Olemisen poeettinen liike

Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999

Kirsi Monni

ACTA SCENICA 15

Olemisen poeettinen liike

Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999

Kirsi Monni

ACTA SCENICA 15

Näyttämötaide ja tutkimus
- Scenkonst och forskning
- Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu
- Teaterhögskolan
- Theatre Academy

Kirsi Monni
Olemisen poeettinen liike
Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999

Tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto, kirjallinen osio,
Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu
© Teatterikorkeakoulu ja Kirsi Monni

Kansi ja taitto: Tanja Nisula
Kannen kuva: Pirje Mykkänen (Saattamus 1999, Marketta Heikkinen, Jyrki Haapala.)

ISBN: 952-9765-35-5
ISSN: 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2004

Ancient Bodies -teoksen harjoitukset studio Elsassa 1998. Harri Kuorelahti, Kirsi Monni, Ville Sormunen, Kaisa Torkkel, Tove Wingren. Kuva: Pirje Mykkänen.

Sisällysluettelo

Kiitokset 11

Johdanto 13
Tutkimuksen taustaa 13
Tutkimuksen viitekehyksen tarkentuminen 15
Tutkielman suhde tanssitutkimukseen 20
Tanssitutkimus ja Heidegger 23
Tutkielman sisällölliset kaaret ja rakenne 28
i) Sukellus Heideggerin ajatteluun 29
ii) Heitettynä keskelle tanssin maailmaa 32
Taiteelliset työt 34
Tutkielman liite 34
Lopuksi 35

OSA I
Taide ja olemisen paljastuneisuus – tutkielma Martin Heideggerin ajattelun avaamasta maailmasta tienä tanssin taidefilosofian ajattelemiseen 37

1. Matka metafysiikkaan ja 'estetiikan historiaan' 39
Taidetta koskevan ajattelun (uusi) alku 40
i) Fysis ja tekhne esisokraattisessa maailmassa 40
ii) Maailmaa esiin jännittävä kamppailu ja taideteos 42
iii) Kysymys olemisesta, kielestä ja runoudesta (logos, kieli) 45
Todellisuus avautuu ideassa – platonistinen metafysiikka 49
i) Taideteoksen metafyysinen käsitteellinen malli – jäljittely ja valmistaminen 53
ii) Jumalallinen valaisee olevan 56
Todellisuus avautuu esitettynä – subjektiuden metafysiikan aikakausi 58
i) Descartesin metafyysinen merkitys 58
ii) Olevaa objektivoiva katse ja maailma kuvana 61
iii) Taideteos esteettisenä objektina 65
iv) Nietzsche ja metafyysisen järjestyskaavan nurinkääntö 69
v) Olemisen alentaminen arvoksi 71

2. Matka taiteen ja teoksen ajattelemiseen 73
Taideteos pystyttää maailmaa 75
Maan ja maailman välinen kiista 76
Ilmitulevan ja kätkeytyvän liike teoksessa 79
Totuuden olemuksesta ja rakenteesta 81
Outoudesta, kauneudesta ja vapaudesta 83

Teoksen rajat, sen hahmo 86
Luomisen luonteesta 88
Runouden luonteesta 90
Teos ja historia 91
Vaaliminen vai elämyksen arvottaminen 93
Teos ja toisiaan-varten-oleminen historiallisena kestämisenä 94

3. Matka ihmisen olemisperustan ajattelemiseen 97
Maailmassa-oleva ihminen 100
i) Vire 101
ii) Ymmärtäminen, tulkitseminen 102
iii) Puhe (artikulaatio) 104
Olemisen unohtamisesta 108
i) Kaikki eikä kukaan 110
ii) Julkisuus ja lume 112
iii) Arkiymmärrys ja teleläsnäolo 114
Olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuus 115
i) Ahdistus, murtuma 116
ii) Erityinen, yksityinen, kuolema 116
iii) Omantunnon ääni, kutsu, haaste 117
iv) Tyhjä perusta, 'ei'-kielto 119
v) Päättäväisyys, situaation avautuminen 120
vi) Olemisen avoimuus 121
Oleminen ja suhde ajallisuuteen 122
i) Tulevaisuus, valmistautuminen, odottaminen 123
ii) Nykyisyys, läsnäoloistaminen, silmänräpäys 124
iii) Menneisyys, unohtaminen, muistaminen 125
Olemisen historiallisuus 126
i) Kronos-kairos 127
Oleminen tilallisena 128
Mietiskelevä ajatteleminen 132
i) Ajatteleminen ja kiittävä muistaminen 136
ii) Teos ja silleen jättäminen 139

OSA II
Tanssi ja olemisen ajattelu – tulkintoja tanssin uudesta paradigmasta 141

4. Tanssi esteettisenä elämyksenä – tulkintoja taidetanssin 'estetiikan historiasta' 143
Heitetty keskelle baletin maailmaa 144
Taidetanssi ajankuvana – tulkintoja baletin olemisen tavasta 146
i) Tanssipantomiimi ja liike puhtaana symbolina 148

ii) Symbolisen maailman pystyttäminen 150
iii) Visuaaliskinesteettinen illuusio 153
iv) Tekniikan avulla tuotettu esityksen eheys 154
Objektivoivan katseen valta ja estetiikka 157
i) 'Esteettinen systeemi' – estetismi 158
ii) Objektivoiva katse ja tanssija 160
iii) Estetiikka ja koreografia 161
Tanssi ja liikkeen mielen kysymisen historiallinen välttämättömyys – postmoderni ja fenomenologinen tulkinta 163
Estetiikan tradition haastaminen klassisessa kontekstissa (Forsythe) 168

5. Tanssi maailmasuhteena – tulkintoja modernin tanssin ja tanssin uuden paradigman historiasta 172
Maailmasuhde näkyväksi 173
Idän vaikutteet 177
i) Tyhjä käsi – tyhjä kuva 180
ii) Budon kehollinen tekhne 184
Tanssi ja olemisen läheisyys (Hawkins) 187
Kehollinen täälläolo – fenomenologia ja tanssin uusi ontologia 189
i) Toiminnassa avautuva merkitys – tanssin uutta ontologiaa 191
Uuden paradigman todentuminen tanssikentällä 194
Ajatteleva, osallinen keho – tanssi tietoisuuden liikkeenä (Hay) 197
Muutoksia tanssijuuden käsittämistavoissa 201
Teos ammentamisena – tulkinta kontakti-improvisaatiosta (Paxton) 204

6. Tanssijan tekhne 208
Aluksi 208
Tanssi ja tekniikka 211
i) Mitä on tekniikka? 211
ii) Tanssin tekniikka käsite 214
iii) Tanssitekniikka ja tanssin asettamisen tapa 215
Tanssijan toimen ymmärtäminen poiesiksena 217
Kehontietoisuuden keskeisiä käsitteitä 219
i) Proprioseptiset aistit, kehontietoisuus 220
ii) Jokapäiväinen disintegraatio 221
iii) Eletyn kehon kokemus 222
iv) Proprioseptisen tietoisuuden jäsennyksiä 224
Tanssijan tekhne kehontietoisuuden harjoittamisena 226
i) Kehon toiminnallisen älyn tutkiminen 226
ii) Liikkeen maailmaa avaavan voiman tutkiminen 228
iii) Täälläolon muistaminen ja varsinainen historiallisuus 230
iv) 'Ei-kielto' – olemisen sallimisen tekhne 234

Virittynyt, luonnostava ymmärtäminen liikkeen artikulaatiossa 237
i) Vireen maailmaa avaava voima 238
ii) Virittynyt ymmärtäminen – kehollinen artikulaatio 239
iii) Huolta kantava tanssija 242

7. Teoksen tekhne 244
Aluksi 244
Koetun maailmointi – turkoosinsininen ja säihkyvä Fis-duuri 245
i) Aistien avaama mielellisyys 245
ii) Synesteettinen ja amodaalinen ajattelu 246
Kineettinen äly ja tanssi-improvisaatio 250
i) Kinesteettinen hahmottaminen 250
ii) Liikkeessä ajattelu 251
Pohdintoja koreografisen teoksen asettamisesta 255
i) Teoksen asettamisen tapa ja kehollinen eksistenssi 255
ii) 'Ulkotanssillinen' aihe ja tanssin poeettinen kieli 256
iii) Runouden mieli – säätäminen kolmessa merkityksessä 257
iv) Käsityö ja lumeen väistämättömyys 259
v) Miksi kaikki todellistuu ajassa eikä yhdellä kertaa? 263
Huomioita teoksen kokonaisuudesta 264
i) Tanssijat ja teos 266
Kysymys merkistä ja teoksesta 267
Tanssi ja katse 269
i) Kinesteettinen empatia 270
ii) Katseen ja tulkitsevan kielen historiallisuudesta (Hauert) 272
iii) Vaaliva katse 274

OSA III
Taiteellinen työ vuosilta 1996–1999 277

Taiteen löydetty maailma – henkilöhistoriaa 279
Huomioita koreografin työstä vuosina 1984–2001 282
Teokset vuosilta 1996–1999 285
Taiteellisten töiden käsittelytapa tutkielmassa 288

10.000 oliota (1996) 293
Teos monen maailman risteyksessä 293
Koreografin intentio ja teoshahmo 303

Ofelia (1996) 306
Elämismaailman ja teoksen rakenteen välisestä suhteesta 306
Liikkeen tekhne – kohtauksittain 312

Kuvaus teoksesta 317
Säätämisen ongelmia 320
Muutoksia ajattelussa 322

Ki-Ai (1997) 325
Emmanuel Levinasin Etiikka ja äärettömyys 325
Aiheesta teoshahmoon 327
Koreografinen esityö tanssijan kanssa 328
Musiikillinen esityö tanssijan kanssa 329
Videon kineettinen hahmo 330
Viisi tanssia rakkaudesta – rakenteen ja hahmon kuvaus dialogissa Levinasin ajattelun kanssa 331
'Tanssiantropologiaa' 346
Keskustelu tanssijan kanssa 347
i) Mietteitä siitä, millaisin eväin lähdetään luovaan ryhmätyöprosessiin 347
ii) Tanssijan tekhnen periaatteista 350
iii) Työskentelyn haasteellisuudesta 351

Ancient Bodies (1998) 353
Hitaasti esiin aavistuva teoshahmo – hämähäkit vai kiteet? 353
Teoskokonaisuuden poeettinen vire 357
Kaksi kuvausta teoksesta 358
Teoksen historiallinen ja kulttuurinen konteksti 368
Tanssikokemuksen anonyymiys ja koreografian yleisyys 369

Saattamus (1999) 372
Teos ja sen syntymätön sisko tai veli 372
Huomioita, keskusteluja tanssijan tekhnestä 376
Huomioita teoshahmon olemisen tavasta, kohtauksittain 381
i) I osa – maailmaan heitetty eksistenssi 382
ii) II osa – jättää jäljen 384
iii) III osa – kääntyy puutarhan hoidon kannalle 388
Kuvaus teoksesta 389

Lähdeluettelo 397
Liite 1 Curriculum vitae 404
Liite 2 (Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia. Erillinen liite.)
Tiivistelmä 408
Abstract 411

Kiitokset

Vaikka tutkijan työ, kuten kun se minun tapauksessa toteutui, on huomattavan itsenäistä, jopa yksinäistä verrattuna tanssiteoksen luomisen kollektiivisuuteen, ei tutkimukseni kuitenkaan olisi ollut mahdollinen ilman kollegoiden, ystävien, ohjaajien, professorien, rahallisten tukijoiden ja tietenkin perheen tukea ja apua. Kärsivällisyys ja luottamus ovat niitä asioita, joita olen saanut osakseni ja joista olen kaikille kovin kiitollinen: kärsivällisyys ajattelun haparoinnin, kirjoittamisen vaivalloisen opiskelun ja yhä uudestaan venyvien aikataulujen kanssa sekä luottamus siihen, että oppimista, löytämistä ja selkeytymistä tapahtuu ja työ valmistuu – aikanaan.

Haluan kiittää yhdessä ja erikseen kaikkia tutkintooni liittyneiden teosten tanssijoita sekä muuta työryhmääni, kaiken kaikkiaan yli kolmeakymmentä ihmistä, joiden ammattitaidosta, paneutuneisuudesta, rohkeudesta ja luottamuksesta teokset versoivat. Monet heistä ovat ystäviäni, joiden kanssa olemme yhdessä kulkeneet taiteen poluilla jo vuosien ajan, tai joiden kanssa tunnen jakavani ymmärtävän keskusteluyhteyden tanssin, taiteen, elämän kysymyksissä.

Aloitteleva tutkija-oppilas on aika lailla hukassa ilman asiantuntevaa ohjausta ja opastusta. Haluan kiittää kirjallisen työn ohjaajaani fil. tri Jaana Parviaista harvinaisesta sekä fenomenologisen filosofian että taidetanssin asiantuntemuksesta, jonka olen kokenut mittaamattoman arvokkaaksi oman työni etsinnän ja kehityksen kannalta. Jaanan pioneeri-asiantuntemus on aina auttanut eteenpäin keskeneräisten tekstieni kanssa hapuillessani työn eri vaiheissa.

Taiteellisten töiden ohjaajinani toimivat professori Marjo Kuusela sekä koreografi Kenneth Kvarnström, joita haluan kiittää tärkeästä kannustuksesta, neuvoista, luottamuksesta. Marjo on myös Tanssitaiteenlaitoksella koreografian professorina toimiessaan seurannut kiirehtimättä opiskeluni etenemistä, antaen ymmärtää luottamustaan tutkimukseeni.

Professori Pentti Paavolainen on niin ikään seurannut tutkimukseni kehittymistä alusta saakka. Muistan hyvin sen kannustavan ja innostavan asenteen kun vuonna 1995 mitään tutkimuskäytännöistä tietämättömänä asetuin ensimmäisen kerran PP:n vastaanotolle kyselemään jatko-opintomahdollisuudesta. Siitä alkoi tutkimuksen maailmaan hakeutumisen prosessi, jonka kuluessa saamastani tarpeen vaatiessa kriittisestä kannustuksesta, tuesta ja monista neuvoista haluan Penttiä kiittää.

Olen myös todella kiitollinen professori Annette Arlanderille, joka on tehnyt tutkielmani loppuunsaattamisen kannalta tärkeän ja aikaa vievän työn lukiessaan ja tehdessään korjausehdotuksia tutkielmakokonaisuuteni viimeversioihin ja joka on avuliaasti tarjonnut aikaansa ja asiantuntemustaan akuuteissakin keskustelutarpeissa.

Haluan myös lämpimästi kiittää tutkielmani esilukijoita fil.tri, valt.tri Aino Sarjetta paneutuneista kommenteista ja muutosehdotuksista sekä fil.lis. Miika Luotoa, joka ystävällisesti ehti lukea tutkielmaani ja jonka Heidegger asiantuntemus selkeytti eräitä kes-

keisiä käsitteitä ja auttoi tärkeällä tavalla ajatteluani eteenpäin. Jäljelle jääneistä ongelmista ja edelleen ajattelun aiheista vastaan tietenkin itse.

Tutkimukseni ja siihen liittyneiden taiteellisten töiden toteutuminen ei olisi ollut mahdollista ilman taloudellista tukea. Haluan kiittää Tanssitaidetoimikuntaa, Taiteen keskustoimikuntaa, Suomen kulttuurirahastoa, Uudenmaan läänin taidetoimikuntaa, Teatterikorkeakoulua sekä Vest-tutkijakoulua taloudellisesta tuesta. Erityisesti kiitän Teatterikorkeakoulua mahdollisuudesta julkaista näin laaja tutkielma. Kiitän Tanja Nisulaa taitosta, Kirsi Munckia kirjan tuottamisesta ja Monica Anderssonia monesta avusta jatko-opintojen kuluessa. Leena Rouhiaiselle kaunis kiitos avusta tiivistelmän kääntämisessä englanninkielelle.

Tutkielmani aihe, tanssin uuden paradigman ontologian ajatteleminen Martin Heideggerin filosofian avulla, on ollut silla tavalla asiantuntemusta vaativa, että sen sisällön yksityiskohtaista problematiikkaa on ollut vaikea työstää kovin laajalti muiden kanssa. Tämän takia on korostunut se asiantuntemus, joka tanssin uuden paradigman alalta tai kehollisuuden filosofian alalta on ollut jaettavissa. Haluan kiittää fil.tri Timo Klemolaa, jonka uraauurtavat tutkimukset liikunnan filosofian ja budon filosofian alalta ovat olleet jo 1990-luvun alusta itselleni tärkeimpiä tanssin ajatteluun johdattavia tutkimuksia. Erityisesti kiitos siitä, että sain hänen 2004 ilmestyneen tutkimuksensa *Taidon filosofia – filosofin taito* käsikirjoituksen käyttööni juuri tutkielmani kehityksen kannalta kriittisellä hetkellä.

Tutkielmani eri vaiheissa monet ihmiset ovat auttaneet omalla tavallaan. Haluan erityisesti kiittää koreografeja Soile Lahdenperää ja Liisa Penttiä tanssin uuden paradigman ajattelun syvällisestä jakamisesta, ymmärryksestä, tuesta ja kommentoinnista, äänisuunnittelija Mikko Hynnistä taiteellisesta kollegiaalisuudesta sekä toiminnanjohtaja Raija Ojalaa vuosien kuluessa jaetuista inspiroivista keskusteluista tanssitaiteen ja elämän kysymyksissä. Kiitän sydämestäni myös Alexander-tekniikan opettajaani Dick Gilbertiä, joka on niin muuttavalla ja syvällisellä tavalla avannut ymmärrystäni liikkeestä, osallisuudesta olemiseen.

Vuodesta 1996 elämä on kuljettanut, muuttunut, muuttanut. Haluan kiittää lähellä olleita ja lähellä olevia, perhettäni, jota ilman maailmaani ei olisi. Kiitän isääni tutkimuksen tien esimerkistä ja avusta. Raunolle kiitos, monesta. Omistan tutkielmani tyttärelleni Venla venluskalle, rakkaimmalle, pienelle tanssijattarelleni, joka on niin elävällä tavalla mieleenpalauttanut sen, joka elämässä niin helposti unohtuu – virvatuleni, lahjani, ihmeeni.

Helsingissä, Kokoksen tutkijankammarissa 6.8. 2004
Kirsi Monni

Johdanto

Tutkimuksen taustaa

Aloittaessani jatko-opinnot vuonna 1996, en voinut aavistaakaan, mille matkalle todella olin lähdössä. Minulla ei ollut mitään kokemusta yliopistomaailmasta, tutkimuksesta tai tutkimuskäytännöistä, mutta sen sijaan aika lailla jo 1970-luvulta kertynyttä tanssikokemusta tanssinopiskelijan, koreografin, tanssijan ja tanssinopettajan työstä sekä jonkin verran lukeneisuutta budon filosofiasta, liikunnan filosofiasta, fenomenologiasta, tanssista, Alexander-tekniikasta ja kehoterapioista. Kun Teatterikorkeakoulussa avautui mahdollisuus taiteellispainotteiseen jatko-opiskeluun, tartuin mahdollisuuteen innokkaasti ja ehkäpä aluksi jopa liikoja asiaa pohtimatta.

Tutkimuslähtökohtaani ohjasi halu löytää käsitteellistä argumentaatiota ja taiteen filosofiaan liittyvää viitekehystä sille tanssikokemukselle ja tanssiajattelulle, jota nyt, tässä tutkielmassa nimitän tanssin uudeksi paradigmaksi. Olin ollut kautta tanssitoimeni suuntautunut yrityksiin ajatella ja käsitteellistää tanssin uuden paradigman lähtökohtia, mutta kokenut samalla, että tälle yritykselle ei ollut olemassa riittävän laajaa tiedollista pohjaa eikä käsitteellistämisen taitoa. Olin kehittänyt, opiskellut ja 'tutkinut' tanssia ennen kaikkea paneutuen käytännön työskentelyyn, en kirjoittamisen opiskeluun enkä systemaattiseen tiedonhankintaan. Tuntien, päivien, vuosien intensiivinen työskentely tanssisaleissa oli opettanut ja avannut minulle moniulotteisella tavalla kehollista olemassaoloamme koskettavia asioita ja olin saavuttanut sitä kautta laajaa tietoa. Se oli kuitenkin tanssijan kehollista tietoa, todellista ja elävää, mutta ei sellaisenaan kirjoitettuun kieleen kääntyvää tai käsitteillä tavoitettavaa.

Opintosuunnitelmassani olin nimennyt tärkeimmäksi tavoitteekseni tanssijan taidon luonteen ja tanssin olemisen tavan jäsentämisen fenomenologisen filosofian viitekehyksessä, joka minulle tarkoitti kaiken kaikkiaan tanssitaiteen olemisen perustan – ehtojen, mahdollisuuksien, välttämättömyyksien – hakemista ja ajattelemista.

Tutkimusesimerkkini olin omaksunut lähinnä Tampereen yliopiston liikunnan filosofian laitoksen omalla sarallaan uraauurtavista julkaisuista. Erityisesti Timo Klemolan liikunnan projektien tarkastelu mm. Martin Heideggerin sekä idän kehollisten viisaustraditioiden valossa, tuntui läheiseltä. Suomessa oli siinä vaiheessa ilmestynyt kaksi tanssin jatkotutkintoa (Sarje 1994, Parviainen 1994) ja se tanssin teoreettinen ajattelu, jota siinä vaiheessa tunsin, oli Parviaista lukuunottamatta lähinnä tanssiestetiikan alaan sijoittuvaa tutkimusta, eikä niinkään tanssin ja kehollisen eksistenssikysymyksen kautta tanssia lähestyvää, siis siitä näkökulmasta, joka minua kiinnosti.

Olin kovin vakuuttunut asiani tarpeellisuudesta, ja motivaationi sukeltaa todella syvälle aiheeseen oli vahva. Pitkä kokemukseni tanssikentällä oli saanut minut vakuuttuneeksi siitä, että kirjoitetusta tanssitietoudesta ja tanssia koskevasta kulttuurisesta esi-

ymmärryksestä puuttui jotain sellaista, jota tanssi tarvitsisi, jotta se, mitä taidetanssin käytännöissä oli tapahtunut viime vuosikymmenien aikana, voisi löytää vaalivaa tulkintaa ja jotta suomalainen tanssin kirjoitettu historiatuntemus täydentyisi oman tutkielmani näkökulman osalta. Tunsin, että tanssiajattelusta puuttui päivitettyä argumentoitua käsitteistöä, joka olisi apuna teosten tulkinnoissa, tanssikäytäntöjen ja opetuksen suunnittelussa ja kehittämisessä, tanssin luovassa työssä ja niin edelleen. Itse asiassa tunsin, että päivitetty käsitteistö ei olisi vain apuna tanssikäytännöissä, vaan kyse oli laajemminkin tanssin mielen ja mielekkyyden, merkityksellisyyden pohtimisesta – siis tanssin ja *olemisen* suhteen ajattelusta, tanssiontologiasta. Ymmärtämättä täysin mille tielle olin joutumassa, olin siis hyvää vauhtia kulkemassa kohden tanssin filosofista perustutkimusta, tanssin perustavien olemisen ehtojen, välttämättömyyksien ja mahdollisuuksien ajattelua, josta käsin sitten tanssihistoriaa, tanssiteoriaa tai tanssikäsitteistöä voisi reflektoida, purkaa, ajatella ja luoda.

Muistan vuodelta 1996 tapauksen, joka sai minut lopullisesti motivoituneeksi tutkimukseeni. Istuin iltaa keskustellen nuoremman tanssijakollegani kanssa. Hän purki tuskastuneena sydäntään juuri päättyneen tanssiproduktion tiimoilta. Työ oli edennyt niin, että useista ja toistuvista pyynnöistä huolimatta teoksen koreografi ei ollut suostunut millään lailla verbalisoimaan lähtökohtiaan tanssijan itsen käytön tavan ja koreografian suhteen. Tanssijalla ja koreografilla ei ollut aiempaa yhteistä opiskelu- tai teoshistoriaa takanaan. He eivät siis jakaneet mitään erityistä yhteistä kehohistoriallista maailmaa, ainoastaan yleisen, oletetun taidetanssihistoriallisen maailman. Koreografi antoi tunnin pituisen koreografian tanssiliikkeet tanssijoille tanssittaviksi, jakamatta tanssijoiden kanssa tanssijan liikkeen tavan mieltä tai koreografista ajatteluaan, mitä pidän valitettavana.

Tätä ei pidä ymmärtää niin, että oletan paljon puheen ja jatkuvan selittämisen kuuluvan tanssityöhön, ainoastaan niin, että tanssijoilla tulisi mielestäni olla kyky jollain tavalla avata itsenkäytön tapansa ja koreografian merkityksellistymisen lähtökohtia, esimerkiksi suhteena tanssin ajattelun historialliseen viitekehykseen. Kun tällaista sijoittamista ei tapahtunut, eikä se avautunut koreografian tanssimisen prosessissa, tanssija koki työnsä epätoivoiseksi sokkotanssiksi pyrkiessään toteuttamaan 'hyvin' koreografin toiveet tietämättä, mistä käsin tuo 'hyvin' lopultakaan muodostuu, mihin pyritään ja miksi. Tanssija koki todellakin olevansa työkalu, esteettisesti muotoiltavaa materiaalia ilman, että muotoilun periaatteet, aiheuttava syy olisi tiedossa.

Toki tanssijan koulutus oli antanut valmiudet tulkita esteettisesti muotoillun liikkeen kriteerejä suhteessa tanssiestetiikkojen traditioihin ja suhteessa hänen omaan kokemukseensa liikkeen merkityksellisyydestä. Asetelma kuitenkin paljasti lähtökohtien ja traditioiden eroja sekä niistä aiheutuvia ristiriitoja ilman, että niitä olisi kyetty hedelmällisesti purkamaan. Tanssijan oma asennoituminen työhönsä oli ollut lähtökohtaisesti toinen kuin koreografin. Tulkitsen, että hänen intuitiivinen orientaationsa liikkeeseen ei ollut ensisijaisesti suhde esteettisesti muotoillun liikkeen traditioihin tai tyylien rinnasteisuuteen sinänsä, vaan liikkumiseen sisältyvän toiminnallisuuden mieleen. Hän lähestyi siis koko tanssimisen kysymystä toista kautta, kehollisen olemisen-toiminnan tavan alueena,

jossa liikkeen merkityksellisyys ymmärretään tanssikokemuksen suhteena elämismaailmaan ja osallisuutena olemiseen, 'kineettiseen' *logokseen*.

Kumpikaan lähtökohdista, 'tanssiesteettinen' tai 'tanssiontologinen', ei varmasti ole väärä tai oikea, mutta kumpikaan lähtökohdista ei myöskään palaudu samaan ymmärrykseen, ne eivät avaa maailmaa samalla tavalla. Ne polveutuvat eri tavalla käsitetystä taiteen funktiosta. Vaikka loppupeleissä oleminen olisikin yksi ja sama jakamaton vallitseminen, jossa hetkellinen elämämme leimahtaa ja sammuu, niin inhimillisessä katsannossa kulttuurinen tietoisuutemme sisältää äärettömän moniulotteisuuden ja kunkin olennon toiseuden, sen oman olemisen tavan ja mielekkyyden piirin. Juuri tämä, ei totalisoiva samuus, vaan sitoutuminen yritykseen ymmärtää erilaisia lähtökohtia, johdattaa tämän tutkielman motivaatiota yhtä lailla, kuin pyrkimys tuoda esiin estetiikan traditioon nähden vähemmän tunnettua ajattelua taiteen funktiosta ja tanssin lähtökohdista.

Kun nykyinen arvopluralismi suo kullekin taiteilijalle oman yksilöllisen vapautensa kysyn, tarkoittaako se myös sitä, että mitään sen syvällisemmin jaettua mieltä ei ole löydettävissä yhteisesti jaetuksi taiteellisen työn perustaksi? Onko tanssija ja tanssin tulkitsija tilanteessa, jossa kaikki käy, jossa perustana näyttäytyy jalansijattomina leijuvat 'yleiset' käsitykset? Onko niin, että mistään ei ole löydettävissä subjektin sisäistä kokemusta tai julkista arvopörssiä laajempaa mielekkyyttä antavaa horisonttia? Tutkielmani on oma vastaukseni tähän kysymykseen ja vastaus myös nuoremman tanssijakollegani huoleen työnsä mielekkyydestä. Uskon, että tutkimus ja tässä tapauksessa tanssiontologinen, tanssin olemisen tapaa analysoiva tutkimus, voi olla omalla erityisellä tavallaan apuna tanssin kulttuurisen merkityksen, taiteen, tanssitaiteen, taidemaailman, opetuksen ja luovan työn jokapäiväisessä problematiikassa. Tutkimustieto on hidasta luoda ja hidasta lukea, mutta toisaalta se suo ajattelulle inspiroivia mahdollisuuksia ja avaa horisontteja, johon käytännön arkipuheessa ja julkisessa sanassa rajoituksineen ei ehditä päästä.

Tutkimuksen viitekehyksen tarkentuminen

Edellä kirjoitetusta tulee esiin, kuinka lähtökohtani tutkimukselle oli aluksi modernille tanssille perinteiseen tapaan 'valistuksellinen' (varhaisen tanssin modernistien lähtökohdissa tuli usein esiin tanssin tervehdyttävä, kohottava ja ruumiin sivistystä luova aspekti), vaikka valistus tässä tapauksessa suuntautui tanssiteoreettiseen ajatteluun sekä taiteilijapuheelle perinteiseen tapaan 'manifestinomainen' sikäli, kun kirjoituksella pyritään argumentoimaan ja jäsentämään kriittisiä ja uudistusmielisiä taiteellisen työskentelyn lähtökohtia. Valistuksellisuus ja manifestinomaisuus on sittemmin jossain määrin karissut matkasta. Työ on opettanut, nöyrryttänyt, antanut vastusta ja pakottanut kohtaamaan oman ajattelun sokeita pisteitä, rajoja, kyvyttömyyttä ja uusia näköaloja. Työ on muuttunut jo ennalta tiedetyn kirjaamisesta ajatteluksi tai ajattelemisen opetteluksi. Se on muuttunut löytöretkeksi länsimaisen ajattelun historiaan, taidekäsitysten rakentumiseen, taidetta koskevan kielen ja käsitteiden kehitykseen. Sellaisena se on ollut matka siihen esiymmärrykseen, jossa jokin käsitys taiteesta, todellisuudesta, tanssista on jo aina

ensin annettu, jo ensin määrittynyt, ennen varsinaista omaa ajattelun tietä, jossa arkipuheen ja kirjoitetun kielen käsitteet ovat ikään kuin aina jo ymmärretyt, vakiintuneet ja paikallaan, ennen kuin niiden historiallisesti rakentunutta sisältöä on itse ajatellut ja todella koetellut. Tapahtui, että aihe lähti viemään pidemmälle ja kauemmas, kuin mihin matkasuunnitelma alunperin oli tehty.

Kirjoitin vuonna 1999 ensimmäisen version aiheesta tanssijan työn perusta. Periaatteessa näen nyt että olin 'oikeilla' jäljillä, mutta teksti oli käsitteellisesti, argumentaatiossaan ja luettavuudessaan auttamattoman sekavaa. Jokainen esiin kirjoitettu lause oli ikään kuin sinnepäin, mutta ei vielä paljastanut riittävällä tavalla ajattelulle intuitiivisesti aavistuvaa asiaa, tai tavoittanut sitä tasoa, jota tanssikokemukseni valppaasti vaati esiin pääseväksi.

Tanssikokemus itsessään on moniulotteinen avaruus, jonka elämismaailmaa koskettavat ulottuvuudet avautuvat lähestulkoon mihin tahansa, kuten olemassa oleva tanssiteoreettinen tutkimus osoittaa.[1] Tähän on varmasti syynä se, että toisin kuin vaikkapa kuvataiteessa tai musiikissa, jossa pensseli tai instrumentti on taiteilijan kädessä vain työskennellessä, tanssija on pääsemättömissä kehollisesta olemassaolostaan. Tanssija – ihminen – todellistuu kehollisesti, muita todellistumisen tapoja ei ole. Tämä kehollisen eksistenssin ja tanssin välinen sidos avaa tanssille luontevasti myös olemassaolon mielen kysymisen alueen. Monet tanssijat kokevatkin intuitiivisesti, että tanssi on filosofiaa, vaikka eivät osaakaan (eikä aina ole tarpeellistakaan) sen eritellymmin artikuloida, millä tavalla se on sitä, tai miten he ymmärtävät filosofian. Tämä intuitiivinen tieto kuitenkin vihjaa mielestäni siihen, että tanssija kokee kehollisen eksistenssinsä, ajattelunsa ja olemisen mielen avautumisen välisen sidoksen elävänä toimessaan. Liike tuntuu olevan aukko, ovi, portti, aukeama, maisema, jossa oleminen näyttäytyy liikehahmon avaamalla tavalla. Tietoinen liike tuntuu luovan todellisuutta, avaavan uusia näkymiä historialliseen maailmaan. Samalla se tuntuu näyttävän osallisuuden kaikkien olentojen olemiseen: liike, kineettisyys, muutos, tapahtuminen, tuntuu olevan *olemisen* yhteinen nimittäjä. Tämän seikan kokemuksessa eläminen ja sen miettivä ajatteleminen on eräs tanssin ja filosofisen asenteen välinen luonteva sidos. Toisaalta vasta tämän asian käsitteellinen argumentointi, sen sijoittaminen historialliseen, todellisuutta ja taidetta koskevan ajattelun yhteyteen, suo sille kielellisen artikulaation ja täysivaltaisen osallisuuden kulttuuriseen keskusteluun.

Edellä suhteellisen yksinkertaisesti ilmaistavissa oleva asia ei todellakaan ollut sitä vielä vuonna 1999 tutkielman ensimmäisessä versiossa. Vasta kun vuonna 2000 aloin

[1] Olemassa oleva tanssikirjallisuus osoittaa, kuinka tanssin lähtökohtia on yritetty jäljittää lähestulkoon mihin tahansa. Viimeaikoihin asti suosituimmat tavat tutkia tanssia ovat olleet historiallinen tai antropologinen tutkimus. Niissä tanssin lähtökohtia on jäljitetty esimerkiksi seksiin, leikkiin, eläinten käyttäytymiseen, magiaan jne. (Rouhiainen 2004, 137.) Myös esimerkiksi Aino Sarjen tutkimus *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua* (1994) osoittaa, kuinka moniaalle tanssin kokemusavaruus ulottuu ja toisaalta millaisia konventioita ja käsitteitä tanssijoilla on ollut artikuloida ja ymmärtää tanssikokemustaan, sijoittaa sitä laajempaan taidefilosofiseen viitekehykseen tai maailmasuhteeseen.

rajata taidetta ja ontologiaa koskevan viitekehykseni tiukemmin Heideggerin ajatteluun, tutkielmani alkoi saada hieman enemmän ajattelun ryhtiä ja käsitteellistä johdonmukaisuutta. Vasta Heideggerin ajattelusta löysin tanssin uuden paradigman – jossa tulkintani mukaan tanssi ymmärretään lähtökohtaisesti kehollisena eksistenssikysymyksenä – sekä filosofian historian, ontologian ja taidetta koskevan ajattelun välisen sidoksen, yhteyden ja sukulaisuuden. Heideggerin ajattelu avasi artikuloidummin sitä, mitä kokemuksellisesti, intuitiivisesti olin ymmärtänyt, mutta vain hatarasti kyennyt sijoittamaan mihinkään laajempaan länsimaisen ajattelun historialliseen yhteyteen, tai näkemään syvempää sidosta ajattelumme ja kielemme kulttuuriseen rakentumiseen.

Oleellista Heideggerin ajattelussa tanssiontologian suhteen on, että Heidegger ei lähesty kysymystä taiteesta estetiikan tradition näkökulmasta, vaan olemisen ajattelun näkökulmasta. Olemisen ajattelu avaa taiteen pohtimisen tavan eikä päinvastoin. Heidegger kysyy, millä tavalla oleminen paljastuu tai peittyy, tulee esiin tai tulee esitetyksi taiteessa? Tämä kysymys johtaa seuraaviin, eli millä tavalla todellisuus on länsimaiselle ihmiselle avautunut ja miten todellisuuden käsittämistapa määrittää sitä, miten taide ymmärretään, mitä sisältöjä sanalle taide annetaan, miten taiteen funktio ymmärretään? Tällainen ajattelu on metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuneisuuden ajattelua. [2]

Kuten lukija huomaa, Heideggerin kyydissä joutuu heti perustavalle kysymyksenasettelun tasolle, mutta mielestäni sitä ei pidä pelästyä. Itse asiassa tanssija 'operoi' toimessaan samantapaisilla kysymyksillä suhteessa todellisuuden avautumiseen, vaikka tanssija on kokemuksessaan aina suhteessa ontiseen tasoon (välitön kokemus olemisesta), kun taas Heideggerin ajattelu on ontologista (tietoa olevan olemisesta).[3] Tanssija suhteuttaa välittömän kokemuksensa totuuden, ontisen kokemuksensa palautteen, ontologiseen tietoonsa, historialliseen, jo avautuneeseen ymmärrykseensä ja kokemushorisontteihinsa. Tanssija neuvottelee vastavuoroisesti kehollisen kokemuksensa ja historiallisen ymmärryksensä kanssa silloin, kun hän tanssiessaan ajattelee olemisen esiin tuomisen kysymystä.

Tanssija ei siis kokemukseni mukaan ole liikkessä-ajattelussaan mikään tabula rasa, tyhjä taulu. Tanssija käy jatkuvaa dialogia ajattelunsa eri modaliteettien välillä, oman kehohistoriallisen maailmansa ja tanssikäsitystensä välillä. Tanssija toteuttaa sekä tiedostamattaan että tietoisesti erilaisia ennalta annettuja käsityksiä tanssin taiteena olemisen

---

[2] Metafysiikka asettaa kysymyksiä kuten: mitä on, miten todellisuus tulee ilmi, mikä on totuuden olemus? "Metafysiikka ajattelee olevan olemusta, ja se ratkaisee myös totuuden olemuksen. Jokainen aikakausi perustuu metafysiikalle, sillä metafysiikka tulkitsee olevan ja totuuden tietyllä tavalla, mikä antaa kullekin aikakaudelle sen luonteenomaisen hahmon. Metafysiikan luoma perusta hallitsee kauttaaltaan kaikkia tietylle aikakaudelle ominaisia ilmiöitä." Mka, 9. Miika Luodon mukaan Heideggerille metafysiikka ei tarkoita perinteistä filosofista oppialaa, vaan olevan olemisen ajattelua länsimaisessa filosofiassa. Luoto 2002,21.

[3] Heidegger itse määritteli ajattelunsa *Olemisessa ja ajassa* (1927) fenomenologiaksi, joka on ontologiaa. Heideggerin mukaan fenomenologia ilmaisee metodikäsitteen, sen *miten* tutkimusaihtetta lähestytään. Tällaisena se pyrkii näkemään ja paljastamaan ilmiön omaa olemisen tapaa, niin kuin se näyttäytyy siitä itsestään käsin. Näin fenomemenologia on aina ontologiaa, ilmiön olemisen tavan ajattelua. (Oa mm. 50–66.) Myöhemmin Heidegger hylkäsi ajattelunsa määrittelyn tällaisen terminologian kautta ja kutsui ajatteluaan yksinkertaisesti olemisen ajatteluksi. (Kh, SJ).

tavasta. Jo pelkkä yritys tulkita tanssikokemusta kieleen paljastaa kehonkokemusta, tanssia ja taidetta koskevien käsitteiden konventioita, kehollisen kokemuksen asemaa tai 'asemattomuutta' länsimaisen ajattelun historiassa.

Monet kollegat ja vanhemmat tutkijat ovat ihmetelleet sitä, miksi minun 'täytyy' tutkielmassani sukeltaa soveltavaan tanssitutkimukseen nähden niin pitkälle filosofisiin kysymyksiin, jotka ensivaikutelmaltaan vievät niin kauas itse tanssi-ilmiöstä. Perusteellisempi vastaus tähän kysymykseen käy ilmi itse tutkielman sisällössä, pikkuhiljaa eri lukujen ja osien kautta rakentuvana näkymänä. Lyhyesti kyse on siitä, miten estetiikan traditio, polveutuessaan yliaistisen ja aistisen erottelevan metafysiikan traditiosta, hallitsee kaikkea taidetta koskevaa kieltä ja käsitteistöä siihen mittaan, että muita, kulttuurisessa esiymmärryksessä yleisessä kielenkäytössä, todellisina vaihtoehtoina ilmeneviä ajattelutapoja ei juurikaan ole. Myös minä olen imenyt kulttuurisessa äidinmaidossa länsimaisessa ajattelussa vaikuttaneen historiallisen tavan käsittää todellisuus yliaistisen (idea) ja aistisen (aine) välisen erottelun kautta, vaikka tanssijan toimessani olenkin kokenut, että tietoinen liike avaa todellisuutta tavalla, joka ylittää henki-aine, sisältömuoto erottelun. Kun tämän kokemuksen tietoisen-liikkeen-maailmaa-avaavasta-voimasta yhdistää estetiikan tradition antamaan taidekäsitykseen, jossa tanssijan keho on esteettisesti muotoiltavaa materiaalia (aine), joka välittää yliaistisen sisällön (idea), joutuu ristiriitaan ja pulaan, jossa voi toimia joten kuten, mutta ristiriita näyttäytyy heti, kun pysähtyy todella kysymään toimensa ja ajattelutapansa rakentumisen mieltä.

Tämän ristiriidan selvittämiseen ja tanssin historiallisen itseymmärryksen reflektioon tarvitaan tanssi-ilmiön olemisen tavan ajattelua (tanssiontologiaa) sekä ihmisen todellistumisen ehtojen ajattelua (fundamentaaliontologiaa), kuin myös taide- ja tanssikäsitysten historiallisen rakentumisen purkua. Tähän en tietenkään millään tavalla voi kyetä omin avuin, pelkän tanssikokemukseni kuuntelun avulla. Tähän tarvitaan laajalti länsimaista ajattelua tunteva horisontti ja tukeva vastus, jossa oman ajattelun konventioita voi yrittää kohdata. Heideggerin ajattelu, siltä osin kuin sitä tunnen, on tarjonnut minulle tanssi-ilmiön "analyysin *lähtökohdan*, ilmiöön kohdistuvan *lähestymisen* ja vallitsevien peittymisien *läpikäynnin*" käsitteelliset työkalut ja tulkintahorisontin.[4]

---

[4] Koska tanssia koskeva käsitteistö on estetiikan tradition antamaa ja koska olemistamme koskeva ajattelutapa on historiallisen platonistisen metafysiikan perintömme muovaamaa, täytyy eksistenssikysymyksenä kohdattavaa tanssin ajattelua lähestyä ensin ontologisen analyysin kautta, jotta saataisiin esiin paitsi uutta sanastoa, myös kielioppia, uudenlaista ajattelutapaa ja näkökulmaa. Mikä ontologisen analyysin metodi sitten on? Heideggerin mukaan fenomenologinen metodi on aivan muuta kuin pelkkää kuvausta tai selostuksen antamista siitä, mitä näkyy. Ilmiön *fenomenaaliset rakenteet* tarkoittavat sitä, mikä on ilmiön kohtaamistavassa annettu ja *eksplikoitavissa.* Fenomenologista taas on kaikki se, mikä kuuluu osoittamisen ja *eksplikaation tapaan* ja antaa käsitteelliset työkalut tälle tutkimukselle. Koska ilmiö on fenomenologisesti ymmärrettynä aina vain se, mikä muodostaa olemisen ja koska oleminen on aina vain olevan olemista, täytyy oleva kyetä tuomaan oikealla tavalla esiin jos tarkoituksena on saada oleminen näkyviin.(Oa 61.) "Olevan on näyttäydyttävä siihen aidosti kuuluvassa lähestymistavassa." (Oa 61) Heideggerin mukaan on kuitenkin eri asia antaa selostus *olevasta,* kuin kiinnittää oleva *olemisessaan*. Heideggerin mukaan deskriptio, kuvaus ei näin ollen tarkoita sellaista menettelyä, jota sovelletaan mm. kasvitieteellisessä morfologiassa. Deskriptiolla fenomenologisessa mielessä on pikemminkin kieltävä mer-

Edellä kuvattujen lähtökohtien ja tulkintahorisontin puitteissa työ on ollut asian hidasta esiin kirjoittamista, moneen kertaan, kunnes sekä tanssikokemukseni että relevantti käsitteellinen argumentaatiotaso alkoivat kohdata toisiaan. Siitä huolimatta tutkielmakokonaisuuteeni on varmaankin jäänyt monentyyppisiä ongelmallisia asioita. Esimerkiksi eri käsiterinnastusten käyttö ilman riittävää reflektiota lienee soveltavien tutkimusten tyypillinen ongelma. Myös pyrkimys tiiviiseen filosofisten käsitteiden esittelyyn saattaa aiheuttaa mutkien suoristamista ja epätarkkuuksia käsitteiden käytössä, jolloin esitelty asia näyttäytyy erilaisena kuin alkuperäinen ajattelu. Tietoisena näistä riskeistä, perustelen tämän julkaistavan version rakennetta ja sisältöä tarkemmin seuraavissa kappaleissa.

Kirjallinen raporttini lähestyy perinteistä akateemista opinnäytettä, vaikka taiteellinen tutkimukseni poikkeaakin tieteellisestä tutkimuksesta. Olennainen ero on nähdäkseni siinä, että taiteellinen tutkimus edellyttää *taiteellisen työskentelyn* myötä kehittynyttä kokemusta ja tietoa, teoksia ja niiden luomisen kautta reflektoituvaa ajattelua. Ymmärtääkseni perinteisessä akateemisessa tutkimuksessa lähtökohtana on, että tutkimuksen myötä tuotettu tieto on jäljitettävissä ja verifioitavissa teoreettiseen metodiin, tieteelliseen diskurssiin ja lähteisiin.[5] Se, mitä tutkielmastani puuttuu filosofisten ja tanssiteoreettisten lähteiden ja lukeneisuuden laajuudessa, ilmenee toisaalla laajassa tanssikokemukseni tiedossa, joka on jatkuvasti toiminut referenssitaustana kaikissa tutkielman vaiheissa, sen suuntautuneisuudessa, rakenteen ja sisällön valinnoissa. Toinen ero on se, että käsittelen tutkielmassani myös taiteellisia töitäni, siis tutkintoni kokonaisuutta täytyy arvioida taiteellisen työn ja kirjallisen raportin kokonaisuutena, vaikka omassa tapauksessani kirjallisen raportin tekeminen onkin muodostanut *tutkimuksellisen* prioriteetin.

Nyt ymmärrän, että taiteellinen tutkiminen olisi voinut ottaa kovin monella tavalla muitakin suuntia, toteutumisen ja raportoinnin tapoja. Keskustelu on parina viime vuonna virinnyt voimakkaasti taiteellisen tutkimuksen ympärillä ja vuodesta 2003 on Teatterikorkeakoulussakin toiminut epävirallinen keskustelupiiri, jonka puitteissa taiteellisen tutkimuksen identiteettiä ja mahdollisuuksia on voinut kollektiivisesti pohtia. Vaikka tämä keskustelu olisikin virinnyt oman tutkimusaikatauluni suhteen otollisemmassa vaihees-

---

kitys. Se vaatii pidättäytymistä kaikesta todistamattomasta määrittelystä. Itse kuvauksen luonne, sen *logoksen* erityinen merkitys voidaan kiinnittää vasta sen 'asiasisällön' pohjalta, mitä pitää kuvata, mikä on osoittamisen teema.(Oa 59.) Tämä ei ole Heideggerin mukaan fenomenologisessa kuvauksessa tämä tai tuo oleva, vaan olevan *oleminen*: saattaa nähtäväksi itsestään lähtien se, mikä näyttäytyy niin kuin se itsessään näyttäytyy. Tässä tehtävässä vaikeus on siinä, että siitä puuttuu paitsi sanasto, myös ja ennen kaikkea 'kielioppi'.(Oa 63.) Siksi fenomenologisen "analyysin *lähtökohdan*, ilmiöön kohdistuvan *lähestymisen* ja vallitsevien peittymisien *läpikäynnin* on varmistettava oma metodinsa. 'Alkuperäinen' ja 'intuitiivinen' ilmiön käsittämisen ja eksplikaation idea toimii vastakohtana kaikelle satunnaisen 'suoranaisen' ja harkitsemattoman 'näkemisen' naiiviudelle." Oa 60–61. Samaan tapaan tanssikuvauksen on ensin ajateltava sitä, mikä on osoittamisen teema, mitkä ovat tanssi-ilmiön kohdattavissa olevat rakenteet ja mitä käsitteellisiä työkaluja käytetään lähestymisen ja kuvauksen tavassa, jotta aiemmat peittymiset voitaisiin käydä läpi ja saattaa tanssi-ilmiön olemistapaa esiin uudella tavalla.

[5] Fenomenologian ja laadullisen tutkimuksen myötä, myös tieteessä on yhä laajemmin alettu kiinnittää huomiota siihen, millä tavoilla tutkijan tietoisuus, positio ja ennalta annetut tutkimusparadigmat vaikuttavat tutkimustulokseen, jolloin ns. objektiivinen tietäminen on kyseenalaistunut.

sa (aiemmin), luulen, että en kuitenkaan olisi tehnyt tutkielmaani juurikaan toisin. Fenomenologisesti suuntautuneita tanssitutkimuksia on viimevuosina ilokseni ilmestynyt myös Suomessa. Kuitenkin se, mitä tutkielmassani pyrin alustavasti hahmottelemaan, ehdottamaan, kysymään, on mielestäni edelleen relevantti ja tarpeellinen asia. Kokemukseni tanssin taidemaailmasta antoi tämän aiheen ja vaati tämänkaltaisen käsittelytavan.

Oma tutkielmani on kolmas tanssin taiteellinen jatkotutkinto Teatterikorkeakoulusta (Pasanen-Willberg 2000, Fisher 2003). Tutkimukset ovat kaikki keskenään hyvin erilaisia ja näin varmasti tulee olemaan myös jatkossa. Taiteellinen tutkiminen määrittyy kunkin yksityisen tutkimuksen ja kyseisen taiteenalan kysymyksenasettelun, kriteerien ja asiantuntemuksen dialogina ja suhteena, ei toteuttaen mitään yhtä eikä kahtakaan ennalta annettua muotoa. Kirjallisen raportoinnin luotettavuuden ja luettavuuden lisäksi ainoa Teatterikorkeakoulussa taiteellisiin jatkotutkintoihin liittynyt yleinen ja yhtäläinen vaatimus on ollut, että kirjallisen raportin täytyy jollakin tavalla käsitellä tutkintoon liittyviä taiteellisia töitä.

Tutkielman suhde tanssitutkimukseen

Kokemukseni mukaan tanssitutkimukseen liittyy monia negatiivisia mielikuvia tanssijoiden keskuudessa. Syitä on varmasti monia, mutta pohdin niistä muutamia. Muistan hyvin kuinka nuorena tanssijan suuntasin kirjastoon hakemaan tanssitietoa. Yleisissä kirjastoissa käteen jäi usein puhdas nolla ja Teatterikorkeakoulun kirjaston löydökset eivät jaksaneet kiinnostaa kovin pitkälle. Syy oli, että ne kirjat, joihin sattumanvaraisesti tartuin, olivat orientaatiossaan, tietenkin joitakin poikkeuksia lukuunottamatta, pääasiassa baletista polveutuvan tanssikäsityksen varaan rakentuneita. Tanssitekniikka-kirjoissa oli kuvia langanlaihoista, trikoisiin puetuista tytöistä, jotka poseerasivat valokuvissa erilaisissa esteettisesti muotoilluissa asennoissa. Teksti selvitti tanssin esteettis-teknisen oikein tekemisen tapaa. Oli myös kirjoja, joissa selvitettiin tanssikoreografian esteettisteknistä 'oikein tekemisen' tapaa erilaisin kaavioin, kuvioin ja tanssiliikkeen tilallisten ominaisuuksien analyysien avulla. En jaksanut innostua.

Buto-tanssia käsittelevä kirjallisuus, jossa tanssia artikuloitiin eksistenssin runoutena ja jossa usein oli groteskin raivoisia ja hivelevän kauniita valokuvia, kiinnosti enemmän. Myös kirjat Pina Bauschista ja Wuppertalin tanssiteatterista tai muista taiteilijoista kiinnostivat ja varsinainen tanssiteoreettinen tai historiallinen kirjallisuus jäi hyllyyn. Suuntasin sen sijaan martial arts kehollisen tiedon, kokeellisen teatterin, performanssin ja kuvataiteen kirjallisuuden pariin. Kyse oli 1980-luvun alusta, kun muuta kuin baletista polveutuvan tanssiestetiikan tradition mukaista tutkimusta ei vielä Suomessa juuri ollut saatavilla ja kun tanssin fenomenologinen ja filosofinen tutkimus oli maailmallakin vasta aluillaan.

Toinen syy siihen, että tanssijoiden tai tanssin parissa toimijoiden keskuudessa ei ole perinteisesti ollut kovin suurta kiinnostusta tanssitutkimukseen, on tanssia koskevan problematisoinnin vähäinen perinne. Tällä on historialliset syynsä syvällä ajattelumme

historiassa, kuten tutkielmassani tulen osoittamaan. Tästä johtuen ei ole tunnettu todellista tarvetta tutkimustiedolle, toisin sanoen, ei ole koettu, että tutkimus voisi antaa mitään todella oleellista lisää tanssikäytäntöihin ja tanssin ajatteluun. Kuilu käytännön ajattelun ja teoreettisen ajattelun välillä on ollut suuri. Nyt henkinen ilmasto arvopluralismin, globalisaation ja uusien eettisten ongelmien myötä on ymmärtääkseni muuttunut ja vaatimukset aiempaa laajempiin ja tarkempiin teoksia kontekstualisoiviin lukutapoihin ovat kasvaneet. Myös taiteilijan toimintatapojen muutokset, taiteen funktion erilaiset käsittämistavat, taidemarkkinoinnin paine ja estetiikan tradition murtumat ovat avanneet uudenlaisen tarpeen tanssitutkimukselle. Nähdäkseni oman työn mielekkyyden ja tanssin kulttuurisen potentiaalin pohtimisesta ollaan uudella tavalla kiinnostuneina. Monet haluavat tai joutuvat hakemaan sitä, mikä on se alue ja suuntautuneisuus, jolla voisi toimia kantavassa mielessä ja toisaalta, miten ymmärtää erilaisia ja erikoistuneita pyrkimyksiä vaalien, kunkin omaa olemisen tapaa ja maailmaa kunnioittaen.

Tutkimustietouden vähäisyyteen tanssikäytäntöjen parissa on varmasti liittynyt myös kieliongelma. On raskasta ja vaikeaa aloittaa tanssin ajattelu vieraalla kielellä. Tämän takia olen alusta saakka ollut vakuuttunut siitä, että haluan kirjoittaa oman tutkielmani suomenkielellä.

Opiskeluni myötä olen luonnollisesti tutustunut valikoiden osaan olemassaolevaa tanssiteoreettista kirjallisuutta. Kuten aiemmin tuli esiin, tanssin teoreettinen kirjallisuus on ollut kirjavaa lähtökohdiltaan ja viitekehyksiltään. Tanssitutkimus on ollut historiantutkimukseen ja antropologiaan suuntautunutta tai sitten muiden taiteiden teorioita soveltavaa. Vasta viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana on tanssin tutkimuksesta kehittynyt oma tieteenalansa, jonka näkökulmat ovat monimuotoistuneet ja tutkimus on kehittynyt itsekriittiseksi. Tanssitutkimus on saanut vaikutteita humanististen tieteiden kehityksestä ja tanssi-ilmiön tutkiminen on alkanut kiinnostaa tutkijoita laajemmin. Lähtökohtaisesti tanssin filosofisia kysymyksiä käsittelevää kirjallisuutta on kuitenkin edelleen niukasti, eikä vielä voida puhua vakiintuneista tanssifilosofisista diskursseista.[6]

Vuonna 1992 Aino Sarje julkaisi *Tanssin henki* -teoksen, joka oli ensimmäinen suomessa julkaistu tanssia käsittelevää taidefilosofiaa sekä olemassa olevia tanssiteorioita esittelevä tutkimus. Kirja oli päänavaus suomenkieliseen tanssiteoreettiseen ajatteluun. 1994 ilmestyneet Jaana Parviaisen eksistenssin filosofiaan ja fenomenologian alaan kuuluva lisensiaattityö *Tanssi ihmisen eksistenssissä* sekä Sarjen taideteorioita esittelevä tohtorintyö *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua* avasivat suomalaisten tanssin jatkotutkintojen hitaasti mutta varmasti kasvavan vuon.[7]

Leena Rouhiainen antaa 2003 ilmestyneessä tutkimuksessaan *Living Transformative Lives* seikkaperäisen katsauksen olemassa olevaan tanssin fenomenologiseen tutkimukseen. Hän nostaa esiin pääosin samat tutkimukset, joihin myös itse olen tutustunut, joskin

---

[6] Katso mm. Rouhiainen 2003, 137, Sarje 1994 ii. Sparshot 1983, 94–102.

[7] Tanssin alan tohtorintyöt suomessa ovat: Sarje 1994, 1999, Parviainen 1998, Hämäläinen 1999, Hoppu 1999, Pasanen-Willberg 2000, Salosaari 2001, Fisher 2002, Anttila 2003, Välipakka 2003, Rouhiainen 2003, Ylönen 2004.

oman tutkielmani suuntautuneisuus ja tutkimusten lukutapani onkin hieman erilainen. Rouhiainen analysoi fenomenologisen filosofian ja fenomenologisesti orientoituneen laadullisen tutkimuksen avulla free lancer tanssitaiteilijan identiteettiä ja tanssitaiteilijan toimen ontologiaa tavalla, joka tulee samalla olleeksi myös laaja johdatus Maurice-Merleau Pontyn fenomenologiseen filosofiaan sekä fenomenologisesti orientoituneeseen tanssitutkimukseen.

Muita fenomenologisen filosofian kautta tanssiin orientoituneita tutkimuksia ovat muun muassa Maxine Sheets-Johnstonen tutkimukset *The Phenomenology of Dance* (1996) ja *The primacy of Movement* (1999), Sondra Fraleighin *Dance and the Lived Body* (1986), Jaana Parviaisen, *Bodies Moving and Moved* (1998) sekä Susan Kozelin *As Vision Becomes Gesture* (1994). Fenomenologista orientaatiota laadullisesti soveltavia tutkimuksia ovat lisäksi muun muassa Sarah Fowlerin *Unspeakable practices: Meaning and kinesis in dance (1987)* ja Riitta Pasanen-Wilbergin *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen* (2000.)[8]

Kaikki edellä luetellut tutkimukset ovat omalla tavallaan luoneet tanssin uutta ajattelutapaa ja uusia käsitteitä, joissa tanssin merkityksellistymisen kysymyksiä pyritään lähestymään tanssikokemuksen kautta. Tämä lähtökohta liittyy 1900-luvulla vahvasti esiin nousseeseen historiallisen metafysiikan kritiikkiin ja uuteen eksistenssin filosofiaan ja fenomenologiaan. Todellisuuden avautumista ryhdyttiin ajattelemaan ihmisen maailmassa-olemisen kysymyksenä, jossa selvää rajaa tietävään subjektiin ja tiedon kohteena olevaan objektiin ei voinut enää vetää ja jossa todellisuus tapahtuu monimuotoisessa maailmassa-olemisen merkityssuhteisuudessa.

Eksistenssin filosofian lähtökohtana on ajatella todellisuutta ihmisen kehollisen, inkarnoituneen olemisen lähtökohdasta, ei enää kehottoman subjektin, 'puhtaan järjen' lähtökohdasta, kuten ns. 'kartesiolainen' ajattelun perintömme on historiallisesti ajatteluamme ohjannut. Kun todellisuuden avautumista ajatellaan kehollisen-maailmassa-olemisen lähtökohdasta, nousee pikkuhiljaa esiin se, kuinka tanssissa keho ei ole vain ajatuksen toteuttamisen väline, esteettisesti muotoiltavaa materiaalia, kuinka ele ei ole vain ajatuksen representaatio, vaan kuinka toiminta, tietoinen liike itse on omanlaisensa ajattelemisen ja siten todellisuuden avautumisen tapa.

Fenomenologinen asenne ja tapa lähestyä tutkimuskohdetta pyrkii purkamaan kohteen objektivoinnin teoreettisen tiedon välineeksi sekä nostamaan tiedon ja totuuden alueelle olevan oman olemisen tavan. Tällöin on luonnollista, että tanssi-ilmiön tutkiminen nostaa esiin tanssikokemuksen, sen, josta käsin on saatavilla suoraa ja välitöntä tietoa tanssin omasta olemisen tavasta. Mutta kuten edellä on tullut esiin fenomenologisesta metodista Heideggerin artikuloimana, tämä ei ole ollenkaan yksiselitteinen eikä yksinkertainen projekti.

Se fenomenologinen filosofia, joka on erityisesti nostanut esiin ihmisen kehollisen-

[8] Fenomenologista lähestymistapaa ja laadullista tutkimusta, mutta ei varsinaisesti fenomenologista filosofiaa soveltavia tutkimuksia ovat mm. Joan Nora Slossin *Experiencing Oneself in Dance*, Jean Bailey Braxtonin *Movement Experience in Modern Dance* ja Luise Mathieun *An Phenomenological Investigation of Improvisation in Music and Dance.* Rouhiainen 2003, 138.

maailmassa-olemisen, kuten esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn ajattelu, ei kuitenkaan ole pohtinut eksplisiittisesti tanssitaidetta juuri lainkaan. Tanssin taiteena olemisen kysymykset ovat siten olleet metafysiikan traditiosta polveutuvan estetiikan määrittämiä samalla, kun tanssi-ilmiötä ollaan yritetty kuvata fenomenologisella asenteella. Tästä on seurannut monenlaisia tanssitulkintoja, joista uusimmissa ollaan pikkuhiljaa selkeyttämässä estetiikan tradition antaman taidekäsityksen ja kehollisen maailmassa-olemisen välistä, eri tasoilla liikkuvaa kysymyksenasettelua.

Tanssitutkimus ja Heidegger

Kaikissa edellä luetelluissa fenomenologisissa tanssitutkimuksissa on Martin Heideggerin (1889–1976) hahmo ollut vaihdellen joko etäisenä tai läheisenä kummisetänä eräiden keskeisten käsitteiden ja tulkintanäkökulmien osalta. Heidegger luetaan yleisesti viime vuosisadan tärkeimmäksi filosofiksi Wittgensteinin ohella. Heidegger on vaikuttanut käänteentekevästi metafysiikan kritiikin, eksistenssin filosofian ja postmodernin ajattelun kehitykseen, vaikka häntä ei tulekaan pitää postmodernin teoreetikkona vaan ennen kaikkea maailmassa-olemisen ontologian ja olemiskysymyksen ajattelijana, joka on asettanut länsimaisen ajattelun historian uuteen valoon. Samalla Heidegger on myös taajaan kritisoitu ja jatkuvasti kiistanalainen hahmo filosofian historiassa syistä, joiden erittely jää tämän tutkielman ulkopuolelle.[9]

Varhaisessa tutkimuksessaan vuodelta 1966 Sheets-Johnstone tulkitsee tanssin merkityksellistymistä erään Heideggerin keskeisen täälläoloa (ihmisen elämää) ontologisesti luonnehtivan ajatuksen kautta. Heideggerin mukaan ihmisen olemisen mieli rakentuu olennaisesti ajallisena olemisen kautta, joka tarkoittaa yksinkertaistettuna, että ihmisen mielellisyys muodostuu läsnäolevan nykyhetken ylittävästä, menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden muodostamasta ajallisuuden 'ekstaattisuudesta'. Heideggerin ajattelun jäljillä Sheets-Johnstone tulkitsee myös tanssin merkityksellistyvän ekstaattisena – ajassa muotoutumassa olevana muotona.[10]

Johnstone kuitenkin eräällä tavalla abstrahoi tanssivan kehon ja tanssiliikkeen Heideggerin maailmassa-olemiselle vieraalla tavalla, määrittelemällä, että tanssi luo 'virtuaalisen voiman illuusion' esteettisesti muotoillun liikkeen avulla. Tanssi on hänelle, Susanne K. Langerin taidefilosofiaa seuraten, elämästä abstrahoitu symbolinen muoto. Johnstone ei analysoi tarkemmin, miten tämä symbolinen muoto merkityksellistyy suhteessa ihmisen kehollisen elämismaailmaan, vaan analysoi, miten 'virtuaalinen voiman illuusio' liikkeen ominaisuuksina rakentuu aika-tilassa.[11]

---

[9] Heideggeria on kritisoitu mm. hänen toimistaan tai toimimatta jättämisistään natsipuolueen valtaanousun aikaan, filosofisen projektin koherenttiudesta, olemiskysymyksen relevanssista ja taiteessa mimesiksen ongelman sivuuttamisesta. Katso mm. Caputo 1986 sekä artikkelit kirjassa Haaapala 1998.

[10] Sheets-Johnstone 1966, 37.

[11] Rouhiainen 2003, 141–142.

Sondra Fraleigh nimeää tulkintalähteekseen Heideggerin ajattelun, monien muiden eksistenssin filosofien ohella. Hänen mukaansa tanssi ei voi koskaan olla täysin abstraktia, virtuaalista illuusiota, koska ihmisen kehollinen oleminen kantaa mukanaan sekä maailmassa-olemisen historiaansa että osallisuutta universaaliin olemiseen. Fraleigh korostaa eletyn kehon kinesteettistä, emotionaalista, aistittua kokemusta tanssin merkityksellistymisessä. Hän nostaa esiin tanssijan kinesteettisen herkkyyden ja älyn sekä ehdottaa, että tanssi välittyy esteettisenä kokemuksena kinesteettisen empatian kautta. Lopulta hän kuitenkin määrittelee tanssiliikkeen esteettisesti merkitykselliseksi muodoksi ja metaforaksi, joka viittaa itsensä ulkopuolelle, elämään yleensä.[12]

Sheets-Johnstone ja Fraleigh siis pitäytyvät osin tanssiesteettiseen lähtökohtaan, jossa kehon liike nähdään esteettisesti muotoiltuna materiaalina, joka antaa yliaistisen sisällön (symbolisen tai metaforisen sisällön) loistaa lävitseen ja jossa teos on esteettinen katsomisen ja kontemplaation kohde, esteettinen objekti. Samalla he kuitenkin kehittävät ihmisen holistisen kokonaisuuden huomioivia (yliaistinen-aistinen erottelun ylittäviä) tulkintoja liikkeen merkityksestä kehollisena maailmassa-olemisena. Sheets-Johnstone on tärkeällä tavalla myöhemmässä ajattelussaan jatkanut tanssin ajattelun projektiaan ja esitellyt keho-mieli dualistisen ajattelutavan ylittäviä tanssiontologisia käsitteitä, kuten kineettinen-keho-logos ja liikkeessä ajattelu.[13]Niissä tulee esiin länsimaisen historian kontekstissa uudenlainen tapa ymmärtää sitä, miten todellisuus avautuu ihmiselle toiminnassa ajatellen, kehollisessa artikulaatiossa, eikä niin, että keho on vain representaation (yliaistisen sisällön esittämisen) väline.

Myös Jaana Parviainen puhuu kehollisesta muistista ja kinesteettisen empatian käsitteestä tapana ymmärtää tanssiliikkeen merkityksellistyminen.[14] Sarah Fowler puolestaan käyttää kinesteettisen ymmärtämisen (kinesthetic understanding) käsitettä väitöskirjassaan, jossa tutkii Alexander-tekniikan kautta avautuvaa ymmärrystä siitä, miten liike organisoi toimintaamme ja miten liikkeen merkityksellisyys tanssissa välittyy.[15] Liikkeessä ajattelu on kuitenkin jo ennen fenomenologista tanssin tutkimusta länsimaisessa tieteen kontekstissa esiin tullut käsite. Filosofi, kasvatustieteilijä John Dewey käytti termiä jo 1930-luvulla, kuvatessaan Alexander-tekniikkaa, jossa lähtökohta on kehontietoisuus toiminnassa (body awareness in action), eli toiminnan tapa, jota voi kuvata liikkeessä-ajattelun käsitteellä.[16]

Olennainen ero Sheets-Johnstonen ja Fraleighin tutkimuksissa Heideggerin ajatteluun nähden on, että he jättävät ottamatta sen askeleen, joka on käsitykseni mukaan oleellinen Heideggerin ajattelussa. Heideggerille pyrkimys ylittää metafyysinen ajattelutapa ja ajatella *olemisen* kätkeytymättömyyttä johti siihen, että myös käsitys taiteen olemisen tavasta ja taiteen funktiosta muuttui. Heideggerille taide ei ole estetiikan tradition mu-

[12] Fraleigh 1987, mm. 161–177. Rouhiainen 2003, 143–147.
[13] Sheets-Johnstone 1981, 1999.
[14] Parviainen 1998, 2002.
[15] Fowler 1987.
[16] Dewey teoksessa Alexander 1932.

kaisesti mimeettinen (symbolinen, allegorinen, esittävä) suhde todellisuuteen, vaan alkuperältään eräs todellisuuden avautumisen tapa.[17]

Näin Heidegger ajattelee taidetta eri tason kysymyksenä kuin estetiikka ja sen sisäinen kysymyksen asettelu: esimerkiksi onko liike 'abstraktilla' tavalla symbolinen, vai 'realistisella' tavalla symbolinen, jäljitteleekö se todellisuutta hyvin, huonosti, oikein vai väärin, onko teoksen valmistaminen onnistunut vai epäonnistunut suhteessa estetiikan kriteereihin, onnistuuko teos tuottamaan esteettisen elämyksen ja niin edelleen.

Heideggerille taideteos ei ole katsojaa vastassa oleva objekti, eikä elämyksen heräte, vaan mahdollisuus osallistua teoksessa tapahtuvaan todellisuuden avautumiseen, olemisen kätkeytymättömyyteen. Hänelle taide on mahdollisuus ylittää metafyysisen ajattelutapamme luoma tapa kohdata oleva objektina – ymmärtää maailma subjektin luomana esityksenä maailmasta, kuvana, joka on ulkopuolellamme, käytettävissä olevana varantona ja materiaalina, joka on meitä varten, meidän subjektiivisen järkemme asettamana ja paljastamana. Kun teos 'on', kun se kohoaa esiin omassa olemisen tavassaan, se avaa paikan, jossa oleminen voi näyttäytyä – kuten ihmisen asema olemiseen nähden on – pohjattomana, outona, historiallisena, läsnäolevan ylittävänä, ajassa maailmoivana, esiin kohoavana ja häviävänä vallitsemisena, salaisuutena ja ajallisuuden ihmeenä. Teos ei alistu välineellisyyteen, käytettävyyteen, kulutettavuuteen, vaan on kätkeytyen esiin kohoava, paljastuva ja pohjaton samaan aikaan. Teoksessa tapahtuva kätkeytymättömyys kaataa nurin tuttuna olevan ja avaa paikan uudelle todellisuuden avautumiselle, teoksen hahmossa tapahtuvalle olevan *olemisen* näyttäytymiselle.[18]

Edellä lyhyesti kommentoimani Sheets-Johnstonen ja Fraleighin tanssitulkinnat ovat sivuuttaneet tai eivät ole ajatelleet johdonmukaisesti kovin pitkälle Heideggerin taidetta ja teosta koskevaa ajattelua, joka on ymmärtääkseni erottamattomissa metafysiikan ja siten myös estetiikan tradition kritiikistä. (Estetiikan tradition kritiikki täytyy kuitenkin kautta tämän tutkielman ymmärtää ainoastaan kysymyksenä *olemisen* unohtuneisuudesta tai sen muistamisesta ja paljastuneisuudesta. Sitä ei tule sekoittaa Heideggerin ajatteluna eikä omana tulkintanani mihinkään 'epäesteettisen manifestiin', jota se ei ole.)

Tanssitutkimuksissa poikkeuksen edellä kuvattuun puutteeseen tekee Jaana Parviainen, jonka tutkimus *Bodies Moving and Moved* (1998) oli filosofisen kysymyksen asettelun tarkkuudessa uudella tavalla muun muassa Merleau-Pontyn ja Heideggerin ajattelua hyödyntävä tanssifilosofinen tutkimus. Parviainen käänsi fenomenologisen tanssitutkimuksen aiempaa enemmän kehon käytön tapojen ja kehotekniikkojen kulttuurisen ja poliittisen rakentumisen analyysin suuntaan. Hän pohti tanssin merkityksellistymistä ihmisen elämismaailmasuhteena ja maailmayhteytenä ja nosti esiin myös tanssin eettisyyden kysymykset. Parviainen hylkäsi tanssiesteettisen paradigman tanssiteoksen olemisen tavan ajattelussa ja vei siten askeleen pidemmälle Heideggerin ajattelun soveltamisen tanssitaiteen ontologiaan. Hän toi esiin Heideggerin teoksen olemisen tapaa luonnehtivan maa-maailma jännitteen ja tulkitsi sitä seuraten, että tanssija runoilee-liikkeessä esiin

[17] Ta, mm. 63–68.
[18] Mt. mm. 74–82.

eletyn kehon kokemuksen ja kehollisen muistin suodattamia uusia merkityksiä, ja että tanssiteoksen kokonaisuus pystyttää maailman-merkityksen piirin.[19]

Omassa tutkimuksessani osin seuraan kaikkien näiden aiempien tutkimusten jäljillä ja osin poikkean niistä. Esimerkiksi tanssin merkityksellistyminen läsnäolevan ylittävänä (ajallisuuden ekstaattisen rakennemuodon perusteella) on myös oman tulkintani keskeisiä lähtökohtia, mutta itse korostan tanssin *maailmointia* kehollisena elämismaailmasuhteena ja osallisuutena olemiseen, enkä elämästä abstrahoituna symbolisena muotona, kuten Sheets-Johnstone. Monet fenomenologisen tutkimuksen esiin nostamat käsitteet, kuten kinesteettinen empatia, kinesteettinen ymmärtäminen, liikkeessä ajattelu, kineettinen-keho-logos ja kehontietoisuus sekä Timo Klemolan *Taidon filosofian* (2004) esiin nostamat kehontietoisuuden eri aspekteja kuvaavat käsitteet ovat tärkeitä myös omassa tutkielmassani. Niiden avulla ajattelen edelleen ja jäsennän tanssin olemisen tapaa. Tärkein ero aiempiin tutkimuksiin nähden on yritys tutkia ja soveltaa Heideggerin ajattelua pidemmälle ja siten myös yritys ajatella tanssia ei estetiikan paradigmassa, vaan olemisen ajattelun kautta.

Yleensä tanssitutkijat ovat lyhyen filosofisen viitekehyksen esittelyn jälkeen käyneet suoraan käsiksi tanssi-ilmiöön, ilman että tutkimuksessa oli käsitelty perusteellisesti taidetta ja teoksen olemisen tapaa koskevia käsityksiä. Se, mitä sisältöjä annetaan sanalle taide ja teos, jäävät näin eräällä tavalla ikään kuin jo ennalta annetuksi, vain tanssin kautta implisiittisesti lähestyttäväksi. Tästä kuitenkin seuraa tiettyjä ristiriitoja holistisen ihmiskäsityksen, liikkeen merkityksellistymisen luonteen ja taideteoksen olemisen tavan välisessä ajattelussa. Mielestäni silloin ei pureuduta teoksen olemisen tavan ja teoksen luomisen problematiikkaan, eikä siten myöskään tanssijan taidon luonteen problematiikkaan tavalla, jossa löytyisi tanssikokemukseni vaatima yhteys ns. uuden tanssin orientaation ja tanssifilosofian välille.

Itse lähden liikkeelle aivan päinvastaisesta strategiasta ja päädyn luonnollisesti myös osin eri paikkaan, eri tavalla aukeavaan näkymään aiempiin tutkimuksiin nähden. Lähden liikkeelle Heideggerin olemisen ajattelun esittelystä, joka on matka metafysiikan ja estetiikan historiaan, teoksen olemisen tavan pohtimiseen ja ihmisen maailmassa-olemisen ontologiaan. Vasta tämän ajattelun 'nurinkäännön' jälkeen tartun tanssikysymykseen, jonka ontologiseen tulkintaan Heidegger on antanut uuden ajattelutavan, käsitteet, vallitsevien peittymisien läpikäymisen työkalut ja fundamentaaliontologian avaamaan olemisen mielen ja merkityksellistymisen horisontin.

Koen tällä tavalla löytäväni alustavan, osin uudella tavalla ajatellun yhteyden uuden tanssiorientaation, eksistenssin filosofian ja taideteoksen olemisen tavan välille. Heideggerin ajattelun avulla tulkitun tanssikokemukseni perusteella voin ehdottaa, että uudessa tanssiorientaatiossa keho ei tanssissa ole vain ajatuksen toteuttamisen väline, muotoiltavaa materiaalia, vaan että toiminta, tietoinen liike itse on omanlaisensa ajattelemisen ja siten todellisuuden avautumisen tapa. Liike, sen sijaan, että olisi esitys maailmas-

[19] Parviainen 1998, mm. 143–152.

ta, pikemminkin päästää todellisuutta läpi olemisen poeettisena ilmitulona. Tanssija päästää läpi ja jännittää esiin kehollisen osallisuuden historialliseen maailmassa-olemiseen ja kineettiseen *logokseen* omassa kehollisen tiedon tavassaan.

Tulkitsen siis, että viime vuosikymmenten uudessa tanssiorientaatiossa kyse on monin paikoin ollut paljon perustavammasta orientaation muutoksesta, kuin yhden tanssiestetiikan muuttumisesta toiseksi tanssiestetiikaksi, tai vain 'pehmeiden' kehoystävällisten tekniikoiden tai yksilöllisen kehollisuuden asiasta. Tulkitsen, että kyse on ollut edellä kuvatun kaltaisesta käänteestä todellisuuden avautumisen tavassa (keho ei ole vain ajatuksen representaatio) ja siitä seuraten myös taidekäsityksessä (teos ei jäljittele todellisuutta, vaan paljastaa sitä, päästää sitä läpi), käsityksissä koreografian rakentumisen tavoista ja tanssijan taidosta. Kyse on siten ollut tanssissa tapahtuvasta osallistumisesta viime vuosisadan tärkeään ajattelun orientaation muutokseen, 'subjektiuden metafysiikan' kritiikkiin.[20] Kyse on muutoksista siinä, millä tavalla tanssija asettuu suhteeseen olemisen vallitsemiseen nähden, miten ihmisen faktinen kehollinen eksistenssi, situaatio, tulee esiin tanssin poeettisena liikkeenä, miten tanssija ymmärtää taitonsa mielen ja kehityksen, mistä käsin tanssijan taito on.

Nimitän edellä kuvattua orientaatiota esteettisen paradigman sijaan tanssiontologiseksi paradigmaksi tai tanssin uudeksi paradigmaksi. Tämä tanssin uuden paradigman kulminoituminen on historiallisesti jäljitettävissä ns. 'uuden tanssin' (new dance) ilmiöön, mutta korostaakseni sitä, että omassa tulkinnassani on laajemmin kyse tanssiajattelusta ja tanssiontologiasta, eikä yhden tanssiestetiikan muuttumisesta toiseksi tanssiestetiikaksi, johon termi uusi tanssi helposti liitetään tai tulkitaan, käytän termiä tanssin uusi paradigma.[21] Tästä ontologisesta tulkinnasta seuraa myös uudella tavalla sävyttyvä tulkinta tanssihistoriasta.

Samalla tavalla kuin ihmisen olemisen mielellisyys muodostuu 'ekstaattisena', rajallisena ajallisuutena, menneisyyden polveutumisena nykyisyyteen, myös tanssin itseymmärryksen mieli on oleellisesti historiallinen. Tanssin heitetyn perimän esiin vetäminen, tanssihistoriallinen tarkastelu muodostaakin lähes puolet tanssia tulkitsevasta osuudestani. Tulkitsen historiallista estetiikan tradition antamaa tanssin käsittämistapaa balettiteoksen ja baletin tekniikan analyysin kautta, kuin myös modernin tanssin historian kautta. Käsittelen laajasti tanssin uuden paradigman kehitystä ja vaikutteita, pohtimalla

[20] Termi subjektiuden metafysiikka viittaa Heideggerin tulkintaan siitä, miten todellisuus avautuu uudella ajalla. Platonistisen metafysiikan perintöä kantava subjektiuden metafysiikka kulminoitui Heideggerin mukaan Descartesin ajattelussa ja siitä alkavalla aikakaudella, jossa todellisuus avautuu ennen kaikkea varman ja pysyvän tiedon valossa tietävän subjektin asettamana, representaatiorakenteessa, 'esitettynä'. Kts. mm. Mka 22–27. Luoto 2002, 68–69. Aiheesta laajemmin luvussa 1.

[21] Käsittelen tätä terminologiaa tarkemmin tutkielmani II osassa tanssia tulkitsevassa osuudessa. Termillä 'uusi tanssi' viittaan siihen historialliseen tanssi-ilmöön Amerikassa ja Euroopassa 1960–70-luvuilta lähtien, jossa manifestoitui tanssiesteettisen suhtautumistavan kritiikki ja jossa tanssi nähtiin ensijaisesti kehollisena eksistenssikysymyksenä. Siihen liittyi muutoksia tanssijuuden käsittämistavassa, tanssijan tekniikoissa, koreografiassa ja niin edelleen, tavalla, joista tämä tutkielma kokonaisuudessaan tekee oman tulkintansa. Katso terminologiasta myös mm. Rouhiainen 2003, 194.

erityisesti Aasian kehollisten viisaustraditioiden vaikutusta tanssijan taidon rakentumisen kysymykseen.

Tämän jälkeen tulee selkeämpänä esiin ehdotukseni näkökulmaksi tanssijan taitoon, teoksen luomiseen ja tanssin taiteena olemiseen. Kysyn, miten tanssijan taito ja teoksen olemisen tapa kohtaavat Heideggerin ajattelun horisontissa? Tässä keskeiseksi muodostuu Heideggerin tulkinta *tekhnestä*. Koska taiteessa ei Heideggerin mukaan ole kyse todellisuuden esittämisestä, vaan avautumisesta, ei tanssijan taitoakaan voi ajatella (jonkin jo paljastuneen) valmistamisena, vaan olemisen esiin saattamisena.

Heideggerin mukaan länsimaisen ajattelun alussa, ennen metafysiikkaa, esisokraattisella ajalla *fysis* ja *tekhne* olivat erottamattomia. *Tekhne* merkitsi sellaista inhimillistä tietämistä, jossa ihminen valjastaa *fysistä* (olemista-vallitsemista) esiin maailmaksi.[22] Tätä ajatusta seuraten ymmärrän tanssijan ja teoksen luomisen taidon *tekhnenä*, tanssijan kehollisen tietämisen tapana, joka on runouden – olemisen paljastumisen miettivän ajattelun ja luovan vaalimisen – tavoin. Siis niin, että tanssin *tekhne* vapauttaa kehollisen olemisen välineellisyyden asemasta, päästää kineettistä *logosta* esiin, tulkitsee sitä historiallisen maailman läpi, avaten näin ihmisen maailmaan heitettyä situaatiota. Siirrän siis Heideggerin ajattelun jäljillä tanssijan taidon näkökulman kokonaan *tekhneen*, *fysiksen* keskellä ammentavaan tietämiseen, joka on olemista esiin saattava *poiesis*. Pyrin näin ajattelemaan tanssijan taitoa *tekhnenä*, tietämisenä, joka avaa merkityksellistä maailmaa, eikä vain jäljittele todellista.

Myös Jaana Parviainen on omissa artikkeleissaan avannut tanssijan taidon ajattelemista kehollisen *tekhnen* ja *poiesiksen* näkökulman kautta.[23] Oma tutkielmani siis asettuu tähän jatkumoon ja kontekstiin.

Tutkielman sisällölliset kaaret ja rakenne

Luonnehdin seuraavassa lyhyesti tutkielmani sisällöllisiä kaaria ja rakennetta sekä ehdotan joitakin lukutapoja. Heideggerin ajattelu ei varmasti ole filosofian historiassa kaikkein helpoimmin avautuvaa. Vaivan palkaksi löytää ehtymättömästi inspiroivia ajattelun aiheita, tyrmääviä näkökulman keikauksia, kauneutta, runollisuutta, ankaraa ajattelua, syvää olemisen *ethosta*. Se on myös läpeensä ja kokonaan länsimaisen ajattelun historiaan kiinnittynyttä, sen tulkintaa ja kommentointia, joten väärintulkintojen tai ohuen ja historiattoman käsittämistavan vaara on ilmeinen, tietenkin myös omalla kohdallani. Ilman Heidegger tulkintoja ja sovelluksia en olisi päässyt edes alkuun.

Oma pyrkimykseni ei ole tehdä Heidegger tutkimusta, vaan soveltavaa tanssin tutkimusta. Edellä perustelluista syistä olen kuitenkin katsonut tarpeelliseksi tuoda metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuneen historian ja taiteen esteettisestä tarkastelutavas-

[22] Ta 62.

[23] Muun muassa *Dance Techne: Kinetic Bodily Logos and Thinking in Movement*, 2003.

ta 'irtikiertymisen' polun esiin laajemmin kuin soveltavissa tutkimuksissa on tapana. Aloitan tutkielmani laajalla Heidegger osuudella, joka siis toimii johdatuksena ja käsitteellisenä matkaoppaana tanssin tulkintaan. Lukija luonnollisesti itse valitsee missä järjestyksessä ja miten tutkielmaa lukee. Jos Heidegger osuus tuntuu olevan 'liikaa', voi siihen varmasti myös palata vasta myöhemmin, tarkistamaan tanssin tulkinnassa esiin tulevia käsitteitä, hakemaan laajempaa ymmärrystä, kysymään omaa tulkintaa ja niin edelleen.

Oma strategiani on yrittää, epäonnistumisen riskeistä huolimatta, aiempaa pidemmälle vietyä Heideggeria soveltavaa tanssintutkimusta. Kyse on ennen kaikkea ajattelutavan ja Heideggerin avaamaan ontologisen perustan suomasta tulkintahorisontista, ei siitä, että systemaattisesti tanssin tulkintaosuudessa kävisin läpi jokaikisen Heidegger osuudessa esiin tulleen käsitteen, tai että en käyttäisi muita lähteitä. Edellä kuvattujen tanssintutkijoiden ohella nojaan monin paikoin vahvasti Aasian viisausperinteiden filosofiaan, martial-arts ajatteluun, Timo Klemolan taidon filosofiaan, Alexander-tekniikan ja Autenttinen liike -työskentelyn käsitteistöön, tanssihistoriaan.

Ymmärtääkseni Heideggerin suurin anti taidefilosofialle lienee se, että hän ei ajattele taidetta lainkaan estetiikan tradition tavoin: taide ei ole esitys maailmasta, vaan taideteoksessa vasta tulee ensimmäistä kertaa esiin se, mikä nyt tulee olevaksi. Heideggerille taide on olemisen paljastumista, paikka, jossa historiallinen maailma ja ihmisen situaatio avautuvat kunkin taideteoksen hahmon esiin jännittämällä tavalla. Näin taide on olemisen totuuden luovaa vaalimista ja säätämistä teoksessa. Teos ei ole väline, jonka avulla esitetään jokin yliaistillinen ideaalinen tai teoreettisen tiedon tavalla paljastunut totuus, vaan teoksessa tapahtuva kätkeytymättömyys on olemisen kätkeytymättömyyttä, todellisuuden avautumisen tapa, joka ei ole korvattavissa millään muulla tavalla, eikä palautettavissa mihinkään muuhun todellisuuden avautumisen tapaan.[24] Tällainen taiteen käsittämistapa palauttaa taiteelle aseman ja merkityksellisyyden olemisen mielen säätämisen alueena, toisin kuin mihin taide on Heideggerin mukaan estetiikan tradition myötä elämyksen herätteenä ja yliaistisen totuuden esittämisen välineenä joutunut.[25]

i) Sukellus Heideggerin ajatteluun

Estetiikan traditio polveutuu Heideggerin mukaan metafysiikan historiasta. Metafysiikka määrittelee kunakin aikakautena sen, miten todellisuus avautuu ja näin se myös määrittelee sen, miten teoksen olemisen tapa ja taiteen funktio ymmärretään.

---

[24] Ta mm. 78–82.

[25] Heideggerin taidetta koskevasta ajattelusta, sen merkityksestä ja sijoittuneisuudesta taidefilosofian ja estetiikan historiaan katso suomenkielellä Miika Luoto: *Heidegger ja taiteen arvoitus*, 2002. Luodon mukaan Heideggerin ajattelussa ei ole kyse uudesta taiteen teoriasta, vaan uusista taidetta koskevista kysymyksistä, halusta 'olla mukana valmistelemassa' muutosta 'ihmisen perustavassa suhteessa' taiteeseen. (13.) Luodon mukaan Heidegger käsittää estetiikan "Platonista Nietzscheen jännittyvänä traditiona, joka hallitsemalla kaikkea taidetta koskevan puheen kieltä ja käsitteistöä vallitsee yhä edelleen. Tämä traditio ei ole vain filosofian historiaa, vaan se koskee koko taiteen kohtaloa länsimaisessa maailmassa, kohtaloa, joka liittyy nihilismin ilmiöön, mielekkyyden ehtymiseen ja päämäärien katoamiseen. Estetiikan tradition myötä taiteesta on lopulta tullut pelkän elämyksen asia, joka on menettänyt suhteensa totuuden avautumiseen." Luoto 12.

Tutkielmani ensimmäinen luku onkin *Matka metafysiikkaan ja 'estetiikan historiaan'*. Kuljen siinä Heideggerin *Estetiikan historian kuuden ratkaisevan tosiseikan* matkassa läpi länsimaisen ajattelun historian.[26] Lähden liikkeelle länsimaisen ajattelun alusta, esisokraattisesta ajasta ja ajattelusta. Heideggerin tulkinnan mukaan kreikkalaiselle ihmiselle todellisuus avautui *vastaanottavassa* suhteessa olemiseen. Oleminen oli kätkeytyen esiin kohoava *fysis*, ylitsevallitseva vallitseminen. Inhimillinen tietäminen, *tekhne*, merkitsi kätkeytymättömyyden aikaansaamista, *fysiksen* valjastamista esiin maailmaksi. Todellisuus avautui olemukseltaan tapahtumana, paljastuneisuutena, joka sisälsi kätkeytyneisyyden.[27] Tuon tässä kappaleessa esiin tanssin tulkintani kannalta oleellisen *fysiksen* ja *tekhnen* sekä *logoksen* ja *kielen* suhteen, joiden avulla tanssin olemisen tapaa voi luonnehtia ei-esteettisessä tulkintahorisontissa.

Matka jatkuu platonistiseen metafysiikkaan, jossa Heideggerin tulkinnan mukaan länsimaista ajattelua yhä hallitseva todellisuuden käsittämistapa määrittyi. Toisin kun esisokraattisella ajalla, todellisuus avautui nyt yliaistisen (idea, alkukuva) ja aistisen (aine, pysyvä ulkomuoto, oleva) välisen erottelun avaamassa tilassa. Nyt todellista oli yliaistinen alkukuvien ja ideoiden maailma, josta aistein havaittava oleva oli vain varjokuva. Totuus ei ollut enää kätkeytymättömyyttä, vaan idean oikeaa näkemistä. Koska totuus oli nyt yliaistisen idean oikeaa näkemistä, muuttui myös taiteen asema. Aistein havaittavalle taiteelle jäi totuuden (idean) jäljittelyn tehtävä.

Näin platonistisessa metafysiikassa luotiin Heideggerin tulkinnan mukaan taideteoksen historiallinen metafyysinen käsitteellinen malli: teos on esteettisesti muotoiltua ainetta, joka antaa yliaistisen sisällön loistaa lävitseen. Tämä, Heideggerin mukaan pikemminkin tarvikkeen kuin teoksen olemisen tapaa kuvaava malli ja siihen liittyvä käsitepari muoto-aine sekä taiteilijan taidon käsittäminen valmistamisen tekniikaksi, on siitä lähtien ollut estetiikkaa hallitseva ajattelutapa.[28] Tämän kappaleen pohjalta tulkitsen myöhemmin sitä, miten estetiikan traditio on antanut tanssin, koreografian ja tanssijan taidon käsittämistavan.

Heideggerin mukaan uuttaa aikaamme hallitsee platonistisen metafysiikan perinnöstä polveutuva, Descartesin ajattelussa kulminoitunut subjektiuden metafysiikka. Oleellista on, että nyt todellisuus avautuu, ei enää ylimmän yliaistisen todellisuuden antamana, vaan ihmisen järjen asettamana. Uudella ajalla maailmasta tulee olevan kaiken kattavasta objektivoinnista projisoitu *kuva*, esitys, jonka ihminen asettaa eteensä. Todellisuus avautuu representaatiorakenteessa, esitettynä, ei enää olevan olemisen vastaanottamisena, kuten vielä esisokraattisella ajalla.[29]

Uutta aikaa on luonnehdittu silmän viisauden epookiksi ja teknologisen asenteen aikakaudeksi, jossa taide estetiikan alueelle sysättynä on enää lähinnä elämyksen heräte, esitys ja 'arvo', jolla ei ole tekemistä totuuden, siis todellisuuden avautumisen ja olemi-

[26] *Sechs Grundtatsachen aus der Geshichte der Ästhetik* Nietzsche luentojen yhteydessä (Nietzsche I–II, 1989).
[27] Ta 62.
[28] Ta 24–26. Luoto 2002, 45–47.
[29] Luoto 2002 68–69. Mka, 22–27.

sen mielen säätämisen tai vaalimisen alueena.[30] Tämän kappaleen pohjalta tulkitsen myöhemmin, miten ns. 'kartesiolainen perusasennoituminen' avaa todellisuuden, jossa on 'luonnollista' ymmärtää keho lähinnä materiaalisen ja välineellisen käsittämistavan kautta, sekä 'objektin etupuolena', katseelle suunnattuna kuvallisena esityksenä.

Seuraavassa luvussa *Matka taiteen ja teoksen ajattelemiseen*, käsittelen tarkemmin Heideggerin ajattelua taiteen alkuperästä ja teoksen olemisen tavasta. Luonnehdin teoksen hahmoa maa-maailma jännitteenä, *tekhnen* käsitettä, kauneutta ja teoksen vaalimista. Oleellista on Heideggerin subjektiuden metafysiikasta poikkeava totuuskäsitys, jossa totuuden olemus ei ole varmaa ja pysyvää tietoa olevasta, olevaa koskeva perustava representaatio, vaan *olemisen* paljastumista, kätkeytymättömyyttä. Tämä on se totuus, jota Heidegger ajattelee teoksen tapahtumisena. Heideggerille taide on totuuden luovaa vaalimista, sen runollista säätämistä niin teoksen luomisessa kuin sen vaalimisessa.[31]

Kolmannessa luvussa *Matka ihmisen olemisperustan ajattelemiseen*, esittelen *Olemisen ja ajan* fundamentaaliontologiaa, sitä käänteentekevää ajattelua, josta lähtien ihmisen olemista on yhä enenevässä määrin tulkittu maailmassa-olemisen näkökulmasta.[32] Esittelen ne eksistenssin rakenteenpiirteet, joissa maailmassa-oleminen tulee Heideggerin jäsennyksen mukaan kohdattavaksemme. Nämä ovat vire, ymmärrys ja puhe (eli artikulaatio).

Maailma merkitsee Heideggerille avautunutta mielen piiriä, merkitysuhteisuutta ja tällaisena maailma on olennaisesti historiallinen. Historiallinen se on, koska todellistumme ajallisina, sijoittuneina, maailmaan, toisten-kanssa-jotka-myös-ovat-täällä heitettyinä ja kuolemaa kohti kulkevina olentoina. Tämä sijoittunut ja ajassa rajallinen osallisuus kanssa-olemiseen on se, jossa olemisemme mieli rakentuu tai peittyy.

Heideggerin mukaan jokapäiväinen olemisen tyylimme pyrkii kiinnittymään siihen, mikä on varmasti todellista, pysyvää, jo läsnäolevaa ja unohtamaan sen, että todellistumme osallisina *olemiseen*, jota ei voi koskaan ottaa kokonaan haltuun. Oleminen on ylitsevallitseva vallitseminen, määrittelyä pakeneva tyhjä perusta, jossa toteudumme ajassa rajallisina. Heideggerin mukaan ihminen todellistuu varsinaisesti itsenään, kun hän kohtaa oman eksistentiaalisen situaationsa ja tulkitsee olemisen mahdollisuuksiaan siitä käsin. Ihminen voi tulkita olemismahdollisuuksiaan myös epävarsinaisesti, julkisesta ei kenenkään olemisesta käsin, jossa eksistentiaalinen situaatio peittyy ja oleminen näyt-

[30] Kupiainen 1997, 41. Mka, 37–38.

[31] Ta 78.

[32] Fundamentaaliontologian tehtävänä on Daseinin / täälläolon olemisen rakenteiden analyysi. Tällainen ontologia on Heideggerin mukaan välttämätön, jotta ontologia kohtaisi perusongelman, eli kysymyksen olemisen mielestä yleensä. Täälläolon fenomenologiaan liittyvällä logoksella on välttämättä tulkitseva luonne, jonka avulla täälläoloon itseensä kuuluva olemisymmärrys pääsee selville omasta olemisen perusrakenteestaan. Tämä on väistämättä tietynlaista kehässä kulkemista; sen metodinen mieli on tulkintaa. Heideggerin mukaan fundamentaaliontologia muodostaa perustan ja pohjan kaikelle sellaiselle ontologiselle tutkimukselle, joka kohdistuu ei-täälläolon kaltaiseen olevaan (kuten esimerkiksi taideteokseen). Oa 61–62. Fenomenologis-ontologinen tutkimus on siis aina hermeneuttista, kehämäistä ja tulkitsevaa ajattelua, jolle ihmisen olemisrakenteiden analyysi, fundamentaaliontologia luo perustan.

täytyy kiinnittymisenä nykyisyydessä läsnäolevaan, ilman ajan ekstaattisen mielen syvyyttä ja eheyttä. Tämän asian ajatteleminen mahdollistaa tanssin maailmoinnin ja merkityksellistymisen ymmärtämisen olemisen *muistamisen* ja *situaation avautumisen* tapahtumana.[33]

ii) Heitettynä keskelle tanssin maailmaa

Tutkielman toinen osa on tanssin ontologian ajattelua. Aloitan tanssihistorialla, tanssin perimän ajattelemisella luvussa *Tanssi esteettisenä elämyksenä – tulkintoja taidetanssin 'estetiikan historiasta'*. Otan tanssin estetiikan tradition vakavasti ja yritän pohtia, miten se antaa tanssin esiymmärryksen? Miten estetiikan traditiossa tanssi toteutuu taiteena, miten koreografian rakentuminen käsitetään olemisperustan näkökulmasta tulkittuna? Analysoin klassisen baletin taiteena olemisen tapaa tutkielman Heidegger osuuden suomasta näkökulmasta sekä pohdin sitä tilannetta, johon klassisen estetiikan tradition murtuminen tanssijan jättää. Mistä mieli tekemiselle?

Luvussa *Tanssi maailmasuhteena*, pohdin modernin tanssin ja tanssin uuden paradigman historiaa. Kiinnitän erityistä huomiota Aasian viisaustraditioiden vaikutuksiin tanssin uuden paradigman *tekhnen* rakentumisessa. Kysyn ja analysoin sitä, mikä itäisessä ajattelussa purkaa kehon välineellistä käsittämistapaa, visuaalisen representaation ensisijaisuutta ja johdattaa keskittymään aktuaaliseen, välittömään kokemukseen ja tietoisuuden rakenteeseen itseensä sekä siitä avautuvaan maailmasuhteeseen. Tuon esimerkein esiin, miten tanssin uusi *tekhne* muodostuu budon kehollisen *tekhnen* kautta. Tuon sitten yhteen fenomenologisen filosofian ja tanssin uuden paradigman ja teen ontologisen tulkinnan Deborah Hayn taiteesta. Luvun lopuksi analysoin kontakti-improvisaatiota, joka tulkintani mukaan oli syntyessään radikaali uuden paradigman kulminoiva tanssi-ilmiö.

Tanssihistoriallisen osuuden jälkeen siirryn pohtimaan läheisemmin *tanssijan ja teoksen tekhneä*. Nämä luvut muodostavat omasta mielestäni tämän tutkielman keskeisen annin tanssin uuden paradigman *tekhnen* ajattelemiseksi. Luvussa *Tanssijan tekhne* pohdin aluksi sitä, millä tavalla estetiikan traditio ohjaa tanssijan taidon luonteen ymmärtämistä. Pohdin sitten tanssin tekniikka-käsitettä, sitä, miten tanssitekniikka asettaa tanssijan, teoksen ja opetuksen tavan. Esittelen sen jälkeen ajatuksen, että tanssijan toimi voitaisiin ymmärtää *fysistä* vastaanottavana esiin tuomisena, *poiesiksena*. Esiin tuomisen tapa on *tekhne*, tanssijan kehollisen tiedon tapa, jossa osallisuus olemiseen ja kineettinen *logos* tulevat esiin.

Esitän tulkinnan, että tanssin uudessa paradigmassa havainnoinnin suunta on kääntynyt katseen kautta havainnoituvasta objektikehosta, eletyn kehon ja kehon sisäisten aistien välittämän informaation havainnointiin. Esitän, että eletyn kehon *tekhne* ymmärretään kehontietoisuuden harjoittamisena, pikemminkin kuin kehon esteettis-teknisen muovautuvuuden ja hallinnan harjoittamisena. Analysoin sitten kehontietoisuuden kes-

[33] Oa. mm. 150–165, 176–178, 186–187, 206–207, 323–420.

keisiä käsitteitä, joiden avulla pääsen lähemmin artikuloimaan tanssin merkityksellistymisen ja maailmoinnin luonnetta, sitä, millä tavalla tanssiliike, tietoinen liike, on suhteessa elämismaailmaan.

Esitän, että kehontietoisuuden harjoittamisen *tekhneä* voi jäsentää kahden aspektin kautta: kehon toiminnallisen älyn tutkiminen ja liikkeen maailmaa avaavan voiman tutkiminen. Ehdotan vielä, että tanssijan toimintaa, joka ymmärretään *poiesiksena*, kannattelee eräänlainen ei-reagoinnin, ei-tekemisen tai 'silleen jättämisen' *tekhne*, joka vasta sallii silmänräpäyksellisen keho-mieli integriteetissä pysyttelyn, kehon välineellisyyden ja ennalta determinoidun ajassa olemisen pysäyttämisen. Näin tanssija murtaa kronologisen ajan kuluttamisen 'kairoottiseksi' ajan ja liikkeen syntymiseksi ja maailmoinniksi, joka on 'ekstasis', läsnäolevan ylittävä ja olemisen muistava toiminnan tapa.

Käyn edellä mainittuja kehontietoisuuden harjoittamisen ulottuvuuksia läpi käytännön esimerkkien avulla ja tuon esiin, miten vapaa, reflektoiva improvisaatio kehittää tanssijan kykyä hahmottaa olemisen kineettisyyttä ja ilmiöiden omaa kineettistä hahmoa, jota pidän koreografian luomisen ja sen tulkitsemisen tärkeänä piirteenä.

Luvussa *Teoksen tekhne* pyrin pohtimaan lähemmin sitä, miten tanssi-improvisaatiosta tulee teos. En lähesty teoksen luomista sisältö-muoto suhteena, vaan pyrin aidosti kysymään, mitä muita tapoja käsitteellistää tai edes ajatella teoksen luomista on, kuin estetiikan tradition antama sisältö-muoto suhde, joka ei anna vastausta siihen, miten elämismaailma ja koreografia kohtaavat ei-välineellisessä kehon käsittämistavassa.

Lähtökohtani on, että tanssissa ei ole kyseessä kehon kätkeytymättömyys vaan eksistenssin kätkeytymättömyys. Jokainen liikkeen 'esteettinen hetki' on tanssijan keho-mieli integriteetin syvyyden laatu. Näin myös jokainen muutos liikkeen rajassa, artikulaatiossa, hahmossa, on muutos todellisuuden avautumisen tavassa. Näin muutos 'niskan asennossa' ei ole ensisijaisesti muotoilun projekti, vaikka se on myös sitä, vaan muutos kehollisessa ymmärtämisessä ja maailmoinnin tavassa.

Kuvaan tanssi-improvisaatiota kineettisen-kehon-logoksen leikkinä, neuvotteluna ja vuorovaikutuksena eletyn kehon kokemuksen ja historiallisen maailman välillä. Kuvaan sitten tanssijan kehollisen maailmoinnin tapaa synesteettisenä ymmärtämisenä ja amodaalisilla käsitteillä ajatteluna, siis sitä, miten ilmiön kineettisillä hahmoilla on merkityssuhde, vaikka se ei ole puhuttuun kieleen jäsentyvää. Yritän sitten pohtia, miten teoksen asettamista voisi ajatella runoutena, joka säätää olemisen Heideggerin olemisen totuuden kolmoismerkityksen mielessä: olemisen historiallisen perimän esiin vetämisenä, lahjana ja todellisuuden avautumisen alkuhyppynä.

Yritän vielä vastata siihen vaikeaan kysymykseen: miten jokin ulkotanssillinen aihe ja liikkeen poeettinen kieli kohtaavat ilman kehon välineellistä käsittämistapaa? Koska tanssia usein luonnehditaan 'liikkeeksi ajassa ja tilassa' käsittelen myös sitä, miten tanssi ja koreografia ymmärtävät ajan ja tilan olemisperustan muistamisen näkökulmasta. Pohdin vielä tanssiteoksen kokonaisuutta: tanssijan suhdetta koreografiseen hahmoon, musiikin ja muiden 'elementtien' sekä koreografian välisiä suhteita.

Luvun lopuksi käsittelen vielä tanssia ja katsetta, tanssin katsomisen tapaa, joka on aina kulttuurinen ja historiallinen. Tuon esiin eritellymmin kinesteettisen empatian kä-

sitteen tanssin vaalivana katsomisen tapana. Analysoin myös lyhyesti sitä, miten estetiikan antama tanssin tulkinnan kieli ja käsitteet rinnastuvat tanssiontologisen tulkinnan käsitteistöön, totean ristiriidan ja myös sen, miten tanssiontologisella tulkinnalla ei vielä ole saatavilla kohdallisia käsitteitä. Pohdin myös sitä, mitä vaaliva tulkinta voisi tarkoittaa, millä muulla tavalla kuin teosobjektina tanssiteoksen kohtaamista voisi ajatella.

Taiteelliset työt

Tutkielmakokonaisuuteni kolmannen osan muodostaa tutkintooni kuuluneiden viiden taiteellisen työn käsittely. Olen kirjoittanut tähän osaan laajahkon johdannon, jossa selvitän omaa taiteellista historiaani sekä taiteellisten töiden käsittelytapaa tutkielmassani. Olen sijoittanut tämän johdannon kolmannen osan alkuun, enkä tähän, tutkielmakokonaisuuden alkuun, koska hyödynnän siinä yhtäältä tutkielmassa esiin tullutta problematiikkaa ja käsitteitä sekä kuvaan toisaalta matkaani tanssiontologian ajattelemiseen. Näin taiteelliset työt toimivat uutena kehämäisenä tulkintakierroksena tutkielman aiheeseen, avaten edellä esiin tullutta ajattelua tanssiteoksen luomisen, esittämisen ja tulkinnan suhteen käytännön esimerkkien avulla.

Tutkintooni liittyvät teokset ovat *10.000 Oliota* (1996), *Ofelia* (1996), *Ki-ai* (1997), *Ancient Bodies* (1998) ja *Saattamus* (1999). Teoksista *Ancient Bodies* oli tilaustyö Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmälle, muut t eokset on toteutettu free lancer kentällä, Zodiak Presentsin, Zodiak – Uuden tanssin keskuksen, Helsingin juhlaviikkojen, Ateneum-salin ja Teatterikorkeakoulun tuotannollisena yhteistyönä.

Tutkielman liite

Tutkielmakokonaisuuteeni liittyy vielä liiteosuus, jossa esittelen kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia: Alexander-tekniikan ja Autenttinen liike -työskentelyn. Näissä metodeissa tulee käytännössä esiin kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen aspektia, kehon toiminnallisen älyn tutkiminen (Alexander-tekniikka) ja liikkeen maailmaa avaavan voiman tutkinen (Autenttinen liike -työskentely.) Sisällöllisesti nämä metodit kuuluvat kiinteästi tutkielmakokonaisuuteeni, mutta kirjallisen raportin laajuuden takia katsoin parhaaksi julkaista tekstin erillisenä liitteenä.

Alexander-tekniikassa taito on kehontietoisuuden laatua ilmaiseva käsite. Alexander-tekniikan avulla on mahdollista oppia pudottamaan pois totunnaisia liikemalleja ja avaamaan tilaa kehollisen esiymmärryksen esiin pääsylle. Se siis avaa tien uudella tavalla havainnoituvan kehon motorisen systeemin, tai hieman toisin ilmaistuna, kineettisen-keho-logoksen äärelle. Totunnaisten liikemallien poispudottaminen on yhtä kuin tietoisuus keinoista, joilla liikuttaa itseään. Siihen sisältyy kineettisen-keho-logoksen hyvän toiminnan salliminen, joka taas edistää kussakin aktuaalisessa hetkessä parasta mahdollista (siis ei mitään mennyttä oikeaa) tasapainoa sisäisen ja ulkoisen ympäristön vä-

lillä, eli taitoa. Taito on Alexander-tekniikassa sisäisen ja ulkoisen ympäristön mahdollisimman hyvää tasapainoa aktuaalisessa hetkessä. Tämä taidon käsittämistapa, sisältää temporaalisen ja ympäristöllisen ulottuvuuden, kehollisen *logoksen* ja olemisen sijoittuneisuuden välisen suhteen. Se ei siis perustu kehon hallintaan suhteessa liikkeen muotoon, eikä kehon kuvalliseen käsittämistapaan. Se on ei-totunnaista suhdetta liikkeeseen ja pysyttelyä luonnostavassa kinesteettisessä ymmärtämisessä maailmayhteytenä.

Autenttinen liike -työskentely avautuu niin ikään moniaalle kehontietoisuuden harjoittamisen alueella. Tuon sen esiin tässä yhteydessä eräänlaisena teoksen säätämistä valmistelevana *tekhnenä*. Se on vapaa improvisatorinen metodi, joka pohjautuu väljästi jungilaiseen syvyyspsykologiaan ja erityisesti sen keskeiseen käytännön metodiin, aktiiviseen mielikuvitteluun (active imagination). Aktiivinen mielikuvittelu tapahtuu kehollisena liikkeessä-ajatteluna, jota toinen, näkijä tai katsoja, todistaa. Siinä tanssija harjoittaa kehontietoisuuttaan, ei yksin, vaan sellaisessa olemis-suhteessa, jossa aina jo olemme, toisten kanssa, katsottuna, nähtynä ja itse näkevänä.

Työskentely vapauttaa ja elävöittää kehollista kinesteettistä muistia ja varsinaista kehollisesti elettyä historiaa. Työskentelyssä tanssija saa kokemuksia siitä, miten liike järjestyy *liikehahmoiksi*, siis siitä, miten liike kehittää omaa *kineettistä logiikkaansa koetun merkityksellisyyden pohjalta*. Tekstini on tämän hetkisen tietoni mukaan ensimmäinen, jossa Autenttinen liike -työskentelyä kuvataan tässä laajuudessa suomenkielellä. Tulevaisuudessa uudet kuvaukset varmasti kehittävät työskentelyn suomenkielistä terminologiaa omaa kuvaustani pidemmälle.

Lopuksi

Tanssiontologiset pohdintani ovat avanneet minulle ajattelutavan, jossa ymmärrän, että tanssijan kehollinen oleminen on osallisuutta olemiseen, osallisuutta yhteiseen olemisperustaan. Tanssijan kehollinen tieto on tietoa tämän olemisperustan esiin pääsystä liikkeessä, sen kuulemista, vaalimista ja näkyväksi tekemistä, tulkittuna historiallisen maailman läpi.

Tällaisen *fysiksestä* ammentavan ja esiin valjastavan *tekhnen* omaksuminen ja kehittyminen vaatii kehontietoisuuden harjoittamisen asenteen ja toiminnan tavan. Siihen liittyy oleellisesti myös vastaanottamisen, ei-tekemisen ja hiljaisuuden elementti, kehollinen miettivä ajatteleminen.

Koen kehontietoisuuteni yhtenäisenä kokemuksellisena taustana, jossa hiljaisuus on toimintaa kannatteleva kehon sisäisen tila, mielen hiljaisuus, lepo, josta liike nousee. Kun jotakin vetäytyy, jotakin voi nousta esiin, kun mieli tyhjenee, eletyn kehon havainnot ja liikkeen olemismahdollisuudet nousevat esiin. Keho-mieli integriteetti tai kehollinen mieli on kuin ennakoivista representaatioista vapaa tyyni alue, jossa olemisen kineettiset laadut pääsevät esiin, tulevat *hahmotetuiksi*, ja jossa esiin nouseva eletyn kehon kokemuksen vuolaus on intensiivinen elämän tapahtumisen virta, johon voin hypätä mukaan, jossa voin antaa olemisen liikkeen ilmetä.

Tällaisessa keho-mieli integriteetin 'kairoottisen ammentamisen' ajallisuudessa koen, että aika syntyy liikkeessä - jokaisessa hengityksessä syntyy ajallisuuden tapahtuminen – ilmenemisen ihmeenä, pikemminkin kuin, että liike käyttää aikaa kuin kulutettavaa materiaalia. Liike syntyy ajallisuuteen tästä keskiöstä, hengittävästä täällä-olemisesta. Koen, että tällainen toiminnan tapa purkaa kronologisen ajan kuluttamisen, toiminnan rationaalisen oikoradan ja esillä olevien merkityksien toistelun. Se *löytää* merkityksen, mahdollisuuden ja polveilevan olemisen vastaanottamisen pikemminkin, kuin antaa aukottoman esityksen, pystyttää maailmankuvan.

Ymmärrän, että täällä-oleminen on historiallinen, ajassa rajallinen mahdollisuus. Tällöin tanssija tulee kohden liikkeen ymmärtämistä omasta, sivuuttamattomasta kohtalostaan käsin, eli olemiseen heitetyn situaation muistamisesta käsin (tanssija on valjennut kätkeytyvänä itselleen ja muistaa sen). Heitetyn situaation avautuminen on aina myös olemisen historiallisuuden avautumista sekä omien kokemushorisonttien että kulttuurisen ja kollektiivisen kehollisuuden kautta. Eksistenssin muistaminen on siten aina *myös* olla valjennut itselleen historiallisena *maailmana*, osallisuutena historialliseen maailmaan, maailman itseilmaisun tapana.

Tulkitsen, että koreografinen hahmo ajallistuu olemiseen muistamisena ja ilmenemisenä, johon sisältyy kätkeytyvä ja pohjaton. Ajassa olemisen paljastuneisuuteen sisältyy ajan outo kätkeytyneisyys, sen ihme, sen mysteeri.

****

Kuvasin edellä kuinka nuorena tanssijana tanssiteoreettinen kirjallisuus jäi hyllyyn. Oma tutkielmani ei liene sen houkuttelevamman näköinen: pientä tekstiä satoja sivuja. En ihmettele vaikka se monella mahdollisella lukijalla ensisilmäyksellä jäisikin hyllyyn. Kuvittelen, että tutkielman lukemisen motivaatioon tarvitaan jo alustavasti heränny kiinnostus tanssin ajatteluun, jokin tanssin, taiteen, luomisen, opettamisen, tulkinnan, katsomisen, kehollisen elämän suhteen kohdattu ongelma ja tiedollinen tarve. Toivon, että tutkielmani voisikin toimia (alusta loppuun lukemisen ohella, rinnalla) vaihtoehtoisesti myös eräänlaisena tanssin ajatteluun inspiroivana hakemistona. Sisällysluettelon avulla voi suunnistaa niihin kysymyksiin, jotka kulloinkin ovat työn alla tai kiinnostuksen kohteina. Tanssillinen, tutkimuksellinen ja tulkinnallinen keskustelu jatkukoon, askel kerrallaan, moneen suuntaan, polveillen, poeettisesti.

OSA I

Taide ja olemisen paljastuneisuus – tutkielma Martin Heideggerin ajattelun avaamasta maailmasta tienä tanssin taidefilosofian ajattelemiseen

1. Matka metafysiikkaan ja 'estetiikan historiaan'

Kirjoituksessaan *Kuusi perustavaa tosiseikkaa estetiikan historiasta* Heidegger nostaa esiin kuusi ratkaisevaa seikkaa taiteen historiallisen kohtalon kannalta, suhteessa kunkin epookin metafyysiseen perusasennoitumiseen.[1] Kyseessä ei siis ole estetiikan historian tarkastelu tavanomaisessa mielessä vaan matka metafysiikkaan, siihen ajatteluun, jossa estetiikkakin tulee mahdolliseksi. Seuraan tässä luvussa löyhästi tätä matkaa, poiketen välillä kauaskin 'estetiikan kuuden tosiseikan' kronologiasta tai Heideggerin itsensä ajattelusta, tulkintoihin ja niihin maisemiin, jotka ovat myöhemmälle ajattelulle avautuneet Heideggerin jäljillä. Lukijan on syytä muistaa, että oma tekstini tähtää vain filosofisten kysymystenasettelujen avaamiseen tanssin ajattelua varten ja siinä laajuudessa, kuin olen katsonut oman projektini suhteen välttämättömäksi. Varsinaisesti Heideggerin ajatteluun tai tässä viitattuun muuhun filosofiaan tutustuminen edellyttää alkutekstien ja niiden tulkintojen lukemista.

Käsittelen tässä luvussa neljää teemaa, jotka ovat tärkeitä tanssin ajattelemisen kannalta. Niiden nojalla voin ymmärtää mitä sisältöjä sanalle taide on historiallisesti annettu ja miten nämä sisällöt ovat määritelleet tanssitaidetta.

Yhtäällä on **yliaistisen ja aistisen erotteleva platonistinen metafysiikka** ja sen vaikutus läpi länsimaisen ajattelun ja taiteen historian. Toisaalla on platonistisen metafysiikan perintöä kantava uuden ajan **subjektiuden metafysiikka** ja maailmankuvan aikakausi, jossa **olevan oleminen on olemista representoituna, esitettynä**. Kolmannen tärkeän teeman muodostaa Heideggerin tulkinta esisokraattisen ajan kreikkalaisesta ajattelusta. Oleellista oman projektini suhteen tässä on Heideggerin pyrkimys ajatella todellisuuden avautumista ennen metafyysisiä erotteluja, ennen jakoa yliaistiseen ja aistiseen. Platonistisessa metafysiikassa maailman avautuminen ja totuuden olemus määrittyvät yliaistisen ja aistisen välisestä erottelusta (totuus on idean oikeaa näkemistä). Heideggerin mukaan sen sijaan esisokraattisella ajalla totuuden olemus ymmärrettiin **kätkeytymättömyyden tapahtumisena, aletheiana, paljastumisena**. Inhimillinen tietäminen, *tekhne,* on se, joka viittaa ihmisen osuuteen kätkeytymättömyyden tapahtumisessa, olevan olevaksi tulemisessa. Neljäs teemani onkin ***tekhnen*** käsite ymmärrettynä ***fysiksestä ammentavana tietämisenä***.

Näissä neljässä – filosofian historian kontekstissa valtaisassa – aiheessa tulee esiin sellainen ajattelun maisema, jossa tanssikokemuksen käsitteellistämistä ja tanssin ontologiaa voi tavoitella. Yhtäältä niin, että ajattelu pystyy ottamaan huomioon tanssin sisäisessä diskurssissa vallitsevat estetiikan ja esittävän taidekäsityksen konventiot. Toisaalta niin, että voidaan löytää käsitteellistä perustaa sille tanssin alueelle, jonka lähtö-

[1] *Sechs Grundtatsachen aus der Geshichte der Ästhetik* Nietzsche luentojen yhteydessä (Nietzsche I–II, 1989), otsikon suom. Luoto 2002, 41.

kohta rakentuu *fysiksestä* ammentavan *tekhnen,* ja pikemminkin olemisen kätkeytymättömyyden työstämisen, kuin mimesiksen ja representaation varaan. Aloitan tämän luvun esisokraattisen ajattelun tulkinnasta, kätkeytymättömyyden ja *tekhnen* käsitteistä.

Taidetta koskevan ajattelun (uusi) alku

Heideggerille kysymys taiteesta ei ole mikään olemiskysymyksestä erillinen estetiikan alue. *Olemisen ajatteleminen* herättää kysymyksen taiteesta. Näin taiteen historian ajatteleminen on Heideggerille olemisen kätkeytyneisyyden, unohtuneisuuden ja paljastuneisuuden historian ajattelemista.

Luennoissaan metafysiikasta vuonna 1935 (*Einführung in die Metapahysik*) Heidegger toteaa, että suurinta suurissa asioissa on aina niiden alku ja tämä on totta myös länsimaisen ajattelun suhteen: ”Kuka hyvänsä ottaakin *olemisen* kysymyksen ajateltavakseen, hänen on palattava *olemisen ajattelun* alkuun.”[2] Heideggerille itselleen se tarkoitti varhaisen kreikkalaisen ajattelun uudelleen ajattelua, palaamista takaisin länsimaisen ajattelun alkuun, jotta ’uusi alku’ olisi mahdollinen.

i) Fysis ja tekhne esisokraattisessa maailmassa

Heideggerin mukaan ensimmäinen ratkaiseva tosiseikka taiteen historiallisen kohtalon kannalta on, että varhainen kreikkalainen taide ja ajattelu ennen platonistista metafysiikkaa on jäänyt vaille sen olemuksellista ajattelua. Heidegger itse pyrki ajattelemaan sitä, mikä varhaisten kreikkalaisten ajattelijoiden kuten Herakleitoksen, Parmenideen ja Sofokleen ajattelussa on ei-sanottua, ei-ajateltua.[3] Se mikä Heideggerin mukaan erityisesti jäi kreikkalaisilta ajattelematta, siitä huolimatta että se johdatti heidän ajatteluaan, on *aletheia,* kätkeytymättömyys, joka sisältää kätkeytyvän.

Kätkeytymättömyyden ymmärtämiseksi täytyy ensin ajatella sitä, millä tavalla todellisuus avautui kreikkalaiselle ihmiselle, miten kreikkalainen ihminen ymmärsi ’paikkansa’ tai ’asemansa’ olevan keskellä. Kreikkalaiset nimittivät sanalla *fysis* olevan kaikkeutta, olevaa *kokonaisuudessaan*. *Fysis* on ’enemmän’ kuin luonto, se on ’olemisen nimi’, ”sana jossa varhaiset kreikkalaiset ajattelivat olevan olemista, sana, jossa olevan oleminen avautui heille.”[4] *Fysis*, joka oli vallitseminen, ei ollut jokin objektinomainen luonto ihmisen ulkopuolella, eikä jotakin erillistä ihmisen olemiseen nähden, vaan pikemminkin *olemisen* hämmästyttävää esiin nousemista ja häviämistä, vastaanottamista ja vallitsemista.

Kun yritän kuvitella itseni tällaiseen maailmaan, se herättää tunteen laulullisuudesta ja ihmeestä. Kuin vastaanottaisin kiitollisuudella ja hämmästyksellä silmieni eteen nou-

[2] Teoksessa Pöggeler 1987, 158.
[3] Muun muassa kirjoituksessaan Einführung in Die Metaphysik (1935). Pöggeler 1987, 158.
[4] Luoto 2002, 98.

sevan meren sinisen hehkun ja korkeuksiin kohoavan vuoren, kuin lähestyisin kunnioituksella ja varuillaan olevalla tietoisuudella kaikkea sitä mikä ilmenee, mikä kutsuu luokseen läheisyyteen, kaikkea sitä olevaa, jonka *olemista* en voi ottaa haltuun, hallita. Oleva, siis myös ihminen itse, tuntuu jäävän ihmeen kaltaiseksi, salaisuudeksi, kuten Heidegger sanoo, olevan ristiriitaisuuksien ja outouden leimaamaksi.

Kun todellisuus avautuu tällä tavalla, kun ihminen *on* ottaessaan olevaa vastaan, maailma ei voi olla kuva. Sen sijaan, että ihminen katselee olevaa ulkopuolelta, jolloin oleva paljastuu ihmiselle hänen katseessaan, kreikkalaiselle pikemminkin oleva näkee ihmisen. Oleva *kohoaa* esiin avautuvana läsnäolevana ja *kokoaa* ihmisen *lähelleen* läsnäolemiseen.[5]

Kun oleva ilmenee, se paljastuu, tulee 'valoon', mutta samalla ilmeneminen sisältää sen pimeyden, häviämisen ja kätkeytymisen, *josta* ilmeneminen nousee ja *johon* se palaa.[6] Näin *fysistä* ilmenemisenä ja paljastumisena ei ole ilman kätkeytyneisyyttä. Heidegger ajattelee, että kreikkalaiselle ihmiselle kätkeytyneisyys ei ole vain tila ennen paljastumista ja sen jälkeen, vaan kätkeytyneisyys hallitsee olevan olemista läpikotaisin, se "kuuluu olemisen olemukseen."[7]

Mikä sitten on ihmisen osuus kätkeytymättömyyden tapahtumisessa? Heideggerin mukaan kreikkalaisille *tekhne ja fysis* kuuluivat erottamattomasti toisiinsa. *Tekhne* on se, joka viittaa ihmisen osuuteen kätkeytymättömyyden tapahtumisessa, olevan olevaksi tulemisessa. Kreikkalainen sana *tekhne* ei merkitse tekniikkaa, eikä mitään tuottamista, ei taideteoksen eikä tarvikkeen tekemistä, niin kuin sana nykyaikana usein käsitetään. Heideggerin mukaan *tekhne* oli nimitys sille, mikä merkitsee inhimillistä tietämistä, sillä se kannattelee ja johdattaa kaikkea inhimillistä esiinmurtautumista olevan keskellä, on tietävän ja etenevän ihmisen esiinmurtautumista *fysiksen* keskellä ja sen perustalta. Näin se johdattaa ihmisen suhdetta siihen mitä on.[8]

Jos *tekhne* on tietämistä, niin millaista tietämistä se on? Kun *fysis* on ihmisen *ylitsevallitseva* ja kun ihminen *on* ottaessaan olevaa *vastaan*, niin tietämisen olemuskin luonnollisesti määrittyy tällaisesta suhteesta olevan kaikkeuteen. Heideggerin mukaan tietämisen olemuksen ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle *aletheia*, eli olevan paljastuminen.[9] Kreikkalaiset käsittivät, että *tekhne* tapahtuu *fysiksen* perustalta. *Fysis* ei katoa *tekhnessä*, vaan toteutuu siinä. T*ekhne* johdattaa etenemistä *fysistä* vastaan siinä mielessä, että vasta

---

[5] Mka, 26. "Tämä Parmenideen ajatus (ajatteleminen on samaa kuin oleminen) tarkoittaa, että olevan vastaanottaminen (Vernehmen) kuuluu olemiseen, sillä oleminen vaatii ja määrää sitä. Oleva on kohoavaa ja avautuvaa. Läsnäolevana se kohtaa myös läsnäolevan ihmisen, toisin sanoen ihminen avaa itsensä läsnäolevalle ottaessaan sen vastaan. Olevasta ei tee läsnäolevaa se, että ihminen näkee olevan *perception* merkityksessä. Pikemminkin oleva näkee ihmisen ja avautuvana kokoaa ihmisen lähelleen läsnäolemiseen. Oleva katsoo ihmistä, vetää hänet avoimuuteensa, pitelee ja kannattelee häntä siinä; olevan vastakkaisuudet ja ristiriitaisuudet leimaavat hänet – tätä oli ihmisen olemus suurella kreikkalaisella ajalla. [ ] Kreikkalainen ihminen on ottaessaan olevan vastaan, minkä vuoksi kreikkalaisessa ajattelussa maailma ei voi olla kuva." Mka, 26.

[6] Biemel 1993, 373.

[7] Luoto 2002, 101.

[8] Mt. 98–101. ECF, 192. Ta, 62. Kockelmans 1985, 6, 170.

[9] Ta, 62.

tekhnessä fysis paljastuu (merkityksellisenä, maailmana) ja oleva tulee esiin. Mutta *tekhne* ei ole hyökkäys *fysistä* kohden. *Tekhne* on 'antamista sen saapua, mikä on jo tulossa läsnäolevaksi'. Kun ihminen *tekhnen* johdolla synnyttää jotakin uutta, hän sallii olevan tulla esiin, hän antaa *fysiksen* toteutua.[10]

Itselleni on tärkeää huomioida erityisesti se, että *tekhne*-käsitteessä on jatkuvasti puhe toiminnan ja ajattelemisen tavasta kreikkalaisella ajalla. *Fysis* paljastuu ihmisen ja olevan vaalivassa kohtaamisessa. *Fysiksen* paljastuminen ei siten ollut ensisijaisesti teoreettinen tai tekninen operaatio, vaan jotakin joka tapahtuu aktuaalisessa ihmisen ja olevan välisessä kohtaamisessa, ja vielä niin, että kyse ei ole vain ihmisen ulkopuolella olevan kohtaamisesta, vaan myös ihmisen itsensä lävitse vallitsevien voimien kohtaamisesta, ammentamisesta ja esiin valjastamisesta *fysiksen* keskellä.

On yleisesti tiedetty tosiasia, että kreikkalaiset kutsuivat sekä taidetta että käsityötä sanalla *tekhne*. Mutta Heideggerin mukaan tämä viittaa syvempään ontologiseen yhteyteen, kuin käsitykseen käsityöläisestä ja taiteilijasta tarvikkeiden ja teosten valmistajina. *Tekhne* tietämisenä ei tarkoita teknistä, valmistamista eikä käsityötä. "*Tekhne* taiteen ja käsityön yhteisenä juurena on sellaista 'inhimillistä esiinmurtautumista olevan keskellä', jonka ansiosta ihminen vasta kykenee valmistamaan tarvikkeita ja luomaan taideteoksia."[11]

ii) Maailmaa esiin jännittävä kamppailu ja taideteos

Mitä sitten tarkoittaa, että vasta *tekhnessä fysis* paljastuu merkityksellisenä, maailmana? Kasvilla tai eläimellä ei ole maailmaa, vain elinympäristö. Ihmisellä on maailma, merkityksellisen mielen piiri, avautunut ja historiallinen maailmassa-oleminen. Ihmisen itseymmärryksen toteutuminen tapahtuu merkityksellisen maailman paljastumisena jo avoimessa maailmassa.[12] Olevaa esiin tuovana tietämisenä *tekhnen* tapahtuminen on *aletheian*, kätkeytymättömyydeksi ymmärretyn totuuden tapahtumista. Mutta olevan kätkeytymättömyys on mahdollista vain maailmassa, avoimessa ilmenemisen tilassa, mielekkyyden piirissä. Ilman tällaista kätkeytymättömyyden tilaa *fysiksen* vallitseminen jäisi kätkeytyneeksi.[13]

Miten maailma sitten tulee maailmaksi? Luodon tulkinnan mukaan kreikkalaisille olevan esiin tuleminen voi tapahtua vasta siten, että *fysis*, olemisen vallitseminen kamppailee itsensä maailmaksi. Tämä kamppailu (*polemos*) merkitsee erojen tekemistä ja vas-

---

[10] Luoto 2002, 101–102. Kockelmans 1985, 6.

[11] Luoto 2002, 102. "Viittaus kreikkalaiseen tapaan käyttää käsityöstä ja taiteesta yhtä ja samaa sanaa *tekhne*, olkoon se miten tavanomainen ja valaiseva tahansa, jää joka tapauksessa vääräksi ja pinnalliseksi. Sillä *tekhne* ei tarkoita käsityötä eikä taidetta eikä varsinkaan teknistä sanan nykymerkityksessä. Se ei ylipäänsä koskaan tarkoita minkäänlaista käytännöllistä aikaansaantia. Sana *tekhne* nimeää pikemminkin erään tietämisen tavan. Tietäminen tarkoittaa olla nähnyt, näkemisen laajassa merkityksessä: läsnäolevan kuulemista läsnäolevana. Tietämisen olemuksen ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle *aletheia* eli olevan paljastuminen." Ta, 61–62.

[12] Oa, 106. "Mutta jos maailma voi tietyllä tapaa näyttäytyä, sen täytyy ylipäätään olla avattu." Oa, 106.

[13] Luoto 2002, 103.

takohtien asettumista, jossa toisistaan erottuvat asiat saavat olemuksensa vastakohtien jännittymisen kautta. Alkuperäinen kamppailu ei hajota, vaan päinvastoin luo järjestyksen kokoamalla ja jännittämällä vastakohdat yhteen. Kamppailu luonnostelee ja kehii aukii ennen kuulemattoman, tähän asti sanomatta ja ajattelematta jääneen. Vastakohtien jännittymisen kautta *fysis* saa 'välienselvittelyssä' tietyn rakenteen ja muotoutuu maailmaksi. Vasta nyt oleva tulee sellaisenaan olevaksi. Tämä maailman muodostuminen on varsinaista historiaa.[14]

Kun vasta *tekhne* paljastaa *fysiksen* se tarkoittaa, että *fysiksen* vallitseminen on otettava vastaan siten, että se 'asettuu paikoilleen' *tekhnen* johdolla. Heidegger ajattelee, että olevan paikoilleen asettuminen tai pysyvyys merkitsee asettumista 'rajoihin', joissa oleva voi näyttäytyä omassa 'hahmossaan'. Vasta raja antaa olevalle olemisen. Näin raja ei ole sulkeva vaan avaava. Ihminen on 'luova' olento asettuessaan *fysiksen* valtaa vastaan 'vangitsemalla' sen esimerkiksi taideteokseen ja asettaessaan näin olemisen vallitsemisen tiettyihin rajoihin. Taideteoksen luomisessa t*ekhnen* johdolla tapahtuva kamppailu luonnostelee auki uuden olemisen paljastuneisuuden. Se saa kätkeytymättömyyden tapahtumaan taideteoksen maailmassa.[15]

Taideteos ymmärrettynä irti platonistisen metafysiikan perinnöstä ja ajateltuna olemiskysymyksen kautta, kätkeytymättömyyden alueena, ei siis ole kuvaus tai esitys mistään jo aiemmin paljastuneesta. Vasta teos luo sen, mikä nyt paljastuu olevaksi. Heidegger kirjoittaakin, että esimerkiksi rakennustaiteen teos, kreikkalainen temppeli ei kuvaa mitään. Temppeliteos kohotessaan kalliolla avaa sen pyhän piirin, jossa jumala voi olla läsnä. "Temppeli liittää ja samalla kokoaa teoksena niiden polkujen ja suhteiden ykseyden, jossa syntymä ja kuolema, voitto ja häpeä sekä kestävyys ja rappio hahmottavat ihmisolennon kohtalon."[16] Temppeli tuo esiin kiven kantavuuden ja loiston, auringon valon ja yön pimeyden. "Puu, ruoho, kotka ja käärme saavat erottuvat hahmonsa ja tulevat näin näkyviin sinä, mitä ne ovat. [ ] Vasta temppeli antaa siinä kohotessaan olioille niiden näön ja ihmiselle näköalan itseensä."[17]

Teos ei itse kuvaa mitään, vaan avaa sen maailman, jossa mielekkyyttä ja merkitystä voidaan ratkaista. Heideggerin mukaan varhaisessa kreikkalaisessa tragediarunoudessa ei ole olemuksellisesti kyse minkään ennalta tiedetyn kuvaamisesta tai 'esittämisestä'. Siinä kamppaillaan esiin sitä tilaa ja maailmaa, jossa vasta ihmisen olemus ja ihmisen olemista koskevat ratkaisut tulevat mahdollisiksi: "Tragediassa ei näytellä eikä esitetä mitään, siinä käydään uusien jumalien kamppailua vanhoja jumalia vastaan."[18] Tragediarunouden avaamassa maailmassa asetetaan ihmisten (kansan) osallistuttavaksi ja "rat-

[14] Mt. 104. Heideggerille taideteos on tällainen kätkeytymättömyyden tapahtumapaikka, mutta "yhtälailla valtiomies ja ajattelija saavat omilla 'teoksillaan' vangituksi maailman avautumisen: myös kaupunki, polis, loi paikan kreikkalaisten 'historialliselle Daseinille', samoin kuin ajattelija, joka omalla tavallaan 'otti vastaan' olemisen"." Mt. 105–106.

[15] Mt. 105, 107, 109.

[16] Ta, 41.

[17] Mt. 42.

[18] Mt. 43.

kaistavaksi se, mikä on pyhää, mikä epäpyhää, mikä suurta, mikä pientä, mikä urhoollista, mikä pelkurimaista, mikä jaloa, mikä pinnallista."[19] Kreikkalainen tragediarunous ei siis kuvaile kreikkalaista ihmistä, vaan se on Heideggerin mukaan 'ajattelevaa runoilemista'. Se 'säätää' ihmisen olemuksen ja sen tavan, jolla oleva on ihmiselle.[20] Itselleni tärkeää tässä huomiossa on se, kuinka ajatteleminen ja taide, olemisen totuuden avautuminen ja runous olivat siis olemuksellisesti vielä lähellä toisiaan, toisin kuin myöhempinä aikoina.[21] Sen sijaan, että teoksessa jäljitellään tai esitetään olevaa koskeva totuus, siinä vasta 'ajattelevasti runoillen' kamppaillaan olevaa koskeva kätkeytymättömyys tapahtuvaksi.

Mitä tämä kamppailu sitten tarkemmin ottaen on? Miten sen välttämättömyys ja väistämättömyys määrittävät ihmisen olemusta? Luodon tulkinnan mukaan ihmisen olemuksen säätäminen toteutuu *fysiksen* ja *tekhnen* välisessä kamppailussa. Tragediassa tämä kamppailu toteutuu *fysiksen* ylitsevallitsevuuden, sen outouden ja selittämättömyyden ja ihmisen 'valtaa käyttävän' olemuksen välillä. Tragediassa kamppaillaan olevaa koskeva totuus tapahtuvaksi. Esiin kätkeytymättömään nousee ihmisen olemus, joka on heitetty pois 'kotoisasta' ja 'turvallisesta', *fysiksen* ylitsevallitsevuuden ja *tekhnen* väliseen kamppailuun. Sofokleen *Antigonen* ensimmäisessä kuorolaulussa esitellään käsitys ihmisen olemuksesta sanomalla, että "on monenlaista outoa, mutta ei mitään oudompaa kuin ihminen."[22]

Heidegger tulkitsee tämän outouden kahtalaisena. *Fysis* itse on outo merkityksessä 'ylitsevallitseva vallitseminen', joka herättää selittämättömän kauhun, todellisen ahdistuksen ja vaientavan kainouden yli-inhimillisen läsnäolon edessä, se on suunnattomuutta, mahtavuutta. Outous on myös mahtia ja valtaa jonkin suhteen. Ihminen on olento, joka on olemukseltaan 'valtaa käyttävä'. Ihminen on Sofokleelle oudoin ja suunnattomin. Hän on asetettu alttiiksi olemisen oudolle vallitsemiselle, mutta samalla hän käyttää valtaa tätä vallitsemista vastaan.[23] "Outous määrittää ihmisen olemusta, jonka peruspiirteenä on tuleminen heitetyksi ulos tutusta, turvallisesta ja 'kotoisesta'."[24]

Kreikkalaisessa ajattelussa siis *fysis,* joka rakastaa kätkeytymistä tarvitsee *tekhnen*, jotta se voi ilmetä. Oleva 'tarvitsee' ihmisen, jotta se voidaan ymmärtää jonakin, jotta se näin voi tulla olevaksi.

Tämä merkitsee, että ihmisen luovuus ei kumpua hänellä jo olevien kykyjen käytöstä (mikä on vain 'keksimistä'), vaan luovuus syntyy samalla kun ihminen oppii kohtaamaan

---

[19] Mt. 43.

[20] Luoto 2002, 106.

[21] Pöggelerin mukaan Heideggerin suhteelle kreikkalaiseen ajatteluun on oleellista, että hän ymmärsi näiden ajattelijoiden läheisyyden runoilijoihin. Esim. teos Einführung in die Metaphysik tulkitsee Sofokleen runoutta keinona ymmärtää Parmenideen ajattelua. Heideggerin mukaan varhainen kreikkalainen ajatteleminen ja runoileminen vastaavat toisiaan siinä, että molemmat ovat "runollisia" olemukseltaan; ne takaavat ja säilyttävät historiallisesti ilmenevän olemisen totuuden. Pöggeler 1989, 167.

[22] Luoto 2002, 107.

[23] Mt. 107–108.

[24] Mt. 107.

sen, mikä hallitsee häntä. ”Taltuttamalla ihminen ottaa osakseen sen, mikä vallitsee hänen lävitseen.” [25]

iii) Kysymys olemisesta, kielestä ja runoudesta (logos, kieli)

Tanssin ontologisen pohdinnan kannalta seuraavat kolme seikkaa ovat tässä yhteydessä oleellisia. 1. Oleva tarvitsee ihmisen, jotta se voidaan ymmärtää jonakin. 2. Ihmisen luovuus ei kumpua hänellä jo olevien kykyjen käytöstä. 3. Luovuus syntyy samalla, kun ihminen oppii kohtaamaan sen, mikä hallitsee häntä. Mikä sitten erityisen oleellisesti hallitsee *tanssijaa*, millaiset voimat vallitsevat hänen lävitseen, minkä kohtaamista hänen täytyy oppia, mistä hänen luovuutensa kumpuaa? Ja vielä, mihin oleva ’tarvitsee’ tanssijaa?

Tärkeää tämän ajattelemisessa on muistaa, että *fysiksessä* vallitsevat voimat eivät ole mitään tanssijasta erillistä, vaan ne vallitsevat hänen kauttaan, hänen lävitseen. Edellä sanotun nojalla käsitän, että tanssija valjastaa *tekhnessä* (jonka täytyy siis olla vastaanottavaa *tietämistä* kehollisessa olemisessa vallitsevista liikkeellisistä voimista) olemisen paljastuneisuutta esiin, antaa sille liikkeessään rajat ja hahmon. Mutta mitä tarkemmin luonnehtien nämä ’voimat’ ovat? Mikä on se, jota tanssija kuulee, mistä hänen ajattelunsa kumpuaa silloin, kun puhumme merkityksellisestä liikkeestä, ’liikekielestä’ ja taideteoksesta? Tuon seuraavassa lyhyesti esiin muutamia huomioita siitä, miten Heidegger on ajatellut olemisen avautumista kielessä ja runoudessa.

Kreikkalaiset nimittivät olevan kaikkeutta nimellä *fysis*, mutta *fysiksellä* on useita ’nimiä’. *Fysis*: itseensä palaava esiintuleminen, *logos*: yhteenkokoontuneisuus paljastumisessa ja *dike*: järjestys, joka ohjaa ja liittää.[26] *Tekhnen* käyttäjänä ihmisen luovuus ei kumpua hänellä jo olevien kykyjen käytöstä, vaan luovuus syntyy samalla kun ihminen oppii kohtaamaan sen, mikä hallitsee häntä, mikä vallitsee hänen lävitseen. Näin *tekhne* tietämisenä ei ole ihmisen mielivaltaista keksintää, vaan *logoksen* ja *diken* – rakentumisen, suhteisuuden, yhteenkokoontumisen, ohjaavan järjen ja järjestyksen – vastaanottavaa kuulemista, siitä ammentamista ja sen esiin valjastamista.

Kreikkalaisen tragedian tulkinnassa korostuu *fysiksessä* vallitsevan ohjaavan järjestyksen valtaa vastaan asettuminen kamppailuna, *polemoksena*. Heideggerin Sofokleen tul-

---

[25] Luoto tulkitsee *fysiksen* ja *tekhnen* suhdetta mm. seuraavasti: Meri, maa ja eläinkunta vallitsevat ympäröimällä ihmisen. Kieli, ymmärtäminen, rakentaminen ja yhteisön luominen puolestaan vallitsevat ihmisen ’läpi’ tai ihmisen ’kautta’. Se mikä vallitsee ihmisen läpi on sellaista, joka ihmisen – ollakseen ihminen – on otettava vastaan, tehtäväkseen, osakseen. Näiden voimien valta on suurempi kuin meren, maan ja eläinkunnan, sillä vasta nämä voimat ’avaavat’ olevan jonakin: merenä, maana, eläimenä. Samalla ne raivaavat ihmisen kuljettaviksi tiet ympärillä vallitsevaan olevaan. Tämä esiinmurtautuminen on Heideggerille *tekhnen* alkuperäinen merkitys. Kieli, runous, yhteisön rakentaminen jne. ei ole jotakin, jonka ihminen on keksinyt, miten voisi keksiä sen, mikä vallitsee hänen lävitseen. Tämä merkitsee, että ihmisen luovuus ei kumpua hänellä jo olevien kykyjen käytöstä (mikä on vain ’keksimistä’), vaan luovuus syntyy samalla kun ihminen oppii kohtaamaan sen, mikä hallitsee häntä. Fysiksen vallan kohtaaminen on ’valjastamista’, ’taltuttamista’. ”Luovuus, vallankäyttö, joka paljastaa olevan uudella tavalla, tapahtuu vain siten, että kielen, ymmärtämisen, vireen ja rakentamisen itsensä voimat taltutetaan vallan-käytössä. Taltuttamalla ihminen ’ottaa osakseen’ sen, mikä vallitsee hänen lävitseen.” Mt. 109–110.

[26] Mt. 112–113.

kinnan mukaan kreikkalaiset kokivat *fysiksen* ylitsevallitsevan vallitsemisen juuri *dikenä*, tiettynä ohjaavana 'järjestyksenä'.[27] Oleminen, olevan läsnäolevaksi tuleminen tapahtuu vain *tekhnen* ja *diken*, järjestyksenä vallitsevan *fysiksen* välisessä kamppailussa. *Tekhne* murtautuu *diketä* vastaan samalla kun *dike* järjestyksenä 'hallitsee' kaikkea *tekhnetä*. Näin "vastavuoroinen vastakkaisuus *on*".[28]

Käsitykseni mukaan *logos* ei siten Heideggerille ontologisesti tarkoita mitään ihmisen keksimää järkeä (*logos* on suurempi kuin järki), vaan olemista 'yhteenkokoontuneisuutena paljastumisessa', yhteyttä ja suhteisuutta vapauttamisessa ja paljastamisessa.[29]

Heidegger tulkitsee Herakleitosta myötäillen, että alkuperäinen *logos* on luonnossa, todellisuudessa. Kun ihminen on avoin tälle todellisuudelle, *logos voi tulla hänen kauttaan ilmi.* Kieli on yhteydessä alkuperäiseen *logokseen*: kielessä puhuu yhteenkokoontuminen ja suhteisuus, vapauttaminen ja paljastaminen, ei ihminen. Kieli (sanonta, logos) on siis ensisijaisesti luonnossa, ei ihmisessä.[30]

Kockelmansin mukaan Heidegger ajattelee kielen kaikkein laajimmalla mahdollisella tavalla. Kieli ei merkitse sanoja ja väitelauseita, vaan kieli on kaiken 'alkuna' olevan *logos*, *kokoaminen*, joka avaa maailmaa, jossa oliot voivat ilmetä. Heidegger tarkoitta kielellä "kaikkea, minkä kautta ihmiskunta tuo merkityksiä päivänvaloon artikuloidulla tavalla, riippumatta siitä, onko se tehty konkreettisesti, kielen lauseiden kautta sanan suppeassa merkityksessä, tai taideteoksen tai sosiaalisen tai uskonnollisen instituution avulla jne."[31] Jos taide on yksi ihmisen kieli, tällöin tulisi ajatella, että myös taide on ensisijaisesti luonnossa. Heidegger siteeraa Albrecht Düreria, joka sanoo: "taide on todellakin luonnossa, se, joka voi repäistä sen ulos saa sen haltuunsa."[32]

Heideggerin mukaan ihminen asuu sekä kielessä että maailmassa, mutta kieli tuo nimeämällä oliot ensimmäistä kertaa esiin. Näin kieli on ihmiselle olemuksellisesti olemisen asumus; ajattelu tuo olemisen ei-sanotun kieleen. Oleminen on jatkuvasti "matkalla

---

[27] Dike, kreikkalaisten oikeuden jumalatar, olemisen metafyysinen järjestys, joka rinnastuu *logokseen*. Mt. 112.
[28] Mt. 113.
[29] Mutta mitä *logos* vielä tarkemmin tarkoittaa, miten Heidegger tulkitsee *logoksen*? *Olemisessa ja ajassa* -20-luvulla Heidegger tulkitsee *logosta vielä* suhteessa Platonin ja Aristoteleen ajatteluun. *Olemisessa ja ajassa*: *Logoksen* ensisijainen tehtävä on saattaa jokin nähtäväksi suoraan, saattaa *käsittämään* se, mikä ilmenee. Siten sillä on *yhteyden ja suhteen* merkitys; saattaa jokin näkyväksi suhteessa johonkin muuhun, *suhteisuudessaan*. *Logoksen* 'oleminen totena' tarkoittaa, että oleva, josta on puhe, sallitaan tulla ulos kätkeytyneisyydestään, paljastetaan. *Logoksen* oleminen epätotena tarkoittaa samaa kuin pettäminen peittämisen mielessä; jokin asetetaan jonkin eteen (siten, että saattaa nähtäväksi) ja sen antamista siten *jonakin*, mitä se ei ole. (Oa 56–58. ECF, 212–213.) Otto Pöggelerin mukaan myöhemmin Heidegger tulkitsee *logosta* suhteessa Herakleitoksen ajatteluun: *Logos* on yhteenkokoontuminen paljastumisessa, kätkeytymättömyys. Referoin Pöggelerin tulkintaa: Heraclitus thinks unconcealments as *fysis* but also as – fire, – that with mediates, – the interstice, – the reciprocal inclination – confrontation and struggle in which gods and men struggle for their essence, – the one unifying all. (160.) "As a flash of lightning suddenly gathers everything that presences into the light of presencing, so does the *logos* gather everything into one." Pöggeler 1989, 160.
[30] Passinmäki 1997, 107.
[31] Kockelmans 1986, xiii. Suom. Passinmäki 1997, 105.
[32] Ta, 73.

kohti kieltä", se "tulee aueten kieleen."[33] Vain koska kieli on ihmisen olemuksen asumus, ihminen voi olla myös koditon kielessä ja täyttää sen kaikenlaisella tekemisellä.[34]

Mitä Heidegger tarkoittaa tällä kodittomuudella tai kaikenlaisella 'tekemisellä' ? Ymmärrän sen niin, että kieli puhuu aina siitä suhteesta käsin, joka ihmisellä on maailman avautumiseen. Esimerkiksi totunnaisessa jokapäiväisyydessämme kohtaamme usein maailmassa olevan jo jonakin 'itsestäänselvänä' ja 'annettuna' maailman sisäisesti käsillä ja käytettävissä olevana. Kielen ja olevan suhde on silloin useimmiten huomaamaton, kätevä, yleinen ja reflektoimaton. Näen talon, puhun talosta ja ystäväni ymmärtää riittävän selvästi mistä on kyse. En erityisesti ajattele, *mitä sanat sanovat*. Käytän kieltä eri asteisesti ja eri tarkoitusperin lähinnä työkalunomaisena välineenä, missä sinänsä ei ole mitään vikaa. Kielen olemus ei Heideggerille kuitenkaan ole ensisijaisesti välineellisyydessä, vaan maailman avautumisessa, olemisen kätkeytymättömyydessä. Kodittomuus kielessä merkitseekin Heideggerille esimerkiksi sitä, miten tekniikan aikakaudella formalisoitu kielen olemus uhkaa kadota. Kieli esitetään tai ymmärretään eri tarkoitusperistä käsin informaation välineenä, eikä olemisen 'asumisen talona'.

Heideggerille kielen olemus on sanontaa olevan kätkeytymättömyydestä, runoutta. Jos kieli puhuu aina siitä suhteesta käsin, joka ihmisellä on maailman avautumiseen, niin runollisessa puheessa kieli vapautuu itse *olemisen ajatteluun*. Näin voi sanoa, että runollinen puhe suuntautuu eksistenssin avaamiseen, siinä maailman avautumista työstetään esiin 'ajattelevasti runoillen'. Ymmärrän tämän kokemuksellisesti niin, että runoilija 'kuuntelee olemista', antaa olemisen puhutella häntä kielessä. Olemista ajatteleva kieli, runollinen puhe, ei ole formalisoitua tai historiatonta. Heidegger nimittää äidinkieleksi sitä kieltä, joka on kasvanut historiallisesti. Heideggerin mukaan historiallisesti kasvanut kieli puhuu ihmisessä, ei ihminen: "Kieli on se, joka varsinaisesti puhuu, ei ihminen. Ihminen puhuu vain siinä määrin kuin hän kulloinkin vastaa kielelle."[35] Kun kieli puhuu ihmisessä – kun ihminen puhuu vain siinä määrin, kun hän kulloinkin vastaa kielen sanonnalle – tällöin puhuminen on myös kuuntelemista. Passinmäen mukaan Heideggerille:

> Ihmisen puhe on vastaamista. Vastaaminen on kuuntelemista. Kieli puhuu ja ihminen vastaa. Tämä suhde ei käänny toisin päin edes silloin kun runoilija luo teoksen. [ ] ..silloin luominen on pikemminkin saamista ja vastaanottamista yhteydessä kätkeytymättömyyteen.[36]

Vaikka kieli on kaikkea sitä, millä ihminen tuo merkityksiä päivänvaloon, niin Heideggerille puhutulla kielellä on kuitenkin erityinen ensisijainen ihmisen olemusta rakentava asema. Nimeämällä oliot ensimmäistä kertaa esiin, se avaa myös sen tilan, jossa taideteokset voivat tulla maailmassa merkityksellisiksi.[37] Omassa arkkitehtuuria käsittelevässä tutkiel-

[33] Kh, 104.
[34] Mt. 103–104.
[35] Mt. 108.
[36] Mt. 108.
[37] "Kun kieli nimeää ensi kertaa olevan, niin vasta tämä nimeäminen saa olevan sanaksi ja ilmenemään. Nimeäminen nimeää olevan olemise*sta* olemisee*nsa*." Ta, 76–77.

massaan Pekka Passinmäki tulkitsee tätä niin, että Heideggerille ihmisen asuminen maan päällä edellyttää kaksi avautumista.

> Ensin kieli avaa sen olemisen talon, jonka majoittamana ihminen asuu merkitysten maailmassa. Tämän alkuperäisen avautumisen sisällä tapahtuu vielä toinen avautuminen, kun rakentaminen avaa sen tilallisuuden, joka sallii ihmisen asuminen maan päällä. Esimerkiksi antiikin kreikkalaisessa maailmassa kieli avasi ensin maailman ja määritteli jumalat ja ihmisen suhteet jumaliin. Tämän jälkeen kreikkalaiset rakensivat temppeleitä näille jumalille. Ilman sitä nimeämistä, joka ensin tapahtui kielessä, kreikkalaisten rakennusten pystyttäminen olisi ollut merkityksetöntä.[38]

Heideggerin mukaan rakentamista (taidetta) ei kuitenkaan ole tarkasteltava ainoastaan suhteessa tähän alkuperäiseen avautumiseen, vaan rakentaminen (taide) on myös oma tiensä ja tapansa, jolla totuus tapahtuu. Kuten Heidegger kirjoittaa: ”Vasta temppeli antaa siinä kohotessaan olioille niiden näön ja ihmiselle näköalan itseensä. Tämä näköala pysyy avoimena niin kauan kuin teos on teos, eikä Jumala ole paennut siitä.” [39]

Uudelleen ajatellun kreikkalaisen ajattelun ja olemiskysymyksen valossa Heideggerille siis taideteoksessa jokin esittäytyy, mutta kuten Luoto kiteyttää: ”Taide ei ole jonkin jo olemassa oleva re-produktiota tai re-presentaatiota, vaan tuomista esiin, alkuperäistä paljastamista.”[40] Teos on sanontaa olevan kätkeytymättömyydestä ja sellaisena sen luominen on ’alkukiistaa’, kätkeytyvän ja kätkeytymättömyyden kiistelyä, jossa teoksen tasolla jännittyy yhteen historiallinen jo avautunut *maailma* ja kätkeytyvä, haltuunottamaton *maa*. Kun ihminen *tekhnen* käyttäjänä joutuu kohtaamaan itsensä lävitse vallitsevia voimia, kun hän kuulee todellisuudessa vallitsevaa *logosta*, – kun tanssija kuulee kehollisessa olemisessaan vallitsevaa ’kineettistä keho logosta’ – hänen kohtalonaan on kohdata itseään mahtavimpia voimia, jotka paradoksaalisesti ovat myös hänen omia voimiaan. Luodon tulkinnan – ja oman taiteilijan kokemukseni mukaan – se on uhkayritys, jota uhkaa häviön vaara. Mutta mitä tämä tarkoittaa, minkälaisesta häviöstä ja vaarasta on kyse?

Ymmärrän tämän niin, että f*ysiksen* ja *tekhnen* kamppailuna taide on olemisen perustattoman (ei-tiedetyn, kätkeytyvän) perustan ja outouden kohtaamista, sen kohtaamista, mikä ei vielä ole avautunut maailmaksi. F*ysiksen ja tekhnen* kamppailuna ”taide kumpuaa suhteesta hallitsemattomaan ulottuvuuteen, se on äärellinen yritys saattaa ylitsevallitseva voima paikoilleen teokseen. Juuri sellaisena se avaa ihmisen suhteen vieraaseen ja osoittaa ihmisen olemuksen outouden, Unheimlichkeit.”[41] Siteeraan Luotoa:

---

[38] Passinmäki 1997, 109. Heidegger kirjoittaa. ”… rakentaminen ja kuvaaminen tapahtuvat aina jo ja vain sanonnan ja nimeämisen avoimessa. Se hallitsee ja ohjaa niitä läpikotaisin. Siitä huolimatta rakentaminen samoin kuin kuvaaminen jäävät omiksi tavoikseen totuuden suuntautua teokseen. Kumpikin on omanlaistaan runoilemista olevan aukeaman sisällä joka on jo huomaamatta tapahtunut kielessä.” Ta, 78.

[39] Ta, 42. ”Temppeliteos avaa siinä kohotessaan maailman ja asettaa sen samalla takaisin maahan, josta puolestaan sukeutuu sitten kotimaan perusta. ” Mt. 42.

[40] Luoto 2002, 112.

[41] Mt. 115.

> Varsinaisesti traagiseksi tämän tekee se, että ihminen välttämättä murtuu siinä kamppailussa, jossa hän saavuttaa oman ennalta määräämättömän paikkansa. [ ] Ihmisen outous *Unheimlichkeit* (…) on sitä liikettä pois tutusta, turvallisesta ja ”kotoisasta”, jota ihmisen oleminen *tekhnen* käyttäjänä välttämättä on. *Tekhnen* ”väkivaltaisuus” merkitsee asettumista *diketä*, *fysiksen* järjestystä vastaan. Luovien ihmisten työ on vailla perustaa ja he ovat yhteisön ja kaiken tutun ulkopuolella, koska ”luovina heidän täyty vasta ensin antaa tälle kaikelle perusta”. Siksi ihminen, joka ”työntyy ei-sanottuun, murtautuu ei-ajateltuun” ja saa näin ilmenemään ”ennennäkemättömän” tekee aina uhkayrityksen ja antautuu häviön vaaraan. (…) Uskaltautuessaan olemisen taltuttamiseen on hänen hyväksyttävä myös ei-olevan – *me kalon* – tulva, murtuminen, epävakaisuus, mukautumattomuus ja epäjärjestys.[42]

Todellisuus avautuu ideassa – platonistinen metafysiikka

Toinen perustava tosiseikka ’estetiikan historiassa’ on platonistinen metafysiikka. Heideggerin mukaan Platonin (427–347 ekr.) ajattelussa tapahtuu ratkaiseva käänne olevan olemisen ajattelussa. Todellisuus avautui toisin kuin esisokraattisella ajalla ja taidetta koskeva ajattelu nousee tästä lähtien platonistisen metafysiikan pohjalta. Koska suhde *fysikseen* muuttuu, muuttuu myös käsitys *tekhnestä* ja sen alkuperäisestä merkitysvoimasta. Platonin ajattelussa saa alkunsa aistisen ja yliaistisen välinen erottelu, joka luo pohjaa taiteen käsittämiselle jäljittelynä, esittämisenä ja myöhemmin 1700-luvulta lähtien esteettisenä kysymyksenä.

Platonistisen metafysiikan vaikutus läpi länsimaisen ajattelun historian luo siten pohjaa myös sille tanssin käsittämistavalla, jota nimitän tanssin esteettis-tekniseksi traditioksi. Samalla kun Platonin ajattelussa todellisuus avautuu yliaistisen ja aistisen välisessä erottelussa, muuttuu *tekhnenkin* asema ratkaisevalla tavalla. *Tekhne* menettää alkuperäisen yhteytensä *fysiksen* paljastumiseen ja olemisen tapahtumiseen. *Tekhnen* avulla ei enää *luoda* merkityksellistä maailmaa, vaan ainoastaan jäljitellään yliaistista, ideaalista. Omassa tanssin tulkinnassani tästä seikasta muodostuu aivan ratkaiseva ajattelemisen asia. Samalla kun yritän kuroa umpeen aistisen ja yliaistisen välistä erottelua maailman avautumisen mallina tanssissa, yritän myös ajatella tanssitekniikan, tanssijan taidon ja *tekhnen* välistä suhdetta uudelleen. Yritän palauttaa *tekhnen tietämiseksi, joka avaa merkityksellistä maailmaa*. Käsitän tanssijan taidon liiketietoisuudeksi (fyysishenkiseksi ymmärtämiseksi, joka on aistisen ja yliaistisen erottelun haastava lähtökohta), joka avaa merkityksellistä maailmaa, eikä ainoastaan jäljittele ideaalista. Mutta ennen kuin tämän asian äärelle päästään, on välttämätöntä keskittyä hetkeksi platonistisen metafysiikan peruspiirteisiin.

Platonilla olemisen suuntaa antavaksi nimeksi tulee *eidos* ja *idea. Eidos* on olevan ulkomuoto, *idea* on se *minkä mukaan* olio näyttäytyy, sinä *mitä* se on. Talo, puu, numero, jumala – ne eivät olisi havaittavissa tai ajateltavissa ilman ihmisen käsitystä siitä, minkä idean mukaan kukin olio omassa ulkomuodossaan näyttäytyy. Ideat ovat siis näkymä sii-

[42] Luoto 2002, 113–114. Lainauksen sisäiset viittaukset EM, 117, 123.

hen mitä oliot itse ovat. Ideat muodostavat olioiden olemuksen, jonka valossa kukin yksittäinen oleva näyttäytyy tiettynä olevana.[43]

Nyt idea on se, joka antaa olevalle näkyvyyden. Tällöin olevan näyttäytyminen on suhteessa näkemiseen. Idea viittaa näin puhtaaseen paljastuneisuuteen, eikä enää paljastumiseen kätkeytyneisyydestä. Toisin sanoen idea määrittää nyt sitä, mikä on kätkeytymätöntä. Totuus ei ole enää itse olemisen perustava piirre, niin kuin silloin, kun se oli kätkeytymättömyyttä. Sen sijaan, koska totuus joutuu idean ohjauksen alle, siitä tulee oikeellisuutta, idean oikeaa näkemistä, ja tämä oikea näkeminen eli tiedon oikeellisuus luonnehtii nyt suhdetta olevaan. Tästä lähtien ilmeni ”kiihkeä tarve totuuteen”, käsitettynä katseen oikeellisuutena ja tämän käsityksen oikeutettuutena.[44]

Tässä metafyysisessä määrittelyssä tapahtuu kolme ratkaisevaa seikkaa taiteen kannalta. Ensinnäkin aistinen ja yliaistinen erotetaan. Olion todellinen olemus on sen idea ja aistein havaittava oleva on tästä vain varjokuva, puhdasta lumetta, näennäisyyttä. Pitäytyminen aistein havaittavaan ei voi paljastaa ideaa, joka on saavutettavissa vain järjen avulla, tiedossa olevasta. Toiseksi totuuden olemus muuttuu kätkeytymättömyydestä idean oikeaksi näkemiseksi. Totuus on olevaa koskevaa oikeaa tietoa, tiedon ja ajattelun vastaavuutta kohteen kanssa. Kolmanneksi, koska totuus on ei-aistein havaittavassa ja idean oikeaa näkemistä, ei taiteella ole osaa totuuden alkuperäisessä tapahtumisessa. *Taiteelle tulee idean jäljittelyn* tehtävä ja sitä leimaa ero totuuden alkuperäiseen tapahtumiseen. Näin taiteilija on ajattelijan ja käsityöläisen jälkeen totuudesta lukien vasta kolmantena.[45]

”Kun Platon ajattelee olemista ideana, tulee siitä, *mitä* kukin oleva on (siis ideasta), se mikä varsinaisesti olevassa on olevaa.”[46] Olevan oleminen unohtuu yhä enemmän. Jos vielä esisokraatikoilla *fysis* oli olemisen vallitsemista kaikessa esiin tulevassa, niin Platonilla aistimaailma muuttuu joksikin, joka ei varsinaisesti ole, sillä varsinaisesti olevaa on vain idea. Idea on kaiken olevan ’perikuva’ ja samalla ideaali, jota aistein havaittava vain ’jäljittelee’ ja jonka varsinaiseen olemiseen se ainoastaan ’ottaa osaa’.[47] Aistein havaittava, ilmenevä, heijastaa ideaalia maailmaa ja heijastuksena se on suorastaan lumetta verrattuna siihen, mikä varsinaisesti on (idea).[48]

Tällä on ratkaisevat seuraukset *tekhneelle* ja edelleen taiteelle. Ilmenevä, ilmiö ei ole enää *fysistä*, esiin nousevaa vallitsemista, vaan ilmiö merkitsee jäljennöksen ilmaantumista. Koska varsinaista olevaa on vain idea, *täytyy kaiken olevan avaamisen pyrkiä suun-*

[43] PDT, 164. Luoto 2002, 124.
[44] PDT, 164, 179.
[45] Mt. 164–182. Luoto, 128.
[46] Luoto 2002, 126. PDT, 173.
[47] Luoto 2002, 126.
[48] Heidggerin mukaan esisokraattinen käsitys olemisesta ilmenemisenä piti sisällään käsityksen ilmenemiseen välttämättä kuuluvasta harhaanjohtavuudesta, lumeen mahdollisuudesta. Kreikkalaisten ”täytyi aina kulloinkin repäistä oleminen eroon lumeesta ja varjella sitä lumetta vastaan”. Heideggerin mukaan vasta sofistiikassa ja Platonilla lumeesta tulee ”pelkkää lumetta”, jotakin joka asiaankuulumattomana voidaan sivuuttaa. Lume johtuu nyt ihmisen väärästä näkemisestä, siitä, että hän pitäytyy ”pelkkään ilmenevään”, siihen mikä on vain näennäistä. Mt. 131–133.

tautumaan idean mukaan. Olemisen totuus paljastumisena, *aletheiana*, muuttuu vastaavuudeksi ja suuntautumiseksi jonkin mukaan. Totuudesta tulee nyt näkemisenä ja representaationa ymmärretyn vastaanottamisen oikeellisuutta.

> Ilmenevä, ilmiö, ei ole enää *fysistä*, esiinnousevaa vallitsemista, eikä myöskään ulkomuodon näyttäytymistä, vaan ilmiö merkitsee jäljennöksen (*Abbild*) ilmaantumista. Sikäli kun jäljennös ei koskaan tavoita alkukuvaansa (*Urbild*), on ilmenevä pelkkää ilmenemistä, oikeastaan lumetta (*Schein*), toisin sanoen se on nyt puutetta. Nyt *on* ja *fainomenon* erkanevat. Tästä on vielä toinenkin olennainen seuraus. Koska varsinaisesti olevaa on idea, joka on esikuva (*Vorbild*), täytyy kaiken olevan avaamisen pyrkiä suuntautumaan idean mukaan. *Fysiksen* totuus, *aletheia*, joka on esiinnousevana vallitsemisena olevaa (*wesende*) kätkeytymättömyyttä, muuttuu nyt *homoiosikseksi* ja *mimesikseksi,* vastaavuudeksi, suuntautumiseksi jonkin mukaan, näkemisenä ja representaationa ymmärretyn vastaanottamisen oikeellisuudeksi. [49]

Näin *tekhnen* merkitys siis muuttuu. *Tekhnen* avulla esiin tuotu ei ole enää varsinaista olevaa, vaan jäljennös. Idea on *tekhnen* esiintuoman jäljennöksen esikuva ja tämä tarkoittaa, että *tekhne* suuntautuu ideaalia kohden. "*Tekhne* on nyt *mimesistä,* jonka mittana on vastaavuus idean, todenmukaisesti olevan kanssa. *Tekhnetä mimesiksenä* arvioidaan jäljittelyn oikeellisuuden mukaan."[50] *Tekhne* menettää alkuperäisen yhteytensä *fysiksen* paljastumiseen ja olemisen tapahtumiseen. Näin se menettää myös merkitysvoimansa. *Tekhnen avulla ei enää luoda merkityksellistä maailmaa, vaan ainoastaan jäljitellään ideaalista.* Luova osallistuminen *tekhnen* ja *fysiksen* kamppailuun muuttuu suuntautumiseksi jonkin jo esillä olevan mukaan. Ihmisen toimintaa johdattaa nyt näkeminen ja tieto, jotka kohdistuvat johonkin jo paljastuneeseen, eikä kyse ole enää ihmisen osuudesta alkuperäiseen paljastumiseen.[51]

Merkittävää on myös Platonin ajattelussa tapahtuva katseen ja näkemisen 'aseman' muutos. Heideggerin mukaan tässä muutoksessa määriteltiin ihmisen suhde olevaan uudella tavalla. Ihminen ei ole enää keskellä *fysiksen* vallitsemista tapahtumana, vaan hän siirtyy katselemaan olevaa. Ulkomuoto (*eidos*) ja idea ovat katseelle avautuvia. Todellisuus on nyt pysyvyyttä järjen katseen edessä (eikä enää paljastumisen ja kätkeytymisen muutosta ja olemisen vallitsemista tapahtumisena).[52] Kaikki riippuu nyt näkemisen oikeellisuudesta.[53] Heidegger ajattelee, että tämä muuttaa myös totuuden 'paikkaa'. Kät-

---

[49] EM 77. Suom. Luoto 2002, 127.

[50] "Käsityö, jota johdattaa näkymä ideaan, siihen mitä valmistettava tarvike todenmukaisesti on, saa sekin aikaan vain todellisuuden "hämäriä varjoja". Mutta jäljittelevä taiteilija saa näitä varjoja jäljitellessään aikaan "pelkkiä kuvajaisia" (kr. fantasma)." Luoto 2002, 128.

[51] Mt. 128, 129.

[52] "For Plato, Being includes permanence, whereas all that becomes and suffers alteration, taken as such, has no Being. Being stands here in opposition to becoming and to change". Kockelmans 1985, 7.

[53] "If our comportment with beings is always and everywhere a matter of idea, the seeing of the "visible form", then all our efforts must be concentrated above all making such seeing possible. And that requires the correct vision. [ ] Everything depends on the correctness of the gaze. Through this correctness, seeing and knowing becomes something correct so that in the end it looks directly at the highest idea and fixes itself in this "direct alignment". In so directing itself, apprehending conforms itself to what is to be seen: the "visible form" of the being. [ ] Truth becomes the correctness of apprehending and asserting." PDT, 176–17.

keytymättömyytenä totuus oli vielä olevan itsensä ominaisuus, jotakin joka kuului olemisen kaikkeuden vallitsemiseen. Mutta katseen oikeellisuutena siitä tulee ihmiselle luonteenomainen suhtautumistapa olevaan.[54]

Platonilla kauneus liittyy vielä kiinteästi olevan olemiseen (ideaan) ja siten totuuteen. Koska kauneus on puoleensavetävää, se johdattaa ihmisen itsensä yli, kohden olemista itseään.[55] Koska Platonilla varsinainen, tosi oleminen on yliaistista, johdattaa kauneus tuon yliaistisen idean näkemiseen. Toisin sanoen kauneus (idea) antaa itsensä loistaa aistein havaittavan läpi. Mutta kauneus sopusuhtana, järjestyksenä ja jäsentyneisyytenä ei ole idea vain 'omia aikojaan'. Kauneus (sekä *sofrosyne,* joka on ihmistä koskeva oikea mitta, oikea suhde, maltti ja *harmonia*, joka paljastaa näkymättömät oikeat suhteet ja järjestyksen) on osa Hyvän ideaa. Näin siis kauneus ei ole vielä Platonille jotakin *vain* esteettistä; sillä on merkitystä, "mikäli se aidon filosofian tavoin pyrkii esittämään sitä, mikä on todellista. Tällöin siinä on lähdettävä eettisen ja esteettisen ykseydestä."[56]

Juha Varton mukaan Platonilla kauneuden käsittämisessä ei siis ole kysymys estetiikasta, vaan kysymys idean yhdistämisestä johonkin johon se sopii. Kauniin ihmisen nähdessämme näkyvä todellisuus ilmenee jo käsitteellistettynä, sillä se sisältää jo osallisuuden johonkin yleisempään (siis kauneuden ideaan). Mutta tämä yleisempi voi olla vain sellainen järjellisyys, joka on yhteistä käsitteelliselle, kokemukselliselle ja ihmiselle, koska nämä kaikki ovat mukana kauniin käsittämisessä.[57] Varton mukaan Platonin ajattelussa kokemuksellinen ja käsitteellinen on siis vielä yhdessä siinä mielessä, että ihminen ei voi tuntea hyvän ideaa ilman eettistä toimintaa ja merkityksellistä taitamista.[58]

Heideggerin tulkinnan mukaan esisokraattinen *aletheia,* kauneus kätkeytymättömyyden loistona muuttuu Platonilla pelkän kätkeytyneisyydestä vapaan paljastuneisuuden loistoksi. Koska Heidegger ajattelee loistoa kätkeytymättömyyden loistona, merkitsee se kauneuden ristiriitaisuutta tai jännitteisyyttä, sillä kätkeytymättömyys tapahtuu vain teokseen asettuvana ja siinä ylläpidettynä kamppailuna tai kiistana. Kauneuden loisto pitää

---

[54] Mt. 177.

[55] Kockelmans 1985, 9.

[56] Varto 1987, 31. Varton mukaan 1700-luvulla omaksuttu nimitys 'estetiikka' on Platonin kannalta onneton, koska se tarkoittaa oppia aistivaikutelmista. Platonilla kauneuden käsittämisessä ei ole kyse aistitiedon ongelmista, vaan ideaalin yhdistämisestä johonkin johon se sopii. Mt. 22.

[57] Mt. 22.

[58] Varton mukaan Platonilaisessa filosofiassa tietäminen ja taitaminen ovat saman asian kaksi eri puolta, eivätkä ne ole erotettavissa toisistaan. Tietäminen tarkoittaa taidon hallitsemista. Kaikki todellinen tietäminen on muuta kuin kokemuksen yleistämistä ja on siis riippuvaista tietystä annetusta käsitteellisestä. Platonille nämä käsitteet ovat kokonaisuutta koskevaa tietoa, esimerkiksi kauneuden periaate on tällainen kokonaisuutta koskeva tieto, samoin harmonian ja sofrosynen, maltin ja oikean suhteen periaate, jotka kaikki sisältyvät hyvän ideaan. (24–25.) Varto tulkitsee edelleen, että kukin ammattitaito on itsessään neutraali, mutta taidon syvempi ymmärtäminen tekee siitä myös hyvän taidon. Silloin ymmärretään mille opitut taidot perustuvat. Lopulta ymmärretään hyvän periaate, josta kauneuskin on osa. Kauneus ei näin ole erotettavista hyvän velvoittavuudesta siis eettisyydestä. Mikäli kyse on käsityöläisestä, joka tekee taide-esineitä hänen taitonsa täydellistyy, koska hän tietää tarkalleen, miksi hän tekee sitä mitä tekee. Tämä 'miksi' on eettinen periaate, jonka kohdalla käsityöläinen asettaa työnsä osaksi todellisuutta.(28–31.) Platoniselle kuvanveistäjälle esteettisesti olennainen luovuuden momentti on hänen kykynsä nähdä materiaalissa se ideaali-

sisällään kätkeytyneisyyden ja lumeen mahdollisuuden ja kamppailun niitä vastaan.[59] Kuten vielä Herakleitos ajatteli kauneutta *fysiksen* ja *tekhnen* kamppailuna:

> Vastaanhangoitteleva yhteensopiva, niistä mitkä pyrkivät eri suuntiin syntyy kaunein harmonia.[ ] Liitoksessa kokonainen ja ei-kokonainen, yhdistetty erotettu, sopusointu, riitasointu, ja kaikista yksi ja yhdestä kaikki.[60]

Nyt kun platonistisessa metafysiikassa totuus käsitetään idean paljastuneisuutena, ja kun pysyvän ulkomuodon loistoksi ymmärretty kauneus on erotettu *aletheian* kamppailusta kätkeytyneisyyden ja lumeen kanssa, voi kauneudesta tulla jännitteetöntä mielihyvää. Näin taide on lähtenyt pitkälle matkalle ”sokerileipurin toimialaan”.[61]

Platonin aloittama ajattelemisen traditio ei ole Heideggerin mukaan menneisyyttä ja historiaa siinä mielessä, kuin ymmärrämme historiallisen jonakin ’olleena ja menneenä’, vaan ajattelua, joka on vaikuttanut yli kaksi tuhatta vuotta ja joka on yhä edelleen vaikuttavaa. Platonistinen käsitys totuudesta on kauan sitten perustettu ja yhä paikallaan. Se on näinä maailmanhistoriallisen kehityksen moderneista moderneimpina aikoina yhä kaikkialla vaikuttava, kaikkea dominoiva, perustava tapa käsittää todellisuus.[62]

i) Taideteoksen metafyysinen käsitteellinen malli – jäljittely ja valmistaminen

Aristoteles (384–322 ekr.) kehitti taidetta koskevaa ajatteluaan mm. Pythagoraan, Demokrituksen ja ennen muuta Platonin ideoiden pohjalta. Aristoteleen taidetta koskeva ajattelu, pohdinnat *mimesiksestä* ja runoudesta ovat tunnetusti olleet estetiikan historiassa erittäin vaikuttavia. Heidegger ei sen sijaan anna Aristoteleen *mimesikselle* suurtakaan sijaa taidetta koskevissa pohdinnoissaan, sillä hän ajattelee taidetta ennen kaikkea metafysiikan historian, ei estetiikan kautta, eikä hän hyväksy *mimesistä* taiteen lähtökohdaksi.[63] En myöskään itse käsittele Aristoteleen *mimesistä* tässä yhteydessä, mutta sen si-

---

kuva, jonka vapauttamiseksi nuijan ja taltan on työskenneltävä. Mutta platoninen kuvanveistäjä tietää myös, että yksikään kuva ei voi olla niin lähellä ehdotonta todellista kauneutta kuin voi olla elävä ihminen. Vain elävä ihminen pystyy sellaisen ideaalin toteutumiseen, josta kauneus on. Kauneuden velvoittava puoli ei paljastu silmille, mutta se on käsitettävissä elävän ihmisen toiminnassa. (27.) Varton mukaan Platonilla kauneuden taito liittyy elämiseen, jossa päämääränä on aina paremmin ymmärtää hyvän ideaa ja ilmenemismuotoja ja on siis täten kyky toteuttaa järjellisyyttä omassa äärellisessä mitassa. (28). Platonisessa filosofiassa esteettisellä on siis merkitystä vain koska se on eettisen kaltaista ja tällaisena sitä on syytä tarkastella. Yksin esteettinen johtaa vain aistitiedon summittaiseen yliarviointiin tai yksilöllisten luulojen tarkastelemiseen, jollaista väärinymmärrystä Varton mukaan suurin osa uuden ajan estetiikasta on. (28.) Kaikki todellisen esittämiseen tai esille tuomiseen pyrkivä voi seurata vain todellisuuden tietämiseen perustuvaa mittaa, joka ei ole erillinen eri elämänalueita varten. (31). Mt. 24–31.

[59] Luoto 2002, 133.

[60] Herakleitos 1971, 9–10.

[61] EM 100. Suom. Luoto 2002, 133–134.

[62] PDT, 181–182. Heideggerin kirjoitus Plato’s Doctrine of Truth on vuodelta (1940).

[63] Heideggerin tapa sivuuttaa taidefilosofian traditiossa niin keskeinen mimesiksen ongelma, on herättänyt kritiikkiä. Luodon mukaan mm. Philippe Lacue-Labarthe on sekä kritisoinut, että kehittänyt edelleen Heideggerin taidetta koskevia kysymyksiä. Samuel Ijsselingin mukaan juuri Heideggerin ajattelu on avannut ratkaisevalla tavalla mimesiksen problematiikkaa, vaikka hän itse sitä vältteleekin. Luoto 2002, 129.

jaan haluan pysähtyä hetkeksi Aristoteleen vaikutukseen *tekhnen* käsitteeseen, sekä platonistisen ajattelun vahvistumiseen taiteessa.

Platonista ja Aristoteleesta lähtien taiteen käsite on kiinteästi liittynyt yliaistisen ja aistisen erottelusta alkuaan saaneeseen *muoto-aine* käsitepariin sekä *valmistamisen* käsitteeseen. Näiden käsitteiden kautta ymmärrettynä taideteos on jonkin yliaistisen esitys muotoillussa, aistittavassa aineessa. Heideggerin mukaan näiden käsitteiden käyttö estetiikassa kertoo siitä, kuinka estetiikan perustaa yhä hallitsee kreikkalaisen ontologian käsityöläismalli, jonka mukaisesti teos on käsitetty valmistettuna tarvikkeena, sopivan muodon saaneena aineena. Kokemukseni mukaan myös taiteilijan opettaminen ymmärretään edelleen keskeisiltä osiltaan aristoteelisen perinnön mukaan: taiteen opetus antaa ne tiedot ja taidot, jotka ohjaavat valmistamista.

Aristoteleelle *taide* on sellainen *tiedon muoto*, joka *suuntautuu* kohden *valmistamista*. Tämä tarkoittaa, että taidetta koskeva tieto ei ole ensisijaisesti teoreettista, eikä ihmisen toimintaan sinänsä liittyvää, vaan tietoa, joka tähtää jonkin uuden olion, eli teoksen valmistamiseen.[64] Se tiedon alue, jolle *tekhne* kuuluu on *poietike episteme*, valmistamista koskevat tiedot ja taidot. *Tekhnen* ohjaaman valmistavan toiminnan päämäärä on tekijän ulkopuolella: lopputuloksena on valmistettu teos, tekijästä ja toiminnasta erillinen itsenäinen olio. Luodon mukaan juuri tämä ihmisen toiminnasta irtautuvan ja itsenäisen olion synnyttäminen erottaa valmistamisen muista inhimillisen toiminnan muodoista. *Tekhne* on ne *tiedot* ja *taidot*, jotka ohjaavat *valmistamista.* [65]

Valmistaminen on aina suhteessa johonkin, joka on jo ennalta olemassa (idea, malli, päämäärä). Esimerkiksi tarvike valmistetaan ennalta olemassa olevan idean, mallin tai päämäärän mukaan. Tuote tehdään tarpeen varalle, soveliaaksi tarpeeseen. Tarvikkeen muoto ja käyttötarkoitus säätää etukäteen sen, minkälaista ainetta kuhunkin tarvikkeeseen tarvitaan.[66] Erilaiset tarvikkeet, esimerkiksi ruukku, kirves ja kengät ovat määrättyä, tarkoitukseen soveliasta ja sopivan muodon saanutta ainetta. Tarvikkeessa vaikuttavaa muodon ja aineen yhteenkietoutumista säätelee etukäteen tarkoitus, jota ruukku, kirves tai kengät palvelevat.[67]

Mikä sitten erottaa tarvikkeen ja taideteoksen toisistaan? Heideggerin mukaan muoto ja aine eivät ylipäätään ole taideteoksen vaan tarvikkeen olemistavasta kumpuavia käsitteitä.[68] Kun Platon ja Aristoteles luonnehtivat teosta *valmistetuksi olioksi*, he määrittelivät teoksen sopivan muodon saaneeksi aineeksi eli tarvikkeeksi. Samalla he tunnistivat kyllä teoksen 'ylimäärän', sen, että teos on pohjimmiltaan jotakin enemmän kuin pelkkä valmistettu olio, siis sopivan muodon saanutta ainetta. Heideggerin mukaan huomattiin, että taideteos, siis muotoiltu olio, sanoo jotain muuta kuin mitä se itse on, *allo agoreuei*, se on allegoria ja että siihen liittyy jotain muuta, *symballei*, se on symboli.[69] Teoksen teoksena olemisen olemus muodostuu siis *mimeettisestä* suhteesta johonkin toiseen, siitä, että teos

[64] Kockelmans 1985, 11.
[65] Luoto 2002, 115.
[66] ECF, 192.
[67] Ta, 25.
[68] Ta 24–26.
[69] Taideteoksen alkuperän varhaisempi versio Orig., 52 / Luoto 2002, 33.

imitoimalla paljastaa tämän toisen. Tämä sittemmin perinteiseksi muodostunut taidefilosofian tapa käsittää teoksen ylimäärä tarkoittaa, että ”teoksen ylimäärä, jonka ansiosta taideteos on enemmän kuin pelkkä valmistettu tuote, kumpuaa tällöin jostain toisesta kuin teos, nimittäin siitä, mitä imitoidaan, siitä, minkä *mimesis* paljastaa.”[70] Heideggerin mukaan tällöin mahdollisuus määrittää taideteos *ensimmäiseksi* ja *varsinaisesti* sen omimmasta olemuksesta käsin hylättiin alusta käsin, eikä sitä edes tunnistettu. Platonista ja Aristoteleesta lähtien taideteos käsitettiin jonkin yliaistisen esityksenä muotoillussa, aistittavassa aineessa.

> Siitä saakka erottelut muodon ja aineen, sisällön ja merkityksen, hahmon ja idean välillä muodostavat työkalut, joiden avulla taideteos käsitetään. Kohtalo on siinä, että nämä erottelut ovat aina oikeita ja aina osoitettavissa taideteoksessa, sillä sitä voidaan aina tarkastella myös valmistettuna oliona, joka sitten esittää jonkin ’henkisen sisällön’. Näin taide on jonkin yliaistisen esitys muotoillussa, aistittavassa aineessa.[71]

Aristoteleelle kauneus ja totuus eivät liittyneet toisiinsa, vaan tieto ja totuus. Kauneus viittaa järjestykseen, harmoniaan, oikeaan kokoon ja helppoon havaittavuuteen. Aristoteleelle kaikki asiat voivat olla kauniita: Jumala, lapsi, sosiaalinen järjestys, luonnollinen keho ja taideteokset. Kauneus on ennemminkin yksittäisten asioiden kauneutta kuin kompleksisen kokonaisuuden. Kauneus ei ole kuitenkaan ensisijaisesti mikään ’subjektiivinen laatu’, vaan se on asioihin itseensä kuuluva ominaisuus.[72]

Taide sen sijaan on Aristoteleelle *tiedon muoto*, joka suuntautuu valmistamiseen. Tieto ja totuus kuuluvat yhteen, näin taideteoksen valmistamista siis ohjaa totuus. *Tekhne* – olevaa koskevana tietona – on siis keino totuuden avautumiseen. Aristoteleelle taideteoksen alkuperä on valmistamisessa, mutta valmistamisen alkuperä on puolestaan sitä edeltävän totuuden paljastumisessa, *tekhnessä.* Se, mikä *tekhnessä* avautuu totuutena, toteutuu teoksen valmistamisessa. Aristoteleelle totuuden avautuminen on siis saatettu loppuun teoksen valmistamisessa.[73]

Heideggerin mukaan Platonin ja Aristoteleen vastaus siihen, mikä erottaa taideteoksen valmistamisen tarvikkeen valmistamisesta ja siten teoksen valmistamisen käsityöstä, oli *mimesis*. Taide on jollakin tavalla jäljittelevää toimintaa. Heidegger puolestaan ei hyväksy *mimesistä* missään muodossa lähtökohdaksi taiteen olemuksen pohdiskelulle. Luodon tulkinnan mukaan Heideggerille teoksen luominen on totuuden paljastumisen aikaansaamista, sen avaamista, mitä tulee olemaan. Sitä ei siis edellä jo paljastunut totuus, vaan luomisessa vasta työstetään olevaa paljastuneisuuteen, olemisen totuutta tekeille teokseen. Kun Aristoteleelle totuuden avautuminen on teoksessa tullut loppuunsa, niin Heideggerille puolestaan totuuden avautuminen vasta alkaa teoksesta.[74]

---

[70] Luoto 2002, 27.
[71] Orig., 52 / Luoto 2002, 33.
[72] Kockelmans 1985, 13.
[73] Luoto 2002, 115–116.
[74] Luoto 2002, 11.

ii) Jumalallinen valaisee olevan

Platonin mukaan olevan perimmäinen syy ja järjestys nousi Hyvän ideasta. Ylimpänä yliaististen ideoiden sfäärissä oli juuri Hyvän idea, jonka Platon ja Aristoteles määrittelivät jumalalliseksi. Heideggerin mukaan siitä lähtien kun oleminen määriteltiin ideaksi, olemisen ajatteleminen on ollut metafyysistä ja metafysiikka on ollut teologista. Teologinen tarkoittaa tulkintaa, jossa olevien perimmäinen syy tai alkuperä on Jumala.[75]

Kuten sanottua, Heidegger ei analysoinut taiteen historiaa esteettisistä lähtökohdista. Oman projektini kannalta on kuitenkin oleellista, että tarkastelen hieman aikakautta antiikista renessanssiin siitä näkökulmasta, millaisin tavoin teologinen metafysiikka vaikutti taiteen 'estetiikkaan'. Pinnallisessakin tämän ajan tarkastelussa tulee esiin, kuinka kyseessä on eräällä tavalla myös kauneuden käsitteen historia. Samalla kun kyse on siitä, millaisin tavoin antiikin filosofiset koulukunnat vaikuttivat kristinuskoon ja edelleen taiteeseen, onko koko ajan kyse myös kauneuden käsitteestä. Teologisessa metafysiikassa niin teoksen alkuperä kuin sen 'esteettinen lisäarvokin' on Jumalasta ja ihmisten tehtäväksi jää pohtia, millä tavalla taideteos rakentuu, jotta se voisi ilmentää Jumalallista. 'Kauneuden estetiikan' keskeisten seikkojen kirjaaminen tässä on perusteltua sikäli, kun se auttaa tulkitsemaan tanssin esteettis-teknisessä traditiossa polveutuvia käsityksiä kauneudesta, niin koreografisen sommittelun, rytmin, harmonian, kuin tanssijaa koskevien kauneuskäsitystenkin osalta. En kuitenkaan ajattele, että tanssin kauneuskäsitykset tyhjenevät teologisen metafysiikan 'estetiikkaan' sinänsä; ihmisen toiminnallinen viisaus, eli liikkeen kokemuksellinen harmonia ja kehontietoisuuden viisausperinteet sekä niiden vaikutus siihen, miten teologisen metafysiikan avaamassa maailmassa alun perin alettiin jäsentää ihmisen liikkeen kuvaamista, eivät tule tällaisessa tulkinnassa esiin.[76]

Kockelmansin mukaan antiikin filosofisen koulukunnan, stoalaisuuden (n.300 ekr–200 jkr.) ajattelun vaikutus länsimaiseen maailmaan on ollut valtaisa, sillä kristinusko omaksui useat ideat stoalaisesta ajattelusta. Taidetta koskevissa näkemyksissä stoalaisuudesta on yleistettävissä ajatus siitä, että he yrittivät suunnata taiteen moraalisen järjestyksen, hyveen ja kauneuden alueelle. Stoalaiset tekivät selvän eron ruumiillisen ja moraalisen kauneuden välille: "Mikään ei ole kauniimpaa kuin hyve." (Seneca)[77] Taidetta määritti näin moraalisuuden päämäärä. Yksi keskeinen kauneuteen nykyäänkin liitetty piirre tai ominaisuus, *symmetria*, liitettiin nyt kauneuteen. Kockelmansin mukaan juuri stoalaisessa ajattelussa kauneus riippuu oikeasta mitasta ja suhteista, osien oikeasta järjestyksestä ja niiden sopeutumisesta toisiinsa.[78]

Uusplatonistiselle Plotinokselle (203–270 jkr.) aistimaailma on kaunis siihen pisteeseen asti, jossa se paljastaa yliaistisen maailman. Aistittavat asiat ovat kauniita siksi, että niillä on suora yhteys niitä ohjaaviin ideaaleihin arkkityyppeihin. Taide on näin ikuisen maailman ja aistittavan maailman välissä. Kauneus ei siis ole Plotinokselle riippu-

[75] PDT, 181.

[76] Käsittelen kehontietoisuuden viisausperinteitä tarkemmin osassa II.

[77] Kockelmans 1985, 1.

[78] Mt. 13.

vaista symmetriasta, toisin kuin stoalaisille, vaan siitä kuinka kauneudessa tulee ilmi jumalallinen viisaus. Taiteilla on siis uskonnollinen luonne. Tällä ajattelulla on välitön yhteys taiteen ilmenevään muotoon, sen 'estetiikkaan'. Koska jumalallinen henki on valoa, on varjoja ja epämääräisyyttä vältettävä. Plotinoksen ajattelu näkyy esimerkiksi tuon ajan maalauksissa, joissa kohteet pyrittiin vapauttamaan kaikesta katsojasta lähtöisin olevasta (maallisesta) perspektiivistä ja kuvaamaan ne täydessä kirkkaudessa. Kuvattavat asiat eivät saaneet olla suhteessa maahan, vaan niiden täytyi ilmetä vapaasti ilmassa leijuvina.[79]

Modernin estetiikan piirteitä on havaittavissa jo St. Augustinuksen (354–430 jkr.) ajattelussa. Hän ajatteli, että kauneus ei ole jotakin, joka on 'vain katsojassa', vaan vakaa ja pysyvä laatu olioissa itsessään, mutta hän oli myös kiinnostunut siitä *asenteesta*, joka on omaksuttava kauniina pidettävään nähden ja siitä *nautinnosta*, jota kauneuden kokemisesta saadaan. Augustinus kokosi ja järjesti antiikin taidetta koskevan ajattelun 'teoriaksi': kauneus ilmentää totuutta ja järjestystä, eikä taide voi olla koskaan kokonaan totta, vain osittain (sillä kokonaan totta on vain jumalallinen, henki).[80] Kauneuteen kuuluu harmonia, järjestys, rytmi ja yhtenäisyys, oikea mitta ja muoto. Kauneus ei ole katsojassa, vaan esineessä, mutta katsojan mielentila vaikuttaa sen kokemiseen.

Keskiajan (400–1400) 'estetiikka' (estetiikka ei ollut vielä erillinen oppiala) oli läpeensä kristillistä, mutta sen perusajatukset nousivat antiikista ja ovat jo tässä tuttuja: kauneutta on se, mikä miellyttää, mikä on hyvää ja oikeaa. Kauneutta on sekä luonnossa että taiteessa. Kauneus on olioiden ominaisuus ja vain ihmiselle kauneuden kokemuksessa avautuvaa. Uutta oli se, että itse kauneuden kokemusta pohdittiin. Kauneuden kokemuksen nähtiin kuuluvan havainnon, tunteen, kehollisuuden, rytmin, mietiskelyn ja intressittömyyden alueelle, näin se liittyy myös hartauden harjoittamisen kontemplatiiviseen laatuun. Keskiajalla taiteilija ei edelleenkään ole ensisijaisesti luova yksilö, eikä hänen mielikuvituksensa ole taiteen alkuperä. Taiteilija palvelee Jumalaa ja tekee parhaansa tuottaakseen taiteen alkuperää (Jumalaa tai moraalista oikeaa) ilmentäviä teoksia. Taiteen nähtiin olevan symbolista. Taideteos symboloi kauneutta, oikeutta ja Jumalan loistoa. Taiteet eivät itse luo mitään, ne eivät ole luovia, vaan representatiivisia (esittäviä) ja transformationaalisia (siis kontemplatiivisen elementin kautta ihmisen kokemusmaailmaa muuttavia).[81]

Renessansissa (1400–1700) idea absoluuttisesta kauneudesta ja viittaukset yliaistilliseen kauneuteen alkavat vähitellen kadota. Silti oli yleistä, että kauneutta edelleen määriteltiin rytmin, harmonian ja loiston käsittein. Renessanssin aikana kehittyi klassisen taiteen käsite, jossa kullekin taiteen alalle määrittyivät niiden periaatteet ja säännöt. Keskiajan ajattelu taiteesta rakentui jatkumona antiikin ajatuksiin, kun taas renessanssissa nähtiin tietoista teoreettista pyrkimystä nostaa antiikin ajatukset esiin. Kun keskiajalla teosten tuli olla monumentaalisia ja näyttäviä ollakseen kauniita ja kun harmonia yhdistettiin järkeen, niin renessanssissa myös tunne, rakkaus ja mielikuvitus tulivat osaksi

[79] Mt. 15–16.
[80] Mt. 16–17.
[81] Mt. 17–20.

kauneutta. Renessanssissa alettiin nähdä, että myös taide, joka 'ylittää' luonnon voi olla kaunista. Niinpä sellaiset käsitteet kuin yksilöllisyys, omaperäisyys ja luovuus nousivat esiin. Käsite luovasta nerosta (joka on toinen Jumalasta lukien) syntyi.[82]

Todellisuus avautuu esitettynä – subjektiuden metafysiikan aikakausi

Kolmas ratkaiseva käänne Heideggerin 'estetiikan historiassa' sijoittuu uuden ajan alkuun ja René Descartesin (1596–1650) ajatteluun. Descartesin ajattelu kantaa platonis-aristoteelisen metafyysisen perusasennoitumisen perintöä mukanaan ja kiteyttää esiin uuden ajan maailmankuvan. Descartesin myötä artikuloitui uusi tapa käsittää todellisuus, tapa, jota Heidegger nimittää subjektiuden metafysiikaksi. Heideggerin mukaan uuden ajan metafysiikka kokonaisuudessaan, Nietzsche mukaan lukien, pysyttelee tässä Descartesista alkavassa olevan totuuden tulkinnassa.[83]

Yritän luonnehtia seuraavassa sitä, miten todellisuuden tulkinta nyt muuttui. Keskityn aluksi siihen, miten uudella ajalla olevan oleminen on Heideggerin mukaan *Vorgestelltheit*, olemista representoituna tai esitettynä. Sen ymmärtäminen, mitä tällainen representaatio-rakenteen metafysiikka tarkoittaa, vaatii aluksi joidenkin Heideggerin Descartesin ajattelua koskevien tulkintojen tarkastelua lyhyesti. Sen jälkeen yritän luonnehtia sitä, miten uudella ajalla maailma avautuu representaation järjestyksen mukaisena näkymänä, maailmankuvana ja miten se näkyy taiteessa. Tuon esiin 'kartesiolaisen perspektivismin' käsitteen, jonka kautta on mahdollista tarkastella myöhemmin myös sitä, millä tavoin tanssissa maailma on avautunut näyttämökuvana ja tanssi kuvallisesti muotoiltuna liikkeenä. Edelleen voin kysyä myös, onko tanssissa toteutunut 'silmän viisauden epookki, eräänlaisen 'kehottoman subjektin katseen' luomana 'frontaaliseen kohdistuva ontologiana', objektien etupuolen esille asettamisena.

i) Descartesin metafyysinen merkitys

Heideggerin mukaan Descartesin ajattelussa tapahtuu ratkaiseva Jumalan, minän ja 'maailman' erottelu. Tällöin sekä maailman ilmiö, että maailmansisäisen olevan olemisen sivuuttaminen saatetaan loppuun. Ihmisestä itsestään tulee se, johon kaiken olevan olemistapa perustuu.[84] Mitä tämä tarkoittaa?

Descartesille ajattelu on 'epäilyä', joka pyrkii 'varmistamaan' kohteensa tekemällä siitä

[82] Mt. 22–22.

[83] Mk. 22.

[84] Oa, 128.

[85] Luoto 2002, 68. Heideggerin mukaan "Descartesin filosofinen tehtävä oli luoda metafyysinen perusta sille, että ihminen vapautetaan vapauteen, joka on itsestään varmaa itsemäärittelyä. [ ] Varmaa on lauseke ego cogito (ergo) sum, joka sanoo, että samanaikaisesti (samalla ja yhtä kauan) ihmisen ajattelun kanssa

epäilyksetöntä. Lause ”ajattelen, olen” sanoo, että olen itse epäilyksettä ajatteluni kanssa yhtäaikaisesti läsnäoleva.[85] Tällöin se, joka on varmasti todennettavissa omassa ajattelussa, eli ajattelu itse ja se, joka on varmasti todennettavissa vasta ajattelun avulla varmennettuna, eli kaikki se muu, mikä ei ole ajattelua, kuten kaikki substantiaalinen, eroaa jäännöksettä toisistaan. Näin Descartes erottaa ajattelevan olion ja aineellisen toisistaan. Ontologisesti tämä erottelu määrittää myöhemmin ’luonnon ja hengen’ eroa.

Heidegger tulkitsee Descartesin metafysiikkaa jo *Olemisessa ja ajassa*: Descartesin mukaan, jotta oleva voitaisiin määrittää, on havainnollistettava substanssia, siis olevan substantiaalisuutta. Substantiaalisuus on lähestyttävissä sen *ominaisuuksissa* ja se mikä näissä ominaisuuksissa on *kyllin muuttumatonta*, on varsinainen olevainen. Tämä substantiaalisuus on Descartesille olemisen idea, johon olevan tarkastelu aina palaa. Olevan faktinen *oleminen* on siis jäännöksettä sivuutettu.[86]

Descartes ajattelee, että substanssia koskevan määrittelyn täytyy lähteä siitä käsin, mikä on jatkuvasti pysyvää ja varmaa. Matemaattis-fysikaalinen tieto on ainoa oikea tapa lähestyä tätä ja varmistaa se, että oleva on, todellisessa mielessä. Näin vahvistetaan periaatteellinen ontologinen suuntautumistapa olemiseen pysyvänä esilläolevuutena, jonka käsittämiseen matemaattinen tieto riittää poikkeuksellisen hyvin.[87] Descartes ajattelee, että aistisessa näyttäytyvä oleva ei kykene itse tuomaan esiin itseään omassa olemistavassaan, se on itsessään ja itselleen lähestymättömissä.[88] Vasta olevan asettaminen esiin varman ja pysyvän tiedon valossa tuo olevan esiin. Tämä on olevan vapauttamista objektiksi, tiedon kohteeksi, tietävän subjektin määritellessä sen, *mitä* oleva on. Heideggerille uuden ajan ilmiöitä hallitseekin *esitys* ja *esittäminen*:

> Uuden ajan ilmiöitä hallitseva metafyysinen rakenne on *Vorstellung*, ”representaatio” tai ”esitys”: Descartesista alkaen suhde olevaan on ”itselleen-eteen-asettamista” (*Vor-sich-stellen*). Tämä esityksen rakenne määrää sekä objektia, että subjektia, jolle oleva asetetaan. Asettamalla olevan itselleen esitys ”varmistaa” sen, jolloin olevasta esityksen kohteena, objektina, tulee ”laskettavaa” ja ”hallittavaa”. Olevan oleminen on nyt *Vorgestellheit*, esitettävyyttä, olemista representoituna, ja toisin sanoen olemista suhteutettuna subjektiin, jonka osana on olla kaiken olevan ”perusta” (*subjectum)* ja ”mitta”.[89]

---

hän on läsnä ilman epäilyksen mahdollisuutta, toisin sanoen hänet on annettu itselleen ajattelun ohella. Ajattelu on esittämistä, esittävä suhde esitettyyn (idea, joka on perceptio).” Mka 43–44.

[86] Oa 122–128.

[87] Mt. 129. Heidegger kirjoittaa *Maailmankuvan ajassa*, että *Ta mathemata* merkitsi kreikkalaisille sitä, mitä ihmiset tiesivät etukäteen, kun he tarkastelivat olevaa ja myös kun oliot olivat osa toimintaa ja tekemistä. Etukäteen tiedettyä oli kappaleiden kappalemaisuus, kasvien kasvimaisuus jne. Tähän kuuluivat myös luvut. Kun näemme kolme omenaa tulemme tietoiseksi siitä, että niitä on kolme. Me tunnemme jo luvun kolme, kolmeuden. Luku on siis jotain matemaattista. ”Matemaattiseksi” alettiin kutsua lukuihin liittyvää siksi, että luvut edustivat selkeimmin aina-jo-tunnettua ja ovat siten matemaattisen tutuin edustaja. [ ] Kun fysiikka muotoutuu nimenomaan matemaattiseksi, se tarkoittaa, että fysiikka päättää itse ja itseään varten, painokkaasti, jotain jo tunnetuksi. Tämä päätös koskee itse projektiota siitä, mitä luonto on, kun siitä tavoitellaan tietoa: avaruudellis-ajallisesti määrittyvien massapisteiden liikkeiden itseensä sulkeutuva kokonaisuus.” Mka, 12–1.

[88] Oa 129, 130.

[89] Luoto 2002, 68–69. Mka 22–27.

Nyt kaikki suhtautuminen olevaan koetaan jonakin ihmisen itsensä toteuttamana, tapoina, joissa minä itse suhtaudun olevaan eri tavoin. Esityksen toteuttavasta minästä tulee subjekti, se jolle ja jonka eteen esitys on asetettu ja jolle se on palautettu. Descartesin ajattelusta alkaen olevan läsnäoleminen määrittyy 'esitettynä-olemiseksi', 'esittävyydeksi' ja totuus olevaa koskevaksi varmuudeksi. Tämä koskee ei vain Descartesia, vaan uuden ajan ajattelun subjektiuden metafysiikkaa.[90]

Ihmistä ajattelevana ja tuntevana olentona luonnehtii nyt subjektius: ihminen on se, johon kaiken olevan olemistapa ja totuus perustuvat.[91] Oleva varmistetaan laskemalla, vain laskettavuus takaa jo ennalta ja jatkuvasti varmuuden esitettävästä. Tämä on ratkaisevasti toisenlainen suhde olevaan, kuin sellainen esisokraattisen ajan läsnäolon vastaanottaminen, jossa 'vastaanottaminen itse on oma tapansa olla läsnä kohti kätkeytymätöntä läsnäolevaa', ja jossa maailma avautui ihmiselle olevan olemisen kätkeytymättömyytenä. Uudella ajalla hallitsevaa ei enää ole läsnäoleva, vaan siihen tarttuva ote. Nyt olevaa on vain se, minkä esittäminen asettaa vastaansa, ob-jektiiviseksi. Tällaisena esittämisen olemus on etenevää, hallitsevaa objektivoimista.[92]

Uudella ajalla *esitettävyys tekee olevasta olevaa*. Tällainen aikakausi on uusi suhteessa aiempaan. Vielä keskiajalla, antiikissa eikä varsinkaan kreikkalaisen ajattelun alussa, maailma ei voinut olla kuva, sillä maailma kuvana liittyy esitettävyyden rakenteeseen. Heideggerin mukaan kuvallisuus tarkoittaa maailmankuvassa paitsi 'jäljennöstä' myös enemmän, se merkitsee kaikkea sitä, mitä tarkoittaa, että 'meillä on selvä kuva asiasta', joka on yhtä kuin, "asettaa oleva itse eteensä niin kuin se on ja pitää sitä jatkuvasti tällä tavoin edessään asetettuna." [ ] … ja vielä "että se on edessämme yhdessä kaiken siihen kuuluvan ja liittyvän kanssa, toisin sanoen järjestelmänä." [93] Maailmankuva olemuksellisesti ymmärrettynä ei siten ole pelkkä kuva maailmasta, vaan maailma, joka käsitetään kuvaksi. Maailma avautuu kuvana. Heideggerin mukaan kreikkalainen ihminen *on* ottaessaan olevaa vastaan, minkä vuoksi maailma ei voi olla kuva. Uudella ajalla ihminen *on* esitettynä, minkä vuoksi maailma voi olla kuva, näyttämö, jolle ihminen itse objektivoi itsensä:

> Kreikkalainen vastaanottaminen ei ole samaa kuin uuden ajan esittäminen, jonka merkityksen ilmaisee parhaiten sana *repraesentatio*. Esittäminen tarkoittaa, että ihminen tuo esilläolevan eteensä itseään vastaan, suhteuttaa sen itseensä, esittävään, ja pakottaa esilläolevan omaksumaan tämän suhteen sitä määrittävänä alueena. Siellä missä tämä tapah-

[90] Luoto 69. Mka, 22–25.

[91] Heidegger kysyy, mistä saa alkunsa vaatimus varmuudesta totuuden järkkymättömänä perustana? Hän vastaa, että "vaatimus syntyy, kun ihminen vapautuu kristillisen, ilmoitetun totuuden sitovuudesta sekä kirkon opista säätämään itsensä asettamalla tavalla itse lakeja itselleen. Tämä vapautuminen merkitsee myös sitä, että vapauden olemus, toisin sanoen velvoituksen sitovuus, asetetaan uudelleen. Vapautumisesta seuraa, että itsensä vapauttava ihminen asettaa itse myös velvoituksen, joten velvoitus voidaan määritellä eri tavoin. Velvoittavaa voi olla ihmisjärki ja sen laki, tai järjen perusteella paikalleen asetettu ja objektiivisesti järjestetty oleva, tai se miltä vielä puuttuu järjestys: kaaos, jota voidaan hallita vain objektivoimisen välityksellä ja joka haastaa tietyn aikakauden valloittamaan itsensä." Mka, 42–43.

[92] Mt. 44.

[93] Mka 24.

> tuu, ihminen astuu kuvaan olevan ylitse. Mutta astuessaan kuvaan ihminen asettaa itsensä näyttämölle, yleisen ja julkisen esittämisen avoimelle alueella. Näin ihminen asettaa itsensä näyttämöksi, jolla oleva tämän jälkeen esittäytyy, presentoituu, ja jolla sen toisin sanoen on oltava kuva. Ihmisestä tulee objektivoidun olevan edustaja, representantti.[94]

ii) Olevaa objektivoiva katse ja maailma kuvana

Heideggerin mukaan subjektiuden metafysiikka hallitsee ihmistä, kieltä ja käsitteitä olemisen kohtalona uudella ajalla. Ymmärrän tämän kokemuksellisesti niin, että subjektiuden metafysiikan aikakaudella representaatio-rakenteessa avautuva maailma on jotakin niin 'luonnollista', että sitä ei 'edes huomaa'. Koska se hallitsee ajatteluamme, kieltä ja käsitteistöämme, sen 'rakenteet' ovat sisäistyneet myös taidetta koskevaan ajatteluun, taiteen ja teoksen 'estetiikan' rakentumisen tapaan.

Heideggerin ajattelun jäljillä on uuden ajan maailmankuvaa kuitenkin analysoitu eri tavoin jo pitkään. Osassa tätä tutkimusta on käsite 'kartesiolainen perusasennoituminen' jo vakiintunut, vaikkakin varmasti myös kiistettävissä oleva käsite.[95] Ontologisessa merkityksessä, representaatio-rakenteena, olevan oleminen esitettynä tarkoittaa siis olevan olemista varmennettuna pysyvään läsnäoloon esityksen tekevästä subjektista käsin, subjektin 'katseen' eteen. Kartesiolaista perusasennoitumista onkin luonnehdittu puhtaan katseen, absoluuttisen katsojan maailmasuhteeksi ja 'kartesiolaista epookkia' läpeensä visuaalisen maailmasuhteen ja visuaalisen representaation ajaksi. Siinä ajatteleva ihminen on maailman katselija, ei maailmassa osapuolena toimija. Uuden ajan visuaalisesta ontologiasta kertoo myös termi 'kartesiolainen perspektivismi'. Kupiaisen mukaan:

> Siinä missä kuvataiteen perspektiivissä silmä toimii konkreettisena hallitsevana aistielementtinä, kartesiolainen perspektivismi viittaa silmään metaforisesti järjen 'yksisilmäisenä' katseena. Sille on ominaista subjektin ja objektin erottaminen toisistaan, subjektin näkeminen yksinäisenä tarkkailevana silmänä todellisuuden yläpuolella sekä objektin näkeminen yhdenmukaisena, ulottuvaisena ja liikkumattomana entiteettinä.[96]

---

[94] Mka, 27.

[95] Subjektiuden metafysiikan aikakautta on luonnehdittu myös käsitteillä kartesiolainen aikakausi, kartesiolainen maailmankuva tai kartesiolainen katse. Heidegger itse ei puhu 'kartesiolaisesta maailmankuvasta', vaan subjektiuden metafysiikasta ja käsite 'kartesiolainen' onkin helposti aika hämärä ja tarkentumaton. Itse käytän käsitettä kuitenkin viittaamaan siihen subjektiuden metafysiikkaan liittyvään perusasennoitumiseen, jota Heidegger on kuvannut mm. *Maailmankuvan ajassa* sekä aikaisemmin *Olemisessa ja ajassa* Descartesin ajattelun yhteydessä, ja jota on edelleen tulkinnut omaan suuntaansa mm. David Levin tai suomessa Reijo Kupiainen ja Jaana Parviainen. Descartesin ajattelu, joka korostaa subjektin järjen saavuttamaa varmaa ja pysyvää tietoa olevasta (ja siten olevan vapauttamista tiedon kohteeksi, puhtaaksi objektiksi) ja Descartesin ajatteluun sisältyvä dualismi houkuttavat tanssin tutkijan nimeämään esiin sellaisia tanssiin vaikuttavia 'kulttuurisia perusasenteita', kuin kartesiolainen kehoton subjekti, kartesiolainen objektivoiva katse, tai subjektistä lähtevä ja subjektin katseelle palautuva kartesiolainen perspektivismi. Nämä käsitteet eivät siis sinänsä kuvaa sen enempää Descartesin kuin Heideggerinkaan ajattelua. Heideggerin käsite subjektiuden metafysiikka luonnehtii perustavalla tasolla sitä, millä tavalla maailma avautuu uudella ajalla, ja jossa avautuneisuudessa sellaiset asiat, joihin viittaan kartesiolaista kulttuurista perusasennoitumista kuvaavilla käsitteillä, ovat mahdollisia, jopa 'luonnollisia'.

[96] Mt. 37.

Descartesin ajattelua on usein tulkittu niin, että Descartesille maailma, toiset ihmiset, jopa keho on erotettu itsestä ulkopuoliseksi asiaksi, materiaaliksi, jota absoluuttinen katse tarkastelee. Descartesille maailmassa oleminen ei ole historialliseen ympäristöön sijoittunutta olemista, jossa toimitaan jonkin merkityskokonaisuuden ja merkityssuhteiden sisällä, *käsillä* olevien välineiden parissa. Pikemminkin maailma ilmenee järjen katseelle homogeenisena abstraktina jatkumona, jossa maailma ja sen esineet ovat *esillä*, kokonaan paljastuneessa läsnäolossa.[97] Tästä polveutuvassa 'kartesiolaisessa maailmasuhteessa' havaitseminen ja aistiminen on nähty tiedollisesti toissijaisena subjektiviteetin ajatteluun nähden. Vasta järjen tulkinta paljastaa olevan.[98]

Kupiaisen mukaan 'kartesiolaista aikakautta' voi luonnehtia 'silmän viisauden' epookkina. Maailma paljastuu laskennallisessa tarkastelussa ja näkemisen teknologioiden avulla kehystettynä. 'Kartesiolainen toiminnan maailma' on silmän maailma, johon kuuluu erilaisia näkemisen välineitä, joilla ihminen havaitsee ja hallitsee ympäristöään välimatkan päästä, kaukaa katsomisen teknologioiden avulla. Tällaisen ontologian mukaan, todellisuus on siis pysyvästi esillä, näkyvissä ja silmien alla. Kupiainen kirjoittaa, että yhtä hyvin voidaan puhua maailmasta idealisoituna kuvana. Siinä missä vanhaa maailmanjärjestystä voidaan pitää jonkinlaisena 'Jumalan kuvana', niin uuden ajan maailmanjärjestyksessä maailmasta tuli kuva ihmiselle: ihminen otti tavallaan Jumalan paikan. 'Maailmakuvassa' on esillä se, mikä on näkyvää ihmiselle. Vanhan ja uuden ajan murroksessa ei siis ollut Kupiaisen mukaan kyseessä vain uusien menetelmien mahdollistama tarkempi ja innokkaampi katsominen, vaan uuden visuaalisen järjestyksen voitto, uudenlainen ontologia, kuten Heidegger on osoittanut.[99]

Maailmankuvan aikana meillä ei ole kuvaa maailmasta, vaan meillä on *maailma kuvana*, joka on meitä varten systeeminä, jota järjestelemme ja hallitsemme. Ihminen subjektina on kuvan sisällä, (hänellä on käsitys maailmasta), mutta hän katsoo olevaa ikään kuin ulkopuolelta. Kupiaisen mukaan uuden ontologian mukainen 'maailmakuva' on representaation järjestyksen mukainen näkyvä, jota voidaan kutsua esillä olevaa koskevan ontologian mukaiseksi maailmaksi. Tällainen ontologia on nähtävissä ei pelkästään filosofian ja tieteen 'visualismissa' tai 'okulasentrismissä' vaan myös arkipäivän elämässä.[100] Entä taiteessa?

Uusi ontologia on nimenomaan representoidun maailmanjärjestyksen ja järjestelmän ontologiaa. Heideggerin mukaan siellä missä maailma muuttuu kuvaksi, järjestelmä hallitsee. Järjestelmällä Heidegger tarkoittaa "olevan objektiivisuuden projektiosta kehkeytyvää esitetyn rakenteen ykseyttä sellaisenaan."[101] Heideggerin mukaan vielä keskiajalla

---

[97] Parviainen 1998, 24. Kupiainen 1997, 40.

[98] Kupiainen 1997, 36. Kupiainen tuo tässä yhteydessä esiin Descartesin Mietiskelyissään esittämän epäilyn metodin. Toisessa mietiskelyssään Descartes kuvaa näkymää ikkunasta: "…mitä näenkään ikkunastani muuta kuin hattuja ja viittoja, joiden peitossa voisi olla joustimien varassa liikkuvia taitavasti sommiteltuja koneita? Päättelen silti, että he ovat ihmisiä ja käsitän siten, pelkän hengessäni olevan arvostelukyvyn avulla sen, mitä olin otaksunut näkeväni silmilläni." Descartes 1994, 97.

[99] Kupiainen 1997, 41.

[100] Mt. 41.

[101] Mka, 37.

järjestelmä ei ollut mahdollinen, silloin olennaista oli Jumalan luomaksi tulkitun ja huolehditun olevan järjestys. Sen sijaan subjektiuden metafysiikan aikakaudella järjestelmä – projektion ykseys itseään varmentavana systeeminä – hallitsee yhdessä arvon käsitteen kanssa.[102] Ymmärrän tämän niin, että myös taide ymmärrettiin alueena, jolle tulisi luoda 'järjestelmänomainen' esityksen varmentava systeemi (eli systematisoida valmistamista koskevat tiedot ja taidot), joka takaa pysyvästi ja varmasti taiteellisen esityksen arvon. Käsitykseni mukaan taideteoksen perustuminen voitiin nyt ymmärtää 'esteettisestä systeemistä' käsin siten, että 'esteettinen systeemi' itsessään riittää taiteen 'arvon' ja 'merkityksen' perustaksi.

Jotta voisin ymmärtää ja myöhemmin analysoida sitä, millaisin tavoin tanssitaideteoksen ja koreografian rakentumista ohjaavat säännöt ja tottumukset ovat historiallisesti kehittyneet, on tärkeää kysyä vielä, miten jokin 'esteettinen systeemi' rakentuu kartesiolaisen maailman avautuneisuudessa? Pitäydyn kysymisessäni tässä yhteydessä vain 'kartesiolaisen katseen ontologiaan'. Esimerkkini koskevat ns. 'kartesiolaista perspektivismiä', joka on tulkintani mukaan hallinnut monin tavoin tanssikoreografian ja esittävän taiteen *näyttämökuvan* luomista sekä käsityksiä esittävän taitelijan asemasta 'osana näyttämökuvaa', eli teoksen merkitysrakenteen muodostamista. Sivuan myös 'näkemisen teknologioita', jotta saan esiin sitä, miten subjektiuden metafysiikka vaikuttaa maailmassa olemisen tapaamme 'näkemisen teknologioiden' aikakaudella.

Kupiaisen mukaan teoreettisessa viisaudessa, 'silmän viisaudessa' voi havaita pyrkimyksen pysäyttää aika tiedon avulla. Maailman jatkuva muuttuminen pyritään pysäyttämään korvaamalla maailma objektiivisella mallilla, jossa *merkitykset asettuvat ennalta määrättyjen koordinaattien kautta johdonmukaiseen syys-seuraus suhteeseen universaaliin aikaan ja paikkaan,* kuten Kupiainen kirjoittaa.[103] Tämä toteutuu taiteellisen kuvaamisen ja jäljentämisen struktuurissa itsessään. Se toteutuu Levinin mukaan eräänlaisena 'frontaaliseen kohdistuvana ontologiana': oleminen käsitetään objektien etupuolena, joka vangitaan kartesiolaisen katseen tuijotuksessa pysyvään ja muuttumattomaan läsnäoloon.[104] Kupiainen kirjoittaa André Bazinia mukaillen, että taiteen 'muumiokompleksissa', jossa elävä ihminen pyritään korvaamaan idealisoidulla kuvalla, ilmenee tarve nujertaa aika kestävyyden avulla ja voittaa jokaisen hetken ainutkertaisuus uusintamalla se.[105]

Tällaisella 'kartesiolaisella perspektivismillä' on kuvataiteessa käytännön vastineensa perspektiiviopissa. Siinä silmä toimii hallitsevana aistielementtinä ja todellisuus kuvataan abstraktin avaruudellisen laskennallisen mallin mukaisena ulkopuoliselle katseelle. 'Kartesiolaisen tietämisen' ja kuvallisen jäljentämisen keskeiseksi välineeksi nousikin perspektiivi, jota kuvataiteissa alettiin käyttää varhaisrenessanssin aikana. Perspektiivi mahdollisti sen, että kuvataiteesta saattoi tulla ns. realistista ja että maailma voitiin esittää 'sellaisena kuin se on', nähtynä ja esiin asetettuna 'kartesiolaisen subjektin' kat-

[102] Mt. 37.
[103] Kupiainen 1997, 28.
[104] Levin 1988, 86.
[105] Kupiainen 1997, 27–28.

seessa. Kupiaisen mukaan renessanssin taiteen käyttämä perspektiivioppi lähti siitä, että katsojana on ikään kuin Jumalan liikkumaton silmä, joka näkee äärettömän, jatkuvan ja homogeenisen todellisuuden:

> Näin silmä ja perspektiivi jähmetti ja alisti todellisuuden tilalliseksi kokonaisuudeksi ja pysäytti ajan. Perspektiiviopin silmä tuijotti rävähtämättä maailmaa yhdestä paikasta, joka ei ollut oikeastaan mikään paikka, koska se oli maailman ulkopuolella.[106]

Tällainen teoreettinen katse on selvästi ristiriidassa kokemukseen liittyvän havainnon kanssa. Ihmisen silmät eivät todellisuudessa ole liikkumattoman tuijottavat, eivätkä ne näe äärettömyyksiin, eivät jatkuvuutta eivätkä homogeenisuutta. Näkökenttämme on rajallinen, ei-jatkuva ja heterogeeninen. Näkökenttämme on myös kaareva eikä noudata perspektiiviopin laskennallista geometrisuutta. Silti näkemistä voidaan Kupiaisen mukaan pitää ihmisen staattisimpana aistina.[107] Katse on ennen muuta samanaikaisuuden havaitsemista: todellisuuden temporaalinen elementti häviää ja muuttumaton totuus olemuksena korostuu. Ilmiöiden tapahtumallisuus ja ajan 'aukollisuus', poissaolon ja kätkeytyvän merkityksellisyys helposti peittyy.

Perspektiivisessä näkemisen tavassa korostuu katsovan subjektin ja katsottavan objektin ero. Se keskittää kaiken katsojan silmään ja pysäyttää vastavuoroisen suhteen maailman ja katsojan välillä. 'Kartesiolaisessa maailma-kuvassa' esityksen toteuttava subjekti ei ole missään vastavuoroisessa suhteessa objektina olevaan nähden.[108] Myöskään perspektiiviteoriassa ei ole olemassa mitään visuaalista vastavuoroisuutta. Perspektiiviteorian mukaan toteutetussa kuvassa koko näkyvä maailma suuntautuu katsojan silmään kuin äärettömyyden ja ajattomuuden katoamispisteeseen, kuten Kupiainen kirjoittaa. "Näin näkyvä on järjestetty katsojaa varten kuin maailmankaikkeus Jumalaa varten."[109] Perspektiiviopin mukaisella katsojalla ei ole tarvetta osallisuuteen ja osapuolena toimimiseen. "Jumalalla ei ole tarvetta sijoittaa itseään suhteessa muuhun maailmaan, sillä hän on itse sijainti."[110]

'Kartesiolaista maailmaa' voi pitää läpeensä visuaalisena maailmana, jossa subjekti katselee maailmaa osallistumatta itse maailmaan. Maailma varmennetaan kuvallisen esittämisen ja etäisyyden kautta. Vaikka kuva tuo lähelle, se jättää etäälle. David Levinin mukaan ei ole sattumaa, että viimeisten 400 vuoden aikana länsimainen kulttuuri on kehit-

---

[106] Mt. 38.

[107] Mt. 39.

[108] Kupiaisen mukaan jäljittelevä, muodon välttämättömyyttä kumartava taide keskustelee pysäytettyjen objektien kanssa samalla tavalla kuin tiede. Kartesiolaisessa maailmasuhteessa maailma on pysäytetty objekti, joka on asetettu subjektia vastaan. Objekti on olemassa vain tässä suhteessa, siis suhteessa ihmiseen, ihmisen asettamana. Maailmalla ja olioilla ei ole täyttä olemassaolon oikeutta ilman ihmistä. Tällainen ajattelutapa on Kupiaisen mukaan tuottanut idealisoitua todellisuutta, joka on korvannut eletyn todellisuuden. Esimerkiksi kuvataiteiden realistisen ulottuvuuden maaginen tehtävä on ollut luoda kokonaan toinen, kuviteltu maailma, maailma objektina. Mt. 27.

[109] Mt. 28.

[110] Mt. 28.

tänyt voimallisesti erilaisia näkemisen teknologioita. Ensin perspektiivimaalaus, kaukoputki ja mikroskooppi ja sitten valokuva, elokuva ja televisio. Nämä näkemisen teknologiat totuttavat meidät näkemään tietyillä tavoilla ja nämä tavat tulevat näkemisen luonnolliseksi asenteeksi.[111] Parviaisen mukaan ”juuri tästä syystä emme voi vain katsoa ’televisiota’, vaan antaudumme aina väistämättä näkemisen teknologialle, sen kauas katsomiselle, ilman että sen näyttämien asioiden näkyvyys koskaan kääntyy meille kosketettavaksi ja haistettavaksi. Toisin sanoen näemme television kautta asioita, jotka harvoin tulevat meille lähiaistien kautta tavoitettaviksi. Pidämme tätä luonnollisena.”[112]

Teknologian avulla tuotettu kauaskatsomisen tapa johtaa näkemisen luonnolliseen asenteeseen, jossa näkökyky ei ole enää maailman vastaanottamisen, maailman avautuneisuuden muoto, vaan olevan varmentamisen ja etäisyyden säilyttämisen keino. Parviaisen mukaan ”on kysymyksessä millainen tragedia tahansa, kuinka ankara kipu hyvänsä, me voimme kääntää tämän ’kuvaksi’, joksikin, jota voimme ’näyttää’ ja ’katsella’ ilman, että meitä kosketetaan. Näkökyky ei ole enää tuntemiskyvyn muoto, vaan se on ulkopuolelle asettautumisen keino, etäältä tarkkailun väline.”[113] Teknologian avulla tuotettu kauaskatsomisen tapa vaikuttaa siihen, millaiseksi suhteemme maailmaan muodostuu. Tällöin näkemisen teknologioiden kautta muovautunut näkemisen tapamme – ’kauas katsominen’ ja ’kuvan turvallinen etäisyys’ – on opittu asenne, joka ei enää rajoitu katsomiseen ja näkemiseen sinänsä.[114]

iii) Taideteos esteettisenä objektina

Neljäs perustava tosiseikka Heideggerin ’estetiikan historiassa’ on estetiikan oppialan perustaminen 1700-luvulla ja Hegelin (1770–1831) estetiikka (*Estetiikan luennot*). Estetiikan oppialan isänä pidetään Alexander Baumgartenia, joka ehdotti (1735), että olisi välttämätöntä perustaa uusi oppiala, joka nimettäisiin estetiikaksi. Baumgartenin ideat levisivät nopeasti ja moderni estetiikka lähti muotoutumaan estetiikan eri suuntauksiksi.

Estetiikan oppialan perustaminen 1700-luvulla ja taiteen käsittäminen esteettisen elämyksen alueena ovat Heideggerin mukaan johdonmukainen seuraus ’maailmankuvan’ syntymisestä. Estetiikan tradition pitkään valmisteltu tarkastelutapa todentuu lopullisesti vasta uuden ajan subjektiuden metafysiikan avaamassa maailmassa. Estetiikkaa hal-

---

[111] Levin pohtii edelleen sitä, miten tässä television redusoimassa näkemisen teknologiassa käy silmän kinesteettiselle älykkyydelle, henkilökohtaiselle näkökyvylle? Tuleeko näkökyvystämme anonyymia, mekaanista, todellisuuden tajusta irtautunutta, onko näkökykymme kohtalona inkarnoitua television ja elokuvan keksittyyn optiikkaan, onko ihmisen näkökyvyn kohtalona tulla ’tele-visioksi’? Parviainen 2000, 90–91 / Levin 1988, 125.

[112] Parviainen 2000, 90.

[113] Mt. 91.

[114] Mt. 91. David Michael Levinin mukaan länsimaissa kärsitään tällaisesta kuvan vallasta, narsistisesta häiriöstä: kaikki nähdään vallan termein, vallan kuva – kuvan valta. Levinin mukaan narsismi on vallan halun patologiaa, patologiaa, jossa halu on totaalisesti ansassa, sisällä niissä kuvissa, jotka se on itse projisoinut. Ja edelleen, narsismi ei ole yksilön patologiaa vaan sen juuret ovat juuri ’kartesiolaisen subjektiviteetin’ luonteessa. Kun yksilö tulee täysin identifioiduksi idealisoituun kuvaan, hän kuuluu toisen katseelle, ei enää itselleen. Parviainen 1998, 112 / Levin 1988, 129–130.

litsee nyt ajattelu subjekti-objekti suhteessa, jossa taideteos on 'kohde'. Subjektin sisäinen tila, hänen tunnetilansa ja aistisuutensa korostuu esteettisessä tarkastelussa, jossa taideteos ja kauneus asettuvat representaation objekteiksi.[115]

Luodon mukaan aistisen ja yliaistisen käsitteellisessä erottelussa liikkuvan estetiikan kohde määrittyy nyt rationaalisen ja ei-rationaalisen erosta. Luonnon objektiivisuutta koskeva tieto on rationaalisesti perusteltavissa. Estetiikka taas on subjektiivisuutta koskevaa tietoa, jonka perustana on erityisesti ihmisen tunnetila.[116] Estetiikasta tulee kokemuksellisen logiikkaa.[117]

Myös Hans-Georg Gadamerin mukaan juuri rationalismin ajatusmaailma ja ajattelun luonnontieteellinen ideaali synnyttivät omalta osaltaan estetiikan tarpeen. "Suuntautuminen luonnon rationaaliseen tarkasteluun sysäsi taidetta ja kauneutta koskevat kokemukset subjektiivisen mielivaltaisuuden alueelle."[118] Subjektiivisen ulottuvuuden korostumiseen viittaavat myös käsitteet 'maku' ja 'arvostelukyky'. Taideteos on esteettisen arvostelukyvyn, maun kohde sikäli, että sen vastaanottaminen ja arvioiminen vaatii henkilökohtaista herkkyyttä, joka ei palaudu opetettavissa oleviin sääntöihin. Aistiselle tiedolle annetaan itsenäinen oikeutus ja samalla aistisuutta koskevalle esteettiselle arvostelmalle eli 'makuarvostelmalle' taataan riippumattomuus käsitteellisestä ymmärtämisestä.[119] Kauneuden ja taiteen tarkastelu keskittyy nyt ainoastaan ihmisen tunnetilaan suhteessa kauniiseen objektiin, *aisthesikseen*. [120]

Heideggerin mukaan *Hegelin* estetiikka on länsimaiden kattavin pohdiskelu taiteen olemuksesta juuri metafyysisen ajattelunsa kattavuuden takia. Hegel ajatteli, että taide ei nouse luonnosta, vaan suoraan absoluuttisesta hengestä. Taide voi antaa vihjeen tai viitata tähän henkiseen, taide antaa meille idean tästä absoluuttisesta hengestä. Hegelin estetiikan voi sanoa olevan uuden ajan idealistista estetiikkaa, jos Platonin 'estetiikkaa' kutsutaan klassiseksi idealismiksi. Heideggerille Hegelin näkemys 'suuren taiteen lopusta' muodostuu tärkeäksi taiteen kohtalon kannalta. Hegel näki, että taiteen merkitys ihmisen henkisen tarpeen tyydyttäjänä on jotakin mennyttä: ajatus ja reflektio ovat ylittäneet kaunotaiteen. Ihmisillä ei ole enää absoluuttista tarvetta saada jotakin sisältöä esitetyksi

---

[115] Luoto 2002, 70–71.
[116] Luoto 2002, 61.
[117] Kockelmans 1985, 23.
[118] Gadamer1993, 107. Suom. Luoto 2002, 59.
[119] Luoto 2002, 59–60.
[120] Kockelmans 1985, 23. Miika Luoto tiivistää Heideggerin näkemyksen taiteen esteettisen tarkastelutavan perustasta seuraavasti: "Estetiikka tarkoittaa Heideggerille tarkastelutapaa, jota määrittää Platonistinen metafysiikka ja sen tulkinta *tekhnestä*. [ ] Ratkaisevaa estetiikan syntymiselle on olevan "eideettinen" tulkinta, olevan olemisen teoreettinen ymmärtäminen "ulkomuodoksi", joka merkitsee pysyvää läsnäolemista järjen katseen edessä. Heideggerin mukaan kätkeytymättömyyden konfliktuaalinen luonne unohtuu, ja tämän vuoksi estetiikka ei kykene ajattelemaan taidetta alkuperäisenä paljastamisena, eikä kauneutta kokemuksena sen kiistan jännittymisestä, jossa maailma avautuu [ ] Kauneudesta tulee jännitteetöntä nautintintoa ja mielihyvää, ja näin avautuu historiallinen mahdollisuus, että kauneudesta tulee jotakin vain "miellyttävää". Se ulottuvuus hämärtyy, peittyy, ja unohtuu, jossa taiteen kauneus ja totuus olisivat ajateltavissa yhdessä – olevan esiin tuomisena, jossa esiin tuleminen sellaisenaan loistaa kauneutena." Luoto 2002, 134.

taiteen muodossa .[121] Heidegger pitää tätä Hegelin huomiota oikeana, mutta kääntää näkökulman toisin. Heideggerin mukaan Hegel ajatteli loppuun saakka taidetta esteettisenä esittämisenä.[122] Heidegger puolestaan näkee, että *näkemys* taiteesta *esittämisenä on* jotakin *mennyttä.* Samalla hän kysyy, onko meillä mahdollista ajatella taidetta toisin kuin esittämisenä, representaationa? Ja jatkaa kysymällä: ”onko meidän mahdollista ajatella totuutta toisin kuin Hegel, ajatella totuutta ei-metafyysisellä tavalla, ei enää subjektin absoluuttisena varmuutena, vaan *aletheiana*, kätkeytymättömyytenä ja siten ajatella taiteen ja totuuden suhdetta uudelleen?”[123]

Richard Wagner (1813–1883) saa kunnian edustaa Heideggerille viidettä ’estetiikan historian’ tosiseikkaa. 1800-luvun loppupuolen ajattelun moninaisuuden ja hämmentyneisyydenkin historiallisessa tilanteessa, taiteessa nousee esiin ajatus kokonaistaideteoksesta. Richard Wagner lähestyi aihetta sekä teoreettisten pohdiskelujen että käytännön kautta, luomalla ’kokonaistaideoksellisia’ oopperoita. Kokonaistaideteoksen idea on, että eri taiteita ei enää voi ymmärtää itsenäisinä, erossa toisistaan, vaan niiden täytyy uudestaan liittyä toisiinsa yhtenä teoksena. Mutta tämäkään ei vielä riitä. Teoksen täytyy olla kansallisen yhteisön juhlaa ja lopulta sen tulisi itsessään olla uskonto.

Kokonaistaideteoksen teoriassa musiikin tulisi olla keino aikaansaada tehokasta draamaa. Wagnerille oopperamuotoinen musiikki oli kuitenkin alkuperäinen taide, johon muiden taiteiden tuli suhteutua ja sulautua. Se mitä Wagner todella halusi oli musiikin täydellinen dominoivuus taiteissa ja siten myös ’puhtaan tunteen’ dominoivuus. Näin elämys tuli yhä tärkeämmäksi. Wagner oli inspiroitunut mm. Schopenhauerin ajattelusta ja julisti, että ”taide on totaalinen sulautuminen puhtaaseen tunteeseen, liitämistä, joka vähitellen vajoaa tyhjyyteen.”[124] Heideggerin mukaan Wagnerin pyrkimyksen oli välttämättä epäonnistuttava (vaikkakin hän antaa tunnustuksen Wagnerille siitä, että tämä otti vastaan haasteen, jonka suuren taiteen loppuminen toi mukanaan). Wagnerin epäonnistumisen peruste on yhä vahvemmin ”esteettisessä perussuhtautumisessa taiteeseen, joka Wagnerin kohdalla on taiteen käsittämistä ja arvostamista pelkästä tunnetilasta lähtien, sekä tunnetilan itsensä kasvavaa barbarisoitumista pelkäksi itsensä varaan jätetyksi tunteen kuohunnaksi.”[125]

Heidegger ajattelee, että tässä pyrkimys suureen taiteeseen kohtaa modernia aikaa hallitsevan tunteen ja elämyksen estetiikan. ”Teos on enää elämyksen kiihoke. Sen mitä esitetään tulee vain vaikuttaa julkisivuna ja etualana, päämääränään vaikutelma ja vaikutus, tahtona vaikuttaminen ja kiihottaminen.”[126] Heideggerin mukaan Wagnerin ’asemaan’

---

[121] Kockelmans 1985, 35–37.

[122] Hegelille taiteen kauneus on suoraan absoluuttisesta hengestä, ei luonnosta. Henki yksin on totta; kaikki kaunis, joka todella on kaunista, on sitä vain siihen mittaan asti, kun se jakaa tämän hengen ja syntyy siitä. Taide osoittaa itsensä ulkopuoliseen ja vihjaa johonkin, mikä on henkistä ja mistä taide antaa meille idean. Hegel näkee, että taide ei ole enää ihmisille jumalallista, se ei johdata ihmistä hengen yhteyteen ja tästä johtuen suuri taide on kuollut, jotakin mennyttä. Kockelmans 1985, 35–37. Luoto 2002, 51.

[123] Luodon tulkinta Heideggerin ajattelusta, Luoto 2002, 52.

[124] Kockelmans 1985, 47.

[125] N I, 105. Suom Luoto 2002, 53.

[126] Mt. 103. Suom Luoto 2002, 53.

estetiikan historiassa liittyvät muutkin 1800-luvun ilmiöt. Tuona aikakautena näemme kasvavaa voimattomuutta metafyysisen tiedon suhteen. Sitä vastaa se, että tieto taiteesta muuttuu taidehistoriallisten tosiseikkojen selvittämiseksi ja tutkimiseksi.[127]

Mutta mitä vikaa sitten 'elämyksessä' on? Eikö taide saa olla elämyksellistä? Tässä on taas muistettava, että Heidegger ei ajattele taidetta esteettisenä kohteena, taidenautintona, vaan teoksessa tapahtuvana olemisen kätkeytymättömyytenä. Elämyksen kritiikissä on kyse siitä, millä tavoin olemisen kätkeytymättömyys voi tapahtua, jos taiteen kokemus käsitetään ensisijaisesti elämykseksi.

Luodon mukaan Heidegger ajattelee elämystä uutta aikaa koskevana filosofisena väitteenä, ei psykologisena tai sosiologisena kysymyksenä. Uutta aikaa luonnehtiva laskennallisuus, laskeva ajattelu (calculative thinking) ei Heideggerin mukaan ole ainoa tapa, jolla uuden ajan ihminen varmistaa olevan. Myös elämys varmistaa olevan, sillä se kääntyy pois vieraasta ja tuntemattomasta ja palauttaa kokemuksen itseriittoiseen subjektiin. Sen sijaan, että elämys sysäisi ihmiset jaetulle olemisen kätkeytymättömyyden alueelle, asettaisi alttiiksi jollekin toiselle, josta käsin ihmisen (yhteisöllinen) oleminen vasta määrittyy, elämys 'eristää' ihmiset elämyksiinsä.[128]

Heidegger luonnehtiikin nykyisen ihmisen, teknologian aikakaudelle siirtyvän subjektin olemusta jakautumisena 'laskelmoimisen' ja 'elämyksen' välillä. Luodon mukaan laskennallisuus ja elämys kuuluvat yhteen, sillä niillä on yhteinen juuri representaatiorakenteessa:

> Ne ovat ihmisen rationaalisen ja vitaalisen ulottuvuuden yhtäaikaisesti äärimmilleen korostuneet muodot. Laskelmointi ei merkitse vain älykästä ongelmanratkaisua, vaan Machenschaftia, tietynlaista "tuotannollisuutta", jossa todellisuus on vain ja ainoastaan jotain "tuotettua": todellista on se mikä on ennakoitua, suunniteltua ja organisoitua. [ ] Elämys puolestaan, joka pyrkii nimeämään sen, mikä ei ole objektiivisesti varmistettavissa, on kuitenkin laskelmoimisen tavoin täysin varmistettu kokemus. [ ] Elämys on varmistettu itse elettynä kokemuksena, ja sen sijaan, että kokemus olisi avautumista kohti jotakin vierasta ja hallitsematonta, se on otettu haltuun. [ ] Elämys ja laskennallisuus kuuluvat yhteen, sillä niillä on yhteinen metafyysinen "juuri": Vorstellung, esitys tai representaatio. Sulkeutumalla subjektiin elämys väistää sitä mikä on pohjimmiltaan outoa – kuten totuuden tapahtuminen taideteoksessa on.[129]

Sen sijaan, että teos vastaanotettaisiin elämyksenä Heidegger ehdottaa teoksen vastaanottamista vaalimisena, joka on viipymistä teoksen äärellä ja asettautumista alttiiksi teoksessa tapahtuvalle olemisen kätkeytymättömyydelle. Se ei ole tietoisuutta teoksesta objektina, vaan suhdetta teoksessa tapahtuvaan totuuteen.[130]

---

[127] Luoto 2002, 54. Kockelmans 1985, 47.
[128] Luoto 2002, 82–83.
[129] Luoto 2002, 83. Kts. myös Kockelmans 1985, 64–66.
[130] Ta 71. Luoto 2002, 84.

iv) Nietzsche ja metafyysisen järjestyskaavan nurinkääntö

Modernin tanssin kehityksen alkuvaiheet sijoittuvat vuosisadan vaihteen 'vastakulttuurisen' liikehdinnän aaltoon ja aikakauteen, jossa yhteiskuntarakenteen murros sekä naisen sosiaalisen ja kulttuurisen aseman murros kietoutuvat yhteen. Nietzschen ruumiillisuutta ylistävä 'elämänfilosofia' vaikutti monen varhaisen tanssin modernistin ajattelussa, tukien naisen kehollista vapautta ja vaikuttaen modernin tanssin taiteellisen perustumisen kysymysten taustalla. Jo tämä olisi riittävä syy luonnehtia lyhyesti Nietzschen ajattelua. Nietzsche oli kuitenkin Heideggerille paljon enemmän kuin ruumiillisuutta ylistävä 'elämänfilosofi'. Heidegger on tulkinnut laajasti Nietzschen ajattelua. Oleellista Heideggerin mukaan on, että Nietzsche vei metafysiikan 'loppuun', ajattelemalla metafysiikan historiaa ja ikään kuin kääntämällä platonistisen järjestyskaavan ympäri, mutta vapautumatta lopultakaan metafysiikasta, metafyysisen ajattelemisen tavasta. 'Estetiikan historian' kuudentena tosiseikkana Heidegger näkeekin Nietzschen (1844–1900) ajattelun ja nihilismin paljastamisen. Jos taide oli Hegelille jotakin mennyttä, se oli puolestaan Nietzschelle vastalääke länsimaisessa ajattelussa vaikuttavalle nihilismille: mielekkyyden ehtymiselle ja päämäärien katoamiselle.[131]

Nietzschelle nihilismi ei ole yksinkertainen rappion tai turmeluksen ilmiö, vaan paljon enemmän. Se on länsimaisen historian perustavanlaatuinen tapahtuma, historian 'perustuslaki'. Nietzschelle korkeimpien arvojen heikkeneminen on länsimaisen historian sisäinen tapahtumisen tapa, sen sisäinen logiikka.[132] Leena Kakkorin mukaan lausahdus "Jumala on kuollut", tarkoittaa ylimpien arvojen, transsendentin maailman elämää johdattavien ideoiden kuolemaa, jonka ihminen on itse aiheuttanut. Näin transsendentti horisontti ei enää valaise elämää, vaan on ainoastaan tahtovaltaan arvojen asettamisen näkökulman alaisena:

> Transsendentti maailma, mikä aikaisemmin asetti ehdot ja määritteli ihmisen olemuksen päämäärillä ja normeilla, on menettänyt ehdottoman ja välittömän vaikutusvallan. Tilalla on tahto valtaan. Transsendentin maailman tarkoitukset ja normit eivät enää tue ja vie elämää eteenpäin. Se maailma on kuollut. Todellinen maailma on tehnyt yliluonnollisen maailman käsittävän perustan epäuskottavaksi. Tätä on 'jumala on kuollut' ajateltuna metafyysisesti.[133]

Heideggerin tulkinnan mukaan nihilismiä luonnehtii sen luovan voiman puuttuminen, joka antaisi ihmisen olemiselle perustan olevan keskellä. Nietzschelle elämän luova voima on hävinnyt, koska länsimaisen historian kuluessa se on vääristetty vastakohdakseen. Ruumiillinen elämä on alennettu ja kielletty arvioimalla sitä yliaistisen mittapuiden

---

[131] Luoto 2002, 55.

[132] Kakkori 2001, 25.

[133] Kakkori 2001, 30. Nietzsche kysyi kuinka on mahdollista, että Jumala on kuollut, mitä siitä seuraa?: "Kuinka me olemme kyenneet juomaan meren kuiviin? Kuka antoi meille sienen, jolla pyyhimme pois koko taivaanrannan? Mitä teimmekään, kun irrotimme kahleen, joka sitoo Maata sen aurinkoon?" Nietzsche 1963, 116.

mukaan. Tämän Nietzsche koki tapahtuneen jo Platonin ajattelussa ja sen seurauksena. Platonistisen metafysiikan sijaan Nietzsche asetti vaatimuksen uudesta aistisuutta koskevasta ajattelusta, jossa aistisuuden merkitys nousisi siitä itsestään.[134] Nietzsche vaati, että filosofia ei saa erottaa toisistaan sielua ja ruumista. Päinvastoin juuri ruumiissa toteutuu Apollonin ja Dionysoksen liitto, ihmisen traaginen olemisen tapa, ihmisen Itseys. Juuri ruumiissa, aistien kokonaisuudessa, toteutuvat elämänvoimat yhteenkuuluvuutena luonnon ja muiden ihmisten kanssa.[135]

Kupiaisen mukaan kartesiolaisen katseen 'kyklooppinen silmä' ei ole Nietzschelle riittävä dionyysis-apollonisessa kokonaisuudessa. Sen sijaan ruumiillisuus aistien kokonaisuutena yhdistää ihmiset toisiinsa ja luontoon. Nietzschelle tanssiva "ihminen ei ole enää taiteilija, hän on tullut taideteokseksi: koko luonnon taidemahti näyttäytyy tässä huuman katsojalle korkeimpaan alkuykseyden onnentyydytykseen asti."[136]

Ihmisruumis nousee Nietzschellä historian, taiteen, moraalin, järjen, kulttuurin ja ajattelun keskiöön.[137] Heideggerin mukaan Nietzschelle taide onkin eräänlaista 'äärimmäistä estetiikkaa', jossa esteettinen tila palautetaan ihmisen ruumiintiloihin. Se on 'äärimmäistä estetiikkaa', koska se arvonsa menettäneiden ylimpien arvojen sijasta etsii taiteen merkityksen perustaa ihmisen ruumiillisesta ulottuvuudesta.[138]

Heideggerin mukaan Nietzschen ajattelussa ei kuitenkaan ole kyse siitä, että platonismin ympärikääntäminen olisi vain mittapuun kääntämistä, sen sijoittamista 'ylös', joka ennen oli 'alhaalla', ruumiillisen ja yliaistillisen paikanvaihtoa. Kyse on yrityksestä kiertyä irti ja purkaa koko platonistinen 'järjestyskaava'. Nietzschen pyrkimyksenä oli vapauttaa tie uudelle aistisuuden tulkinnalle, jossa henkisyys ei ole aistisuuden vastakohta. Nietzsche oli matkalla tähän uuteen, mutta Heideggerin mukaan hänen osakseen jäi rajalle vieminen, kysymyksen avaus.[139]

Eräs Nietzschen avauksista on metafysiikan purkamisen aloittaminen purkamalla 'kyklooppisen silmän' ja 'puhtaan katseen' asemaa. Kyseessä on kartesiolaisen perspektivismin destruktio ja pyrkimys toiseen näkemisen muotoon; ei ulkopuolisen 'silmän viisauteen', vaan maailmassa toimivan lihallisen ihmisen osallisuuteen. Kupiaisen mukaan Nietzschen Jumalan kuolema merkitsi myös Jumalan silmän kuolemaa ja inhimillisen näkökulman syntyä. Inhimillinen näkökulma näkee maailman ristivetoisuuden ja heterogeenisyyden; se vastaanottaa elämää ollen siinä itse osallisena. Nietzsche vaati voimallisesti, että on varottava vanhaa 'käsitetarua' ja sen määrittelemää ajatonta, kivutonta ja tahdotonta tieto-subjektia, 'puhtaan järjen' ja 'absoluuttisen hengen' käsitteitä ja nähtävä, että katse muodostuu aina tulkinnasta; on olemassa *vain* perspektiivistä näkemistä, *vain* perspektiivistä 'tietämistä'.[140] Ruumiillinen, aistinen ihminen on se itse, jossa kat-

[134] Luoto 2002, 179–180.
[135] Nietzsche 1963,10. 1967, 28. Kupiainen 1997, 7.
[136] Nietzsche 1993, 23–24.
[137] Eagletonin mukaan Nietzchen estetiikan voidaan nähdä olevan eräänlaista sovellettua fysiologiaa. Hän asetti ruumiin ajattelunsa keskiöön. Eagleton 1991, 234.
[138] Luoto 2002, 5.
[139] Mt. 183.

seenkin aktiiviset ja tulkitsevat voimat sijaitsevat. Kuten filosofia myös ”taide liittyy *elämään*, mutta ei sellaiseen elämään, joka on nähty yhdellä silmäyksellä kokonaisena, vaan elämään, joka on jatkuvasti *tulossa*, jatkuvassa *muutoksessa*.”[141]

v) Olemisen alentaminen arvoksi

Heideggerin mukaan metafysiikka palauttaa olemisen täydellisesti *olevaan*, toisin sanoen unohtaa *olemisen*. Kun olevan *oleminen peittyy*, tämä puute kyllä huomataan ja olevalle myönnetään arvo. Mutta mitä tämä tarkemmin ottaen tarkoittaa, mikä vika siinä on, että olevalle annetaan arvo? Heideggerin mukaan uudella ajalla ihmisen asema tahtovana ja valtaa käyttävänä olentona on olemista sellaisesta perustasta käsin, jossa ihmisen ja kaiken olevan *osallisuus olemiseen* on peittynyt. Kun osallisuus olemiseen peittyy, oleva voidaan kohdata taustattomana esineellisyytenä, puhtaana objektina, pysyvänä ja jatkuvana varantona ihmiselle. Miten silloin voidaan määritellä olevan mieli ja merkitys? Heidegger vastaa, myöntämällä olevalle arvo. Siellä mistä olevalta puuttuu oleminen, puute kyllä huomataan jollain lailla ja korvataan olevalle myönnetylle arvolla:

> Siellä missä olevasta on tullut esittämisen kohde, siltä tietyllä tavalla puuttuu oleminen. Tämä puute kyllä havaitaan epäselvästi ja epävarmasti. Se korvataan nopeasti siten, että kohteelle ja kohteeksi tulkitulle olevalle myönnetään arvo, ja siten että olevaa ylipäätään mitataan arvoilla ja arvoista itsestään tehdään kaiken toiminnan päämäärä. Kun tämä toiminta tulkitsee itsensä kulttuuriksi, arvoista tulee kulttuuriarvoja, jotka sitten ilmaisevat luomisen korkeampia päämääriä. Nämä päämäärät palvelevat kuitenkin sitä, että ihminen varmistuu itsestään *subiectumina*. Tästä on vain askel siihen, että arvot tulkitaan objektiiviksi.[142]

Heidegger erottaa jyrkästi arvon ja arvokkuuden käsitteen. Arvon käsitteen kritisoiminen ei tarkoita hänelle kaiken arvottomuuden myöntämistä. Se ei tarkoita, että väitettäisiin kaikkien arvoiksi tulkittujen asioiden – kulttuurin, tieteen, taiteen, Jumalan – olevan arvottomia. Se mitä Heidegger sanoo on, että arvottaminen on lopultakin aina objektivoimista, olevan alentamista objektiksi. Heidegger ajattelee, että arvo on kaikkein voimattomin ja kulunein peite olevan taustattomaksi litistyneelle esineellistymiselle. Hän ajattelee, että on lopultakin nähtävä , että ”jonkin asian luonnehtiminen ’arvoksi’ riistää siltä kaiken arvokkuuden. Toisin sanoen arvioiminen arvona jättää sen pelkän inhimillisten arvotusten kohteeksi, objektiksi. Kaikki arvottaminen on subjektivoimista, myös

---

[140] Nietzsche kritisoi kartesiolaista katsetta mm. teoksessaan moraalin alkuperästä: ”Meidän hyvät herrat filosofit, on näet tästä lähtien varottava vanhaa käsitetarua, joka on määritellyt ”puhtaan, tahdottoman, kivuttoman, ajattoman tieto-subjektin”, meidän on varottava sellaisten kontradiktoristen käsitteiden kuin ”puhdas järki”, ”absoluuttinen henkisyys”, ”tieto sinänsä” lonkeroita: – niissä vaaditaan ajattelemaan katsetta, jota ei ensinkään voida ajatella, katsetta, jolla ei ole mitään suuntaa, jossa pitää estää, josta pitää puuttua ne aktiiviset ja tulkitsevat voimat, joiden vaikutuksesta näkeminen vasta muodostuu jonkin näkemiseksi, niissä vaaditaan katseelta järjettömyyttä ja käsittämättömyyttä. On olemassa vain perspektiivistä näkemistä, vain perspektiivistä ”tietämistä”. Nietzsche 1969, 116–117.

[141] Kupiainen 1997, 47.

[142] Mka 37–38.

positiivinen. Se ei salli olevan olla, sen sijaan arvottaminen antaa olevan päteä oman aktinsa objektina."[143]

Arvokkuuteen sen sijaan sisältyy Heideggerin ajattelun mukaan olemisen haltuunottamattomuus. Olevan kätkeytymättömyytenä ymmärretty oleminen ei voi kutistua arvoksi ilman sen ratkaisevaa objektivoimista. Esimerkiksi Jumalan luonnehtiminen ylimmäksi arvoksi on Jumalan olemuksen halventamista.[144] Taiteen luonnehtiminen arvoksi, riistää siltä sen arvokkuuden. Tässä ajatuksessa ei ole kyse taiteen tai taiteilijan yhteiskunnallisen aseman suojelemisesta millään korkeakulttuurin 'ylevällä'. Oleellista on, että taiteen ajatteleminen arvona ylläpitää sellaista lähestymistapaa taiteeseen, jossa taideteos nähdään objektina, kohteena, joka on asetettu subjektin eteen, ja jonka merkitys tai merkityksettömyys haetaan subjektin (objektiivisiksi tulkittujen arvojen) arvottamisen aktin kautta.

"Heidegger ajattelee, että estetiikka ei kykene ottaman haltuun kaikkia kokemuksia taiteesta – jäljelle jää jotain sellaista, joka ei asetu subjekti–objekti-suhteeseen ja jota ei siten voida käsittää esteettisesti."[145] Yksi aspekti siitä, mitä 'estetiikan ylittäminen' paljastaa taiteessa, on juuri tahdon metafysiikan ja tahto-valtaan asetelman laukeaminen, kuten Gerald Bruns toteaa:

> Taide vapauttaa olevan olemaan, kun se vapauttaa oliot siitä otteesta, johon ajattelutapamme ne sitoo, käsityksestä, että oliot ovat ensisijaisesti representoivan subjektin tiedostamia objekteja. Näin taide voi murtaa meistä itsestämme lähtevän suhteen olevaan, katkaista sen 'tahdon' metafysiikan, joka Heideggerin mukaan hallitsee teknologian aikakaudella. Taiteen kokemus vapauttaa oliot meidän otteestamme ja sallii olevan tulla esiin itsestään käsin.[146]

[143] Kh, 90.
[144] Mt. 90.
[145] Luoto 2002, 95.
[146] Bruns 1989, 44–45. Suom. Luoto 2002, 91.

2. Matka taiteen ja teoksen ajattelemiseen

Platonistisessa metafysiikassa todellisuus avautuu yliaistisen ja aistisen erottelun avaamassa tilassa ja totuudelle on varattu yliaistisen paikka ja asema. Käsitykseni mukaan platonistisen metafysiikan perinnöstä polveutuvassa estetiikassa aistinen oleva, kuten taideteos, voi vain jäljitellä todellisuutta, tai se voi toimia totuuden esiin asettamisen, sen *esittämisen välineenä* tai puhtaan esteettisen elämyksen herätteenä.

Kun Heidegger ajattelee *olemista* – jota ei voi erottaa olevasta – siis kun todellisuus avautuu katseessa, joka näkee *olevan olemisen*, nousee taidekin uudelleen esiin totuuden tapahtumisen paikkana. Toisin sanoen **taiteelle tulee rooli ja tehtävä todellisuuden avautumisessa, ei vain sen jäljittelyssä, esittämisessä**. Heideggerille aistein havaittava taideteos *'on'*, ja vielä sillä erityisellä tavalla, että sen oleminen ei pääse peittymään välineellisyyden alle, vaan nimenomaan kohoamaan esiin, olevan olemisen kätkeytymättömyytenä. Näin taideteos, omassa aistein havaittavassa olemisen tavassaan, avaa paikan olevan olemisen näyttäytymiselle.

Myös **tanssija** tuntee kokemuksessaan, että hänen kehonsa ei ole vain yliaistisen totuuden esittämisen väline, vaan että hän **todellistuu kehollisesti** ja että tietoinen liike itsessään on kykeneväinen avaamaan maailmaa. Tanssijalle keho on hänen eksistenssinsä tapahtumisen tapa pikemminkin, kuin olemisen väline. Tanssija kokee, että hänen **kehollisessa olemisessaan avautuu osallisuus olemiseen**, että **maailma avautuu kehollisessa tapahtumisessa**.

Kuitenkin, vaikka tanssija kuuntelee ja havainnoi kokemustaan kehollisesta eksistenssistä, se ei yksin auta teoksen luomisessa sikäli, kun taideteoksen historiallinen 'käsitteellinen malli' tuntuu vääjäämättä asettavan tanssijan ja teoksen toisin: estetiikan traditiossa tanssijan kehollinen olemisen tapa painuu taustalle ja kehon liike ymmärretään lähinnä materiaalina, jota muotoillaan esteettisesti. Estetiikan traditio asettaa tanssin sisältö-muoto suhteena, jossa tanssin varsinainen sisältö on jokin yliaistinen idea ja muoto on esteettisesti muotoiltu liikkuva keho, joka antaa yliaistisen sisällön loistaa lävitseen. Tanssijalle tämä on hämmentävää, sillä liikkuva kehollinen **osallisuus olemiseen** kertoo kehon kautta ilmenevästä *logoksesta*, toiminnallisesta älystä, jonka paljastuminen on tanssijalle mielellisyyttä liikkeessä. Tämä **on jotakin, joka ei rakennu kehon välineellisen käsittämistavan kautta, kehoa muotoillen, vaan päästäen kehollisessa toiminnassa vallitsevan logoksen ja osallisuuden läpi, antaen sen ilmetä**. Tanssija kokee, että tämä on *poiesis*, **olemisen poeettista ilmituloa**.

Taidetta koskeva kielemme ja käsitteistömme nojaa estetiikan traditioon niin vahvasti, että muita tapoja tulkita teosta, kuin ymmärtää se valmistettuna oliona, muotoiltuna aineena, on niukasti. Kun taidetanssissa historiallisesti kuitenkin on ollut jo aivan paradigmaksi asti tulkittavissa oleva juonne, jossa tanssijat ymmärtävät tanssin, ei esteettisesti muotoillun liikkeen lähtökohdasta, vaan kehollisena eksistenssikysymyksenä, olemisen kineettisyyden paljastumisen alueena, on syytä seuraavaksi keskittyä Heideggerin ehdottamaan tulkintaan taiteesta ja teoksen olemisen tavasta. Tätä kautta voi olla mahdollista kehittää

edelleen sellaista kieltä ja käsitteitä, joissa tanssia ajatellaan olemiskysymyksen tasosta, kehollisen eksistenssin paljastumisen kysymyksenä. Itselleni kyse ei ole siitä, että pitäisi väittää estetiikka vääräksi, vaan siitä, että olemisen ajattelun kautta tanssija voi löytää toiminnalleen käsitteellisen mielen, joka vastaa ontista kokemusta, eikä peitä sitä. Tanssija voi halutessaan tietenkin myös muotoilla kehoa ja liikettä esteettisesti, mutta toimiessaan kehollisen eksistenssikysymyksen tasosta käsin, 'muotoilua' ohjaa tätä perustavampi ja laajempi horisontti, osallisuus olemiseen.

Tuon tässä luvussa esiin sitä, miten Heidegger on luonnehtinut taideteosta olemisen ajattelun lähtökohdasta, ontologisena, ei esteettisenä kysymyksenä. Taiteilijana minua tietenkin kiinnostaa salaiset reseptit ja valmistamisen tekniikat, paljastaako Heidegger nyt taiteen salaisuuden, kertooko miten teos tehdään? Tästä ei ole kyse. Käsittääkseni Heidegger pyrkii nimenomaan purkamaan valmistamisen tekniikoiden ja taiteen välistä sidosta. Olemisen kätkeytymättömyyden näkökulmasta teos ei ole valmistettu olio, eikä se ole esitys maailmasta, vaan teoksessa maailman avautuminen vasta tapahtuu, avautuu, tulee työhön, tekeille. Niinpä teoksen luomisessa ei olisikaan kyse valmistamisesta jonkin idean tai tarpeen mukaan, vaan olevan olemisen **luovasta vastaanottamisesta, rajoihin rajaamisesta, hahmon asettamisesta, maa–maailma kiistan teokseen jännittämisestä, joka on toimintaa, joka ei käytä olevaa välineenä, vaan antaa olevan olemisen tulla ilmi 'kätkeytyen esiin kohoavana', kätkeytymättömyytenä**.

Tämä 'kätkeytyen esiin kohoava' on oleellinen. Ymmärtääkseni Heidegger ajattelee, että juuri se, miten **teos** kohoaa esiin merkityksellisenä, mutta pohjattomana, ilmitulona ja kätkeytyvänä, toisin sanoen **ei avaudu objektina** vaan olemisen kätkeytymättömyyden tapahtumisen paikkana, kertoo meille taiteen merkityksestä olemisen mielen kysymisen alueena. Teos säilyttää salaisuutensa, arvoituksensa. Kuten oleminen, joka ihmeenä ja lahjana säilyttää salaisuutensa, myöskään teos ei ole otettavissa kokonaan haltuun ja valloitettavissa. Teos on teos, kun se kohdataan luovasti vaalien, osallistumalla siinä avautuvaan olemisen kätkeytymättömyyden tapahtumiseen. Heideggerille ei vain teos vaan myös sen vaaliminen on runoutta, totuuden luovaa säätämistä.

Käyn tässä luvussa läpi Heideggerin ajattelua taideteoksen olemisen tavasta pääosin *Taideteoksen alkuperän* nojalla. Etäännyn myös lyhyesti Heideggerin omasta ajattelusta pohdintoihin siitä, millä tavalla Heideggerin teoksen olemisen tapa voisi olla yhteisöllisesti ja kulttuurisesti tulkittavissa nykyisessä elämismaailmassamme. Koska kysymys teoksessa avautuvasta totuudesta on niin olennainen koko Heideggerin taidetta koskevan ajattelussa ja koska olemisen totuus niin helposti samastetaan ajatteluamme yhä hallitsevan platonistisen metafysiikan totuuskäsityksen kanssa, olen katsonut välttämättömäksi käsitellä teoksessa tapahtuvan totuuden olemusta perusteellisemmin, kuin ehkä tanssin tulkinnan suhteen ensisilmäyksellä vaikuttaa perustellulta.

Toinen seikka, joka ehkä ihmetyttää on se, miksi käsittelen Heideggerin ajattelua kauneuden merkityksestä niin seikkaperäisesti. Kauneus on kuitenkin kautta tanssin historian niin oleellisesti taidetanssiin liitetty ominaisuus, odotus, oletus, että sitä on syytä pohtia laajahkosti myös tässä yhteydessä. Heideggerilla kauneuteen taiteessa liittyy oleellisesti ristiriitaisuuden olemus: kauneus on, jos olemisen totuus on. Kauneus on kätkey-

tymättömyyden loistoa, eikä se näin voi koskaan olla jännitteetöntä mielihyvää.

Myös muut tässä luvussa esiin tulevat aiheet ja käsitteet, kuten maa-maailma kiista, teoksen maailmointi, teoksen raja ja hahmo sekä *tekhneä* koskevat kysymykset, ovat tärkeitä tanssia tulkitsevassa osuudessa. Kokemukseni mukaan kaikki yritykset tavoitella tanssin käsitteellistämistä ontologisesta lähtökohdasta nousevat tai kaatuvat sen mukaan, mitä muita kuin estetiikan tradition käsitteitä on tarjolla, ja millä tavalla uusien käsitteiden avaama maailma tulee ymmärretyksi. Kaikki yritykset ajatella teoksen luomista muutoin kuin tarvikkeen valmistamisena ja muotoiltuna aineena, toteutuvat tai jäävät toteutumatta sen mukaan, mitä muita tapoja käsitteellistää teoksen luomista, tai ylipäänsä ajatella sitä, on tarjolla. Tämä perustelee näin laajan teoksen olemisen tavan erittelyn tässä luvussa.

Taideteos pystyttää maailmaa

Mitä Heidegger tarkoittaa sillä, että taideteos pystyttää maailmaa? Mitä maailma-käsite tarkoittaa? Missä maailma taideteoksessa on, missä tai miten se 'sijaitsee', esimerkiksi tanssijan liikkeessä tai koreografiassa? Heideggerin maailma-käsitettä ymmärtääkseen maailmaa ei pidä ajatella olevasta vaan olemisesta käsin. Heideggerille 'maailma' on se ei-kohteinen *olemisen tapahtumisen alue*, jossa olemisen *mieltä ja merkitystä* luodaan, ratkotaan, paljastetaan ja naamioidaan. Maailma on myös se olemisen ehtojen ja mahdollisuuksien historiallisesti ja faktisesti määrittynyt piiri, johon ihminen on syntymässään heitetty. Maailma on siis jo aina jollain tavalla annettu, aukaistu ja ihmisen oleminen on näitä olemisen mahdollisuuksia ymmärtävää ja tulkitsevaa olemista. Heideggerille ihminen ei ole sisäisyydessään oleva subjekti, joka kohtaa maailman tuolla ulkona. Ihminen on aina jo-ulkona maailmassa, jossa maailman 'koostumusta' ei siis voi määritellä aineeksi tai hengeksi, ruumiiksi tai ajatteluksi, konkreettiseksi tai abstraktioksi.[147] Luoto kirjoittaa, että vaikka maailma itse on näkymätön, se tekee näkyvyyden mahdolliseksi määrittämällä sen, millä tavoin oliot saavat pysyvyytensä. Maailma ei 'ole', vaan se 'vallitsee' tai 'maailmoi', antaen kaikelle olevalle läsnäolon.[148] *Maailman avautuminen on siis mielekkyyden avautumista*.[149] Heidegger kirjoittaa tästä ymmärryksestä, mielen avautumisesta:

> Maailman avautuessa jokainen olio saa joutohetkensä ja kiireensä, läheisyytensä ja kaukaisuutensa sekä avaruutensa ja ahtautensa. Maailmointiin on koottu yhteen juuri se tila, josta jumalien säilyttävä armo tulee lahjoitetuksi tai kielletyksi. Myös Jumalan poisjäämisen onneton kohtalo on eräs tapa, jolla maailma maailmoi.[150]

---

[147] Mm. Kh, 91. "Maailma" ei tarkoita mitään olevaa tai olevien piiriä, vaan olemisen avoimuutta. Ihminen on ja on ihminen sikäli, kuin hän on ek-sistoiva. Ihminen astuu ulos olemisen avoimuuteen, joka on oleminen itse." Kh, 91.

[148] Luoto 2002, 174.

[149] Heidegger ajattelee, että mieli on olemisen ymmärtämistä luonnehtivan avautumisen tai avoimuuden rakenne itsessään. Se on olemisen itsensä tarjoama rakenne, jossa jokin tulee kohdattavaksi jonakin. Mieli tekee olevan siksi, mitä se on, toisin sanoen oleva näyttäytyy aina jonakin mielen valossa. Mt. 187.

[150] Ta, 45.

Luoto jatkaa: ”Lyhyesti sanottuna, maailma on niiden suhteiden voimassa oleva piiri, ’vallitseva laajuus’, joista inhimillinen toiminta voi vasta saada merkityksensä. Tällaisena maailma on olennaisesti historiallinen.”[151]

Heidegger ajattelee taidetta tällaisena maailman avautumisena, olemisen mielen tapahtumisena. Kun taidetta ajatellaan olemisen mielen tapahtumisena, ’olemisen avauksena’, käy ilmi kuinka taideteos ei itsessään kanna eteenpäin mitään jo esillä olevaa merkitystä. Siihen ei ole sidottu mitään empiiristä, mimeettistä tai representationaalista totuutta; se *vasta* avaa ja luo sen piirin, jossa merkityksellistävät kamppailut tapahtuvat, jossa merkitykset liikkuvat. Taideteos avaa esimerkiksi näkymän siihen, miten merkityksellistämme jokapäiväisyyttämme, millaiseksi arkiymmärryksemme muodostuu, millaisista historiallisista kerroksista kulttuurinen ymmärryksemme on rakentunut. Samalla maailmansisäisesti jo paljastuneeseen olevaan ’kiinnittynyt’ arkiymmärryksemme sysääntyy liikkeeseen taideteoksen outouden, itsenäisyyden ja faktisuuden vaatiessa pysähtymään äärelleen ja altistumaan teoksessa tapahtuvalle olemisen kätkeytyvälle-paljastuneisuudelle, aina uudelle *merkityksen liikkeelle*.

Taiteen mielekkyys on siinä, että se avaa uusien merkitysten mahdollisuuden. Niinpä taideteoksen ”maailman pystyttäminen ei tarkoita minkään valmiin järjestämistä vaan mielekkyyden tilan avaamista, jossa asiat ylipäätään voivat olla merkityksellisiä tai merkityksettömiä ja jossa niitä koskevat kiistat ja ratkaisut tulevat sellaisenaan mahdollisiksi.”[152] Taideteoksessa kamppaillaan maailmaa olemisen mielenä ja merkityksen mahdollisuutena olevaksi, mutta taideteos ei ’keksi’ itse maailmana olemista. Teoksen pystyttämä maailma voi avautua vain *jo historiallisen* maailman avautuneisuuden pohjalta. Maailman pystyttäminen taideteoksessa on siis jotakin, joka kuuluu taideteoksen olemukseen, mutta se ilmaisee Heideggerin mukaan vain toisen teoksena olemisen olemuksellisen piirteen.[153] Maailman pystyttämistä ei voi ajatella ilman sitä perustaa, josta ja johon maailma pystytetään. Taideteos kätkeytymättömyytenä vaatii maailman avoimen merkityksen vastapainoksi *maan* nimeämistä ja merkityksenantoa vastustavan kätkeytyneisyyden ja näiden välisen jännitteen ja liikkeen.

Maan ja maailman välinen kiista

Heidegger kirjoittaa, että hän yrittää saada sanotuksi sen, miten taideteos pysyy itsensä varassa, miten se pakottomana lepää itsessään, mutta miten tuo itsensä varassa pysyvän lepo ei ole jännitteetöntä tai liikkeetöntä lepoa. Näin Heidegger esittelee ajatuksen taideteoksessa olevasta *maan ja maailman välisestä* jännitteestä ja *kiistasta*: taideteoksessa maa ja maailma jännittyvät teoksena olemisen ykseyteen. Heideggerin tarkoittama ykseys *ei* ole ’eheyttä’ homogeenisen esteettisen muotoilutyylin kysymyksenä. Se ei ole esteetti-

[151] Luoto 2002, 174.
[152] Mt. 187.
[153] Ta, 45.

nen vaan ontologinen kysymys. Kyse on teoksen olemistavasta, jota maan ja maailman käsitteet pyrkivät luonnehtimaan. Mutta mitä termi *maa* tarkoittaa tässä yhteydessä? Tarkoittaako se yksiselitteisesti teoksen 'materiaalia'?

Termillä *maa* Heidegger ajattelee uudelleen sitä, mitä *fysis* merkitsi kreikkalaisille: *fysis* on nimi olevan olemiselle kokonaisuudessaan, se on syntymistä ja kohoamista, se on alkuperäistä esiin nousemista ja ilmenemistä. Ilmenevänä *fysis* on läsnäoleva ja häviävä, esiin nouseva ja kätkeytyvä perusta, joka vallitsee kaikessa olevassa ja jonka pohjalta *tekhnekin* on mahdollinen. Oleellista on tässä nähdä, että Heideggerille *maa* ei siis merkitse suoraan vain jotakin materiaalista, aineellista, aistein havaittavaa. *Maa* on nimi sille perustalle, jossa maailma ilmenee. "Maa on pikemminkin olevaan liittyvä struktuuri, joka vastustaa kaikkia pyrkimyksiämme selittää ja rajata olevaa."[154] Maa on 'ruusu koska se on ruusu'.

Jotta voisin myöhemmin ymmärtää sitä, mitä Heidegger tarkoittaa teoksen rajoihinsa 'jännittyneellä, lepäävällä liikkeellä' on syytä vielä luonnehtia maan ja maailman yhteenkietoutuneisuutta. Heideggerin mukaan taideteoksessa maailman avoimuus tarvitsee perustan, suojan, paikan ja alkuperäisen mahdollisuuksien potentiaalin, jossa se voi ilmetä. Maailma ei voi leijailla irti maasta, sillä sen on perustuttava johonkin lujaan. Toisaalta maan sulkeutuvuus tarvitsee maailman avoimen ilmetäkseen.[155] Maailma ei avautuvana voi *suvaita* mitään, mikä on suljettua ja taas maalla, joka on suojeleva ja kätkevä, on *taipumus* sisällyttää ja pidättää maailma itseensä.[156]

Mutta koska maailma ja maa eivät ole mitään ensisijaisesti substantiaalista, niihin sisältyy olemuksellinen kätkeytymätön *ja* kätkeytyneisyys. Maailma ei voi olla koskaan mitään kokonaan paljastunutta, yksioikoisen avointa, eikä maa, mitään kokonaan sulkeutuvaa, yksioikoisen kätkeytynyttä. Maailma on pikemminkin niiden polkujen aukeama, johon kaikki ratkaiseminen liittyy.

Tässä tulee esiin se olemuksellinen toisilleen kuuluminen, jota Heidegger ajattelee maan ja maailman suhteena. Taideteos pystyttää maailman, mutta vain *asettamalla maailma takaisin maahan.* Pystyttämällä maailman teos *asettaa esiin maan.*[157]

---

[154] Kupiainen 1991, 52. Kupiainen luonnehtii maa-käsitettä: " Selitettynä, rajattuna ja ilmaistuna maa muuttuu maailmaksi. Näin maa on vastapainona maailmalle. Maailma perustuu maalle, olevan omaan esiinpuhkeamiseen. Kun kukka puhkeaa kukkaan, sen 'maallinen' elementti tulee esiin värien loistossa. Maailmassa väreille annetaan merkityksiä ja värejä voidaan käsitellä aallonpituuksina. Maa vastustaa maailmaan liittyvää merkityksenantoa. Kuitenkin maa voi tulla esiin vain jo annetussa historiallisessa maailmassa, siinä avautuvina merkityksinä. Jo puhe maasta tarkoittaa, että maata käsitellään jossakin merkityskokonaisuudessa. Näin maa ja maailma nivoutuvat toisiinsa mutta eivät voi sulautua yhteen." Mt. 52.

[155] "Maa tarvitsee maailman avointa, muuten se ei itse ilmene *maana* oman sulkeutumisensa vapautuneessa paineessa." Ta, 46.

[156] Mt. 49.

[157] Mt. 46. "Michael Haar erottaa maalle neljä eri merkitystä: 1. Maa läsnäolon kätkeytyvään ulottuvuuteen kuuluvana vetäytymisenä, hyödyntämättömänä reservinä; 2. maa eräänlaisen "luontona", ehtymättömänä muotojen mahdollisuutena; 3. maa teoksen materiaalina, sinä "mistä se asetetaan esiin"; 4. maa kotoisana perustana", johon ihminen asettaa "asumisensa". Haar (jonka mukaan maa on se mikä on "ei-historiallista") sanoo, että maan eri merkitykset yhtyvät Heideggerin ainutlaatuisessa ajatuksessa "ei-perustavasta perustasta", perustasta ilman prinsiippiä, perustasta ehtymättömänä mahdollisuutena." Luoto 2002, 178. Haar 1987, 57–64.

Mitä tarkoittaa asettaa esiin maa? Heideggerin mukaan taiteilija ei tunkeudu maahan, eikä käytä sitä loppuun. Teoksessa maa tuodaan sulkeutuvana avoimeen: sen siis *sallitaan* ilmetä omassa olemuksessaan, mutta tuo sulkeutuva ilmeneminen voi tapahtua vain maailman avoimessa. Tästä syntyy se kamppailu tai kiista, joka on Heideggerin mukaan maan (nimeämätön perusta) ja maailman (mielekkyyden ja merkityksen piiri) alkuperäinen ja olemuksellinen kiista, (kätkeytymisen ja kätkeytymättömyyden *alkukiista*). Jotta maa voisi *säilyttää* sulkeutuvan olemuksensa taiteilija käyttää 'materiaaliaan' *eri tavoin* kuin esineen valmistaja. Tarvikkeen ja esineen valmistamisessa materiaali itsessään häviää esineen käyttökelpoisuuteen. Taideteoksessa taiteilija ei käytä materiaaliaan loppuun, vaan asettaa sen esiin niin, että vasta nyt 'materiaali' todella tulee esiin omassa olemisessaan. Taideteos antaa maan olla maa.[158]

> Mitä kitkattomammin aine uppoaa tarvikkeen tarvikkeena olemiseen, sitä parempaa ja sopivampaa se on. Sen sijaan maailmaa pystyttävä temppeliteos ei anna aineen kadota, vaan antaa sen ennen kaikkea tulla esiin ja nimenomaan teoksen maailman avoimessa. Kallio saa kantavuuden ja levollisuuden ja siitä tulee vasta näin kallio; metallit alkavat välkkyä ja hohtaa, värit loistaa ja ääni kaikua sekä sana sanoa. Tämä kaikki tulee esiin kun teos asettuu takaisin kiven jykevyyteen ja raskauteen tai yhtä lailla puun kiinteyteen ja taipuisuuteen, metallin kovuuteen ja kiiltoon, värien kirkkauteen ja tummuuteen, äänen sointiin ja sanan nimeämiskykyyn.[159]

Maa on itsessään, olemuksellisesti sulkeutuvaa. Kaikki laskeva tunkeutuminen siihen päätyy hävitykseen. Kiven raskautta voidaan mitata, mutta se hävittää meiltä painon tunnon. Kivi voidaan halkaista, mutta lohkareet jäävät sulkeutuneiksi. Värin loisto katoaa heti, kun järkeilevä mittaus hajottaa sen spektriksi. Jokainen yritys tunkeutua maahan särkyy siihen itseensä. Heideggerin mukaan vaikka "laskennallisuus tuokin herruuden ja edistyksen tuntua luonnon teknis-tieteellisen esineellistämisen muodossa, niin tämä herruus jää kuitenkin tahdon voimattomuudeksi. Maa ilmenee avoimen aukaistuna itsenään, kätkeytymättömyytenä vain, mikäli se pysyy *itseensä sulkeutuneena.*" [160] Heidegger menee niin pitkälle tässä erittelyssään materiaalin käyttämisen ja taideteoksena olemisen välillä, että hän toteaa, ettei teoksessa ole missään jäljellä mitään materiaalista. Paitsi jos teos on epäonnistunut.[161] Maa on se joka suojaa (maailman) ja tulee esiin samaan aikaan. Tällaisena se on vaivaton ja väsymätön, koska sitä ei ole 'puristettu' mihinkään.[162]

Maa-struktuuri on välttämätön taideteokselle; ilman sitä taideteos häviäisi merkitysten leijuvaan jalansijattomuuteen. Maa 'materiaali' tuo teoksen läsnäolevaksi. Asettamalla esiin maan, taideteos syntyy faktisuuteen, siihen että se *on*. Mutta vaikka maata lähestytään varjellen, se ei tarkoita, että maa-struktuuri toimii minään salaisena, universaalin totuuden piilopaikkana. Totuus on aina tulos merkityksellistävistä kamppailuista. Maa-struk-

[158] Ta, 46, 48. Kockelmans 1985, 14.
[159] Ta, 46.
[160] Mt. 47.
[161] Ta, 48.
[162] Kockelmans 1985, 150.

tuuri, se, että taideteos on, pitää merkityksellistämisen prosessin liikkeessä. ”Taideteos maana *on*, ja näin se jatkuvasti pakenee totalisoivilta tulkinnoilta, yhdeltä totuudelta.”[163]

Ilmitulevan ja kätkeytyvän liike teoksessa

Maa ja maailma eivät siis asetu toisiinsa nähden helppoon harmoniaan, päinvastoin, maailma-merkitys on mahdollista pystyttää ja maan on mahdollista paljastua maana, vain tämän dynaamisen kiistan muodossa.[164] Heidegger toteaa, että kiista ei ole pelkästään kuiluna halkeava juopa, repeämä, vaan kiintymystä, kiistelevien kuulumista toisilleen. Itsessään lepäävän teoksen levon olemus on tässä kiistaan kuuluvassa kiintymyksessä.[165]

Maailman pystyttäminen ja maan asettaminen esiin ovat siis teoksena olemisen kaksi olemuksellista piirrettä. *Ne kuuluvat kuitenkin yhteen teoksena olemisen ykseydessä*. Heidegger ajattelee, että teoksena olemiseen, sen pysymiseen itsensä varassa kuuluu teoksen tietynlainen levon olemus. Lepo ei tässä merkityksessä kuitenkaan ole mitään liikkeetöntä, vaan kuten Heidegger sanoo: vain liikkuva voi levätä. Lepo sisällyttää liikkeen itseensä. Heidegger määrittelee vielä pidemmälle tätä lepoa tai kunkin teoksen erityisyyttä sanoessaan, että lepäämisen tapa on kulloisenkin liikkeen tyypin mukainen.[166] Kulloinenkin liikkeen tyyppi on teoksen maan ja maailman välisen kiistan synnyttämä. Mutta vielä tarkemmin, miten tämä ’liike’ taideteoksessa olisi ymmärrettävissä?

Heideggerille se, mitä teoksessa maan ja maailman välisessä kiistassa olennaisesti *tapahtuu*, on olemisen totuuden tuleminen teokseen tekeille. Ymmärrän tämän niin, että teoksessa oleva liike ei suoraan palaudu muotoillun aineen ominaisuuksiin, kuten esimerkiksi kuvatilan tai näyttämökuvan ’kontrasteihin’ tai ’jännitteisiin’. Se ei tarkoita sitä, kuinka paljon tai miten vauhdikasta liikettä tanssikoreografiassa on, tai miten liikkuvat kehot muodostavat ’dynaamisen komposition’. Ymmärrän sen olemuksellisena luonnehdintana maailman merkityksellistävien prosessien ja merkitystä vastustavan maa-struktuurin toisiinsa kietoutuvasta kiistasta. Minulle tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi tanssijan toiminnan tapaan itseensä sisältyvää ’maa-maailma kiistaa’, joka on keholliseen artikulaatioon/liikkeen rajaan sisältyvää ’aktiivista lepoa’. Se sallii eksistenssin ’kätkeytyen esiin kohoavana’ ja samalla se elää joka hetki tapahtuvaa liikkeen merkityksellistävää prosessia, joka voi yksinkertaisesti olla mielellisyyttä liikkeessä, maailmastaan tietoista liikettä.

Tällaista toiminnan tapaa ajattelemalla voin ymmärtää, miten teoksessa tapahtuva olemisen totuus ei ole jotakin, joka leijuu tuonpuoleisessa yliaistillisessa ja odottaa pääsyä asetetuksi olevaan esille: ”Totuus ei ole olemassa sinänsä, jo ennalta jossakin tähtiin kir-

[163] Kupiainen 1997, 85.
[164] Parviainen 1998, 146.
[165] Ta, 66, 48–50.
[166] Mt. 48. ”Jos taas lepo käsittää liikkeen, niin voi olla lepoa, joka kokoaa liikkeen itseensä, siis korkeinta liikkuvuutta – edellyttäen, että liikkeen tyyppi vaatii tällaista lepoa. Sellaista on kuitenkin levollisen teoksen lepo. Voimme lähestyä sitä, jos onnistumme käsittämään yhtenäisesti tapahtuman liikkeen teoksena olemisessa.” Mt. 48.

joitettuna, sijoittautuakseen sitten jälkikäteen muualle olevien joukkoon."[167] Teoksessa tekeillä oleva kätkeytymättömyys voi ilmetä vain paljastumisen ja kätkeytymisen kiistelyn avaamassa alueessa, siinä tilassa, joka kamppaillaan avoimeksi tässä 'alkukiistassa'.

Heidegger käyttää esimerkkinä van Goghin maalausta maalaisnaisen kenkäparista. Hän kirjoittaa, että tässä "maalauksessa tapahtuu totuus. Tämä ei tarkoita, että siinä kuvataan oikein jokin esilläoleva. Sen sijaan se tarkoittaa, että jalkineen tarvikkeena olemisen tullessa teoksena ilmi, oleva kokonaisuudessaan, maa ja maailma pelissään toisiaan vasten tavoittaa kätkeytymättömyyden."[168]:

> Jalkineen kuluneen sisäpuolen hämärästä aukosta tuijottaa työlään askeleen rasitus. [ ] Pohjien alle työntyy peltotien yksinäisyys painuvassa illassa. Jalkineessa värähtelee maan vaitelias kutsu, sen hiljaa lahjoittama kypsyvä vilja ja sen selittämätön itsensä kieltäminen talvisen autiolla kesantopellolla.[ ] Tämä tarvike kuuluu maahan ja sitä suojelee maalaisnaisen maailma. [ ] Maailman avautuessa jokainen saa joutohetkensä ja kiireensä, läheisyytensä ja kaukaisuutensa, avaruutensa ja ahtautensa.[169]

Näin ajatellen: "Totuutta, esimerkiksi van Goghin kenkäaiheisessa maalauksessa, ei ole olemassa ennen teosta. Totuus ei ole mitään muuta kuin sen tapahtuminen teoksena."[170] Teos luovuttaa tai vapauttaa juuri teoksena mainitun tilan. Teoksessa *'kätkeytyvä oleminen on aukaistu teoksen avaamaan asentoon'*.[171]

Heidegger antaa toisen esimerkin ei-esittävästä taiteesta, kreikkalaisen temppelin. Hän kirjoittaa, että taideteos ei siis toista sellaisenaan mitään yksittäistä olevaa kohdetta. Se ei myöskään vastaa olioiden yleistä olemusta - millaisen olion tai millaisen olemuksen kanssa kreikkalainen temppeli voisi olla yhtäpitävä? "Kuka voisi väittää mahdottomia, että rakennustaiteen teos esittäisi temppelin ideaa?"[172] Heideggerille kreikkalaisessa temppelissä toteutuu olemisen kätkeytymättömyys: kohotessaan kalliolla temppeli avaa sen pyhän piirin, jossa jumala voi olla läsnä, ja jossa syntymä ja kuolema, voitto ja häpeä, onnettomuus ja siunaus hahmottavat ihmisolennon kohtalon. Näin "vasta temppeli antaa siinä kohotessaan olioille näön ja ihmiselle näköalan itseensä."[173] Heideggerin mukaan mitä yksinkertaisemmin ja olennaisimmin teos kohoaa olemuksessaan, sitä välittömämmin ja vaikuttavammin kaikesta olevasta tulee sen ansiosta olevampaa.[174] Näin kätkeytyvä oleminen on aukaistu teoksen avaamaan asentoon. "Taideteoksen totuus ei siis ilmaise jotain teoksesta riippumatonta totuutta, vaan totuus – joka on tapahtuma – tapahtuu vain teoksessa."[175] Heideggerin mukaan totuus alkukiistana on *aletheia*, paljastumista tapahtumisena, joka sisältää kätkeytyneisyyden, epätotuuden.

---

[167] Mt. 64.
[168] Luoto 2002, 188. Ta, 87.
[169] Ta, 32, 45.
[170] Luoto 2002, 196.
[171] Ta, 57.
[172] Mt. 35
[173] Mt. 41–42.
[174] Mt. 57.
[175] Luoto 2002, 186.

Totuuden olemuksesta ja rakenteesta

Se, että Heideggerille totuuden olemukseen kuuluu epääminen tai epätotuus, ei tarkoita sitä, että totuus olisi pohjimmiltaan perättömyyttä.[176] Heidegger ajattelee totuutta olemisen kätkeytymättömyyden tapahtumisena, ei staattisena olevaa koskevana 'tosiasiana'. Platonistiseen totuuskäsitykseen verrattuna kyse on sekä totuuden 'paikan' että 'olemuksen' muutoksesta. Heideggerille totuuden olemuksen perusta ei ole ihmisen järjessä vaan kaikkea olevaa ja myös ihmistä edeltävässä kätkeytymättömyyden tilassa, jota hän kutsuu avoimeksi tai aukeamaksi.[177]

Jotta ylipäänsä mitään voisi tulla käsitetyksi ja kohdatuksi täytyy olemisen olla jo jollain tavalla avoin, aukaistu. Se millä tavoin oleva on meille avoin, on muuttuvaista ja historiallista. Olennaista kuitenkin on, että "ihminen joka tässä avoimessa voi eri tavoin olla tekemisissä olevan kanssa, tarkastella sitä ja lausua siitä väitteitä, ei itse luo avointa. Totuuden olemuksen perusta ei näin ole ihmisen järjessä, vaan juuri tässä ihmistä edeltävässä kätkeytymättömyyden tilassa."[178]

Olemme aina jo tässä olemisen kätkeytymättömyyden aukeamassa (jossa maailma avautuneina merkityssuhteina ylipäänsä on mahdollinen) vaikka emme sitä nimenomaisesti huomaisi tai ajattelisi. Ollessamme aukeamassa me samalla kiinnitymme ja pitäydymme aina olevaan, joka tässä aukeamassa ilmenee. Tällöin aukeama itse (joka ei ole mitään olevaa) jää huomiotta ja ajattelematta, se jää meiltä kätkeytyneeksi. Oleva ilmenee meille 'tuttuna' ja 'kotoisana', näyttää riittävältä käsittää se, mikä siinä ilmenee. Itse kätkeytymättömyyden aukeama vetäytyy meiltä, jolloin se on 'itsessään samalla kätkeytymistä'.[179] Kysymys totuuden olemuksesta täytyykin nähdä siten, että kysymys on tuon aukeaman itsensä syntymisestä ja muuttumisesta, joka tapahtuu 'alkukiistana' kätkeytymisen kanssa. Heidegger ajattelee, että tämä aukeamaan kuuluva *kätkeytyminen vallitsee* kaksinaisella tavalla: *'kieltämisenä' ja 'naamioimisena'*.[180]

Kieltäminen on näistä perustavampi. Jos annamme olevan olla niin kuin se on itsestään käsin, se näyttäytyy määritelmiä vastustavana; siitä ei voi lopulta sanoa muuta kuin, että se 'on'. Oleva tuntuu kieltävän muut määritykset. Tämä kieltäminen itsessään on kuitenkin juuri se, joka kääntää huomiomme olevan olemiseen ja aukeamaan itseensä. Aukeaman kätkeytyminen voi olla myös naamioimista, siinä mielessä, että oleva voi näyttäytyä jonakin muuna kuin se on jo aiemmin paljastunut. Tällöin se vallitsee lumeena sen keskellä, mikä on paljastunutta. Naamioitumisessa jokin työntyy sen eteen, joka on jo paljastunutta: "Oleva työntyy olevan eteen, yksi verhoaa toisen, tuo pimittää tämän, vähän peittää paljon ja yksittäinen kieltää kaikki. Tällöin oleva kyllä ilmenee, mutta on olevinaan jotakin muuta kuin mitä se on."[181]

---

[176] Ta, 55.
[177] Luoto 2002, 191.
[178] Mt. 191.
[179] Mt. 191.
[180] Ta, 55. Luoto 2002, 191.
[181] Ta, 54. Oa, 51–54.

Jollei oleva koskaan naamioituisi, emme voisi tehdä virheitä, emme eksyä, emmekä hairahtua olevan suhteen. Kieltäminen (joka kääntää huomiomme itse aukeamaan ja olevan olemiseen) ja naamioiminen (joka paljastaa olevan mahdollisuuden näennäisyyteen) eivät siis ole mitään puutteita tai virheitä, vaan ne kuuluvat alkukiistan olemukseen. Paljastuneisuuden ja kätkeytyneisyyden (joka vallitsee kieltämisenä ja naamioimisena) alkukiista on siis Heideggerin mukaan totuuden olemus. Tällöin se ei voi koskaan ollaan mitään silkkaa, kaikesta kätkeytyneisyydestä vapautunutta paljastuneisuutta.[182] "Jos totuus pystyisi siihen, se ei olisi enää oma itsensä. Totuuden olemukseen kuuluu kätkeytymättömyydeksi ymmärrettynä tämä epääminen kaksinaisena kätkeytymisenä."[183]

Kun Heidegger ajattelee, että taide on totuuden tapahtumista, merkitsee se sitä, että teos tapahtuu totuuden 'rakenteen' tai olemuksen tavoin. *Teos on alkukiistan tapahtumapaikka*. Teos siis avaa uuden aukeaman keskelle olevaa, kun se pitää maa-maailma hahmossaan yllä alkukiistaa vetäytymisen ja ilmenemisen jännitteenä.

Mikä sitten on totuuden 'rakenteen' merkitys taideteoksen luomisessa, *tekhnessä*? Heidegger ajattelee, että totuuden olemus säätää sekä teoksen olemisen tapaa että teoksen tekemistä, kuin myös sen kohtaamista, teoksen vaalimista teoksena. Niinpä esimerkiksi tanssijan *tekhnen perusta* ei siis olisi ihmisen järjessä, ei kehossa sinänsä eikä myöskään missään 'esteettisessä systeemissä', vaan olemisen kätkeytymättömyyden aukeamassa ja aukeaman avoinna pitämisessä. Ymmärrän tämän havainnollisemmin, jos ajattelen sitä, miten *tekhne* ja *fysis* olivat erottamattomia esisokraattisella ajalla ja miten *tekhnen* olemus muuttui Platonista lähtien. Esisokraattisella ajalla *fysis* paljastui maailmaksi *tekhnessä*. *Tekhne* toteutui *fysiksen* keskellä ja sen perustalta. Tämä tarkottaisi tanssijalla, että se, mitä tuodaan esiin, ei ole mitään tanssijasta erillistä olemista, vaan osallisuutta olemiseen, joka paljastuu tanssijan kehollisen *tekhnen* kautta.

Eksistenssin kätkeytymättömyys, joka paljastuu tanssijan kehollisuuden kautta, ei myöskään ole mitään kaikesta kätkeytyneisyydestä vapaata silkkaa paljastuneisuutta tai merkityksen haltuunottoa. Heideggerin mukaan taideteokseen kuuluu pysyvä kamppailun ja ristiriitaisuuden olemus; kamppailu olemisen paljastuneisuudesta teoksessa on aina myös kiistaa kätkeytymistä ja peittymistä vastaan, kiistaa lumetta vastaan. Olemista (*fysistä*) esiin valjastava *tekhne* toteutuu siis pysyvänä kamppailuna sekä aukeaman kätkeytyneisyyttä itseään että lumetta, näennäisyyttä vastaan. Olemisen paljastuminen *tekhnessä* on aina siten myös kamppailua harhaanjohtumisen mahdollisuutta vastaan.[184]

Vasta Platonilla lumeesta tulee 'pelkkää lumetta', joka voidaan asiaankuulumattomana sivuuttaa. Kun totuus ymmärretään pysyvänä paljastuneisuutena järjen katseen edessä, laukeaa *tekhnestäkin* kamppailu kätkeytymättömyydestä ja se muuttuu suuntautunei-

[182] Ta, 52–55. Luoto 2002, 190–19.
[183] Ta, 55.
[184] "Tuleminen johdetuksi harhaan ei johdu ensisijaisesti väärästä tai epätarkasta tarkastelusta, vaan oleva itse, olevan oleminen ilmenemisenä erehdyttää ihmisen. Oleminen ilmenemisenä pakottaa kamppailuun lumetta vastaan, jolloin paljastuminen *tekhnessä* on aina myös kamppailua harhaanjohtumisen mahdollisuutta vastaan." Luoto 2002, 131–132.

suudeksi idean oikeaan näkemiseen ja sen representoimiseen aistillisessa muodossa.[185] Tällöin *tekhne* kamppailuna harhaanjohtumisen mahdollisuutta ja lumetta vastaan sekä olemisen totuus pysyvänä ristiriitaisuutena muuttuu *tekhneksi* merkityksessä representaation järjestyksen mukaiset valmistamisen tiedot ja taidot, valmistamisen tekniikka.

Outoudesta, kauneudesta ja vapaudesta

Heidegger ajattelee, että juuri totuuteen kuuluva kätkeytyminen, kieltämisen ja naamioimisen kaksoishahmossa puhuttelee ja kääntää meidät 'tuttuna pidetystä olevasta' itse aukeamaan ja olemisen ei-tuttuun. Tämän se tekee osoittamalla, miten tuttu ja kotoinen ei pohjimmiltaan olekaan tuttua, vaan ei-tuttua, outoa. Taideteos totuuden tapahtumisena on siten välttämättä myös olemisen ei-tutun avaamista, outouden paljastamista. "Totuuden teokseen asettuminen sysää ei-tutun auki ja samanaikaisesti nurin tutun tai sellaisena pidetyn."[186] Se paljastaa ihmisen itsensä ja olevan olemisen perimmäisen outouden. Nyt tulee ehkä vielä paremminkin käsitetyksi se, mitä Sofokles tarkoittaa ihmisen outoudella: "Outous määrittää ihmisen olemusta, jonka peruspiirteenä on tuleminen heitetyksi ulos tutusta, turvallisesta ja 'kotoisesta'."[187]

Taideteoksessa tapahtuva kätkeytymättömyys ei Heideggerin mukaan ole koskaan mitään kokonaan paljastuneisuutta, silkkaa esilläolevuutta, joka voitaisiin ottaa haltuun (tehdä tutuksi) elämyksenä tai esteettisenä asiantuntemisena. Vaatimus taideteoksen tuomisesta kokonaan 'käsitettävyyteen' riistää siltä mahdollisuuden olla alkukiistan tapahtumapaikka. Jos paljastuneisuuteen sisältyvä ristiriitaisuus tai kätkeytymättömyys esiin tuovana tapahtumana raukeaa, tulee olevasta jotakin valmiina tavattavaa ja käytettävissä olevaa kuten Luoto kirjoittaa: "Kätkeytymättömyyden saavuttaminen kamppailussa tai kiistassa (Erstreitung) tapahtuu ainoastaan pysyvänä ristiriitaisuutena (Widerstreit). [ ] … kamppailun raukeaminen merkitsee maailman vetäytymistä, sen avoimen tilan vetäytymistä, jossa oleva voi olla kätkeytymättömänä. Oleva ei tällöin katoa, mutta siitä tulee jotain valmiina tavattavaa ja käytettävissä olevaa, 'esilläolevaa' (Vorhandenes)."[188]

Teoksessa tapahtuva kätkeytymättömyys kääntää huomiomme valmiina tavattavasta ja käsitettävissä olevasta eksistenssin pohjimmaiseen käsittämättömyyteen, siihen, että oleminen 'on' . Taideteoksessa niin erityisellä tavalla, välittömänä tapahtumisena esiin kohoava olemisen 'on', loistaa teoksessa kauneutena, joka sisällyttää itseensä teoksen rajoihin jännittyneen alkukiistan luovan voiman.

Heideggerin mukaan kauneudessa meitä ei siis puhuttele objekti ja sen ominaisuu-

---

[185] "Kun olemisen tulkinta ideana avaa kuilun (kr. khorismos) näennäisen aistimaailman ja todenmukaisesti olevan yliaistisen välillä, ei lume enää kuulu olemiseen. Lume johtuu nyt ihmisen väärästä näkemisestä, siitä, että hän pitäytyy 'pelkään ilmenevään', siihen mikä on vain näennäistä." Mt. 1.

[186] Ta, 78.

[187] Luoto 2002, 107.

[188] Mt. 117.

det, vaan se, että kauneus asettaa meidät alttiiksi kätkeytymättömyyden tapahtumalle. Kauneus on kätkeytymättömyyden loistoa ja näin se ei voi koskaan olla jännitteetöntä mielihyvää. Se mitä kreikkalaiset tarkoittivat kauneudella, on valjastamista; se on ankarimman vastakkaisuuden yhteenkokooma kätkeytymättömyytenä.[189] Tässä kätkeytymättömyydessä itse oleminen loistaa kauneutena; itse "oleminen on loistavinta, toisin sanoen kauneinta, *itsessään pysyvintä*."[190] Kreikkalaisille *tekhnessä* on kyse 'olemisen teokseen asettamisesta', olemisen tapahtumisesta erityisellä tavalla taideteoksena olevassa. "Taide on kreikkalaisille *tekhne* siksi, että taideteoksessa oleminen asettuu teokseen kaikkein 'välittömimmällä' tavalla: siinä *fysis*, esiin nouseva vallitseminen, alkaa 'loistaa' ".[191] Heideggerin mukaan "Teokseen liitetty loiste on kauneutta. Kauneus on eräs totuuden tapa olla (west) kätkeytymättömyytenä."[192] Tällaisena taideteoksen kauneus ei siis tarkoita sen tarkasteltavia ominaisuuksia, vaan sen vaikutusta meihin, loistoa, joka koskee kaikkea sitä, mikä on teoksen piirissä.[193]

Kun Platonista lähtien totuuden olemuksessa ja paikassa tapahtui muutos, muuttui myös käsitys kauneudesta. Platonille kauneus ja totuus kuuluivat vielä yhteen, sikäli kun kauneus on osa Hyvän korkeinta ideaa ja kauniissa kohteessa idea itse ilmenee loistona. Mutta Platonilla kätkeytymättömyyden loisto muuttuu pelkän kätkeytyneisyydestä vapaan paljastuneisuuden loistoksi. Tällöin luotiin pohja sille, että kauneudesta tulee jännitteetöntä mielihyvää tai se nähdään moraalin kohottajana. Heidegger kirjoittaa:

> Ei ole olennaista eroa sen välillä, palveleeko taidenautinto tuntijan ja esteetin hienon maun tyydytystä vai sielun moraalista kohottamista. Kreikkalaisilla *on* ja *kalon* merkitsivät samaa (läsnäoleminen on puhdasta loistoa). Estetiikka, joka on yhtä vanha kuin logiikka käsittää toisin. Sille taide merkitsee kauniin esittämistä, ja kaunis on sitä, mikä miellyttävänä miellyttää. Mutta taide on olemisen avaus. Meidän täytyy luoda uusi sisältö sanalle taide ja sille mitä sen pitäisi nimetä. Tämän täytyy tapahtua alkuperäisellä tavalla uudelleen löydetystä suhteesta olemiseen.[194]

Omassa 'estetiikan historian' tulkinnassaan Heidegger nostaa esiin Kantin käsityksen kauneuden ilmenemisestä 'intressittömyydessä'.[195] Heidegger tulkitsee Kantin ajattelua este-

---

[189] Mt. 133.

[190] Mt. 133.

[191] Mt. 121. Kockelmans 1985, 170–171.

[192] Ta, 57.

[193] Luoto 2002, 121.

[194] EM 100. Suom. Luoto 2002, 133–134.

[195] Immanuel Kant (1724–1804) kehitti estetiikan teoriaan 'esteettisen arvostelman' käsitteen. Hän kritisoi rationaalista estetiikan teoriaa siitä, että se piti makua jonkinlaisena epämääräisen tiedon muotona. Kant sen sijaan erotti esteettisen arvostelman tiedosta; tämä takasi sen, että taide ja kauneus voitiin erottaa tiedosta ja totuudesta. Kant ajatteli, että esteettisen arvostelman perusta on subjektiivisuudessa, mutta objektiivisuudelle on vielä tilaa; nimittäin esteettinen arvostelma ei ole lausunto, joka koskee yksityisiä tunteita, vaan kaunista kohdetta. Kant ajatteli myös, että taideteoksen kauneuden vastaanottaminen vaatii tiettyä 'intressittömyyttä'. Tämä intressittömyys ei ole passiivisuutta tai välinpitämättömyyttä, vaan henkilökohtaisen pyyteen ja halun irrottamista taideteoksesta. Näin taideteoksen kauneus voi loistaa ja tulla esiin kohdattavaksi niin kuin se on, tällöin taideteoksen kauneuden loisto koskettaa sisintä olemustamme. Luoto 2002, 29–32.

tiikan traditiosta poikkeavasti ja nostaa esiin sen, kuinka Kantin ajattelussa juuri kauneuden käsitteen kohdalla nousi esiin estetiikan subjekti-objekti suhteen murtumisen mahdollisuus. Heideggerin mukaan Kantille kysymys kauneudesta koskee *olevan olemisen* avautumista ihmiselle, ei ensisijaisesti kysymystä subjektin elämyksestä. Kantille kauneuden ilmeneminen vaatii intressitöntä suhdetta kauniiseen kohteeseen. Tämä tarkoittaa, että kauneuden ilmeneminen vaatii olevan haltuunottoon tähtäävä tahdon (eli intressin) raukeamista, jotta olevan oleminen voisi ilmetä siitä itsestään käsin, siis "ilman, että kohde on suhteutettu omiin päämäärimme ja tarkoituksiimme tai siitä saatavaan nautintoon.", kuten Luoto kirjoittaa.[196] Intressittömyys vapauttaa ihmisen pyrkimyksestä kohteen haltuunottoon ja vapauttaa kohtaamaan olevan sen omasta ilmenemisestä käsin, jolloin se voi loistaa, itsessään pysyvänä. Kantin 'vapaa suosio' antaa kauniin kohteen ilmetä omassa olemisessaan. Tämä on Heideggerin mukaan sen arvokkuuden varjelemista.[197]

Heidegger korostaa, että intressittömyys ei ole välinpitämättömyyttä, laiminlyöntiä tai passiivisuutta, joksi se on usein tulkittu. Se on 'antamista olla' ja päättäväistä pysyttäytymistä olevan olemisen kätkeytymättömyydessä. 'Antaa olla' on vapauttamista ja vapautumista, mutta mistä ja mihin? Heidegger ajattelee, että vapaus ei alkuperäisesti tarkoita ihmisen ominaisuutta, eikä se ole vapautta suhtautua olevaan niin kuin haluaa. Vapaus ei ole vapautta jostakin, vaan vapautta johonkin, se on 'vapautumista'. Mihin sitten vapaudutaan? Siihen avoimeen, jota todellisuus on, ihmistä edeltävään aukeamaan, joka vallitsee paljastuneena ja kaksinaisena kätkeytymisenä. Tämä totuuden olemukseen vapautuminen on sitovaa vapautta, se antaa kunkin olevan olla se oleva, joka se on.[198] Tällöin kauneuden kokemus olisi siis johdattamassa subjekti-objekti jaon yli, itse olevan olemisen paljastuneisuuteen. Tällöin kysymys kauneudesta on kysymys, jossa on pelissä ihmisen perustava tapa kohdata oleva, kuten Heidegger tulkitsee Kantin ajatelleen.[199]

Kauneuden jännitteisyys nousee Heideggerin mukaan totuuden olemuksesta, kamppailusta paljastuneisuuden, lumeen ja kieltämisen välillä. Tämä kamppailu on maailman tapahtumisen 'rakenne' ja kuuluu niin muodoin ihmisen olemisen 'rakenteeseen'; kauneus ja olemisen paljastuneisuus *aletheiana* kuuluvat yhteen. Heideggerin mukaan samalla kun ihmisellä on alttius olevan kätkeytymättömyydelle, niin samalla hänellä on alttius päinvastaiseen liikkeeseen, kiinnittymiseen ja takertumiseen siihen mitä on. Se, että oleminen itse ei ole mitään kohteista, substantiaalista, on seikka, jonka johdosta ihminen pyrkii kääntymään siihen, mitä on tarjolla olevana, siihen *mitä* on. Mutta kauneuden ilmeneminen (*aletheiana*) taideteoksessa, saattaa ihmisen alttiiksi olemisen avautumiselle ja kätkeytymättömyyden tapahtumiselle.[200] Näin Heidegger voi kirjoittaa:

---

[196] Luoto 2002, 138.

[197] Mt. 139. Arvokkuus on arvon mittaamattomuutta, olion olemisen pohjatonta ja haltuunottamatonta syvyyttä. Mk 37–38.

[198] Luoto 2002, 139–143. "Freedom, taken as letting beings be, is the fullfillment of the essence of truth taken as revealment of beings."[ ] This means that the letting – be which is called revealment must always take place within a horizon of hidden darkness which Heidegger calls concealment" Kockelmans 1985, 159.

[199] Luoto 2002, 144.

[200] Mt. 145–146. Kockelmans 1985, 160–163, 166.

> Totuus on olevan kätkeytymättömyyttä olevana. Totuus on olemisen totuus. Kauneus ei ole olemassa sen rinnalla. Jos totuus asettuu teokseen, niin se ilmenee. Ilmeneminen on kauneutta tänä totuuden olemisena teoksessa ja teoksena. Kauneus kuuluu näin ollen totuuden tapahtumiseen. Kauneus ei ole vain suhteessa mielihyvään ja ainoastaan sen kohteena.[201]

Kauneuden olemus ei näin ajatellen siis kuulu 'sokerileipurin toimialaan', kuten Heidegger asian ilmaisee, vaan kyse on olemistamme perustavalla tavalla koskettavasta kokemuksesta. Kun kauneus saattaa meidät alttiiksi kätkeytymättömyyden tapahtumiselle, se samalla paljastaa ihmiselle hänen olemuksellisen ulottuvuutensa maailmaan heitettynä, sen, että ihmisen oleminen on eksistenssiä, avautumista olemiselle. Luodon mukaan kyse ei ole kapeassa mielessä tietoisuudesta, vaan 'vireenä' koettavasta avautumisesta maailmassa-olemisen tapahtumiselle. Siten kauneuden kokemuksessa toteutuvat alttius kätkeytymättömyydelle ja ihmisen maailmaan-heitettyyden paljastuminen, ovat yhden ja saman asian kaksi puolta; ne ovat vapautumista maailmassa-olemiselle.[202] Kauneuden kokemuksessa vapaudumme maailman tapahtumiselle, olevan kätkeytymättömyydelle, tavalla tai tasolla, joka edeltää subjektia ja sen omaisuudeksi ajateltuja kykyjä.[203]

Teoksen rajat, sen hahmo

Kysymys taiteen olemistavasta ja kysymys totuuden olemuksesta kietoutuvat siis Heideggerilla yhteen. Hän kysyy sitä, mitä on totuus, kun sen on tapahduttava juuri luodussa? Missä määrin totuudella on olemukseensa perustuvaa vetoa teokseen?[204] Heidegger ajattelee, että yksi tapa, jolla totuus tulee ilmi, olevaksi ja siten historialliseksi on juuri taideteos. Totuus voi tulla olevaksi *vasta järjestyessään olevaan*, tullessaan *tekeille* teokseen *tapahtumana*.[205] Totuus ei kyyristele valmiina kulman takana odottamassa pääsyä teokseen esille. Se *tarvitsee* jotakin, jossa se voi työstyä esiin nimenomaan tänä alkuperäisenä kamppailuna. Siihen se tarvitsee sekä maan nimeämättömän perustan, että maailman tiedetyn ja nimetyn mielen ja näiden kiistan avaaman avoimen tilan.

Mutta miten tämä ilmenee teoksena? Heidegger käsitteellistää teoksen olemisen tapaa teokseen kokoontuvan alkukiistan kautta ja määrittelee teoksen olevan tason termillä 'hahmo', 'asento' (*Gestalt*). Teos asettuu paikalleen asentoon, kun maan ja maailman välinen repeämä asettuu takaisin maahan ja kun teos asetetaan niihin rajoihin, joissa se piirtyy esiin. 'Asento' kuvaa teoksen olevalla tasolla teosta totuuden tapahtumapaikkana, eikä se siis palaudu samaksi kuin teoksen aineellinen muoto.

Heideggerille teoksen olemus ei ole muotoiltua ainetta, eikä teoksen olemisen tapa määrity sisältö-muoto käsiteparin kautta. Tämä käsitepari on niin iskostunut taidetta koske-

---

[201] Ta, 85.
[202] Luoto 2002, 146.
[203] Taminiaux 1993, 71. Suom Luoto 2002, 146.
[204] Ta, 58.
[205] Mt. 52–59.

vaan ajatteluun, että itsellenikin on ollut todella hankalaa kyetä ajattelemaan, saati käsitteellistämään teoksen luomisen prosessia ilman tätä ajattelutapaa. Heideggerin käsitteet antavat kuitenkin kielen sille, minkä koen tanssijan tietona kokemuksellisesti todelliseksi. Yritän seuraavassa tehdä yhden mahdollisen tulkinnan siitä, mitä voisi tanssijalle tarkoittaa, että teoksessa 'maan ja maailman välinen repeämä asettuu takaisin maahan' ja vielä, että tämä 'saumattu repeämä on totuuden loiston liittymä'. Heideggerin mukaan:

> Totuus tulee olevaksi vasta järjestyessään olevaan. Totuus järjestyy olevaan nimenomaan siten, että oleva itse valtaa totuuden avoimen. Valtaaminen voi kuitenkin tapahtua vain jos esiintuotava, repeämä, uskoo itsensä avoimessa nousevan sulkeutuvan huomaan." [206] [ ] Se, että teos on luotu tarkoittaa, että totuus on asetettu paikalleen asentoon. Asento on rakenne, jona repeämä saumautuu. "Saumattu repeämä on totuuden loiston liittymä.[207]

[ ] *"Totuus tulee olevaksi vasta järjestyessään olevaan"* [ ] Tanssija on *tekhnessään* kyennyt saamaan esiin ja paljastamaan jotakin kehollisen eksistenssin kineettisyydestä. Se paljastuu tanssijalle vaikka mahdollisuutena pyöriä. Pyörimisen mahdollisuus on virittynyt jollakin kysymyksellä, odotuksella, suuntauksella, puutteella. [ ] *"Totuus järjestyy olevaan nimenomaan siten, että oleva itse valtaa totuuden avoimen."* [ ] Tämän pyörimisen virittyneen mahdollisuuden, joka on nostettu esiin, täytyy kuitenkin antaa laskeutua takaisin kehon *maahan* niin, että keho, omassa täällä-hetken todellisuudessaan itse valtaa pyörimisen mahdollisuuden. [ ] *Valtaaminen voi kuitenkin tapahtua vain jos esiintuotava, repeämä, uskoo itsensä avoimessa nousevan sulkeutuvan huomaan.* [ ] Tämä voi tapahtua vain jos *sallin* sen tapahtua, jos en kiiruhda täällä-hetken kehollisen todellisuuden ohi, jos sallin sen, joka on jo mahdollisuutena olemassa kehon tarjoamana, nousta esiin, annan se tarjota pyörimiselle suojan ja paikan, rytmin, reitin, painon, tiheyden, maan ja läsnäolon. [ ] *"Se, että teos on luotu tarkoittaa, että totuus on asetettu paikalleen asentoon. Asento on rakenne, jona repeämä saumautuu. Saumattu repeämä on totuuden loiston liittymä."* [ ] Tanssijan kehontietoisuuden *tekhnessä* avautunut virittynyt odotus saumautuu kehon tarjoamaan mahdollisuuteen. Virittyneeseen odotukseen ja kehollisiin mahdollisuuksiin sisältyy eletyn elämän muisti, ymmärrys ja mielellisyys. Liikkeen rajassa, kehollisessa artikulaatiossa yhteenkokoontuu paljastumisena osallisuus olemiseen. Virittyneen pyörteisen liikkeellisyyden sointi soi, loistaa liikkeen rajassa, sen kinesteettisessä hahmossa, *täällä-hetken* eksistenssin kätkeytymättömyytenä.

---

[206] "Totuus tulee olevaksi vasta järjestyessään olevaan. Totuus järjestyy olevaan nimenomaan siten, että oleva itse valtaa totuuden avoimen. Valtaaminen voi kuitenkin tapahtua vain jos esiintuotava, repeämä, uskoo itsensä avoimessa nousevan sulkeutuvan huomaan. Repeämän on asetuttava takaisin kiven painavaan raskauteen, puun mykkään kovuuteen ja värien tummaan hehkuun. Repeämä asetetaan esiin avoimeen vasta kun maa ottaa sen takaisin itseensä. Siten repeämä asetetaan maahan, joka nousee sulkeutuvana ja varjelevana avoimeen. [ ] Se, että teos on luotu tarkoittaa, että totuus on asetettu paikalleen asentoon. Asento on rakenne, jona repeämä saumautuu. Saumattu repeämä on totuuden loiston liittymä. Tällaista asentoa on aina ajateltava lähtien siitä asettamisesta ja asettmisesta (Ge-stell), jona teos on (west), pystytettynä ja esiinasetettuna." Mt. 66.

[207] Mt. 66–67.

Heideggerille ”kunkin taideteoksen asento on sen maailmassa ilmenevä, mutta maahan vetäytyvä ainutkertainen taiteellinen hahmo.[208] Hahmo ei siis palaudu muotoiltuun muotoon sinänsä, esimerkiksi siihen, millä tavalla liikettä on muotoiltu esteettisesti. Hahmo ilmaisee *teoksen sisäisen yhteenkuuluvuuden ja sen liikkeen itseensä sisällyttävät rajat*. Raja ei tarkoita mitään lukittua tai liikkeetöntä. Ymmärrän teoksen hahmon lepoon kokoontuneena liikkeenä, tapahtumana. Kuten Heidegger sanoo, 'paikalleen asettaminen' ei voi tarkoittaa milloinkaan jäykkää, liikkumatonta tai varmaa. 'Paikallaan' tarkoittaa: hahmoteltu, rajoihinsa saatettu ja ääriviivoihinsa tuotu. Raja ei estä, vaan vasta tuo läsnäolevan itse esiintuotuna loistoonsa. ”Raja vapauttaa kätkeytymättömään; kreikkalaisittain ajateltuna vuori kohoaa ja lepää ääriviivojensa ansiosta. Lujittava raja lepää – nimittäin liikkeensä täyteydessä – ja tämä kaikki pätee teokseen kreikkalaisessa merkityksessä ergon. Sen ”oleminen” on energeia, joka kokoaa rajattomasti enemmän liikettä itseensä kuin nykyaikaiset ”energiat”.[209]

Luomisen luonteesta

Selvitin edellä *teoksen* olemisen tapaa luotuna. Nyt siirryn *tekhnen* tietämisen tapaan. Jotta voisin saada esiin sitä, mikä tanssijan *tekhnen* perustumisessa on oleellista teoksen luomisen kannalta, on syytä keskittyä hetkeksi luomisen ja käsityön problematiikkaan.

Taideteos on jotakin tehtyä. Mutta Heideggerin mukaan taideteos ei ole 'teos' siksi, että se on jotakin tehtyä tai jonkun tekemä. Teos on teos siksi, että se 'saattaa tekeille' olemisen tässä teoksena olevassa.[210] Taiteellinen luominen vaatii taitoa, mutta mikä tuon taidon mieli on? Heidegger ajattelee, että vaikka taideteoksen valmistamiseen tarvitaan käsityötaitoa, taitoa, jota taiteilijat arvostavat suuresti ja kehittävät jatkuvasti, niin mikään ei kerro, että käsityötaito sinällään perehdyttäisi taiteilijan työhönsä. ”Se mikä teoksen luomisessa näyttää käsityömäiseltä valmistamiselta, on aivan toisenlaista. Taiteilijan tekeminen määrittyy ja virittyy kauttaaltaan luomisen olemuksesta ja siinä se myös pysyy.”[211]

Edellisessä luvussa tuli jo esiin käsityön ontologiaa enkä palaa siihen tässä pitkälti. Heideggerille oleellinen kysymys on, että teoksen olemus ei määrity tarvikkeen olemistavasta. Teos ei ole sopivan muodon saanutta ainetta, johon on lisäksi tarttunut jokin li-

[208] Luoto 2002, 205. Kockelmans 1985, 175–177. Luoto tarkentaa Gestalt-termin merkityksiä mm. ”Teos itse ei voi kuitenkaan asettaa esiin tai esittää totuuden kiistaa, sillä repeämänä tapahtuva kiista ei maan ja maailman erona ”ole” mitään olevaa, eikä se siten ole esitettävissä. Teos on itse asetettava repeämään. Juuri tätä vastavuoroista asettamista ja asettumista Heidegger ajattelee sanassa Gestalt. [ ] Ensinnäkin teoksen Gestalt on kiistan piirteiden asettumista teokseen, sen maahan kivessä, puussa, äänissä, väreissä ja niin edelleen. Toiseksi Gestalt merkitsee teoksen asettumista tiettyihin rajoihin, tiettyihin ääriviivoihin., jotta se voi piirtyä esiin tiettynä olevana. Nämä ovat vastavuoroisen asettamisen/asettumisen kaksi eri momenttia, joita on ajateltava yhteisenä perustana.” Luoto 2002, 208–209.

[209] Ta, 87. Kockelmans 1985, 176.

[210] Luoto 2002, 120.

[211] Ta, 61–62.

säarvo, symbolinen tai allegorinen sisältö. Heidegger ajattelee teosta olemiskysymyksen kautta, joten luominen määrittyy olemisen paljastuneisuuden säätämisen mukaan. Tällöin taiteilija on välttämättä saavana, vastaanottavan, esiin valjastavana osapuolena. Heidegger kirjoittaa, että taide on totuuden luovaa vaalimista teoksessa.[212] Kun totuus ymmärretään olevan kätkeytymättömyytenä ja teos totuuden tapahtumapaikkana, taiteilija pyrkii saamaan teokseen olevan kätkeytymättömyyden tekeille. Hän siis kuuntelee muutosta, *muutoksen potentiaalia* olevan kätkeytymättömyydessä. Näin ei voi ajatella, että luovuus perustuu subjektiin, vaan muutoksen potentiaalin luovaan kuulemiseen.

Heidegger ajattelee, että taiteilija on suhteessa maassa itsessään olevaan esiin tuomisen kykyyn. Maassa itsessään, omassa sulkeutuvuudessaan on *rajautumista* ja *eriytymistä*, joka rajaa jokaisen läsnäolevan läsnäoloonsa. Tämä on maassa piilevä ehtymättömyyden *potentiaali*, hahmojen ja muotojen mahdollisuuden salainen runsaus.[213] Tämä maan eriyttävä ja rajaava voima ei kuitenkaan itsessään ole mitään olioiden välisiä suhteita ja eroja määrittelevää, se on vain yksinkertaista ilmenemistä, kohoamista. Luodon mukaan: ”Vasta kun maa tulee esiin teoksen avaamassa *maailmassa,* voi rajautuminen artikuloitua tiettyinä rajoina, jotka määrittävät olioiden väliset erot ja suhteet, ja jotka siten rajaavat jokaisen läsnäolevan läsnäoloonsa.”[214]

Taiteilija ei siis Heideggerin mukaan ammenna itsestään, vaan luonnossa olevasta esiin tuomisen voimasta. ”Luonnossa piilevä repeämä, joka ’saumautuu’ teoksen rakenteessa, sen asennossa, on se mistä taiteilija ammentaa.”[215]

Mozart kirjoitti, että hän etsii säveliä, jotka rakastavat toisiaan. Heideggerilaisittain ajateltuna ”totuuden veto teokseen tarkoittaa tässä, että äänet pyrkivät jo itsestään käsin yhdistymään tietyllä tavoin sävellykseksi. Mutta: vasta sävellys voi paljastaa tämän!”[216] Michael Haarin tulkinta jatkaa tästä: ”Ikään kuin etsivällä taiteilijalla ja häntä eteenpäin ajavalla totuudella olisi yhteinen pyrkimys.”[217]

Heideggerille teos ei siis ole taiteilijasta lähtöisin. Teoksen alkuperä on taide, joka on tietynlainen totuuden tapahtumisen tapa, ja tällaisena se on suhteessa luonnossa olevaan esiin tuomisen ja rajaavuuden voimaan. Tällöin ei myöskään voi ajatella, että taiteilijaa olisi ilman teosta. Vasta teos tekee taiteilijan. Kupiaisen mukaan juuri se, että taide on Heideggerille ontologinen, ei esteettinen kysymys aiheuttaa sen, että taiteelle ei voi ajatella subjektivistista lähtökohtaa. Toki teokset tarvitsevat tekijänsä ja vaalijansa, mutta ontologisen luonteensa vuoksi taideteos puhuu ei-subjektiivisella olemisen äänellä. Teos ei ole mitään subjektiivista, vaan se ensisijassa *on*, ja tällaisena se on kätkeytymättömyyden tapahtumapaikka.[218]

---

[212] Mt. 74.
[213] Mt. 47.
[214] Luoto 2002, 207.
[215] Mt. 208.
[216] Mt. 208. Ta, 73–74.
[217] Haar 1987, 196. Suom. Luoto 2002, 208.
[218] Kupiainen 1997, 83.

Runouden luonteesta

Edellä on luonnehdittu *teoksen* olemisen tapaa ja *tekhnen* olemisen tapaa. Seuraavaksi täytyy kysyä *teoksen luomisen olemusta*. Jos teoksen luomisen prosessi ei määrity aineen muotoilusta, tarvikkeen valmistamisesta eikä olevan esittämisestä, niin mistä sitten? Heidegger ajattelee, että teoksen luominen määrittyy olemisen totuuden rakenteesta. Mutta totuus itse ei ole mitään olevaa, joten täytyy kysyä, miten ei-oleva saadaan olevaan eli teokseen tekeille? Mikä on totuuden *ilmenevä* olemus? Miten sitä mieltä, joka teoksen konkreettista työstämistä ohjaa, voisi jäsentää? Mistä kaikista seikoista teoksen asettamisessa Heideggerin mielestä on olemuksellisesti kyse? Miten tulkitsen sen?

Heidegger ajattelee, että totuus järjestyy olevaan runoutena, toisin sanoen totuuden ilmenevä olemus on runollinen. Runous ei tarkoita vain sanataidetta, vaan kuvaa sitä olemisen tapaa, missä kaikki taiteen muodot löytävät olemuksensa.[219] Tämä on olevan kätkeytymättömyys. Runous antaa olevan kätkeytymättömyyden saapumisen tapahtua sellaisenaan. Se on luonnostelevaa sanomista ja totuuden luovaa vaalimista. Heidegger itse luonnostelee runollisesti runouden olemusta:

> Luonnosteleva sanominen on runoutta: sanontaa maailmasta ja maasta, niiden kiistan liikkumatilasta ja siten jumalten asuinsijan läheisyydestä ja kaukaisuudesta.[220]

Kun runollinen sanominen kuulee *muutoksen potentiaalia* olevan kätkeytymättömyydessä, se on totuuden luovaa vaalimista, totuuden säätämistä. Heidegger ajattelee, että runollinen säätäminen tapahtuu ainakin kolmessa merkityksessä: 'lahjoittamisena', 'perustan laskemisena' ja 'aloittamisena'. Edellistä Heideggerin sitaattia voinee lukea tämän kolmoismerkityksen kautta, jota esittelen seuraavassa.

Taideteos ei suuntaudu koskaan tyhjyyteen tai epämääräisyyteen, vaan se suuntautuu kohden teoksen tulevia vaalijoita. Teoksen suuntautuminen kohden vaalijoita ei kuitenkaan tarkoita, että teos asettaisi jonkin mielivaltaisen vaatimuksen vaalijoilleen. Pikemminkin kyse on siitä, että teos suuntautuu kohden sen avaamista, johon ihminen on historiallisena jo heitetty, siis kohden historiallisen eksistenssin avaamista. Säätäminen on sanontaa maailmasta ja maasta, jumalten asuinsijan läheisyydestä ja kaukaisuudesta, sekä niiden kiistan historiallisesta liikkumatilasta. Se on sanontaa maailmassa-olemisen mahdollisuuksista ja rajoista, historiallisista olemismahdollisuuksista, niiden muistamisesta, mieleenpalauttamisesta, uudesta tulkinnasta. Tämä heitetty perimä täytyy luonnoksessa vetää ylös suljetusta perustastaan ja sen esiin asettaminen teoksessa vasta säätää ihmisyhteisön olemisen (mielen) perustan kantavana perustana.[221]

Totuuden luova vaaliminen ei milloinkaan valitse lahjaansa tavanomaisesta ja aiemmasta. Siinä mielessä se tulee ei-mistään. Mutta toisaalta se tulee jostakin, joka on itse

[219] Kockelmans 1985, 187.
[220] Ta, 75.
[221] Mt. 79.

historiallisen ihmisen salattu kohtalo. Teoksessa tekeille tuleva on siis valmisteltu jo kauan, se on historiallinen perimä, mutta vasta teos saa aikaa muutoksen olevan kätkeytymättömyydessä, joka on teoksessa aina uusi alku. Teos ei vaikuta kausaalisten syiden välityksellä, vaan hyppää jo paljastuneen yli ja asettaa alun.

> Runoilevasta olemuksestaan johtuen taide iskee auki keskellä olevaa avoimen paikan, jonka avoimuudessa kaikki on toisin kuin yleensä. Teokseen asettunut ja meidän puoleemme heittyvä olevan kätkeytymättömyyden luonnos saa aikaan, että kaikesta tavanomaisesta tulee teoksen ansioista kerrassaan epäolevaa. Oleva on menettänyt kyvyn antaa oleminen mitaksi ja varjella sitä sellaisena. Merkillistä asiassa on, että teos ei millään tavalla vaikuta kausaalisten yhteyksiensä välityksellä tähänastiseen olevaan. Teoksen vaikutus ei ole vaikuttamisessa. Se juontaa teoslähtöisesti tapahtuvaan muutokseen olevan kätkeytymättömyydessä eli olemisessa.[222]

Olevan kätkeytymättömyys ei koskaan voi olla mitään olevaa, jonka voisi vangita teoksesta erilleen, panna purkkiin, vitriiniin, mikroskooppiin tai kassakaappiin. Se minkä runoluontoinen luonnos asettaa esiin on olevan olemisen kätkeytymättömyys, joka itse, omalla voimallaan avaa paikan, aukeaman merkityksellistäville tulkinnoille. Se, minkä teos säätää, se lahjoittaa. Heidegger kirjoittaa tästä, että teoksessa avautuvaa totuutta ei voi milloinkaan vahvistaa tai johtaa suoraan mistään aiemmasta. Aiempi tulee teoksen ansiosta kumotuksi: totuuden teokseen asettuminen sysää ei-tutun auki ja nurin tutun tai sellaisena pidetyn. Tämän vuoksi sitä, mitä teoksessa tapahtuu, sitä mitä taiteessa säädetään ei voi koskaan punnita eikä korvata minkään käsiteltävissä tai käytettävissä olevan avulla. Tässä mielessä se, mitä runous säätää on ylimäärä, lahjoitus.[223]

Teos ja historia

Taiteen historiallisuudessa ei Heideggerin mukaan ole oleellista ulkoinen merkitys, se että se ilmaantuu, muuttuu ja katoaa tarjoten vaihtelevia näkyviä historiantutkimukselle. Taide on historiaa siinä olennaisessa merkityksessä, että teos perustaa historian.[224] Miten Heidegger perustelee tämän, aika vahvan väitteen?

Heidegger kuvaa sitä, miten teos perustaa historian seuraavalla esimerkillä. Heideggerin mukaan antiikin Kreikassa se, mikä vastaisuudessa tuli tarkoittamaan olemista, asetettiin silloin teokseen määräävällä tavalla. Keskiajalla tällä tavoin avautunut oleva muuttui olevaksi merkityksessä Jumalan luoma. Uuden ajan alussa ja sen kuluessa tämä oleva puolestaan muuttui läpinäkyväksi ja laskien hallittavaksi kohteeksi. Tällöin joka kerta murtui esiin uusi ja olemuksellinen maailma. Olevan avoimuus oli joka kerta järjestettävä olevaan itseensä asettamalla totuus paikalleen asentoon. Joka kerta tapahtui olevan kät-

[222] Mt. 75.
[223] Mt. 78.
[224] Mt. 81.

keytymättömyys. Se asettuu teokseen ja tämän kätkeytymättömyyden toteuttaa taide. Aina kun taide tapahtuu eli kun on alku, historia saa sysäyksen ja silloin se vasta alkaa tai alkaa uudelleen.[225]

Heideggerin mukaan voimme olla eksistenssissämme epävarsinaisesti historiallisia tai varsinaisesti historiallisia sen mukaan, kuinka suhteemme ajallisuuteen ja olemisen muistamiseen vaikuttaa maailmassa-olemistavassamme. Heideggerille olemisen unohtaminen ja eksistenssimme ajallisen rakenteen peittyminen johtaa epävarsinaisesti historialliseen eksistenssiin. Silloin ajallisuutta ymmärretään *läsnäoloistavasta* nykyisyydestä käsin. Nykyisyyttä määrittää valmistautuva suhde rajattomaan tulevaisuuteen ja peittynyt tai unohtunut menneisyys. Se tarkoittaa historiallisen, maailmaan-heitetyn eksistenssin unohtamista, olemisen unohtamista, sekä sen peittymistä, miten *menneessä avautuneet olemismahdollisuudet vaikuttavat polveutuvina nykyisyydessä*.[226]

Kun oleminen unohtuu, oleva työntyy esiin. Se, että olevalta puuttuu oleminen ei tarkoita, että oleva katoaa mihinkään, mutta sen maailma vetäytyy. Siitä tulee vain jotakin suoraan esillä ja käytettävissä olevaa. Olevalle voidaan antaa arvo, tai sitä voidaan huolella säilyttää, tai se voidaan merkityksettömänä (eli maailmattomana) vaihtaa koska tahansa, mihin tahansa, missä tahansa olevaan uuteen tai toiseen. Epävarsinaisesti historiallinen eksistenssi on Heideggerin mukaan lastattu menneisyyden jäämistöllä, joka on tullut sille itselleen tunnistamattomaksi ja näin se etsii aina uudenaikaista. ”Se asettaa esiin ja ylläpitää olleesta maailman-historiallisesta jäljelle jäänyttä ’aktuaalista’ jäännöstä ja näistä esillä olevaa tietämystä.”[227] Tai suuntautuu kohden loputonta lähimpänä tarjoutuvaa, mielihyvää tuottavaa, helposti otettavaa uutta olevaa.[228]

Heideggerin mukaan ihminen avaa varsinaiset olemismahdollisuutensa siitä faktisesta situaatiostaan ja siitä perinnöstään käsin, jonka hän maailman heitettynä omaksuu. Varsinaisen historiallisen eksistenssin avautuminen vaatii siis eksistenssin situaation muistamista ja olemisen paljastumista. Heideggerille ihminen ei voi olla varsinaisesti itsensä, siis ymmärtää itseään omimmista olemismahdollisuuksistaan käsin, ilman yhteisön heitetyn perinnön omaksumista, joka on yhteisöllisten *olemismahdollisuuksien* omaksumista ja tulkintaa. Ihmisen maailmassa-oleminen on aina kanssa-täälläoloa, eikä ihmisen todellistumista voi ajatella ilman yhteisön todellistumista. Yksilön historia kietoutuu siis yhteisön historiaan ja varsinaista historiallista eksistenssiä täytyykin ajatella sekä yksilön että yhteisön suhteena olemisen paljastumiseen.

Taideteoksessa tapahtuva muutos olemisen paljastuneisuudessa on siis varsinaisen heitetyn perimän vetämistä esiin, historian perustamista, samalla kun se on hyppy edelle, sen kiistämistä, mikä ilmenee ikään kuin historiallisena, mutta vailla olemismahdollisuuksina avautunutta mieltä, vain esillä olevana ’jäämistönä’ tai menettelytapoina. Varsinainen historiallisuus on Heideggerille siten aina sekä *varjelemista,* että *kiistämistä.* Se

[225] Mt. 80.
[226] Oa, § 67–71.
[227] Mt. 464.
[228] Mt. 456.

varjelee eksistenssin kätkeytymättömyyttä, mutta on myös aina kiistämistä: se kiistää nykyään läsnäolevana, maailmattomana menneisyytenä ilmenevän ja noutaa ihmisen takaisin epävarsinaisesta historiallisesta eksistenssistä.[229]

Vaaliminen vai elämyksen arvottaminen

Heideggerin mukaan teos ei tule teokseksi ennen kuin se vastaanotetaan teoksena. Teos ei avaudu objektina, vaan kätkeytymättömyyden paikkana, johon katsoja voi astua, osallistumalla teoksessa tapahtuvaan olemisen kätkeytymättömyyden työstämiseen, muutokseen paljastuneisuudessa. Tällöin teos ei voi tarkoittaa objektia edessäni, vaan avointa paikkaa, aukeamaa, mahdollisuutta ja vaatimusta olevan olemisen runolliseen ja luovaan kohtaamiseen.

Taide on totuuden luovaa vaalimista. Näin myös taiteen katsominen on luovaa vaalimista. Ei vain teoksen luominen, vaan myös sen vaaliminen on runoutta.

Heidegger kuvaa tätä vaalimista pysähtymisen, tahtomisen ja tietämisen käsittein. Hänen mukaansa ”teos on teoksena todellinen vain, jos tempaisemme itsemme irti tavanomaisista asioistamme ja siirrymme siihen minkä teos avaa, saadaksemme itse olemuksemme pysähtymään olevan totuudessa.”[230] Tämä vaatii, että muutamme totuttua suhdettamme maahan ja maailmaan sekä hillitsemme kaikkea tavallista tekemistä ja arviointia, tuntemista ja katselua, viipyäksemme teoksessa tapahtuvassa totuudessa. Heidegger ajattelee, että vasta tämä viipymisen tila, järkkymätön vaaliminen antaa luodun olla se teos, joka se on.[231]

Sujuva asiantunteminen teosten ympärillä tai niiden tarjoaminen taidenautintoina ei vielä todista niitä vaalittavan teoksina. Järkkymätön vaaliminen on Heideggrille pikemminkin tietämistä ja tahtomista. Viipyä jonkin äärellä ja pysytellä järkkymättä jonkin avoimessa, on alttiutta teoksessa tapahtuvalle kätkeytymättömyydelle. Tällainen vaaliminen, itsensä alttiiksi asettaminen ja suostuminen ei ”estä teosta pysymästä itsensä varassa, ei vedä sitä pelkän elämyksellisyyden piiriin, eikä alenna sitä elämyksen herätteeksi.”[232] Se on Heideggerin sanoin selväjärkistä vapautumista sulkeutuneisuudesta, olevan esteistä olemisen avoimuuteen.[233] Viipyminen ja vaaliminen ovat elämykselle ja arvottamiselle vastakkaisia. Totuuden sysäys on perustavalla tavalla outo kokemus, kokemus ’ei-tutun’ tapahtumisesta sen keskellä, mikä on luotettavaa ja tuttua. Näin viipyminen ja vaaliminen on tämän uuden avoimuuden ’kestämistä’ ja ’pysyttäytymistä’ siinä. ”Siirtyminen ulos tavanomaisesta on ’vapautumista’ välttämättömästä kiinnittymisestä olevaan, joka määrittää ihmisen eksistenssiä jokapäiväisessä elämässä ja tällaisena se on vapautumista olemiselle.”[234]

---

[229] Mt. 458.
[230] Ta, 78.
[231] Mt. 69, 7.
[232] Mt. 71.
[233] Mt. 71.
[234] Luoto 2002, 85.

Heideggerin mukaan pitäessämme teosta oliona pidämme teosta oitis ja ennakolta jonakin lopullisesti käsiteltävissä olevana kohteena. Tällöin emme koskaan aseta kysymystä lähtemällä teoksesta vaan itsestämme. Emme tällöin anna teoksen olla teos, vaan mielämme sen pikemminkin kohteeksi, jonka pitäisi aiheuttaa meissä joitakin mielentiloja."[235] Sen sijaan silloin, kun lähtökohtana on yhteys kätkeytymättömään, teoksen vaaliminen ei eristä ihmisiä yksityisiin elämyksiinsä, vaan siirtää heidät kuulumaan siinä tapahtuvaan totuuteen. Luoto tulkitsee, että yhteisöllisyyden mahdollisuus ei ole tiedostavien subjektien välille muodostuva side, vaan se nousee alttiudesta teoksessa avautuvalle mielekkyydelle, josta käsin ihmisen olemus yksilönä vasta määrittyy.[236]

Kun taide on totuuden luovaa vaalimista (siis kun taiteen perusta ei ole muotoilutaidoissa), se murtaa mielestäni myös sitä odotusta, että taideteos toteutuu vain korkeakulttuurisena, teknisenä taidonnäytteenä. Teos tapahtuu teoksena, kun sen vaalija asettuu alttiiksi teoksessa tapahtuvalle olemisen kätkeytymättömyydelle. Tällöin tulee mahdolliseksi esimerkiksi 'pienten ihmisten suuri taide', kuten Kimmo Lehtonen kuvaa omaa työtään musiikkiterapian parissa.

Lehtosen mukaan Heidegger ei 'normeeraa suurta taidetta' muutoin kuin ainoastaan sen tehtävän, totuuden paljastamisen suhteen. Hänen ajatusmallinsa sallii esimerkiksi musiikki-, ja taideterapiassa esiintyvän kiintoisan ajatuksen 'pienten ihmisten suuresta taiteesta'. Tämä voi puolestaan edustaa esimerkiksi henkisessä ahdingossa olevan lapsen olemassaolon totuutta, epätoivoisia yrityksiä artikuloida ja saattaa olemisensa totuus taiteelliseksi ja siten kommunikatiiviseksi objektiksi. Tällaisen totuuden aukeaminen edellyttää samastumista objektiin ja sen totuuden edellyttämän 'näyttämön' jakamista. Luovassa prosessissa on Lehtosen mukaan kyse ihmisen eksistentiaalisesta muutoksesta, josta työskentelyn tuloksena syntyvä teos kertoo. Teos on ymmärrettävissä ainoastaan subjekti-subjekti suhteen kautta, teoksen ilmaisevan ei-esittävän ja 'tunnenäyttämöön' vetoavan totuuden kautta.[237]

Teos ja toisiaan-varten-oleminen historiallisena kestämisenä

Heideggerille taide ei ole olennaisesti kulttuuristen saavutusten alue eikä hengen ilmiö, vaan kuuluu tapahtumaan, jossa 'olemisen merkitystä', olemisen avautumista mielekkyytenä vasta säädetään.[238] Suuntautumisemme olemisen mielekkyyden kysymiseen on Heideggerin mukaan olemisen itsensä aikaansaamaa, sikäli kun olemisemme on huolta (Sorge). Varton tulkinnan mukaan: "Koska ihmisellä on koko ajan ainakin kehollinen (ontinen) kokemus sii-

[235] Mt. 15, 72
[236] Luoto 2002, 58.
[237] Lehtonen, 1988, 29–31.
[238] Ta, 89.

tä, että hän on samaa kuin muu maailma, hänessä on huoli tästä omasta perustastaan."[239] Huoli saa aikaan, että ihminen on kiinnostunut omasta ympäristöstään, luonnosta, maailmasta, olemisesta, toisista ihmisistä ja pyrkii selvittämään omaan perustaansa liittyvän arvoituksen. "Ihminen on huolissaan, koska hän on osallinen maailmasta ja käsittää tämän."[240]

Huoli mahdollistaa myös taiteellisen intressimme, kiinnostuksemme ja tarpeemme työstää kulloistakin historiallista ja situationaalista olemisen totuutta ja siten olemisen merkityksellistymisen kysymystä juuri taiteen tavalla. Jokainen paljastumisen akti sisältää totuuden, joten mitään universaalia totuutta ei ole. Heideggerin mukaan universaalin totuuden sijaan taiteen totuus perustaa sekä yhdessä-että-toisiaan-varten-olemisen historiallisena kestämisenä.[241] Toisiaan-varten-oleminen historiallisena kestämisenä on Heideggerin mukaan olemisen, joka on huolta, varsinainen mieli. Se on sitä sikäli, että ihminen on silloin perustastaan käsin ja perustaansa päin. Näin taide voidaan ymmärtää välttämättömänä osana ihmisen todellistumista, joka on aina olemista toisten kanssa.

Kupiaisen mukaan sosiaalisessa kontekstissa olemisen totuus on huoleen liittyvä ilmiö, jota ei voi paeta niin kuin ei sosiaalista todellisuuttakaan. Ne näkemisen tavat, jotka tähän eksistenssin varsinaiseen mieleen (sosiaaliseen huoleen) kuuluvat, ovat Heideggerille huomioon ottaminen (Rücksicht) ja lempeys (Nachsicht). Tällainen katse on *aletheettinen* katse, joka Levinin mukaan on ymmärrettävä juuri katseena, joka on huolen täyttämä. Tällainen katse on ymmärrettävissä niin, että siirtyessään yleisempään horisonttiin, 'ylittäessään ego-logisen identiteettinsä' ihminen siirtyy näkökulmien moneuteen, itsensä avoimuuteen, jossa todellisuus avautuu moninaisissa näkyvissä muodoissa.[242]

Miten tällainen katse sitten eroaa siitä olevan kohtaamisen tavasta, jota edellä luonnehdittiin 'kartesiolaiseksi perspektivismiksi'? Kupiainen tulkitsee huolen täyttämän *aletheettisen* katseen niin, että se sisältää näkökulmien ja perspektiivien moninaisuuden, tietoisuuden kontekstuaalisuudesta, kentästä ja horisontista. Idealistisista hyveistä kumpuavan teoreettisen eettisyyden sijaan *aletheettisen* katseen *ethos* on pikemmin eettistä *toimintaa*, joka on *taitoa* toimia tilanteen mukaisesti, tavalla, joka ei ole sidottu omaan yksityiseen näkökulmaan, vaan joka näkee laajemmin tilanteessa olevien mahdollisuuksien, kokemuksen silmin. Taiteilijan *aletheettinen* katse katsoo horisontaalisesti ja kontekstuaalisesti *potentiaaliin*, kätkeytyvän ja kätkeytymättömyyden väliseen rajaan ja liikkeeseen. Se ei tavoittele 'kokonaan' paljastunutta staattista totuutta vaan teoksessa tapahtuvaa maailman paljastumisen ja peittymisen liikettä. Tämä liike sysää irti tavanomaisesta 'ymmärtämisen standardista', arkipäiväisestä suhteesta maailmansisäisesti käsillä ja esillä olevaan ja avaa uuden olemisen paljastuneisuuden tapahtuman, toisen, ei-tutun ja oudon.[243]

---

[239] Varto 2003, 188.
[240] Kupiainen 1997, 24.
[241] Ta, 71.
[242] Kupiainen 1997, 24–25. Levin 1988, 440.
[243] Kupiainen 1997, 25–26. Levin 1988, 438–.

Arkipäivässä huolen modus toteutuu pääosin maailmansisäisestä, jo paljastuneesta huolehtimalla. Kohtaamme toiset ihmiset käytännöllisissä yhteyksissä ja rakenteissa, joita emme kyseenalaista. ”Huolenpito toteutuu näin jonkinlaisena välinpitämättömyytenä, itsestäänselvyytenä ja silmiinpistämättömyytenä ja sen positiivinen muoto toteutuu vasta jonkinlaisen murtuman myötä.”[244] Jokapäiväisessä ’kenen tahansa julkisuudessa’ toisia ihmisiä ei koeta toisina, toisen *olemista* ei koeta, vaan toinen näyttäytyy jokapäiväisyydessä ’samana’, ennakkoymmärryksen luomana ’meinä’, vallitsevasti kenen tahansa ymmärtämisen tavasta käsin. Jokapäiväisessä tapahtuva murtuma, ’ahdistus’, murtaa tutun ja paljastaa olemisemme perustattoman perustan, sen että ei ole mitään identtistä ja yhteneväistä *cogitoa*, joka turvaisi olemassaolomme.[245] Myös taideteos sysää nurin tutun tai sellaisena pidetyn. Teokselle ominainen sysäys ikään kuin ravistaa meidät itsestäänselvyyksistä ja yleisestä. Taideteosta ei voi palauttaa merkityksen ennalta jäsennettyyn järjestykseen. ”Taideteos ei asetu valmiisiin merkityksiin, vaan se tulee esiin olemisessaan, ja sen edessä maailma ikään kuin tyhjenee itsestään selvyyksistä ja paljastaa koditttomuuden ja ei-identtisyyden.”[246]

Taiteilijan *aletheettinen* katse rikkoo ’silmän viisauteen’ perustuvaa idealisaatiota, ulkopuolisuutta, merkityksen staattisuutta ja totalisoivaa ’samuutta’. Se tuo esiin heterogeenisyyttä ja ristivetoisuutta, ei-valmista maailmaa. Tällaisena *teos* on aina kriittistä toimintaa. Teos voi siis toimia kiistana, vastakulttuurisena potentiaalina, joka ei ole kulutettavissa helppona ja mukavana pintana, vaan joka avaa tien ulos vakiintuneesta ja näyttää uusia mahdollisuuksia ja siis toimii yleistä vastaan asetettuna radikaalina erityisenä ’oliona’, kuten Kupiainen kirjoittaa.[247] Näin teos paljastamalla *olemisen*, luo ja uudistaa varsinaista yhteisöllistä ja sosiaalista jaettua maailmaa, toisia-varten-olemista, sen vakavuutta ja sitovuutta.

[244] Kupiainen 1997, 87.
[245] Mt. 87.
[246] Mt. 88.
[247] Mt. 86.

3. Matka ihmisen olemisperustan ajattelemiseen

Ajattelemalla **olemista** Heidegger ajattelee sitä, mikä **mahdollistaa elämisen**, ajattelemisen, puhumisen, toisten kanssa täällä olemisen ja siis tietenkin myös runouden, käsityön, teknologian, musiikin, tanssin, estetiikan. Olemisen ajattelemista täytyy käsittääkseni siis ajatella kysymyksenä, joka liikkuu käsitteellisesti eri tasossa, kuin estetiikan sisäinen kysymyksen asettelu, vaikka nämä eri tasot elämän kokonaisuudessa tietenkin kietoutuvat toisiinsa. Näin olemisen ajattelu ei rakennu asetelmasta 'oleminen vastaan estetiikka' vaan pikemminkin niin, että olemisen ajattelu avaa **olemisen toteutumisen ehtojen, välttämättömyyksien ja rajojen horisonttia, sitä ihmisen toteutumisen olemisperustaa, jonka suomassa mielellisyydessä eettisiä-esteettisiä kysymyksiäkin voi tarkastella**. Olemisen ajattelu antaa näkymän estetiikkaan ihmisen olemisperustasta käsin ajateltuna.

Kun itse olen etsimässä ja hahmottelemassa tulkintoja tanssin uudesta paradigmasta, törmään jatkuvasti siihen, että tässä 'uudessa tanssissa' tanssin mielekkyyden lähtökohdaksi koetaan kehollinen osallisuus olemiseen. Tästä seuraa, että tanssin ei koeta ensisijaisesti perustuvan tanssiesteettiseen ajattelutapaan, vaan kehontietoisuuteen eksistenssikysymyksenä: Miten tanssi paljastaa ja tuo esiin osallisuuttamme olemiseen? Kun siten yritän ajatella tästä jatkoa, eli miten tällainen 'kehollisen eksistenssin' lähtökohta toteutuu ja merkityksellistyy taiteena ja teoksina, joudun maastoon, johon estetiikka ei anna vastauksia. Estetiikka ei voi antaa siihen vastauksia, sillä estetiikka ei ole rakentunut ensisijaisessa suhteessa olemisperustan ajattelemiseen. Estetiikka on rakentunut, kuten olemme nähneet, pikemminkin tämän perustan peittymisen kautta sikäli, kun koko taiteen esteettisen käsittämistavan idea ymmärtääkseni nojaa yliaistisen ja aistisen erottelun avaamaan tilaan, jossa aistisella-olevalla itsellään ei ole omaa olemista, *logosta*, vaan joka on väline jonkin yliaistisen idean ('alkukuvan', 'julkikuvan' mielipiteen, teorian, käsityksen) esitykselle.

Kysymys ei ole siitä, että tämä on 'väärin' tai näin ei tulisi olla. Näin on ja tulee aina olemaan, en usko ollenkaan, että subjektiuden metafysiikka tästä kumoutuisi ihan lähiaikoina. Itselleni kuitenkin kysymys kuuluu, **minkä mielen mukaan muotoilu-representaatio tapahtuu, jos se mieli – osallisuus olemiseen – joka olisi jo saatavilla kehollisen olemisen antamana, ei muodosta horisonttia toiminnalle?** Jos keho käsitetään ensisijaisesti muotoilun materiaalina, johon se hämmästyttävällä, ilmaisuvoimaisella ja virtuoottisella kyvyllä kykenee, niin **mikä tekee muotoilusta ihmisen todellistumiseen nähden merkityksellistä?** Mitä merkitystä sillä on? Eikö olisi helpompaa muotoilla todellista ainetta eikä ihmisiä, jotka väsyvät, ovat omapäisiä ja tarvitsevat palkkaa.

Tanssija kuitenkin kokee olevansa osallinen olemiseen. Se todentuu hänen kehollisen olemisensa kautta. **Tanssijalle hänen kehonsa ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa**. Miten siis kohdata taiteen kysymykset?

Kun ihmisen eksistenssi tapahtuu kehollisesti täytyy kysyä, mikä järjellisyys sitä ohjaa, mikä järjellisyys siinä toteutuu? Ymmärrän, että **tanssijan kehollinen oleminen on osallisuutta olemiseen, joka on *logos* – yhteenkokoontuminen paljastumisessa**. Se mikä kokoontuu yhteen, on kehon toiminnallisuuden kautta avautuva kineettinen *logos* tulkittuna historiallisen maailman läpi.

Ihminen avaa maailmaa liikkuessaan. Hän kykenee tulemaan luo ja lähtemään pois, kiertämään ympäri ja katselemaan monelta puolelta. Ihminen toteutuu liikkuvana ihmisenä. Ihminen ei kuitenkaan liiku abstraktissa ei missään, vaan merkityksellisessä maailmassa, sijainnissa. Hän ei myöskään liiku ikuisessa ja ajattomassa ajassa, vaan rajallisessa ajassa kuolemaa kohti kulkien, polveutuen menneestä ja luonnostaen tästä polveutuvuudesta käsin, tulevaisuuden kautta, nykyistä täällä-hetkeä. **Ihmisen mielellisyys toteutuu tällaisena läsnäolevan ylittävänä: se on *ekstasis*, se muistaa täällä-hetkessä maailmaan heitetyn olemisensa ja siitä nousevan järjellisyyden, mielen ja merkityksellisyyden.** Tämä on sitä merkityksellisen mielen horisonttia, *olemisperustaa*, josta käsin voi ajatella tanssin taiteena olemisen kysymyksiä ihmisen toteutumisen kokonaisuuden kautta. Siis ajatella sitä olemisperustasta käsin, yksi 'askelma' *ennen* estetiikkaa. (Estetiikkakin on mahdollinen, koska on ensin olemisen avautuneisuus).

Kun tanssija paljastaa kineettistä keho *logosta* ja ammentaa kehollisesta olemisesta, hän kuuntelee osallisuuden tuomaa järjellisyyttä. Tämä järjellisyys (täytyy muistaa, että olemisen totuus on olemukseltaan runollinen) on se, josta luova työ ammentaa. Järjellisyys jota tanssija kuulee ja josta hän ammentaa, ei ole mikään ohjekirja, ryhtiliike tai asentokokoelma. Olemisesta esiin ammennettava säilyttää salaisuutensa; paljastuminen yhteenkokoontumisessa on *aletheia*, kätkeytymättömyys, joka sisältää kätkeytyvän. Eri asia on, että järjellisyyden antamista mahdollisuuksista voi sitten itse kukin tietenkin kehittää ja jalostaa ohjekirjoja, ryhtiliikkeitä ja asentokokoelmia, kuten vaikka muotoilutyylejä, estetiikkoja.

Kyse ei ole siitä, että 'eksistenssiä havainnoivan' ja kineettistä keho *logosta* paljastavan tanssitaiteilijan 'täytyisi' hylätä koreografia, järjestely, sommittelu ja muotoilu. Tanssija ammentaa järjellisyydestä, 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 Campbel. Tanssija ammentaa olemisen tapahtumisesta ja historiallisesta maailmasta, hän kuulee osallisuuden järjellisyyttä, joka voi syöksyä esiin tulenpalavana tai suodattua ja tasapainottua harmonisesti. Aina kyse on tanssijasta, joka elää mielellisenä, tulkitsee ja muistaa varsinaisesti itse.

Tosin koreografian kysymyksissä on myös niin, että kun järjellisyyden paikka muuttuu objektikehon muotoilusta keholliseen eksistenssiin, myös käsitys teoksesta muuttuu. Kineettistä keho *logosta* paljastava tanssija ei vain kulje eri reittiä, vaan menee eri paikkaan. Ajattelu ajattelee eri tavalla, todellisuus avautuu eri tavalla.

Nyt olen saanut kuvattua sitä, mistä käsin ontologista tanssikäsitystä voisi alkaa ajatella, hahmotella, tulkita. Se on sen kysymistä, **miten maailma avautuu meille merkityksellisenä, elävässä elämässä, kehollisessa todellisuudessa**. Tämän kysymyksen edel-

leen ajattelemiseksi tarvitaan Heideggerin fundamentaaliontologiaa, olemisen toteutumisen ehtojen, rajojen, välttämättömyyksien ja mahdollisuuksien ajattelua. Käyn tässä luvussa läpi Heideggerin *Olemisen ja ajan* keskeisiä analyysejä ja päädyn 1940-luvun humanismikirjeen (*Kirje humanismista*) olemisen ja kielen ajattelun kautta 1950-luvun kysymyksiin siitä, mitä on ajatteleminen? (*Was Heisst Denken?)* ja mitä on olemisen avoimuus ja mietiskelevä ajatteleminen (*Silleen jättäminen*).

Heidegger analysoi ihmisen eksistenssiä maailmaan – 'toisten kanssa jotka myös ovat täällä' – heitettynä olemisena. Ihmisen oleminen on paitsi maailmassa olemista, myös erityisesti ajallisena olemista. **Ihmisen ajassa rajallinen osallisuus olemiseen asettaa Heideggerin mukaan hänen todellistumisensa perusrakenteen, johon olemisen mielen kysyminen aina suhteutuu.** Olemisen ajattelu on siten eräällä tavalla alkuperäistä etiikkaa: sen kysymistä, miten osallisuus olemiseen antaa meille etiikan ajateltavaksi ja *asumisen* tapamme pohdittavaksi. Kun myös tanssin perustumista ajatellaan tällaisesta 'fundamentaaliontologisesta' lähtökohdasta, se avaa mielestäni horisontin tanssin *ethoksen* pohtimiselle.

Nyt herää varmasti kysymys, mihin fundamentaaliontologiaa tanssin suhteen tarvitaan? Eikö voisi ajatella, että kyllä jokainen nyt intuitiivisesti ja jokapäiväisessä elämässä tietää, miten maailma on maailma, miten täällä toimimme ja mitä käsitämme. Eikö se riitä, että avataan olemiskysymys tanssin suhteen ja aletaan kiinnittää siihen huomiota? Kyllä eräällä tavalla varmasti riittääkin. Olemisen ajattelu on riittävää; se on lähinnä, se on todellista, se on kokemuksessa avautuvaa.

Tässä on kuitenkin ongelma, joka koskee uuden tanssiparadigman lähtökohtien artikulaatiota. 'Uuden tanssin' genressä ja yleisemmin tanssiontologisessa lähtökohdassa, tanssin käsitteellistämistä on tehty suhteellisen vähän. Tyypillistä on puhe, joka tavoittelee tanssikokemuksen totuutta, koetun eksistenssin kieleen tuomista ja runollista puhetta. Tämä on usein havainnollista ja ilmiön koetulle olemistavalle uskollista, mutta se ei juuri anna kättä pidempää perustelua ja artikulaatiota 'estetiikan' tradition vuosituhantisen linnoituksen edessä. Tällaisesta puheesta voi tulla vaikutelma, mikä tosin on ehkä myös tanssijoiden ja teoksien itsensä aiheuttamaa, että 'uudelle tanssille' riittää eksistenssin havainnoiminen sinänsä ja varsinaiset eksistenssiä avaavat ja hahmoon asettavat teoskamppailut jäävät tekemättä. (Taas täytyy muistaa, että kun ajattelutapa muuttuu, myös käsitys teoksesta muuttuu. Käsittelen tätä seikkaperäisesti tanssin tulkinta-osuudessa.) Niinpä mielestäni Heideggerin fundamentaaliontologia ja myöhemmän tuotannon olemisen ajattelu voivat toimia tanssijan ja teoksen *tekhnen* ajattelemisen avaajana ja jäsentäjänä. Siitä ei ole löydettävissä menettelytapamallia, ei valmistamisen tekniikkaa, eikä ilmaisuopasta. Mutta se antaa ajattelulle aihetta ja syventää ymmärrystä siitä, miksi, mitä, millä tavalla, kenelle, mistä käsin ja mihin suuntaan. Se syventää käsitystä niistä merkityksellistävistä prosesseista, jotka kuuluvat tanssin maailmointiin ajallisena runoutena, eksistenssin kätkeytymättömyytenä. Se luo horisonttia tanssin ajan, tilan, aiheen, artikulaation ja ymmärtämisen ajattelemiselle. Näistä syistä olen päätynyt tässä luvussa soveltavaan tutkimukseen nähden pikemminkin laajaan kuin suppeaan olemisperustan ajattelun erittelyyn.

Maailmassa-oleva ihminen

Heidegger ajattelee ihmisen toteutumista osallisuutena olemisen kokonaisuuteen. Tämä tarkoittaa, että ihmisen oleminen on yksi tietty olemisen toteutumisen tapa, josta hän käyttää nimitystä *tälläolo* (*Dasein*). Ihmisen eläminen on toteutumista siitä itsestään katsoen *täällä*, ajallisesti rajallisesti ja paikallisesti sijoittuneena olemisen osana.[248] Tällainen lähtökohta pyrkii ajattelemaan ihmisen olemisen toteutumista maailmassa-olevana eksistenssinä, eikä olevaa koskevan (teoreettisen) tiedon valossa. Heidegger ajattelee, että olevaan kohdistuva teoreettinen ajattelutapa ei tavoita sitä, miten oleva tulee ihmiselle elävässä elämässä kohdattavaksi ja merkitykselliseksi. Hän näkeekin, että perinteisten kategorioiden ohella tarvitaan uusi tapa ajatella olemista ja siihen sisältyviä olemisen piirteitä, eksistentiaaleja. Pikemminkin kuin olla jossakin jokin valmis substanssi, Heideggerille ihmisen eläminen on 'olla paikkaa', olemisen aukeamaa.[249]

Olemiskysymyksen kautta ajateltu *maailma* ei tarkoita Heideggerille kaikkien maailmassa olevien olioiden yhteen laskettua kokonaisuutta, vaan mielen tapahtumisen aluetta. Maailma tarkoittaa sitä paikkaa, jota kukin on, jota kukin elää. Luodon mukaan maailma merkitsee aina jo edeltä avautunutta tilaa, jossa oliot ja toiset ihmiset voidaan kohdata (aina jo jollain tavalla ymmärrettynä) ja jossa ihminen kohtaa myös itsensä, (aina jo jollain tavalla ymmärtäen). Maailmassa-olevana "ihminen on eri tavoin aina jo 'ulkona' maailmassa ja siten eri olioiden ja ihmisten 'luona'."[250] Ei ole niin, että ihminen on ensin minä, joka sitten luo suhteita toisiin, vaan ihmisen olemassaolo toteutuu maailmassa-toisten-kanssa olemisena.[251] Näin ajatellen maailma merkitsee "*Daseinin* toteutumista ajallisesti ja tilallisesti avoimena paikkana (*Da*), jossa oleminen (*Sein*) tulee aina jollakin tavalla ymmärretyksi."[252]

Heidegger siis kysyy, miten ihmisen maailmassa-oleminen toteutuu? Tällöin hän ajat-

---

[248] Sitä, miksi Heidegger kutsuu ihmisen olemista *Daseiniksi* on selvitetty lukuisissa tulkinnoissa. Juha Varto selvittää asiaa selkeästi, ottaen samalla kantaa edellisiin tulkintoihin ja termin käännöksiin. "Koska oleminen (Sein) on kaikki, jokainen olemisen yksittäinen ajallinen toteutumistapa on siellä (*Da*), joskin ihmisestä itsestään katsoen se on täällä, tässä, missä minä olen. Tämä ilmaus kertoo, että kyseessä on olemisen osa, jolla on paikka ja siten myös aika, joita kumpaakaan ei olemisella itsellään ole, koska oleminen on kaikki. Täällä on erityinen tapaus olemista, koska se on vain yksi näkökulma olemisen kokonaisuuteen ja ajallisesti ja paikallisesti rajattu näkökulma.[ ] On perustelua kääntää sana "*Dasein*" sanalla "eläminen", sillä näin saadaan esille *Dasein*in luonne muutoksena, olemisena ajassa, ajassa toteutuvana tapahtumisena." Varto 2003, 184–185.

[249] Jean-Luc Nancy luonnehtii termiä Da-sein: "Da-seinia ei pidä ymmärtää paikan adverbiaaliksi (olla siinä), vaan aktiivisen transitiiviverbin tapaan: olla paikkaa. [ ] Oleminen ek-sistoi (on) koska se sellaisenaan avaa olemisen. Siinä (Da) on aukinaisuus, koska myös *hic et nunc* on kysymys mielekkyydestä. Ja siinä on paikka sikäli että siitä lähtien eli sen aukosta voi tapahtua jotakin, nimittäin mielen käyttäytyminen." Nancy 1998, 31.

[250] Luoto 2002, 74.

[251] Pöggeler 1987, 39.

[252] Luoto 2002, 74. Kh, 64.

[253] Oa, 174–205. Olemisen faktisuutta ei pidä ymmärtää esillä olevaan liittyvänä, raakana tosiasiana tai asiaintilana, vaan tälläolon olemisluonteena, joka on otettu osaksi eksistenssiä. Oa, 175.

telee sitä, miten on mahdollista, että oleva tulee kohdattavaksemme ja mikä määrittää sitä, *miten* tämä tapahtuu, eli mikä määrittää *suhdettamme* olevaan? Heidegger kutsuu ihmisen olemista täällä-olemiseen 'heitettyydeksi'. Ihminen on heitetty keskelle maailman olemista, tiettyyn situaatioon ja olemisen faktisuuteen.[253] Jotta tässä heitetyssä olemisessa mitään voisi tulla kohdattavaksemme, täytyy olevan olla jo jollain lailla meille avautunut ja kohdattavissa. Meissä täytyy itsessämme olla avautuneisuuden ja kohtaamisen mahdollisuus. Heidegger jäsentää ihmisen avautuneisuudesta esiin kolme rakenteenpiirrettä: 'vireen', 'ymmärryksen' ja 'puheen'. Nämä rakenteenpiirteet eivät ole hierarkisessa suhteessa toisiinsa vaan ovat toisiinsa yhteenkietoutuneita olemisen avautumisen tapoja ihmiselle.

i) Vire

Vire, (Befindlichkeit), virittyneisyys, on perustava avautuneisuuden tapamme ja olotilamme olevan keskellä. Heideggerin mukaan emme kohtaa maailmaa neutraalina tietoisuutena, puhtaassa merkityksettömässä havainnossa, vaan aina jonkinlaisessa virittyneisyydessä tai olotilassa. Virittyneenä olemme avautuneet maailmalle siten, että maailmassa oleva voi koskettaa ja puhutella meitä eri tavoin. Vire perustavana avautuneisuutena ei ole tietämisen kaltaista, se ei ole tietoa. Virittyneenä oleminen on välitön tapahtuma, affektiivinen kokemus, jossa vire antaa maailman olioiden koskettaa meitä jollain tavalla ja olla meille merkityksellisiä.[254] Heidegger ajattelee, että virittyneenä ja suuntautuneena maailmaan ihminen on aina jo heitettyytensä edessä. Vire tuo tälläolon sen eteen, 'että se on täällä'. "Tämä tosiasia tuijottaa tälläoloa vastaan armottoman salaperäisenä."[255]

Vire tai mieliala ei siis viittaa psyykkiseen tai sisäiseen tilaan, joka jollakin salaperäisellä tavalla pääsee ulos ja leimaa oliot ja persoonat. Vire ei ole sisäistä tai ulkoista. Se ei ole subjektiivinen lisä objektiiviseen todellisuuteen, vaan avautuneisuuden tapa, joka nousee maailmassa-olemisen olemuksesta itsestään.[256] Vire siis luovuttaa tai antaa meidät maailmalle. Maailma voi koskettaa meitä eri tavoin, koska olemme sille virittyneitä. "Jos oleva ei puhuttelisi meitä vireessä, mikään ei voisi vetää meitä puoleensa tai olla luotaan työntävää."[257]

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 Michel Haar tulkitsee: vire on olemisen kokonaisuuden virittyneisyyttä. Sitä ei siis voi 'ottaa haltuun' tuomalla sitä tematisoivaan tietämykseen. Michel Haarin mukaan vire ei myöskään ole

---

[254] Luoto 2002, 76–77. Oa, 177–178.

[255] Oa, 176.

[256] Mt. 177.

[257] Luoto 2002, 77. Vire siis eroaa puhtaasta havainnosta tai psyykkisestä sisäisestä tilasta. Heidegger kirjoittaa, että psyykkinen reflektio voi tapahtua vasta jo avautuneisuuden, vireen pohjalta: "Puhdas havainto, vaikka se tunkeutuisi esilläolevan sisimpään suoneen, ei koskaan kykene paljastamaan mitään uhkaavaa." Oa, 178.

tunne. Vire on tunteen perusta, sen aikaisempi ulottuvuus. Vire rakentuu maailmasta ja situaatiosta, ei-intentionaalisesta tunteesta, jota yksilö ei voi väittää omakseen. Näin vire paljastaa olemisen ykseyden ennen subjekti-objekti jakoa. Vireen paljastama ykseys on Haarin mukaan ei-verbaali ulottuvuus. Perustavana maailman avautumisen tapana se tavallaan mahdollistaa kielen ja keskustelun, sillä se säätää ja määrittää ymmärtämisen tapaamme, maailman avautuneisuutta. Vire asettaa, kokoaa ja määrittää kussakin hetkessä ihmisen olemisen tapaa. Perusvire, kuten ahdistus, kuljettaa täälläoloa sen faktisuuden äärelle valtavalla voimalla. Se yksilöi ihmisen itselleen sikäli, kun se avaa täällä-maailmassa-olemisen faktisuuden sen täydellä intensiteetillä.[258]

ii) Ymmärtäminen, tulkitseminen

Kun tanssija ymmärtää tanssiaan kehollisen liikkeensä virittyneenä kokonaisuutena, niin mitä ymmärtäminen itse asiassa tarkoittaa? Tarkoittaako se tietoa jostakin, tarkoittaako se sen käsittämistä, miten liike voidaan toteuttaa? Vastaan että kyllä sitäkin, mutta itse ymmärtämisen merkitys ja olemus ihmiselle on Heideggerin mukaan kuitenkin kuvattavissa vielä perustavammalla tasolla, tasolla, jolla myös tanssija mielestäni ymmärtää silloin, kun hän ymmärtää itsensä ja liikkeensä jatkuvasti tulossa ja tapahtumassa olevana maailmaan heitettynä eksistenssinä.

Heideggerin mukaan ymmärtäminen tarkoittaa maailman avautumista merkityksellisenä, *merkityssuhteina* ja olemisen paljastumista *olemismahdollisuuksina.* Heidegger ajattelee, että puhdas havainto sinänsä ei avaa olevan olemista ja merkityksellistä maailmaa. Kaikki havaittu liittyy jo jollakin tavalla esiymmärrettyyn maailmaan. Havaitseminen on tulkintaa tuon maailman sisällä ja siitä. Havaitseminen ja tulkinta tapahtuvat vireen *pohjalta*. Koska vire tai mielentila avaa maailman tietyllä tavalla, on kaikki ymmärtäminen sidottua vireeseen tai riippuvaista vireestä, kuten Pöggeler sanoo: ”*Ymmärtäminen on mielentila*.”[259] Näin ”virittyminen kulloiseenkin tilaan ankkuroi ymmärtämisen määrättyihin mahdollisuuksiin. Ymmärtäminen ei koskaan liiku vapaasti, vaan kiinnittyy aina tiettyyn tilaan olevan keskellä, se on toisin sanoen virittynyttä.”[260]

Heidegger ajattelee, että ymmärtäminen ei ole subjektin sisäistä kykyä tai toimintaa, vaan ihmisen avautuneisuuden momenttina se on *suhde mahdollisuuksiin*.[261] Esimerkiksi vasara seinällä puhtaana havaintona ei ole mitään merkityksellistä. Vasta vasaran ymmärtäminen osana väline-, ja merkityskokonaisuutta, vasarana olemisen mahdollisuuksista käsin, tekee siitä jotakin merkityksellistä ja avaa kyvyn toimia noiden mahdollisuuksien puitteissa. Kaikki ymmärtäminen toteutuu laajenevassa tai sulkeutuvassa piirissä, mahdollisuuksia avaavan tai peittävän vireen kautta. Ymmärtäminen ajateltuna maailmassa-olemisen avautuneisuuden tapana, ei ole koskaan mitään kokonaan paljastavaa tai olevaa ’lopullisesti’ kiinnittävää. Ymmärtäminen on *luonnostavaa* ymmärrystä.

---

[258] Haar 1993, 40. Oa § 29, § 40.
[259] Pöggeler 1987, 42.
[260] Luoto 2002, 7.
[261] Mt. 76.

Se on ”luonnos maailmasta mahdollisuuden piirinä, mahdollisuuksina kohdata se mitä on. Luonnostavassa ymmärtämisessä me samalla avaudumme itse itsellemme tiettyinä mahdollisuuksina, ymmärrämme olemisemme mahdollisuutena. Ymmärtämisessä olemisemme avautuu olemiskykynä.”[262]

Heideggerin mukaan ihminen on *aina* mahdollisuutensa, ihminen on jätetty tai heitetty mahdollisuuksiinsa. Ymmärtäminen suhteena mahdollisuuksiin on siten ihmisen eksistenssin alkuperäinen rakenne. ”Ymmärtäminen luonnostaa täälläolon olemista yhtä alkuperäisesti kohden sitä, minkä tähden se on, kuin myös kohti merkitsevyyttä kulloisenkin maailman maailmallisuutena.”[263] Tällaisena luonnostamisena se on ihmisen eksistentiaalisen liikkumatilan olemismuoto. Luonnostava oleminen ei ole koskaan mitään kokonaan substantiaalista esilläolevaa, vaan aina sitä, mitä se voi olla ja miten se on mahdollisuutensa.[264]

Heidegger ajattelee, että ”täälläolo on aina jo luonnostanut itsensä ja niin kauan kuin se on, se luonnostaa itseään.”[265] Ihminen ei siis ollessaan omimpien olemismahdollisuuksien mukaisesti, käsitä koskaan itseään minään valmiina tai suljettuina mahdollisuuksina (sellaisena olentona, joka ei voi toimia enää muutoin kuin jo kokonaan paljastuneina toimintatapoina, tai lopullisesti paljastuneen ja pysyvän merkityskokonaisuuden sisällä). Ymmärtämisen luonnostavaan piirteeseen kuuluu se, että ymmärtäminen ei käsitä temaattisesti sitä, mihin nähden se luonnostaa, siis mahdollisuuksia. Heidegger kirjoittaa, että ”temaattinen käsittäminen riistää luonnostetulta juuri sen mahdollisuusluonteen, palauttaa sen annettuun ja tarkoitettuun sisältöön, kun taas heittämisessä toteutuva luonnos heittää eteensä mahdollisuuden mahdollisuutena ja sallii sen olla sellaisena.”[266] Tematisointi, joka välttämättä objektivoi olevan, voi tapahtua vain luonnostavan ymmärtämisen *pohjalta*, kiinnittyen luonnoksessa avautuneisiin mahdollisuuksiin.[267]

Ymmärtäminen avautuneisuuden rakenteenpiirteenä on siis ihmisen suhde mahdollisuuksiin. Heidegger kirjoittaa, että avoimuus määrittää ihmisen olemista silloin, kun ihminen ymmärtää sekä olevan olemisen, että itsensä mahdollisuutena ja olemiskykynä. Luonnostavassa ymmärtämisessä, vain maailma maailmana ei ole avattu merkitsevyyteensä, vaan myös itse maailmansisäinen (se, mikä on jo paljastunut maailmassa läsnäolevaksi) sekä kanssatäälläolo on vapautettu omiin mahdollisuuksiinsa.[268]

Luonnostavalla ymmärtämisellä on Heideggerin mukaan mahdollisuus kehittyä säilyttäen luonnostavan luonteensa. Tätä Heidegger kutsuu ’tulkitsemiseksi’:

---

[262] Mt. 76.
[263] Oa, 187.
[264] Mt. 186–187.
[265] Mt. 187.
[266] Mt. 187.
[267] ” Olemisymmärryksen artikuloiminen, ymmärtämisen määräämä kohdealueen määrittäminen ja olevan suhteen sopivan käsitteellisyyden hahmotteleminen kuuluvat kaikki tämän luonnostamisen kokonaisuuteen, jota kutsumme tematisoinniksi. Sen päämääränä on vapauttaa maailmansisäisesti kohdattu oleva siten, että oleva voi ’luonnostaa kohti’ puhdasta paljastamista, eli tulla objektiksi. Tematisointi objektivoi.” Mt. 433.
[268] Mt. 186–187.

> Tulkitsemisessa ymmärtäminen omaksuu ymmärtäen sen, minkä se on ymmärtänyt. Ymmärtäminen ei ole tulkitsemista miksikään muuksi, vaan omaksi itsekseen. Tulkitseminen perustuu eksistentiaaliseeen ymmärtämiseen, joka ei synny tulkitsemisesta. Tulkitseminen ei hanki tietoa siitä, mitä on ymmärretty, vaan työstää edelleen ymmärtämisessä luonnostettuja mahdollisuuksia.[269]

Heidegger siis erottaa toisistaan tulkitsemisen (luonnostava ymmärtäminen) ja tematisoimisen (puhtaaseen paljastuneisuuteen tähtäävä olevan objektivointi). Luonnostava ymmärtäminen on olemisen avautuneisuuden rakenteenpiirre, jonka pohjalta tematisoiva, objektivoiva ja käsitteellinen tietäminenkin voi nousta.[270]

iii) Puhe (artikulaatio)

Miten sitten vireen suuntaama ymmärtäminen tulee artikuloiduksi ja jaetuksi muiden kanssa? Heidegger vastaa: puheessa**.** Puhetta ei pidä tässä ymmärtää vain konkreettisena puhumisena, vaan ”olemisen mielen jäsentymisenä tietyiksi merkityksiksi. Puheessa maailman merkityksellisyys artikuloituu ja tulee jaettavaksi muiden kesken.”[271] Eli tanssijan virittynyt liikkeessä ymmärtäminen tulee jaetuksi muille liikkeen *artikulaatiossa.* Toisin sanoen, kaikki tanssijan artikuloima liike kertoo siitä, miten maailma avautuu tanssijan virittyneessä ymmärtämisessä, *miten* tanssija *ymmärtää*. Jotta voisi todella käsittää miten perustavalla tavalla merkityksellistä on olemisen ja puheen yhteys, täytyy selvittää vielä tarkemmin miten maailma avautuu puheessa.

Heideggerin mukaan oleminen *puhuttelee* ihmistä *vireessä* ja tulee *mielelliseksi ymmärryksessä*. Olemisen mieli jäsentyy *merkityskokonaisuudeksi*, joka tulee artikulaatiossa, puheessa *jaettavaksi kanssatäälläoloksi*. Näin olemisen ja sanan välillä on, ei vain yhteys, vaan puhe olemisen eksistentiaalina rakentaa ihmisen olemista toisten-kanssa-olemisena. Tällä tavoin puhe on olemisen avautuneisuuden rakenteenpiirre. Se rakentaa ihmisen olemista avaamalla olemisen virittynyt ymmärrettävyys jaettavuuteen toisten kanssa. Maailma kanssa-täälläolona tulee ihmiselle jaettavaksi puheessa.[272]

Heideggerin mukaan maailmassa-olemisen virittynyt ymmärrettävyys siis ilmenee puheena. Puheen olemus on tapahtua luonnostavana ymmärtämisenä ja merkityksen jä-

---

[269] Mt. 191.

[270] Mt. 191–205.

[271] Luoto 2002, 76.

[272] Kh, 56–55. Oa, 207. Mitä sitten jäsennetään, artikuloidaan ja jaetaan, ja minkä luonteista tämä on? Miten 'puhe' eroaa 'esineellistävästä' kielen tai kommunikaation ideasta? Heidegger kutsuu sitä, mikä on ylipäänsä jäsennettävissä ja artikuloitavissa *mieleksi.* Mieli ei ole jotakin, joka on kiinnittynyt substanssiin jonakin lisä-ominaisuutena, eikä se myöskään ole missään piilossa substanssin 'takana' tai leijumassa jossakin 'välimastossa'. Ihmisellä on mieli vain sikäli, kun avautuneisuus maailmassa-olemisena 'täyttyy' luonnostavana ymmärtämisenä, paljastuvina mahdollisuuksina. (Kh, 56–55. Oa, 207.) Mieli on ”olemisen ymmärtämistä luonnehtivan avautumisen rakenne, jossa jokin tulee kohdattavaksi jonakin. Mieli tekee olevan siksi, mitä se on, toisin sanoen oleva näyttäytyy jonakin aina mielen valossa.” [ ] Mieli ja oleminen kantavana perustana eivät ole vastakohtia, koska perusta on lähestyttävissä vain mielenä. (Luoto 2002, 187.) *Näin vain täälläolo voi olla mielekästä tai mieletöntä.* Tämä tarkoittaa, että ihmisen oma oleminen ja tässä olemisessa avattu oleva voi olla ymmärryksessä omaksuttu tai jäädä omaksumatta. (Oa, 195.)

sentämisen virittyneenä ja erityisenä liikkeenä, ei esillä olevana yleisenä kielellisenä 'järjestelmänä', tai tiettyä tematisoitua käyttöä varten olevana välineenä. Puhuvaan kielenkäyttöön kuuluu Heideggerin mukaan myös ja erityisesti vaikeneminen ja kuuleminen. Vasta näissä ilmiöissä tulee kokonaan ilmeiseksi puheen olemista rakentava funktio.

Puheen virittynyt oleminen ei ole mitään esillä tai käytettävissä olevaa. Puheen ilmaisutapa on kieli ja kieli voidaan tietenkin hajottaa esilläoleviin sanaolioihin ja sanaoliot voidaan kiinnittää esilläoleviin merkityksiin. Mutta *olemista rakentavassa funktiossaan* puhe on maailmassa-olemisen ymmärrettävyyttä 'merkitsevää' jäsentämistä. Puheessa "ymmärryksen merkityskokonaisuus tulee sanoiksi. Sanat kasvavat merkityksiin kiinni. Mutta sanaolioita ei varusteta merkityksillä."[273] Puhe on olemukseltaan olemisen kätkeytymättömyyden ja kanssa-tälläolon jaettavuuden esiin työstämistä, olemisen mieltä kuuleva ja kuunteleva tapahtuma.

Heidegger siis ajattelee, että *mieli on se, mikä ylipäänsä on puheessa artikuloitavissa*. Se, mikä sellaisenaan on jäsennetty puhuvassa artikulaatiossa on merkityskokonaisuus, joka puolestaan voidaan hajottaa merkityksiin.[274] Oleellista on nähdäkseni se, että *mieli* (joka on *ymmärtämisen* korrelaatti ja luonnostava suhde mahdollisuuksiin ja on itsessään jotakin *ei-olevaa*, paljastumisen ja kätkeytymisen liikettä) muodostaa *perustan* merkitykselle. Tämä osoittaa nähdäkseni virittyneen, luonnostavan ymmärtämisen ja puheen tapahtumallisen, 'kineettisen', olemuksen. Se osoittaa merkityksen mielen liikkeenä ja olemisen paljastuneisuuden *tapahtumisena*.

Mitä tarkoittaa vielä tarkemmin se, että puheessa kanssaoleminen tulee jaetuksi? Mitä tämä 'jakaminen' on, onko se 'kommunikaatiota'? Heideggerille kommunikaatio ei ensisijaisesti eikä olemuksellisesti "ole mitään elämysten siirtoa, kuten esimerkiksi mielipiteiden ja toiveiden siirto yhden subjektin sisältä toisen subjektin sisälle."[275] Se ei ole myöskään informaation välittämistä, lausuman antamista tai ylipäänsä minkään esillä olevan merkityksen siirtämistä paikasta toiseen. Sen sijaan Heidegger ajattelee, että kommunikaatiossa *jaetaan* kanssavirittyneisyys ja ymmärrys kanssaolemisesta. Siinä työstetään ymmärtävän keskenään olemisen artikuloimista. Kanssaolemisessa ei 'sisällä' oleva subjekti kohtaa toista 'sisällä' olevaa subjektia. Sen sijaan maailmassa-olevana ihminen on aina jo ymmärtävänä 'ulkona'. *Puheessa ilmaistuna on juuri tämä ulkonaoleminen*, sen kulloinkin virittynyt tapa, jonka osoitamme liittyvän kulloiseenkin sijoittuneeseen avautuneisuuteen. Virittynyt sijoittuneisuus tulee esiin puheessa ja osoitetuksi kielessä, äänen sävyissä, modulaatiossa, tempossa, vaikenemisessa ja hiljaisuudessa. Heidegger ajattelee, että *'runollisen puheen'* omaksi päämääräksi voi tulla virittyneisyyden eksistentiaalisten mahdollisuuksien kommunikoiminen, eli *eksistenssin avaaminen*.[276]

Kielen määrityksen johtolankoina on Heideggerin mukaan ollut usein sellaiset ideat kommunikaatiosta kuin 'lausuma', 'ilmaus', 'symbolinen muoto' tai 'elämyksistä tiedot-

[273] Oa, 206.
[274] Mt. 206.
[275] Mt. 207.
[276] Mt. 207.

taminen'. Tässä tai näiden ideoiden synkretistisessä yhdistämisessä ei kuitenkaan tavoiteta kielen olemusta. Sen sijaan puheen olemus eksistentiaalisena kanssaolemisen jakamisena tulee ilmi *kuulemisessa*.[277]

Kuuleminen ja kuunteleminen on olemukseltaan ymmärtävää kuulemista. Heidegger kirjoittaa, että emme kuule hälyä, vaan moottoripyörän, emme äänten dataa, vaan rätisevän tulen, emme neutraalia äänen modulaatiota, vaan ystävän huudahduksen. (Tulkitsen siis, että näiden 'kuulohavaintojen' virittynyt *miten* oleminen, niiden laadullinen ja situationaalinen ilmenemistapa, rakentaa ymmärrystämme kokonaisuudessaan.) Tällä Heidegger tarkoittaa, että ihminen ei oleskele "ensisijaisesti 'aistihavainnoissa', joiden vilinä täytyisi ensin järjestää, jotta saataisiin ponnahduslauta, jolta subjekti hyppää saavuttaakseen lopulta 'maailman'."[278] Ihmisen oleminen on olemuksellisesti ymmärtävää ja ensisijassa sen äärellä, mitä on ymmärtänyt. Kuuleminen on maailmassa-olevaa ja vireessä ymmärtävää kuulemista.

Puhe ja kuuleminen perustuvat ymmärtämiseen. Mutta kuten Heidegger toteaa, tämä ei synny pelkästä toimeliaasta ympäriinsä kuulostelemisesta tai paljosta puheesta. Heideggerin mukaan puheeseen sisältyy alkuperäisesti hiljaisuuden ja vaikenemisen ilmiö. Puheen moduksena vaiteliaisuus artikuloi täälläolon ymmärrettävyyttä niin alkuperäisesti, että se saa aikaan aitoa kuulemiskykyä ja läpinäkyvää keskenäänolemista. Jonkin kuuleminen sinänsä on eksistentiaalista avoimuutta kanssaolemiseen. Varsinainen kanssaoleminen voi kuitenkin kehittyä vain toistensa kuulemisessa, kuuntelemisessa. Kuuntelemisella on ymmärtävän kuulemisen olemistapa.[279] "Vain se, joka ymmärtää, voi olla kuulolla".[280]

Olemisen avautuneisuuden rakenteenpiirteet – vire, ymmärrys ja kuuleva puhe – osoittavat ihmisen *maailmassa-olemisen* tavan. Ne osoittavat sen, miten olevan oleminen tulee meille elävässä elämässä kohdattavaksi mielellisenä, virittyneenä ymmärtämisenä. Tässä lähtökohdassa ei voi erotella olemisen mielen ja mielekkyyden sijaintia materiaan tai sen takaiseen ideaan. Jako sisäiseen ja ulkoiseen, ruumiiseen ja henkeen, realismiin ja idealismiin, subjektiin ja objektiin ei ole relevantti. Heideggerin mukaan ihmisen 'substanssi' ei ole henkeä sielun ja ruumiin synteesinä. Täälläolon 'substanssi' on sen (ajallinen, kehollinen) eksistenssi.[281] Eksistenssin rakenteenpiirteet osoittavat sen, kuinka "näissä kaikissa kolmessa perustavassa eksistentiaalissa ihminen avautuu omalle olemiselleen, jonka mahdollisuuksien toteutumisen kautta se avautuu samalla sille, mitä on."[282]

Humanismikirjeessä 1940-luvulla Heidegger ajattelee olemisen ja kielen yhteenkuuluvuutta vielä perustavammaksi kuin *Olemisessa ja ajassa*, jossa ajateltiin, että samalla ta-

---

[277] Mt. 208. "Puheen yhteys ymmärtämiseen ja ymmärrettävyyteen tulee selväksi puheeseen itseensä kuuluvasta eksistentiaalisesta mahdollisuudesta, kuulemisesta. (Jos emme kuule oikein, emme sano sattumalta, että emme ole "ymmärtäneet".) Kuuleminen konstituoi puhetta. Ja samoin kuin kielellinen ilmaus perustuu puheeseen, akustinen havaitseminen perustuu kuulemiseen. Jonkin kuuleminen on täälläolon eksistentiaalista avoinna olemista kanssaolemisena toisten kanssa."Mt.208.

[278] Mt. 209.

[279] Mt. 208–210.

[280] Mt. 210.

[281] Mt. 15.

[282] Luoto 2002, 76.

voin kuin varsinainen kanssa-oleminen, myös kieli voi kehittyä vain ymmärtävän kuulemisen pohjalta. Humanismikirjeessä Heidegger ajattelee, että ennen kuin puhuu, ihmisen on sallittava *olemisen puhutella itseään*. Vasta sitten kieli on sanontaa olevan kätkeytymättömyydestä. Tällä Heidegger pyrkii korostamaan sanan ja olemisen yhteyttä ja vapauttamaan kielen siitä olevaa hallitsemaan pyrkivän instrumentin asemasta, johon kieli on metafyysisen ajattelun välineenä joutunut. Sen sijaan, että kieli ymmärrettäisiin olemuksellisesti vain instrumentaalisena, informaation siirron välineenä, se on paljon enemmän: Kieli on olemisen asumus. Olemisen ei-sanottu tulee aueten kieleen. Näin kieli on olemisen totuuden 'talo'. Ihminen asettuu siihen asumaan.[283]

Kappaleen lopuksi: Virittynyt olemisen mielen ajatteleminen on mietiskelevää ajattelemista. Mietiskelevä ajatteleminen valmistaa tietä runolliselle puheelle. Runollinen puhe kommunikoi virittyneisyyden eksistentiaalisia mahdollisuuksia, avaa eksistenssiä. Se on sanontaa olevan kätkeytymättömyydestä:

> Eeva-Liisa Manner: *Oi Jumala puhdista vedet*
>
> Eikö Pound nähnyt, että kauneus Itse
> oli se murhe,
> että kauneus oli mädäntynyt?
>
> Mykät tähdet sen näkivät, vaikka salasivat tietonsa.
> Vesi itse sen näki, eikä salannut.
> Se oli niin likainen että kehitti filmin,
> jonka pudotin Huokausten sillalta.s
>
> Huomenna, kun tiede varttuu tuuman
> Ja muistaa myös menneisyyden
> Ylistetty vesi, joka tiesi, ja haisi
> Kehittää myös huokaukset (suspiros, sospiri)
>
> ja jokin toistaja soittaa niitä turisteille
> niin kuin Birkenaun nauha sarvipöllön huutoja,
> myöhään kirjattuja ennustuksia (hu-huu, ho, ho-hoo)

[283] Kh, 51–58. "(Julkisuuden erityislaatuisessa diktatuurissa) kieli joutuu palvelemaan kommunikaatiota reiteillä, joilla esineellistäminen, kaiken yleisenä ja yhdenmukaisena tavoitettavuutena, leviää rajoituksista piittaamatta. Näin kieli joutuu julkisuuden diktatuurin alaisuuteen, joka ratkaisee jo etukäteen sen mikä on ymmärrettävää ja mikä hylätään käsittämättömänä. (56) Uuden ajan subjektiuden metafysiikan hallinnassa kieli miltei vastustamattomasti putoaa pois elementistään. Kieli kieltää meiltä olemuksensa, sen, että se on totuuden talo. Kieli pikemminkin antautuu pelkälle tahdolle ja toimenpiteille instrumentiksi, jolla olevaa hallitaan. (57) Löytääkseen vielä kerran olemisen läheisyyteen ihmisen täytyy oppia eksistoimaan nimettömässä. Hänen täytyy myös olla tietoinen sekä julkisuuden viettelyksestä, että yksityisyyden voimattomuudesta. Ennen kuin puhuu, ihmisen täytyy sallia olemisen puhutella itseään silläkin uhalla, että tällöin hänellä on vain vähän tai harvoin sanottavaa. Vain näin sanat saavat jälleen olemuksellisen kallisarvoisuutensa, ja ihminen puolestaan uudelleen asumuksen *olemisen* totuudessa. (57–58) "Kieli on olemisen talo. Ihminen asettuu siihen asumaan. [ ] Ajattelun ja runouden tehtävä on vapauttaa kieli kieliopista ja antaa sille alkuperäisempi olemuksellinen rakenne. (52.)" Kh 51–58.

(Hiljaisuuden Jumala,
minä näin sinun palvelijattaresi tuhkan,
kärvennetyn loistossaan.)

Auschwitz 7.7.77.[284]

Olemisen unohtamisesta

Heideggerin mukaan ihminen voi muistaa perustansa, joka on oleminen, tai unohtaa ajatella perustaansa, jolloin ihminen ymmärtää itseään ja olemismahdollisuuksiaan lähinnä läsnä-olevasta käsin. *Olemisessa ja ajassa* Heidegger kutsuu jokapäiväiseksi olemisen tavaksi sitä, jossa ihminen toteutuu epävarsinaisesti, eli jonkin toisen kuin varsinaisesti oman olemisensa kautta määrittyvänä. Tällainen oleminen on *kenen tahansa* (*das Man*) olemista. Kuka tahansa on samaa mitä jokainen toinen, mutta ei kukaan varsinaisesti. Kuka tahansa kuvaa sellaista ihmisen yhteisöllistä kanssa-tälläolon toteutumisen tapaa, jossa ihmisen oma olemisperusta on peittynyt ja ihmisen olemismahdollisuudet määrittyvät jonkun toisen kuin ihmisen oman olemisperustan määräämänä. Kuka tahansa toteutuu erityisesti julkisuutena.[285]

Heidegger kutsuu jokapäiväistä olemista lankeamiseksi ja uppoamiseksi maailmaan, mikä tarkoittaa uppoutumista maailman sisäiseen käsillä ja esillä olevasta huolehtimiseen. Kyse ei ole alemmasta olemisesta tai huolimattomuudesta, vaan kuvaa sitä, millainen suhde ihmisellä on *olemiseen*, olemisen itsensä määräämän suhteen sisällä.[286] Heidegger ajattelee, että tälläolon olemiseen kuuluu harhautuminen, kääntyminen pois kätkeytymättömyydestä pelkän paljastuneen olevan hyväksi. Silloin ihminen kääntyy pois maailmassa-olemisen tapahtumisesta kohti maailmassa jo paljastunutta olevaa. Se kätkeytyneisyys, josta oleva vasta paljastuu, pyrkii unohtumaan tai peittymään ja se, mikä on jo paljastunutta, kokonaan nähtävillä (jo käsitettynä), nousee esiin. Koska oleminen itse *ei ole* mitään, suhde kätkeytymättömyyden piiriin tapahtuu jokapäiväisissä ja yksittäisissä suhtautumistavoissa johonkin tiettyyn olevaan ja tällöin suhde siihen, mikä ei ole mitään, pyrkii kääntymään suhteeksi siihen mikä on.[287] Kirjoituksessaan Vom Wesen der

[284] Manner 1993, 53.
[285] Oa § 25–38. Varto 2003, 184, 190.
[286] Kh, 72. Kirje humanismista teoksessa Heidegger tarkentaa *Olemisen ja ajan* analyysejä. "'Lankeaminen' tarkoittaa olemisen totuuden unohtamista olemukseltaan ajattelematta jätetyn olevan paineessa. 'Lankeaminen' ei tarkoita 'moraalifilosofisesti' tulkittua ja samalla maallistunutta ihmisen syntiinlankeemusta, vaan ihmisen olemuksellista suhdetta olemiseen sen suhteen sisällä, joka olemisella on ihmisolentoon. Vastaavasti alkusoiton tapaan käytetyt nimitykset 'jollekin ominainen' (Eigentlichkeit) ja 'ei-ominainen' (Uneigentlichkeit) eivät viittaa moraalis-eksistenttiseen tai 'antropologiseen' erotteluun, vaan filosofialta toistaiseksi kätkeytyneeseen 'ekstaattiseen' suhteeseen, joka ihmisen olemuksella on olemisen totuuteen ja joka vielä jää ajateltavaksi. [ ] Ainoa asia, jonka *Sein und Zeitissa* ensi askeleitaan ottanut ajattelu haluaa saavuttaa, on yksinkertainen. Kyse on olemisesta, joka jää yksinkertaisena salaperäiseksi, läpitunkemattoman vallitsemisen puhtaaksi läheisyydeksi." Mt. 72.
[287] Mt. 145.

Warheit Heidegger kutsuu tätä 'insistenssiksi', takertumiseksi ja kiinnittymiseksi siihen, mitä on.

> Samalla kun ihmisen oleminen on alttiutta olevan kätkeytymättömyydelle, on se myös aina päinvastaista liikettä, kiinnittymistä ja takertumista siihen, mitä on. [ ] Kun Dasein eksistoi, se myös samalla in-sistoi (in-sistiert), toisin sanoen takertuen pitäytyy siihen, mitä oleva, joka on avoin ikään kuin itsestään ja sinänsä, tarjoaa.[288]

Itseäni kiinnostaa Heideggerin jokapäiväisyyden analyysi, ei sosiaalisena tai kulttuurisena analyysina, jota se ei ole, mutta joksi sitä on yritetty tulkita, vaan sen takia, miten se saa esiin olevan välineellistymisen, olemisen unohtamisen, ymmärtämisen tavan ja olemisen muistamisen *välisiä suhteita*. Nämä ovat kiinnostavia sekä yrityksissä ajatella tanssin merkityksellistymistä ei-välineellisenä keho- ja liikesuhteena että yrityksissä kuvata ja käsitteellistää merkityksellistä maailmaa avaavaa tanssikokemusta. Siis pyrkimyksessä kuvata sellaista tanssijan ymmärtämisen tapaa, joka avaa maailmaan heitettyä situaatiota ja luo tanssijalle oman varsinaisuutensa horisonttia.

Tärkeää on myös se, miten analyysi jokapäiväisyyden toteutumisesta erityisesti julkisuutena tarjoaa julkisen puheen alueella toimivalle tanssijalle ymmärtämisen horisonttia julkisuuden perustumisen tavasta ja näin voi luoda tarpeellista etäisyyttä julkisen puheen ja oman olemassaolon arvon mittaamattomuuden väliin.

'Ymmärtämisen' ja 'puheen' eksistentiaalien jokapäiväisyyden analyysi toimii itselleni myös yhteydessä, jota ei ehkä aivan heti tule ajatelleeksi. Sen kautta ajattelen nimittäin myös sitä, millaisin tavoin tanssikoreografia toteutuu jokapäiväisesti, niin vieraalta kuin se taiteen suhteen kuulostaakin. Käsitykseni kuitenkin on, että kuten eläminen myöskään tanssi ei millään tavalla ole automaattisesti 'vapaa' jokapäiväisyydestä ja kenen tahansa olemisen tavasta.

Koska ihmisen oleminen on Heideggerin mukaan olemuksellisesti lankeavaa, se on olemismuotonsa mukaisesti 'epätotuudessa'. Tämä ei ilmaise negatiivista ontista 'arvoa'. Ihmisen faktisuuteen kuuluu sulkeutuneisuus ja paljastumattomuus, kätkeytyminen olemisen 'ei-kieltona', sekä lumeena eli näennäisyytenä tai naamioimisena. Lause 'ihminen on totuudessa', on Heideggerin mukaan *yhtä alkuperäinen*, kuin lause 'ihminen on epätotuudessa'. Sikäli kun ihmisen oleminen voi olla avattu, se voi olla myös suljettu. Sikäli kun oleva on ihmisen paljastamaa, se on myös paljastumatonta tai naamioitua ja kätkettyä. Siksi ihmisen on Heideggerin mukaan olemuksellisesti omaksuttava se, mikä on jo paljastunut ja puolustettava sitä nimenomaan lumetta ja naamioitumista vastaan ja saatava aina uudelleen varmuus paljastuneisuudesta. Oleva täytyy riistää kätkeytyneisyydestä ja se alkaa aina lumeen moduksesta. "Mikään uuden paljastuminen ei tapahdu koskaan täyden kätkeytymättömyyden perustalta, vaan alkaa lumeen moduksessa olevasta paljastuneisuudesta. Oleva näyttää ikään kuin… Se on siis jo tietyllä tavalla paljastunut ja silti yhä naamioitu."[289] Olevan riistäminen kätkeytyneisyydestä tarkoittaa aina uutta si-

[288] Heidegger: Vom Wesen der Warheit, 193. Suom. Luoto 2002, 145.
[289] Oa. 274–275.

tuationaalista kätkeytymättömyyttä, siis ei koskaan mitään kaikesta kätkeytyneisyydestä vapaata 'puhdasta' paljastuneisuutta. Se tarkoittaa myös tanssijalle syytä kamppailla olemisen kätkeytymättömyyden esiin saattamiseksi jokaisessa työssä, mutta myös oman olemisensa varsinaisuuden mahdollisuuden avoinna pitämisen puolesta.

i) Kaikki eikä kukaan

Koska ihmisellä on koko ajan ainakin kehollinen (ontinen) kokemus siitä, että hän on samaa kuin muu maailma, hänessä on huoli tästä omasta perustastaan, kuten Juha Varto kirjoittaa.[290] Huoli saa aikaan sen, että ihminen on kiinnostunut maailmassa-olemisestaan ja toisista ihmisistä. Ihminen on heitetty olemiseen osaksi maailmaa ja toisten kanssa, josta seuraa, että ihminen on olemisensa perustalta huolta (Sorge). Huolena oleminen ilmenee eri tavoin, riippuen aina ihmisen suhteesta olemisen muistamiseen.

Heideggerin mukaan jokapäiväinen keskenään olemisen tapa huolehtii maailmansisäisestä käsillä ja esillä olevasta, sekä toisista ihmisistä, luonnostaen ymmärrystään huolehditusta *olevasta käsin.* Sen sijaan silloin kun huoli toteutuu varsinaisesti, siis olemisperustasta käsin, ihminen luonnostaa ymmärrystään eksistentiaalisesta *olemiskyvystä käsin.* Tätä olevasta käsin luonnostamista, lankeamista maailmaan ja uppoutumista huolehdittuun olevaan Heidegger kutsuu jokapäiväiseksi kenen tahansa (*das Man*) olemisen tavaksi. Siinä ihmisen omin olemiskyky huolena peittyy, naamioituu ja hajaantuu kenen tahansa 'jalansijattomuuteen'. Kuka tahansa on se, jota kaikki ovat, mutta jota kukaan ei varsinaisesti ole. Kuka tahansa on jokapäiväisen itsenäolemisen modus, jokapäiväisyyden 'subjekti', – kuka tahansa.[291]

Miten sitten ihmisen 'temporaalisuus', ajassa todellistuminen, näyttäytyy kenen tahansa olemisen tavassa? Ymmärrän tämän niin, että hajaantuneisuudessa keneen tahansa, ihmisen *oma ajassa rajallinen* oleminen peittyy ja esiin työntyy keskenään oleminen, jota määrittää *'varmuus'* maailmansisäisesti läsnäolevan jatkuvasta nykyisyydestä. Heideggerin mukaan uppoutumisessa maailmansisäisesti huolehdittuun olevaan, ihminen tulee kohti itseään tästä huolehditusta ja 'varmasti' läsnäolevasta käsin, eikä omimmista, sivuuttamattomista olemismahdollisuuksistaan käsin.

Tämä tarkoittaa ymmärtääkseni myös sitä, että ihminen ei kuule tai huomaa sitä, miten kehollinen (ontinen) todellisuus kertoo ihmiselle hänen omasta *täällä-paikan-hetken* sijoittuneisuudestaan ja rajallisuudestaan ajassa, vaan tämä ontinen taso pyrkii peittymään ja ihminen elää pääasiassa kehonsa ylittäen, ns. egologisen tai psyykkishenkisen horison-

---

[290] Varto 2003, 188.

[291] Mt. 150, 165. Heideggerin mukaan ihminen ei ylipäätään vain ole maailmassa, vaan hänellä on tietty vallitseva tapa suhtautua maailmaan. Tässä vallitsevassa olemistavassaan ihminen on ensisijassa ja enimmäkseen täyttynyt maailmastaan, jo paljastuneena olevasta. Tällaisessa olemistavassa on pohjana jokapäiväinen *jossakin (yleensä)* oleminen. Nämä kaksi seikkaa, jossakin *yleensä* oleminen ja uppoutuminen (jo paljastuneeseen ja huolehdittuun) maailmaan määrittävät kysymystä siitä, *kuka* on se, joka jokapäiväisyydessään on tämä tälläolo? Vastaus kysymykseen täytyy johtaa olemisen eksistentiaalisesta rakenteesta ja siten kanssaolemisesta ja kanssatäälläolosta. Näistä paljastuu Heideggerin mukaan jokapäiväisen itsenäolemisen modus, jokapäiväisyyden "subjekti", jota Heidegger kutsuu – *keneksi tahansa*. Mt. 150.

tin tasossa. Siis eräänlaisessa luonnollisessa tai jokapäiväisessä keho-mieli dualismissa. Tällainen ihmisen oman ajassa olemisen rajallisuuden ja ontisen tason peittyminen mahdollistaa eräänlaisen 'paikattomuuuden', 'yleisen sijainnin' ja 'jalansijattomuuden', kaikki termejä, joilla Heidegger kuvaa jokapäiväisen ja julkisen kenen tahansa olemisen tapaa.[292]

Heideggerin mukaan jokapäiväisessä keskenäänolemisen tavassa on pysyvästi vallalla huoli erosta toisiin nähden ja siten sillä on eksistentiaalisesti kaukaisuuden luonne. Ihmisen omin ja lähin olemiskyky peittyy julkiseen ja yleiseen, keskenäänolemisen kaukaisuuteen. Vaikka kuka tahansa määrittää keskenään olemisen etäisyyttä ja kaukaisuutta, kuka tahansa ei ole kukaan erityisesti. Toinen ei ole kukaan tarkoin määrätty toinen. Jokainen voi edustaa toista. Kuka tahansa on se, jota kaikki ovat, mutta jota kukaan ei varsinaisesti ole.[293] Kenen tahansa julkinen on kaikille (lumeena) yhteistä. Se on tuttua ja kotoista, pysyvää ja varmaa. Lankeaminen on pakoa kohti tätä pysyvyyttä:

> Lankeaminen on pakoa, joka "ei ole pakoa maailmansisäisen edessä, vaan suoraan *kohti* olevaa olevana, jonka myötä keneen tahansa hävinnyt huolehtiminen voi oleskella tyynnytetyssä tuttuudessa. Lankeava pako julkisuuden kotoisuu*teen* on pakoa kodittomuude*sta* ja siis outoudesta, joka sisältyy täälläoloon heitettynä ja itseensä olemisessaan jätettynä maailmassa-olemisena."[294]

Jokapäiväinen oleminen muodostaa Heideggerin mukaan ihmisen lähimmän pysyvyyden ja 'reaalisuuden' ja on sellaisenaan eksistenssin positiivinen rakennemuoto, sikäli kun ihmisellä on välttämättä pyrkimys helpottamiseen ja keventämiseen. Oleskelu kenessä tahansa helpottaa yksityistä taakkaa, sillä vastuussa ovat kaikki yhdessä eikä kukaan erikseen.[295] Ymmärrän Juha Varton tulkintaa seuraten jokapäiväisyyden analyysin niin, että jos jokapäiväisyys hallitsee ihmisen olemista kokonaan, ihminen toteutuu epävarsinaisesti, jolloin hän voi välineellistää täälläolonsa, ja jolloin hän on enemminkin esineenomainen ja toteuttaa pelkkää olemista (existentia) eikä omaa olemistaan (Existenz) sekä kohtaa toisen ennemminkin esineenomaisena ja välineenä, kuin kohtaa toisen omassa olemisessaan.

---

[292] Heideggerin mukaan kenen tahansa olemisen tavassa ihminen on uppoutunut huolehdittuun keskenäänolemiseen siten, että hänen toimiaan ja olemistaan ohjaa julkisen tulkkiutumisen herruus ja kenen tahansa jalansijattomuus. Tässä jalansijattomuudessa se, mikä on avattu ja paljastunut, ilmenee sellaisissa eksistentiaalien moduksissa, jotka naamioivat ja sulkevat luonnostamisen olemiskyvystä käsin. Olemisen jokapäiväiseen faktisuuteen kuuluu oleminen siinä, mikä on jo paljastunut, mutta lumeen moduksessa. Lumetta pitää yllä uppoutuminen huolehdittuun, jo paljastuneeseen olevaan keskenäänolemisen tapana. Mt. 165, 223–224.

[293] "Huolehtimisessa, jossa ollaan tartuttu toimeen, joko toisten kanssa, toisia varten tai toisia vastaan, on pysyvästi vallalla huoli erosta toisiin nähden. [ ] Huoli tästä välimatkasta häiritsee keskenäänolemista, vaikkakin tämä häiriö jää kätköön. Eksistentiaalisesti tämä voidaan ilmaista siten, että keskenäänolemisella on kaukaisuuden luonne. [ ] Mutta tämä kanssaolemiseen kuuluva kaukaisuus on sellaista, että täälläolo on jokapäiväisenä keskenäänolemisena muista riippuvaista. Se ei itse ole, toiset ovat riistäneet sen olemisen. [ ] Nämä toiset eivät ole tarkoin määrättyjä toisia. Päinvastoin, jokainen toinen voi edustaa toista. [ ] "Kuka" ei ole tämä tai tuo, ei joku itse, ei joku tietty eikä kaikkien summa. "Kuka" on neutri, kuka tahansa." Mt. 165.

[294] Mt. 238.

[295] Mt. 67, 167.

'Perustana' näyttäytyy nyt, ei olemisen kokonaisuus vaan representoitu oleva, sekä huoli erosta toisiin nähden eikä varsinainen-kanssa-täälläoleminen.[296]

ii) Julkisuus ja lume

Heideggerin mukaan kenen tahansa oleminen, jolla on eksistentiaalisen kaukaisuuden luonne, huolehtii tavanomaisuudesta ja tasoittamisesta, sillä julkinen ja yleinen kadottaa toisen nimenomaisuudessaan ja eroavuudessaan. Kuka tahansa pysyttelee siinä, mikä on soveliasta, mikä ei, mikä takaa menestyksen, mikä ei. Tavanomaisuuden paineessa kaikki alkuperäinen siloittuu yhdessä yössä jo kauan tunnetuksi. "Kaikesta taistelemalla saavutetusta tulee kätevää. Jokainen salaisuus menettää voimansa."[297]

Juuri nämä piirteet: kaukaisuus, tavanomaisuus ja tasoittaminen, rakentavat kenen tahansa olemistapoina sen, mitä Heidegger kutsuu 'julkisuudeksi'.[298] Julkisuus säätelee Heideggerin mukaan maailman ja ihmisen tulkintaa ja on aina oikeassa. Julkisuus on aina oikeassa sen perusteella, että se ei mene koskaan 'itse asiaan', koska se on turta kaikkia taso- ja aitouseroja kohtaan. "Julkisuus hämärtää kaiken ja esittää siten kätketyn tuttuna ja kaikkien lähestyttävänä."[299] Humanismikirjeessä Heidegger kirjoittaa julkisuudesta subjektiuden metafysiikan aikakauden välttämättömänä seurauksena: julkisuuden diktatuurin olemukseen kuuluu se, että julkisuus järjestää ja valtaa olevan avoimuuden ehdottomalla kaiken objektivoimisella. Julkisuuden erityislaatuinen diktatuuri polveutuu juuri herruuden saavuttaneesta subjektiudesta. Siinä "kieli joutuu palvelemaan reiteillä, joilla esineellistäminen, kaiken yleisenä ja yhdenmukaisena tavoitettavuutena leviää rajoituksista piittaamatta."[300]

Julkisuus on turta kaikkia taso- ja aitouseroja kohtaan myös siksi, että sen puhe ei perustu ymmärtävään kuulemiseen. Siinä on jo etukäteen ratkaistu se, mikä on ymmärrettävää ja mikä hylätään käsittämättömänä. Heideggerin mukaan kenen tahansa kuuleminen ja ymmärtäminen ovat jo tarttuneet kiinni puhuttuun sanaan sellaisenaan. "Kommunikaatio ei 'jaa' sitä olemissuhdetta, joka kohdistuu siihen olevaan, josta on puhe, vaan keskenäänoleminen liikkuu keskenäänpuhumisessa ja huolehtii puhutusta sanasta."[301] Koska puhe on menettänyt *ensisijaisen olemissuhteensa olevaan, josta on puhuttu*, niin puhe ei kommunikoidu tavalla, jossa tämä oleva omaksutaan alkuperäisesti, vaan tavalla, jota Heidegger kutsuu juoruksi ja jälkipuheeksi. "Puhuttu sana sellaisenaan leviää laajempiin

---

[296] Varto 2003, 186.

[297] Mt. 166.

[298] Tavanomaisuus ja tasoittaminen tapahtuu Heideggerin mukaan huomaamattomasti ja määrittämättömyydessä; "Me nautimme ja huvittelemme kuten kuka tahansa huvittelee, luemme kirjallisuutta ja arvioimme taidetta kuten kuka tahansa näkee ja arvioi; mutta myös vetäydymme 'suurista laumoista' syrjään, kuten kuka tahansa vetäytyy, pidämme kuohuttavana sitä, mitä kuka tahansa pitää kuohuttavana." Mt. 166.

[299] Mt. 166.

[300] Kh, 56.

[301] Oa, 214. Heideggerin mukaan kenen tahansa keskenään olemisessa emme asetu olemaan kohden sitä, mistä puhutaan, ymmärtääksemme sen alkuperäisesti. Kenen tahansa ymmärtämisessä riittää tavanomainen ymmärtäminen, ymmärrämme suurin piirtein ja ylimalkaisesti; emme ymmärrä olevaa, mistä puhutaan, kuulemme vain puhutun sanan sellaisenaan. Mt. 214.

piireihin ja omaksuu autoritatiivisen luonteen. Asia on niin, koska niin sanotaan."[302]

Heidegger käyttää termiä 'juttelu' sellaisesta puheesta, joka rakentuu juorun ja jälkipuheen jalansijattomuuteen. Tässä jalansijattomuudessa leijuva tavanomainen ymmärtäminen ei voi koskaan ratkaista mikä on lumetta, mikä ei. Heideggerin mukaan tavanomainen ymmärrys ei edes halua tehdä tällaista erottelua, eikä tarvitse sellaista, koska se jo ymmärtää kaiken.[303] Tämä jalansijattomuus ei ole esteenä julkisuudelle ja julkiselle sanomiselle, päinvastoin se suosii sitä. Juttelu on mahdollisuus ymmärtää kaikki ilman, että asia ensin omaksutaan. "Jokainen voi nostaa esiin juttelua, joka ei vapauta vain tehtävästä ymmärtää aidosti, vaan muodostaa yhdentekevän ymmärrettävyyden, jolle mikään ei ole enää suljettua."[304]

Juttelu on yksi puheen eksistentiaalin mahdollinen ilmenemismuoto. Heidegger nostaa esiin vielä kaksi muuta eksistentiaalien mahdollista ilmenemismuotoa lumeen ja naamioitumisen moduksessa. Nämä ovat 'uteliaisuus' ja 'kaksimielisyys'. Uteliaisuutta luonnehtii Heideggerin mukaan erityinen oleskelemattomuus lähimmän äärellä. Uteliaisuus huolehtii näkemisestä, ei ymmärtääkseen näkemäänsä, siis ollakseen sitä kohti, vaan vain nähdäkseen. "Se etsii uutta vain hypätäkseen jälleen toiseen uutuuteen. Tällaisessa näkemisessä ilmenevä huoli ei kohdistu jonkin käsittämiseen ja tietävään olemiseen totuudessa, vaan mahdollisuuteen jättäytyä maailman valtaan."[305] Tästä seuraa sellainen olemisen tapa, jota Heidegger kutsuu *paikattomuudeksi*. Uteliaisuutta luonnehtii sekä oleskelemattomuus lähimmän huolehditun äärellä, että hajaantuminen uusiin mahdollisuuksiin. Tämä on paikattomuutta, jossa "ihminen jatkuvasti kitkee itseänsä irti maasta. Uteliaisuus on kaikkialla eikä missään."[306] Uteliaisuus, jolle mikään ei ole suljettua ja juttelu, jolle kaikki on ymmärrettyä, suovat itselleen takuun ja varmuuden 'elävästä elämästä'.[307]

Juttelu ja uteliaisuus ovat Heideggerin mukaan kaksimielisiä olemukseltaan. Kaksimielisyydessä Heidegger pyrkii kuvaamaan sellaista olemisen tapaa, jossa kaikki näyttää aidosti ymmärretyltä, sellaiselta, että siitä pidetään kiinni ja että siitä on aidosti puhuttu, vaikka pohjimmiltaan näin ei olekaan. Kaksimielisyyden jalansijattomuuden ja paikattomuuden luonne estää Heideggerin mukaan todellisen sitoutumisen: "Kiinnostus pysyy jonkinlaisessa uteliaisuudessa ja juttelussa vain niin kauan, kun muiden mukana on mahdollista pelkästään aavistella (tulevia mahdollisuuksia ja tapahtumia) sitoutumatta."[308] Jutte-

---

[302] Mt. 215.

[303] Mt. 215.

[304] Mt. 215. Vaikka juttelu on puheen eksistentiaalin ilmemenismuoto se ei Heideggerin mukaan niinkään pidä maailmassa-olemista avoinna jäsennetylle ymmärrykselle, vaan sulkee maailmassa-olemisen ja kätkee maailmansisäisen olevan (olevan oliollisuuden). Heidegger korostaa, että tässä ei ole kyse tahallisesta petoksesta. Juttelun olemistapa ei ole sitä, että tietoisesti väitetään jonkin olevan jotakin muuta. Juttelu on "alkujaan sulkemista sen mukaisesti, että siinä laiminlyödään paluu perustaan, joka koostuu siitä, mistä on puhuttu. Tämä sulkeminen lisääntyy yhä enemmän, kun jutteluun otaksutaan kuuluvan ymmärrys siitä, mistä on puhuttu." Mt. 215–216.

[305] Uteliaisuudessa ihminen etsii sitä, mikä on kaukana tuodakseen sen näössään lähelle. Tällöin ihminen hankkiutuu eroon olemisesta lähimmän jokapäiväisen käsillä olevan äärellä. Mt. 219.

[306] Mt. 219–22.

[307] Mt. 220.

[308] Mt. 221.

lu, joka ymmärtää kaiken ja uteliaisuus, jolta mikään ei ole suljettua, huolehtivat kaksimielisyydessään myös siitä, että kaikki aidosti ja uutena luotu on vanhentunut heti, kun se on julkisesti ilmennyt. Julkisessa tulkkiutuneisuudessa on Heideggerin mukaan vallalla kaksimielisyys, jossa ”edeltä tapahtunut keskustelu ja utelias aavistelu ohittavat sen, mitä todella tapahtuu ja leimaavat toteuttamisen jälkijättöiseksi ja merkityksettömäksi. Tämän vuoksi täälläolon ymmärtäminen kenessä tahansa erehtyy jatkuvasti luonnoksissaan olemismahdollisuuksiinsa nähden.”[309] Arkiymmärrys vastustaa luonnostamista, eli ymmärtämistä olemismahdollisuuksista käsin. Sille riittää ’tosiasiallisesta’ huolehtiminen. Siksi sen on torjuttava kaikki, mikä on sen ymmärryksen ulkopuolella, kuten myös kaikki, mikä tähtää ymmärtämiseen. Näin se ymmärtää ymmärtämisen väärin.[310]

iii) Arkiymmärrys ja teleläsnäolo

Kenen tahansa arkiymmärrys leviää varsinkin median välityksellä. Kupiaisen tulkinnan mukaan Kenen tahansa puhe ja Kaikille Näkyvän Kuvan ideologinen kieli vie virtuaaliseen ’kuvittelumaailmaan’, joka laajentaa jokapäiväisen ympäristön ja hävittää sen olemattomiin. Sellaisena se on ’pakoa ajattelemisesta’, pakoa eksistenssin paljastumisesta, pakoa kohden esillä olevaa olevana. Kuka tahansa ja Ymmärtämisen Standardi helpottaa yksityistä taakkaa jakamalla vastuun kaikille eikä kenellekään. Kupiaisen mukaan ”Oleminen kaikkialla ja ei missään on olemista kuvilla yhtenäistetyssä ja standardoidussa maailmassa, jossa kaikkialla operoidaan siinä välimatkan tilassa, jossa aikaan ja paikkaan sidottu kokemus ja toiminta on korvattu valmiilla ’draamalla’ ja tarkkailulla.”[311]

Paul Virilio puolestaan puhuu nykymedian yhteydessä ’teleläsnäolosta’, jossa etäisyydet ja aika eivät ole millään tavalla konkreettisia: maailma on luonamme ilman, että olisimme maailmassa. Virilion mukaan ’teleläsnäolo’ näyttäytyykin uhkana demokratialle, joka vaatii toiseuden – menemistä toisen luo, keskustelua, miettimistä ja päätöksen jakamista.[312] Kuvaruutuperspektiivissä maailma on litistetty sähkömagneettiseen läheisyyteen, eikä toista *ole* – varsinaisen kanssa-täälläolon mielessä.

’Teleläsnäolon’ kritiikki ei kuitenkaan tarkoita, että yksinkertainen paluu fyysiseen läheisyyteen tai jokin myyttinen yhteisöllisyys välttämättä toteuttaisi toiseuden mahdollisuutta. ’Kotikonnulla’ ei ole sijaa toiseudelle sen enempää kuin ’telekommuunissakaan’. Kotikontu integroi ihmiset yhteisiin ajan ja tilan käyttötapoihin sekä kielen käyttöön, joka torjuu ’meitä’ vastaan asettuvan ’toisen’ toiseutta.[313] Niinpä ei kotikonnun sen enem-

---

[309] Mt. 221.

[310] Mt. 380. ”Arkiymmärrys huolehtii joko ’teoreettisesti’ tai ’käytännöllisesti’ vain olevasta, jota voidaan silmäillä huomioiden. Arkiymmärryksen erityisyys on siinä, että se ajattelee kokevansa vain ’tosiasiallista’ olevaa voidakseen luopua olemisen ymmärtämisestä. Se ei huomaa, että oleva voidaan kokea ’tosiasiallisesti’ vain silloin, kun oleminen on jo ymmärretty joskaan ei käsitetty. Arkiymmärrys ymmärtää ymmärtämisen väärin. Siksi sen on välttämättä ’väkivaltaisena’ torjuttava kaikki, mikä on sen ymmärryksen ulkopuolella kuten myös kaikki, mikä tähtää ymmärrykseen.” Mt. 380.

[311] Kupiainen 1997, 46.

[312] Virilio 1994, 102–103 / Kupiainen 1997, 86.

[313] Kupiainen 1997, 78.

pää kuin telekommuuninkaan kieltäminen tai myöntäminen suoraan ratkaise olemisperustan paljastumisen ongelmaa. Jokainen aika vaatii oman tulkintansa siitä, miten ymmärrystämme muokataan standardin mukaan, miten arkiymmärryksemme on keskeinen manipulaation ja ideologisen työstämisen kohde ja siten vallankäytön väline.

Olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuus

Olen edellä puhunut ihmisenä olemisperustan ajattelemisesta, joka on *olemisen* ajattelua. Kun seuraavassa kirjoitan, että olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuuden paljastuminen edellyttää perusta-ajattelun hylkäämistä mitä se tarkoittaa? Kyse on sellaisen perusta-ajattelun hylkäämisestä, jossa olemiselle olisi määriteltävissä jokin kiinteä, kokonaan paljastunut *oleva* perusta, lopullinen viitepiste tai absoluuttinen universaali totuus. Kyse on subjektiuden metafysiikan perusta-ajattelun hylkäämisestä, sen hylkäämisestä että olemisen perusta olisi löydettävissä subjektin asettamana perustavana representaationa.

Mihin sitten subjektiuden metafysiikan perusta-ajattelun hylkääminen johtaa? Jos oleminen on perustaton vallitseminen, jos olemisen totuudella ei ole mitään lopullista viitepistettä, niin miten sitten kysymys olemisen mielestä ja mielekkyydestä asettuu? Olemisen mielen avautuminen on Heideggerille kysymys, jota voi ajatella vain *ajallisuuden* suomassa olemisen *täällä*-paikan avautuneisuudessa. Ensisijainen periaate, joka Heideggerin mukaan ohjaa täälläolon olemisrakenteiden mahdollista ykseyttä tai eheyttä, on olemisen ajallisuuden (ekstaattinen) rakenne, joka valaisee *täällä*-paikan, sekä ihmisen edelläkäyvä *päättäväisyys* pitää tuo *täällä*-paikka, eli varsinainen situaatio avoinna.[314]

Heideggerille kysymys itseydestä minän itsepysyvyytenä ei ole sidottu mihinkään täydellistettyyn ajattelu- tai ajatusmääritysten systeemiin, kuten Verner Marx huomauttaa: ”Identiteetin tilalle astuu olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuus, jossa ihminen löytää olemuksensa sekä kuulevana että vastaavana.”[315] Olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuus toteutuu Heideggerilla ihmisen varsinaistumisena ja varsinaisena olemisena. Kyse on siitä, että ihmiselle paljastuu se, mistä hän on, joka siis on maailmaan heitetty, ajassa rajallinen yhdessä-toisten kanssa-oleminen. Olemisperustan paljastuminen ja sen avoinna pitäminen vaatii Heideggerin mukaan päättäväisyyttä noutaa itseänsä takaisin olemisen unohtuneisuudesta. Luonnehdin seuraavassa lyhyesti niitä olemisen rakenteenpiirteitä, joissa ihmiselle paljastuu se, mistä hän on. Nämä ovat *ahdistus*, *kuolema*, *omatunto*, *tyhjä perusta ja päättäväisyys*. Tanssin tulkinnassa ihmisen varsinaistuminen ei kiinnosta minua minään ’julkisena ihmisen ideaalin esille asettamisena’, jota Heideggerin ajattelu ei missään tapauksessa ole, vaan se kiinnostaa tanssijan ja koreografin *tekhnen* perustavan mielen ajattelemisena. Se mahdollistaa sen kysymisen, miten on mahdollista, että sekä tanssija että koreografia muistavat ja avaavat ihmisen maailmaan heitettyä situaatiota?

[314] Oa, 388, 420.
[315] Marx 1998, 155.

i) Ahdistus, murtuma

Vire avaa ihmiselle sen, että ylipäätään on maailmassa-olemista. Sopivassa tilanteessa maailmassa-oleminen voi paljastua puhtaasti siinä, 'että se on ja että sen on oltava'. Ahdistus on Heideggerin mukaan vire, joka suo pääsyn *ei minkään* luokse. Ahdistus ei ole pelkoa. Pelko kohdistuu aina johonkin määrättyyn. Sen sijaa ahdistukselle on olennaista määrittämättömyys. Se on vire, joka valtaa – ei minkään edessä.

> Ahdistus, outo kokemus ei mistään, saa olevan painamaan tai painostamaan meitä: ei mitään saa olevan ilmenemään täydessä, tähän asti kätkeytyneessä vieraudessaan jonakin täysin toisena – suhteessa ei mihinkään. Tällä tavoin ei-mitään tekee mahdolliseksi sen, että oleva on: vasta kokemuksessa ei-mistään 'syntyy olevan sellaisenaan alkuperäinen avoimuus: että oleva on – eikä ei mitään'. [ ] Kokemus ei-mistään vaientaa puheen. Koska oleva kokonaisuudessaan luisuu pois, vaikenee siihen nähden jokainen 'on'.[316]

Heideggerin mukaan ihminen törmää ahdistukseen olemassaolonsa mahdollisuuksien edessä. Kenen tahansa olemisen liikkumatilan ahtaus suhteessa varsinaisen itsen omimpiin mahdollisuuksiin aiheuttaa jännitteen, joka sysää ihmistä kohden 'heitettynä' olemistaan. "Se minkä edessä ahdistus ahdistuu, on maailmassa-oleminen itse."[317] Tämä ahdistuminen avaa maailman maailmana välittömästi ja suoraan. Ahdistuksen merkitys on siinä, että se yksilöi ihmisen omimpaan maailmassa-olemiseen, joka on ymmärtävää luonnostamista olemuksellisiin mahdollisuuksiin.[318] Ahdistus yksilöi täälläolon, mutta se on kaukana siitä, että se siirtäisi eristetyn subjektin jonnekin sisäisyyteensä. Päinvastoin, ahdistus heittää ihmisen maailmassa-olemiseensa. Ahdistus nousee jokapäiväisyyden murtumasta ja kohdistuu juuri olemiseen, joka on ei-olevaa, joka on ei-mitään, siis olemista sellaisena, jossa yhtenäinen oleva asettuu kyseenalaiseksi.[319]

Heidegger kysyy 'miksi ylipäätään on jotakin, eikä ei-mitään? ' Tämä on kysymys, jossa ihminen on tyhjän päällä. Kupiaisen mukaan tyhjyys pitää sisällään elämän ei-identtisyyden, ristivetoisuuden, heitteisyyden, kodittomuuden ja absurdiuden, jonka edessä ahdistus koetaan.[320] Ahdistus ei tyhjenny minkään yleisen, universaalin, julkisen eikä representoidun perustan edessä. Ahdistuksessa erityisen ja välittömän mahdollisuudet tunkeutuvat yllättävästi ja hallitsemattomasti yleisen, rakennetun todellisuuden läpi.

ii) Erityinen, yksityinen, kuolema

Heideggerille kuolema paljastuu ihmisen omimmaksi, riippumattomaksi ja sivuuttamattomaksi olemismahdollisuudeksi, toisin sanoen olemisen mahdottomuuden mahdollisuu-

---

[316] Luoto 2002, 78–79 / Wegmarken 113. Kts. myös Haar 1993, 42–46.

[317] Oa, 236.

[318] Mt. 237, 411–414. Ahdistus avaa maailman merkityksettömyyden sikäli, kun ahdistuksessa maailman mukautuvuuskokonaisuus, maailman merkityksellinen mieli on romahtanut. Tämä paljastaa huolehdittavissa olevaan liittyvän tyhjyyden tai toisin sanoen sen, että on mahdotonta luonnostaa itseään sellaiseen eksistenssin olemiskykyyn, joka pohjautuu ensi sijassa huolehdittavaan. Mt. 411–412.

[319] Kupiainen 1997, 8.

[320] Mt. 87.

deksi. Kun täälläolo eksistoi, se on jo myös heitetty tähän mahdollisuuteen; oleminen kohti kuolemaa ei ole jokin ominaisuus, joka jälkikäteen liitetään ihmiseen hänen olemisensa kulussa.[321] Ahdistus kuoleman edessä on ahdistusta omimman ja sivuuttamattoman olemiskyvyn edessä, mikä on avautuneisuutta sitä kohden, että ihminen eksistoi kohti loppuaan.

Jokapäiväinen olemisen tapa pyrkii peittämään tämän avautuneisuuden ja kätkemään olemisensa omimman, riippumattomimman ja sivuuttamattoman mahdollisuuden. Julkinen tulkkiutuneisuus sanoo, että 'kuka tahansa kuolee'. Näin voi uskotella itselleen, että se en ole missään tapauksessa minä. "Kuoleminen typistetään tapahtumaksi, joka kylläkin koskee täälläoloa, mutta ei kuulu kenellekään erityisesti."[322] Kuka tahansa ei salli, että kuoleman edessä nousee rohkeutta ahdistukseen, joka heittää ihmisen itsensä eteen sivuuttamattomalle mahdollisuudelleen jätettynä. "Kuka tahansa huolehtii siitä, että tämä ahdistus kääntyy peloksi lähestyvän tapahtuman edessä."[323] Kuka tahansa huolehtii myös siitä, että sopiva tapa suhtautua siihen 'tosiasiaan', että kuollaan, on välinpitämätön tyyneys. Tämä on Heideggerin mukaan lankeavaa pakoa kuoleman edessä, epävarsinaisesti ymmärrettyä kuoleman väistämistä.[324]

Heideggerin mukaan avautuneisuus kohti kuoleman sivuuttamattomuutta, epämääräisyyttä, hallitsemattomuutta ja yksilöllisyyttä voisi kuitenkin avata ihmisen ymmärrystä toisten olemiskykyä kohtaan: "*Kuolema yksilöi, mutta vain saadakseen sivuuttamattomana ihmisen ymmärtämään kanssaolemisena toisten olemiskykyä*."[325] Heidegger ajattelee, että varsinainen oleminen kohti kuolemaa ei väistä, peitä, eikä tulkitse sitä uudelleen kenen tahansa arkiymmärryksen hyväksi. Se sietää sitä mahdollisuutena, ei yritä hallita sitä ajattelussaan, sallii sen olla epämääräinen. Olemisessa kohti kuolemaa on olemuksellista ahdistusta, mutta myös vapautta kenen tahansa illuusioista. Kuolemaa kohti oleminen avaa sen, että ihmisen äärimmäisimpänä mahdollisuutena on itsensä menettäminen. Näin se murtaa kaiken pyrkimyksen jäykistyä jo saavutettuun eksistenssiin.[326]

iii) Omantunnon ääni, kutsu, haaste

Omantunnon ääni kutsuu ihmistä ottamaan omimman olemiskyvyn haasteen vastaan. Tahto-omata-omatunto paljastaa, että ihminen on ymmärtänyt ja kuullut omantunnon kutsun. Kun ihminen ottaa omantunnon haasteen vastaan, hän kehottaa itseään kohden ominta syyllisenä olemistaan. Syyllisyydellä Heidegger ei tarkoita faktisten syynalaisuuksien etsimistä, vaan eksistentiaalista syyllisenä olemista, "jonka lähde on siinä, että ihminen ymmärtää itse valinneensa itsensä sellaisena kuin hän on."[327]

---

[321] Oa, 307.
[322] Mt. 310.
[323] Mt. 311.
[324] Mt. 311.
[325] Mt. 323.
[326] Mt. 323.
[327] Klemola 1998, 32. Heideggerin mukaan omin syyllisenä oleminen "ei tarkoita, että halutaan saada 'hyvä omatunto' tai että 'kutsua' kehitetään tahdonalaisesti, vaan yksinomaan valmiutta tulla haastetuksi. Tahto-omata-omatunto ei ole faktisten syynalaisuuksien etsimistä. Se on tästä yhtä kaukana kuin pyrkimyk-

Omatunto kutsuu vain vaikenemalla ja omantunnon ääni on hiljaisuus. Se ei kutsu ihmistä kenen tahansa julkiseen jutteluun, vaan kutsuu tästä takaisin ihmisen olemiskyvyn hiljaisuuteen.[328] Heidegger erottaa tällaisen omantunnon kutsun jokapäiväisestä 'sisäisestä lörpöttelystä'. Se joka haastetaan ei ole se itse, joka voi tulla arvostelun 'kohteeksi', ei itse, joka herkeämättä erittelee 'sisäistä elämäänsä' kiihtyneellä uteliaisuudella, eikä myöskään itse, joka töllistelee 'analyyttisesti' sieluntiloja ja niiden taustoja, kuten Heidegger kirjoittaa. Omantunnon haaste ei Heideggerin mukaan painosta itseä mihinkään sisäiseen itseen, jonka pitäisi sulkeutua 'ulkomaailmalta'. Kutsu ylittää ja tuhoaa kaiken tällaisen, haastaakseen yksin itsen, joka ei ole millään muulla tavoin kuin maailmassa-olemisena.[329]

Kuka siis kutsuu kutsuttua? Heidegger vastaa itse kysymyksellä. "Mitä jos täälläolo, joka kohtaa itsensä outoutensa perustalta, olisi omantunnon kutsun kutsuja?"[330] Olemisensa edessä varsinainen itse on itselleen alati outo. Omantunnon kutsu tulee tästä outouden äänettömyydestä ja kutsuu kehotetun täälläolon hiljenemään ja takaisin omaan hiljaisuuteensa. Siksi tahto omata omatunto ymmärtää tämän vaikenevan puheen oikein ainoastaan vaiteliaisuudessa. Se vie sanat kenen tahansa arkijuttelulta.[331]

Heidegger ajattelee, että omantunnon ontologiset mahdollisuudet perustuvat siihen, että täälläolo on olemisensa perustalta huolta. "Omatunto näyttäytyy huolen kutsuna: kutsuja on täälläolo, joka heitteisyydessään on ahdistunut olemiskykynsä tähden. Haastettuna on täälläolo, joka on kehotettu omimpaan olemiskykyynsä (itsensä edelle)."[332] Omantunnon kutsujaksi ei Heideggerin mukaan tarvitse määritellä minkäänlaisia täälläolosta poikkeavia voimia (joihin palaaminen hävittäisi kutsun outouden), vaan huoli itse, maailmassa-olemisen perusmuotona kutsuu omassatunnossa.[333] Heidegger kirjoittaa, että ihmisen tuleminen siksi, mitä hän voi olla olemisessaan vapaana omimpiin mahdollisuuksiinsa, on huolen aikaansaamaa. Huoli on olemisen yksi ja eheä perusmuoto, joka olemisen eksistentiaaleissa vain ilmenee eri tavoin.[334]

---

sestä vapautua syyllisyydestä olemuksellisen 'syyllisyyden' mielessä. Tahto-omata-omatunto on pikemminkin alkuperäisin eksistentinen edellytys mahdollisuudelle tulla faktisesti syylliseksi. Kutsun ymmärtävänä täälläolo sallii omimman itsensä toimia itsessään valitun olemiskyvyn pohjalta. Vain näin täälläolo voi olla vastuussa. [ ] Tahdosta omata omatunto tulee näin ollen olemuksellisen omantunnottomuuden haltuunottoa. Vain tässä on olemassa eksistentiaalinen mahdollisuus olla 'hyvä'." Oa, 350.

[328] Mt. 337.

[329] Mt. 333.

[330] Mt. 337.

[331] Mt. 359. Timo Klemola kuvaa osuvasti Heideggerin ajatusta omantunnon kutsusta, joka 'tulee minusta ja kuitenkin minun tuolta puolen.' "Mikä voisi olla maailman huoliin hukkuneelle Kenelle Tahansa vieraampaa, kuin yksilöksi tullut itse, joka on heitetty tyhjyyteen: Tämä on 'se' mikä kutsuu." Klemola 1998, 32.

[332] Oa, 338.

[333] Mt. 338.

[334] Mt. 249.

iv) Tyhjä perusta, 'ei'-kielto

Ollakseen varsinainen itsensä ihmisen on itse asetettava oma perustansa, jonka hän luonnostaa mahdollisuuksiinsa, joihin hänet on heitetty. Mutta ihminen ei voi koskaan itse hallita perustaansa. Ihmisen on omaksuttava olemisensa perustanaan, mutta hän ei voi koskaan hallita ominta olemistaan perustaansa myöten. Tämä olemisen itsensä asettama kieltäminen, – *ei* – , kuuluu Heideggerin mukaan heitteisyyden eksistentiaaliseen mieleen. Ollessaan varsinaisesti omana perustanaan, ihminen on itse itsensä 'tyhjyys'.[335] Ihmisen oleminen on kauttaaltaan tämän 'perustattoman perustan' läpäisemää. Tämä on perusta sille, että ihminen voi lankeamisessa olla jokapäiväisellä tai epävarsinaiselle tavalla tyhjyydessä.[336]

Jalansijattomuus, paikattomuus ja kaksimielisyys ilmentävät jokapäiväistä tyhjyydessä olemista. Tämä tyhjyys koetaan puutteena, jota ihminen täyttää kiinnittymällä siihen mikä on, jo paljastuneeseen. Heidegger ajattelee, että kuolema olemisen sivuuttamattomana mahdollisuutena paljastaa ehdottoman suljetun (varsinaisella tavalla ymmärretyn) tulevaisuuden ja tämä mahdollistaa päättäväisen ja eksistentisen tyhjyyden ymmärtämisen.[337] Varsinainen tyhjyyden ymmärtäminen on Heideggerille eksistentiaalisen olemisen perustan ymmärtämistä. Varsinainen eksistenssi ei siis etsi perustaa olevasta, koska eksistenssin olemisen perusta on ei-olevassa, tyhjyydessä.

Tyhjyys ei tarkoita mitään esilläolematonta tai esiintymätöntä, vaan jotakin 'ei':tä, joka konstituioi täälläolon olemista, kuten Heidegger kirjoittaa.[338] Tämän ymmärtäminen on länsimaalaiselle mielelle vaikeaa, se sotii niin voimakkaasti sitä vastaan, miten todellisuus meille metafyysiikan perinnössämme avautuu. [339] Itäisessä perinteessä, jossa olemisymmärrystä artikuloidaan ontisena, kontemplatiivisen tietoisuuden kokemuksena, sen sijaan tyhjyyttä perustana on artikuloitu monin tavoin. Toisin sanoen esimerkiksi zenissä on pyritty kuvaamaan sitä, miten *olemisen* perimmäinen todellisuus on osittama-

---

[335] Mt. 346–347.

[336] Mt. 346–347.

[337] Mt. 397.

[338] Oa 346.

[339] Heideggerin ajatus tyhjyydestä perustana murtaa länsimaisen metafyysisen "perusta-ajattelun mallin". Haapalan (1998) mukaan "metafyysinen ajattelu, toisin sanoen Heideggeria edeltänyt länsimainen filosofian perinne ja siihen liittyen tekniikka, ajattelee asioita objekteina, jotka subjekti mielenä hahmottaa. Tätä ajattelutapaa Heidegger kutsuu perustavaksi representoinniksi tai eteenasettamiseksi (Vorstellen). Näiden eteenasetettujen kohteiden ajateltiin perustuvan johonkin: se, että ne ovat, nousee joltakin perustalta; niiden olemassaolon lähtökohta on jokin perusta. Oleminen on näin määritelty perustaksi ja metafyysinen ajattelu on 'perustavaa representointia'. (17) Mitä oleminen perustana sitten lopulta on, kun sitä ei voi ilmaista muutoin kuin kieltämisenä? Haapala kirjoittaa, että kysymykseen ei voi tässä muodossa vastata, sillä kysymys on esitetty perinteisen filosofian antamin ajattelumallein, jolloin etsitään osoitettavia ja käsittein vangittavia kokonaisuuksia. "Kaikenlainen 'ontoteologia', olkoon se sitten ateismia tai teismiä, kaikki opit, jotka olettavat lopullisen määräävän viitepisteen, ovat tradition ja kielen sitomia. Olemisen mieli eli totuus on muuta, se on 'perustaton perusta', perusta ilman perustaa ja samalla itse ei-perusta alkusysäyksen antajan tai kaikkien olevaisten kantajan mielessä. Se on 'kuilumainen', kuten Pöggeler asian metaforisesti muotoilee – mitään muuta tapaa ilmaista asia ei tässä tapauksessa olekaan." Haapala 1998, 19.

ton ja siten tematisoivan artikuloimisen ulottumattomissa. Seuraava zen-runo kuvaa nelinkertaisen kiellon avulla sitä, kuinka kokemus perimmäisestä todellisuudesta on käsitteittemme ulottumattomissa.

> Sitä ei voida nimittää tyhjyydeksi
> tai tyhjyydettömyydeksi,
> tai kummaksikin tai ei kummaksikaan;
> mutta jotta se voidaan tuoda esiin,
> sitä nimitetään tyhjyydeksi.[340]

Tyhjyyden jokapäiväinen tai epävarsinainen ymmärtäminen kuvataan itäisessä perinteessä siten, että tyhjyys ymmärretään harhaanjohtavasti tarkoittavan sitä, että mitään ei ole. Klemolan mukaan "se ei tarkoita sitä, että mitään olisi, tai että yhtä aikaa jotain sekä olisi että ei olisi, tai että tämäkään ei pidä paikkansa. Tällä nk. nelinkertaisella kiellolla halutaan vain sanoa, että kokemus perimmäisestä todellisuudesta on täydellisesti käsitteidemme saavuttamattomissa."[341]

v) Päättäväisyys, situaation avautuminen

Heideggerin mukaan ihmisen vallitseva olotila on 'päättämättömyys', jonka hän tulkitsee olemiseksi kenen tahansa vallitsevuuden armoilla. Siinä kukaan ei päätä, mutta aina on jo päätetty. 'Päättäväisyys' tarkoittaa itsensä saamista ulos eksyneisyydestä keneen tahansa. Omantunnon kutsun kuuleminen vaatii päättäväisyyttä ottaa haaste vastaan. Edelläkäyvä päättäväisyys on ymmärtävää olemista kohti loppua, eli edelläkäyntiä kohti kuolemaa.[342]

Päättäväisyydellä ei kuitenkaan pidä ymmärtää tarrautumista tai jähmettymistä, vaan avoimena ja vapaana olemista kulloistakin faktista mahdollisuutta varten. Päättäväisyys on Heideggerilla eksistentiaalinen termi ja sen tarkoitus on estää ihmistä eksymästä päättämättömyyteen. Päättäväisyydessä ihminen pitää itseään vapaana täälläolon koko olemiskyvyn varalta.[343] Täälläolon koko olemiskyky, sen mahdollisuudet, avautuvat aina siitä maailmasta käsin, jossa täälläolo on. Ihminen avaa varsinaiset mahdollisuutensa siitä perinnöstä käsin, jonka hän maailmaan heitettynä omaksuu. Päättäväisyydessä ihminen tempaistaan takaisin loputtomista, lähimpänä tarjoutuvista, mielihyvää tuottavista, helposti otettavista ja pakoilevista mahdollisuuksista ja tuodaan kohtalonsa yksinkertaisuuteen. Siinä ihminen jättäytyy omaan haltuunsa mahdollisuudessa, jonka se on perinyt mutta samalla valinnut.[344]

Varsinainen itse ei ole irronnut maailmastaan, eikä se ole eristetty vapaasti leijuva minäksi. Heidegger toteaa, että miten se voisikaan, sillä ihminen ei varsinaisena avautu-

---

[340] Zen-runo. Klemola 1988, 75.
[341] Mt. 75–76. Kts. myös luku 10. *Idän vaikutteet.*
[342] Oa, 362, 369.
[343] Mt. 372.
[344] Mt. 456.

neisuutena ole varsinaisesti muuta kuin maailmassa-kanssa-olemista. Päättäväisyys tuo itsen suoraan huolehtivaan olemiseen sen äärellä, mikä on käsillä ja sysää sen toisista huolehtivaan kanssaolemiseen toisten kanssa niin, että huoli määrittyy sen omimmasta olemiskyvystä.[345] Varsinaisen tai täyden kanssaolemisen mahdollisuuksiin kuuluvat vastuussa oleminen ja mahdollisuus avautua toiselle, joka on ymmärtävää olemista toisen kanssa. Toiselle annetaan takaisin hänen omin olemisen mahdollisuutensa ja autetaan näin toista tulemaan läpinäkyväksi itselleen ja siten vapaaksi huoleen.[346]

Hajaannuksessa keneen tahansa ihminen 'irtoaa' varsinaisesta täällä-paikasta. Päättämättömyydessä ihminen on ikään kuin tässä, mutta todellisena kokemuksena hän ei ole oikein missään, vaan hajaantuneena 'yleiseen sijaintiin', eksyy lähimpiin 'tilaisuuksiin' ja 'sattumiin'. Situaatio on olemuksellisesti suljettu keneltä tahansa. Vasta päättäväisyys tuo olemisen *täällä* situaationsa eksistenssiin. Jalansijattomuudessa täälläolo on kaikkialla eikä missään. Mutta päättäväisyys, joka mahdollistaa silmänräpäyksellisen, varsinaisessa nykyisyydessä olemisen, tuo eksistenssin situaatioon ja avaa varsinaisen *täällä* paikan. Näin käy selväksi myös se, mihin omantunnon kutsu ihmistä kehottaa: kanssa-täällä-olemiseen varsinaisena olemiskykynä, huolena.[347] "Vain olemalla päättäväisesti varsinainen itse, ihminen voi olla varsinaisesti myös toisen kanssa."[348]

vi) Olemisen avoimuus

Heideggerin mukaan ihmisessä on olemuksellinen pyrkimys etäisyyden kumoamiseen ja läheisyyteen.[349] Varsinaisena olemista luonnehtii *olemisen* läheisyys ja avoimuus. Tämä tarkoittaa Varton tulkinnan mukaan, että "ihminen ei kiellä elämäänsä Kenen Tahansa elämänä, vaan lisää siihen sen, minkä mahdollisuus hänessä myös on: lisää siihen avoimuuden, jota ei rajoita julkisuus."[350] Mutta mistä avoimuudesta tässä on puhe?

Heideggerin mukaan ihminen on itse oma avautuneisuutensa. Ihminen tuo täällä-paikan alunperin mukanaan, eli täällä-olevan-avautuneisuuden. "Olla 'valaistu' tarkoittaa, että on maailmassa-olemisena valjennut itselleen, ei minkään toisen olevan avulla vaan niin, että on itse tämä aukeama valolle."[351] Heidegger korostaa, että tämä on mahdollista vain olevalle, joka alun perin on oma avautuneisuutensa, valonsa, vain tällaisen olevan on mahdollista kätkeytyä hämärään, sulkeutua tai naamioitua. Se valo, joka täälläoloa valaisee, ei ole mikään täälläolosta irrallinen voima. Se, mikä ihmistä olemuksellisesti

---

[345] Mt. 361.

[346] Mt. 157–161.

[347] Mt. 363–364, 416. "Omantunnon kutsu, kun se kehottaa kohti olemiskykyä, ei tarjoa mitään tyhjää eksistenssin ideaalia, vaan kutsuu eteenpäin situaatioon." Mt. 364.

[348] Klemola 1998, 32. Kanssa-olemisessa toiset eivät tarkoita niinkään kaikkia muita ulkopuolellani, joista minä erottautuuu. "Toisia ei kohdata siten, että oma subjekti on ensisijassa esillä, ja että se erottuu samalla tapaa erottuvista subjekteista ja käsittää ne tässä erossa. Toisia ei kohdata myöskään ensisijassa katseen tarkentamisessa itseen tavalla, jonka myötä erottelun vastapuoli lyödään lukkoon. Toiset kohdataan maailmasta, jossa huolehtien-huomioiva täälläolo olemuksellisesti oleskelee." Mt. 157.

[349] Mt. 140.

[350] Varto 2003, 193.

[351] Oa 172–173

valaisee, eli se, mikä tekee hänet sekä 'avoimeksi' että 'kirkkaaksi' itselleen, on Heideggerin mukaan varsinainen täällä-paikan avautuneisuus, olemisen varsinaisuus huolena.[352]

Marxin mukaan Heideggerin ajattelussa kysymystä 'minästä' ei lähestytä kysymyksenä subjektiivisesta identiteetistä. Identiteetti-kysymyksen sijaan Heideggerin ajattelu tarjoaa olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuuden ajattelemista. Se toteutuu maailmassa-olemisen ajattelemisena, jossa olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuudessa ihminen löytää olemuksensa sekä kuulevana että vastaavana.[353] Se mitä varsinaistumisessa tapahtuu tai miten ihminen on varsinaisesti, ei ole yksiselitteisesti kuvattavissa. Varton mukaan ainoastaan julkisuus on kuvattavissa. Uudelleen valinnasta eteenpäin kukaan toinen ei voi antaa normia sille kuinka itseksi tullaan.[354] Olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuudessa ihminen on radikaalisti avoin, itselleenkin tuntematon ja outo samalla kuin ihmisen itsepysyvyys voidaan nähdä vain kyvyssä edellä käyvään päättäväisyyteen, olemisen varsinaisuuteen huolena.

Oleminen ja suhde ajallisuuteen

Olen edellä käsitellyt olemisen perusrakenteita, jotka toteutuvat sekä kenen tahansa että varsinaisen itsen olemisen tavassa. Olen vain vähän sivunnut sitä, miten ihmisen oleminen toteutuu ajallisena ja miten maailma avautuu juuri ajallisuuden rakennemuodon perusteella. Tanssin suhteen oleellista ei ole se, että tanssi on 'liikettä ajassa ja tilassa', vaan se, että *maailmamme ei avaudu muutoin kuin ajallisena.* Tämän takia on välttämätöntä vielä keskittyä ajallisuuden rakenteenpiirteisiin, vaikka aihe on filosofisessa mielessä kovin vaikea ja raskas. Tässä kuitenkin luodaan perustaa sen ymmärtämiselle, miten tanssin tulkinnassani rakennan tanssin merkityksellistymisen erottamattomasti olemisen ajalliseen avautumiseen.

Olemisen ja ajan erottamattomuus nousee Heideggerille keskeiseksi olemisen mielen kysymisen horisontiksi. Heidegger ajattelee, että ihmisen olemista ei voi ensinkään ajatella erossa ajasta. Ihmisen todellistuminen on *ajallistumista* ja ihmisen oleminen on ajallisena olemista. Oleminen *on* ajallisuutta ja ihminen on maailmassa tämän *ajallisuuden rakennemuodon perusteella.* Myös maailma ajallistuu ajallisuudessa: "Jos mikään täälläolo ei eksistoi, myöskään maailma ei ole 'täällä'."[355] Sikäli kun ihminen ajallistuu, myös maailma on. Ajallistuneena ihmisen maailmassa-oleminen on olemukseltaan historiallista.

Ajallisuuden rakennemuoto on olennaisesti ekstaattinen. Tämä tarkoittaa, että ajallisuuden olemus ei alkuperäisesti ole nyt-hetkien seuraantoa, vailla alkua tai loppua, vaan ajallisuuden ekstaasien – olleisuuden, nykyisyyden, tulevaisuuden – ykseyttä. Ajallistumista ei tulisi siten ymmärtää ekstaasien 'peräkkäisyytenä', sillä ne, tai aika itse eivät ole mitään esillä olevaa.

[352] Mt. 172–173, 419.
[353] Marx 1998, 153–155.
[354] Varto 2003, 194.
[355] Oa, 436.

Juntusen tulkinnan mukaan olleisuus, nykyisyys ja tulevaisuus rakentavat ajallisuutta, mutta tämä rakenne ei ole kolmen rakenteenpiirteen yksinkertaista peräkkäisyyttä. Toinen ei ole aikaisempi kuin toinen. Ajallisuuden ekstaasit eivät ole mitään ajallisuuden *osia*, vaan ajallisuus ilmenee *kokonaan* kussakin ekstaasissa.[356] Näin ajallisuuden ekstaasien ykseys luo pohjan sille, että ihmisen oleminen voidaan ylipäätään kokea ykseytenä ja olemisen mieli, huoli, eheytenä.

Ajallisuuden ekstaasit eivät tarkoita Heideggerille myöskään sitä, että ajallistunut ihminen leijuu ajan ekstaaseissa jossakin haltioituneessa tai olemisesta irronneessa tilassa. Ekstaasi olisi ymmärrettävä ilmiönä, joka on aina suhteessa johonkin. Heideggerin mukaan ajan ekstaasien varsinaisesti ymmärretty rakenne on *kohti itseä*, joka luo tulevaisuuden, *takaisin päin*, joka luo menneisyyden ja *jonkin kohtaamisen salliminen*, joka luo silmänräpäyksellisen nykyisyyden.[357]

Näin ajallisuuden ekstaattisuus 'valaisee' *täällä*-paikan ja on kaikkien olennaisten olemisen rakenteiden mahdollisen ykseyden ohjaava periaate. [358]

i) Tulevaisuus, valmistautuminen, odottaminen

Heideggerin mukaan *varsinaisesti* ymmärretty ajallisuus ajallistuu varsinaisesti ymmärretystä tulevaisuudesta. Varsinainen tulevaisuus avautuu edelläkäyvässä päättäväisyydessä, joka on ymmärtävää olemista kohti loppua, eli edelläkäyntiä kohti kuolemaa; tulevaisuus on eksistentiaalisesti suljettu. *Suljettu tulevaisuus* luo ajallistumisen tärkeimmän rakennemuodon, joka on se, että eksistenssi on äärellinen, rajallinen. *Tulevaisuus*, joka on *kohti jotakin* avautuu eksistentiaalisessa mielessä olemisessa *kohti itseä*, kohti edelläkäyvää avautuneisuutta olemisen omimmalle, sivuuttamattomalle mahdollisuudelle, kohti loppua. "Alkuperäinen ja varsinainen tulevaisuus on suhde kohti-itseä, kohti *itseä*, eksistoiden tyhjyyden sivuuttamattomana mahdollisuutena."[359]

Tällaiseen tulevaisuuteen ei voi valmistautua. Suljettu tulevaisuus *kääntää olemisen liikkeen tavan,* nykyisyyden junnaavasta etenemisestä tai eteenpäin ryntäävästä tulevaisuuteen valmistautumisesta, odottavaan olemiseen. Heideggerin mukaan varsinaista tulevaisuutta luonnehtiikin odottaminen. Tämä ei tarkoita jonkin esilläolevan odottamista saapuvaksi, eikä mitään passiivista lamaantumista, vaan se on tulevaisuuden modus, joka ajallistuu varsinaisena edelläkäyntinä.[360]

---

[356] Juntunen 1990, 23.

[357] Mt. 395, 435–436.

[358] Mt. 420, 395. "Ekstaattinen ajallisuus valaisee alkuperäisesti "täällä"-paikan. Se on tälläolon kaikkien olennaisten eksistentiaalisten rakenteiden mahdollisen ykseyden ensisijainen regulatiivinen eli ohjaava periaate." Oa, 420.

[359] Mt. 397.

[360] Mt. 405. "Alkuperäisen tulevaisuuden ekstaattinen luonne on juuri siinä, että se sulkee olemiskyvyn, eli tulevaisuus itse on suljettu ja sellaisena se mahdollistaa päättäväisen ja eksistentisen tyhjyyden ymmärtämisen. Alkuperäinen ja varsinainen tuleminen kohti itseä on eksistoimisen mieli kunkin omimmassa tyhjyydessä. Ajallisuuden alkuperäisen äärellisyyden teesillä ei kiistetä, että "aika jatkaa kulkuaan", vaan teesin on ainoastaan määrä pitää kiinni alkuperäisen ajan fenomenaalisesta luonteesta, joka näyttäytyy tälläolon alkuperäisessä eksistentiaalisessa luonnoksessa luonnostetussa." Mt. 397. Kts. äärellinen-ääretön: Mt. 397.

Epävarsinaisesti ymmärretyllä tulevaisuudella on Heideggerin mukaan valmistautumisen luonne. Tätä määrittää se, että ihminen tulee kohti itseään siitä, mistä se huolehtii, eikä omimmasta ja riippumattomasta olemiskyvystään. Tällöin ihminen on huolehtien valmiina itselleen siltä pohjalta, mitä huolehdittu suo tai kieltää. Jokapäiväinen tulevaisuuden valmistautumisen luonne muodostuu siitä, minkä parissa toimitaan kenenä tahansa itsenä. Tämä valmistautuminen avaa horisontin tai alueen, *josta* jotakin voidaan odottaa. Näin odottaminen varsinaisena tulevaisuutena pohjautuu valmistautumiseen.[361]

ii) Nykyisyys, läsnäoloistaminen, silmänräpäys

Epävarsinaista tulevaisuutta, valmistautumista, vastaa Heideggerin mukaan nykyisyyden ekstaattinen modus, joka on olemista huolehdittavan äärellä. Epävarsinainen nykyisyys paljastuu vertailussa varsinaiseen nykyisyyteen. *Päättäväisyyden edelläkäyntiin kuuluu nykyisyys sen mukaisesti, miten päättäväisyys avaa situaatiota*. Päättäväisyydessä nykyisyyttä ei ole vain noudettu takaisin hajaantumisesta lähimpään huolehdittavaan, vaan se pidetään varsinaisessa tulevaisuudessa ja olleisuudessa (eli heitetyn olemisen muistavassa nykyisyydessä). Vasta tämä nykyisyyden pitäminen varsinaisessa ajallisuudessa avaa sellaisen nykyisyyden, jota Heidegger kutsuu *silmänräpäykseksi*.[362] Heideggerin mukaan tämä termi on ymmärrettävä aktiivisessa mielessä ekstaasiksi, sitä ei voi selittää nyt-suhteesta, jos nyt ymmärretään jonakin, jossa jokin syntyy, häviää ja on läsnäoloistaen esillä. Heidegger ajattelee, että "'*silmänräpäyksessä' ei voi esiintyä mitään*, vaan varsinaisena nykyisyytenä *se vasta sallii kohdata sen, mikä voi olla* 'ajassa' käsillä tai esillä."[363] Silmänräpäys on *ek-stasis*, sillä se on *astumista ulos läsnäolevaksi tehdystä ja valmiiksi merkitystä nykyisyydestä.*[364]

Erotukseksi silmänräpäyksestä Heidegger ajattelee, että epävarsinainen nykyisyys on *läsnäoloistamista*. Muodollisesti ymmärrettynä on niin, että "jokainen nykyisyys läsnäoloistaa, mutta jokainen nykyisyys ei ole 'silmänräpäyksellistä'."[365] Läsnäoloistamisella Heidegger tarkoittaa epävarsinaista, silmänräpäyksetöntä ja päättämätöntä. Se tulee selvemmäksi lankeamisen ajallisessa tulkinnassa. Lankeaminen on lankeamista tai uppoutumista huolehdittuun maailmaan. Sen eksistentiaalinen mieli sijaitsee juuri huolehditussa läsnäoloistamisessa. Tällöin epävarsinainen ymmärtäminen, joka luonnostaa olemiskykyä huolehditusta, ajallistuu läsnäoloistamisesta, epävarsinaisesta nykyisyydestä, kun taas silmänräpäys ajallistuu varsinaisesta tulevaisuudesta.[366]

---

[361] Mt. 405.

[362] Mt. 405. "Varsinaisessa ajallisuudessa pidettyä ja siten *varsinaista nykyisyyttä* kutsumme *silmänräpäykseksi*." Mt. 405 "Se tarkoittaa päättäväistä, mutta päättäväisyydessä pidettyä täälläolon irtautumista siinä, mitä situaatiossa kohdataan huolehdittavissa mahdollisuuksissa ja olosuhteissa." Mt. 406.

[363] Mt. 406.

[364] Kupiainen 1997, 9.

[365] Oa, 406.

[366] Mt. 406.

iii) Menneisyys, unohtaminen, muistaminen

Suljettu tulevaisuus ja odottaminen luovat mahdollisuuden muistamiselle. Se mitä eksistentiaalisesti muistetaan, on heitetty oleminen, olemisen situaatio. Heidegger ajattelee, että varsinainen edelläkäyvän päättäväisyyden tuleminen kohti itseä on samalla *palaamista takaisin* omimpaan itseen, joka on heitetty yksilöitymiseensä. Varsinainen menneisyys, joka on *takaisin päin*, on takaisin päin kohti-itseä-heitettynä-olemisena. Edelläkäynnissä ihminen noutaa itsensä jälleen esiin omimpaan olemiskykyynsä. Tästä johtuen varsinainen menneisyys, oleminen olleena eli olleisuus, on toistoa. Tässä toistamisessa muistetaan heitetty situaatio.[367]

Heideggerin mukaan epävarsinainen itsensä luonnostaminen (läsnäoloistetusta huolehditusta hankittuihin mahdollisuuksiin) on mahdollista vain siksi, että ihminen on *unohtanut* itsensä omimpaan olemiskykyynsä heitettynä. Tämän unohtamisen ekstaasin piirteenä on itseltä suljettu vetäytyminen omimman olleen edessä. ”Tämä vetäytyminen sulkee ekstaattisesti sen mistä tai minkä edessä se vetäytyy ja näin ollen myös itsen. Epävarsinaisena olleisuutena unohdus viittaa näin ollen heitettyyn, omaan olemiseen.”[368] Kuten odottaminen on mahdollista vasta valmistautumisen perusteella, muistaminen on mahdollista unohtamisen perusteella eikä päinvastoin. Tällöin olleisuus avaa unohduksen moduksessa ensi sijassa horisontin, jossa täälläolo voi muistaa, kun se on eksynyt huolehditun läsnäoloistamiseen.

> *Unohtava ja läsnäoloistava valmistautuminen* on oma ekstaattinen ykseytensä, jonka mukaisesti epävarsinainen ymmärtäminen ajallistuu ajallisuuteensa nähden. Näiden ekstaasien ykseys sulkee varsinaisen olemiskyvyn ja on täten eksistentiaalinen ehto päättämättömyyden mahdollisuudelle.[369]

Heideggerin mukaan jokapäiväistä ajallisuutta luonnehtii siis tulevaisuuteen valmistautuminen, nykyisyyden läsnäoloistaminen ja situaation unohtaminen ja sen modifikaationa varsinaista ajallisuutta luonnehtii odottava tulevaisuus, situaation muistava menneisyys ja silmänräpäyksellinen nykyisyys. Jos jokapäiväistä ajallisuutta luonnehtii *unohtava ja läsnäoloistava valmistautuminen*, niin varsinaista eksistenssin muistavaa ajallisuutta luonnehtii *muistava ja silmänräpäyksellinen odottaminen.*

Oleellista nähdäkseni on, että jokapäiväinen ajallisuus typistää tai litistää ajallisuuden ekstaattisen ulottuvaisuuden nyt-hetkien seuraannoksi vailla alkua ja loppua. Tällöin menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus näyttäytyvät peräkkäisyytenä, ajan deterministisenä lineaarisena kulkuna ja nykyisyyden jatkuvana läsnäolona. Tällöin myöskään ajallisuuden ekstaattisuutta ei mielletä siksi periaatteeksi, jossa olemisen mieli kehkeytyy, joka valaisee täällä paikan, heitetyn situaation ja luo huolen eheyden.

---

[367] Mt. 406.
[368] Mt. 407.
[369] Mt. 407.

Olemisen historiallisuus

Tanssin suhteen olemisen historiallisuuden pohtiminen on tärkeää, jotta olemisen mieleenpalauttamisen ja *kehollisen muistamisen merkityksellisyys* voi tulla esiin. Se on tärkeää myös tanssitaiteen ja teoksien historiasuhteen ajattelemiseksi. Millaisessa suhteessa teokset ovat traditioon, mitä traditiolla ymmärretään, miten teokset toteuttavat olemisen historiallisuutta?

Heideggerin historiakäsitys seuraa täälläolon suhdetta ekstaattiseen ajallisuuteen ja olemisen paljastuneisuuteen. Historia ei Heideggerille ole nimi jollekin, joka on 'ollut ja mennyt' ja joka voidaan liittää ihmisen tietämykseen jälkikäteen. Ihminen on ajallistuneena olemisena alkuperältään historiallinen ja maailmassa oleminen on maailman-historiallista-olemista.

Heideggerin mukaan ihmisellä on kohtalo, varsinainen olemisensa, kun hän muistaa ymmärtävästi eksistentiaalisen 'heitetyn perimänsä', situaationsa. Situaatio voi avautuva vain eksistenssin muistamisena, varsinaisena historiallisuutena. Ihmisen faktinen situaatio on olla täälläolon tapahtumista kanssaolemisessa toisten kanssa. Niinpä ihmisen varsinainen historiallisuus kietoutuu sen yhteisön historiaan, jonka kanssa täälläolo on. Yhteisön varsinainen historiallinen eksistenssi on siinä, miten olemisen paljastuneisuus on polveutuvassa ja edelleen vaikuttavassa yhteydessä siihen, mikä on kerran ollut täällä-olevana sen hetkisessä situaatiossaan, olemismahdollisuuksina. Historiallisuus ei siis olemuksellisesti Heideggerille tarkoita jotakin, joka on 'mennyttä', lopullisesti ohitettua ja josta 'menneestä' voidaan tuoda esille joitakin jäännöksiä ja niitä koskevaa tietämystä.[370] Historia on täälläolon tapahtumisen tapa: Se on "ajassa tapahtuvaa tapahtumista niin, että tämä tapahtuminen, joka on keskenäänolemisessa 'mennyttä' ja samalla 'periytyvää' ja edelleen vaikuttavaa, tarkoittaa historiaa."[371] Tällöin historia ei tarkoita niinkään menneisyyttä menneenä, vaan *polveutumista* menneestä.

Varsinaisen historiallisuuden mahdollisuus on Heideggerin mukaan juuri ajan 'venyneisyydessä', ajan ekstaattisuudessa – kaikki, millä on historia on yhteydessä johonkin tulevaan. "Epookkia tekevänä historia määrittää tulevaisuutta nykyisesti."[372] Heideggerin mukaan *epävarsinaisessa historiallisessa eksistenssissä sen sijaan kohtalon alkuperäinen venyneisyys on kätketty. Siinä täälläolo läsnäoloistaa 'tämänpäiväisyytensä'*. Siinä suhde olevan olemiseen muuttuu suhteeksi esillä ja käsillä olevaan. "Valmiina lähimpään uuteen täälläolo on jo unohtanut vanhan."[373] Jokapäiväisessä suhteessa ajallisuuteen voimme 'kuluttaa' aikaa, kuten kulutamme historiatonta olevaa. Varsinaisessa ajallisuudessa emme voi kuluttaa aikaa. Ajallisuus ei ole mitään olevaa, joka työntyy esiin *itsestään*, vaan "sen olemus on ajallistumista ekstaasien ykseydessä", täällä-olemisena.[374]

---

[370] Oa § 72–75.

[371] Mt. 451, 459.

[372] Historia tarkoittaa tässä Heideggerin mukaan "tapahtumis- ja 'vaikutusyhteyttä', joka kulkeutuu läpi 'menneisyyden', 'nykyisyyden' ja 'tulevaisuuden'. Tällöin menneisyydellä ei ole mitään etusijaa." Mt. 450.

[373] Mt. 464.

Miten sitten menneisyys vaikuttaa nykyisyydessä historiallisuutena, jossa läsnäoloistava tämänpäiväisyys murtuu tai ylittyy? Jotta voisi ymmärtää Heideggerin varsinaisen historiallisen eksistenssin, täytyy nähdäkseni ymmärtää, mitä Heidegger tarkoittaa 'toistolla'. Edellä jo tuli esiin, että varsinainen menneisyys on Heideggerin tulkinnan mukaan *paluuta* kohden-itseä-heitettynä-ollen, eli toistoa. Varsinainen historiallisuus ymmärtää menneen (kerran täällä-olleen) olemisen paljastuneisuuden, eli maailman avautuneisuuden olemismahdollisuuksina ja *vastaa* niihin. Toisto on Heideggerin mukaan "nimenomaista perinnettä, eli paluuta siellä olleen täälläolon mahdollisuuksiin."[375]

Mahdollisen toistamisessa ei ole kyse siitä, että toistettaisiin mennyt tuomalla takaisin jotakin, mikä on jo vanhentunut tai sidottaisiin nykyisyys jälleen vanhentuneeseen. Pikemminkin toisto *vastaa* siellä olleen eksistenssin mahdollisuuteen, siis siellä olleen maailman avautuneisuuteen olemismahdollisuuksina. Sen sijaan epävarsinainen historiallinen eksistenssi on sokea eksistenssin olemismahdollisuuksille, eikä se kykene toistamaan ollutta, vaan vain säilyttää ja ylläpitää maailman-historiallisesta jäljelle jäänyttä 'aktuaalista' jäännöstä ja näistä esillä olevaa tietämystä.[376] Heideggerin mukaan varsinaisen historiallisuuden toisto, eli mahdollisuuksiin vastaaminen, onkin edellä käyvässä päättäväisyydessä samalla sekä *silmänräpäyksellistä* että nykyään menneisyytenä ilmenevän *kiistämistä*.[377] Edellä käyvä *päättäväisyys kiistää heitetyn kohtalon kätkemisen* ja noutaa itsensä takaisin epävarsinaisesta historiallisesta eksistenssistä. Kohtalokas johdatus voidaan toistossa nimenomaan avata perittyyn perintöönsä sidottuna.[378]

Heideggerin historiakäsityksessä on oleellista edelleen korostaa, että ihminen ei voi saavuttaa omaa varsinaisuuttaan ilman yhteisöä. Itse asiassa yhteisöllisyydestä seuraa Georg Steinerin mukaan äärimmäisen tärkeä ja ilmeisen poliittinen johtopäätös: koska ihmisen ontologinen rakenne sisältää toisten-kanssa-olemisen, historiallisuuden muovaama 'tulossa-oleminen' saavutetaan vain yhdessä niiden kanssa, jotka myös ovat *täällä* ja jotka muodostavat yhteisön tai kansan. Ihmisen omaksuma 'heitetty' perintö ei siten ole koskaan vain yksilöhistoriaa, vaan jollakin tavalla koko sen kansan historiaa, jonka kanssa ihminen on. Omien olemismahdollisuuksien avautuminen merkitsee todellisen historiallisen perinnön haltuunottoa. Historian merkityksellisen ajallisuuden tilassa täälläolo ei ole eristetty yksikkö. Historia on yksilön kohtalon kietomista yhteisön kohtaloon.[379]

i) Kronos-kairos

Kupiaisen mukaan Heideggerin kiinnittyminen silmänräpäykseen on pyrkimystä murtaa aika lineaarisena *kronos*-aikana ja tuoda sen sijaan esiin *kairoottinen* silmänräpäys.

---

[374] Mt. 395. Heidegger kysyykin: "Miksi sanomme, että aika kuluu, emmekä samalla tapaa korosta, että se syntyy?" Mt. 501.
[375] Mt. 458.
[376] Mt. 464.
[377] Mt. 458.
[378] Mt. 464, 459.
[379] Steiner 1997, 126.

Tällä käsitteellä Heidegger tulkitsee Aristoteleen *kairosta*: oikeaa aikaa ja otollista hetkeä. Heideggerilla silmänräpäyksellinen hetki on eräänlaista aktiivista valveilla olemista ja valmiutta tarttua oikeaan hetkeen, jossa olemassaolo ottaa paikkansa situaatiossa, jossa se on.[380]

Heideggerin silmänräpäyksellisyys tulee ymmärtää ajan ekstaattisuutena, astumisena ulos läsnäolevaksi tehdystä ja valmiiksi merkitystä nykyisyydestä, itsensä avoimuuteen ja mahdollisuuteen. Ahdistus on esimerkki kokemuksesta, jossa silmänräpäys aktualisoituu, sillä tämän kokemuksen kautta historian jatkumo ja totalisoitu, valmis ja kokonainen maailma on murtunut ja oma situaatio on radikaalisti avautunut *kairoottisessa* hetkessä, jossa maailman merkityksellistäminen tapahtuu.[381] *Kairoottinen* silmänräpäys murtaa *kronos*-ajan, joka deterministisesti, kohtalonomaisesti välittää traditiota ja muokkaa arkiymmärrystä kenen tahansa nykyisyydessä ja tavanomaisessa ymmärtämisessä.

Kupiaisen mukaan Heideggerin olemisen ja olevan välinen ontologinen ero koskee siten myös narratiivista historiaa (*Historie*) ja toisaalta historiallisia prosesseja (*Geschichte*) sekä eroa, joka koskee traditiota lukkoonlyötynä systeeminä (*Tradition*) ja toisaalta eräänlaisena siirtymänä (*Überlieferung*). Kupiaisen mukaan *traditiossa 'siirtymänä'* on kysymys olemisen totuudesta välähdyksinä, joissa ihminen toteutuu. Tämä murtaa ajan yhtenäisyyttä, esillä olevuutta ja hallintaa. Traditionaaliseen repeää 'nyt hetkessä' aukkoja, joista uudet merkitykset voivat asettua maailmaan.[382]

Tällaista arkiymmärryksen murtavaa toiminnan tapaa, toimintaa *kairoottisessa ajallisuudessa*, voisi luonnehtia toiminnaksi, joka nousee *odottavasta, eksistenssin muistavasta silmänräpäyksellisyydestä*. Tällaisen toiminnan laatu on eräänlaista 'ei-toimintaa toiminnassa', sillä se on vapautunut tulevaisuuteen valmistautuvasta päämääräisyydestä. Se ammentaa toimintansa olemisen ja ihmisen yhteenkuuluvuudesta ja olemisen vastaanottamisesta odottavassa muistamisessa. Se on 'poeettisen toiminnan' tapa, olevan omaa eksistenssiä kuuleva toiminnan tapa.

Toimintaa jokapäiväisessa *kronos*-ajassa voisi luonnehtia toiminnaksi, joka nousee *tulevaisuuteen valmistautuvasta, eksistenssin unohtavasta ja läsnäoloistavasta nykyisyydestä*. Kun *kronos*-aika hallitsee täydellisesti, toiminnan laatu on jo ennalta tietävää toimintaa, jota leimaa utilitaarinen, esillä olevaan päämäärään sitoutunut välineellisyys. *Kronos*-ajassa ajan ekstaasien (maailmoiva, olemisen muistava) ykseys on murtunut ja litistynyt 'näyttämään' jo ja vain ajan lineaarisessa kulussa läsnä olevan.

Oleminen tilallisena

Tanssin suhteen olemisen tilallisuuden pohtiminen ei ole tärkeää siksi, että 'tanssi käyttää tilaa', vaan siksi, että *maailma avautuu meille aina tilallisena*. Tanssija ei itse keksi,

[380] Kupiainen 1997, 92.
[381] Kupiainen 1997, 92.
[382] Mt. 93.

eikä koreografia luo tilaa, vaan tilallinen olemisemme voi paljastua tanssijan kehollisen olemisen ja koreografian runollisen puheen avulla. Selvitän seuraavassa sitä, millä tavoin maailma avautuu meille tilallisena ja miksi kehollisen olemisemme tilallisuuden muistaminen, paljastaminen ja varjeleminen olisi mielestäni niin tärkeää.

Kun jokin ajallistuu olemiseen, se myös tilallistuu olemiseen. Tilallisena olemisemme mieli avautuu situaation tilallisuutena, ei abstraktina laskennallisena tilallisuutena. Jos Descartesille tila on homogeeninen jatkumo, jossa esineet (res extensa) sijaitsevat, niin Heideggerin tilakäsitys on tooppinen. Tila sisältää etuoikeutettuja paikkoja, topoksia.[383] Ihmisen olemisen mieltä voi ymmärtää vain maailmassa-olemisen kysymyksenä, jossa ihmisen eksistenssi on (kehollisesti/ruumiillisesti) 'olla paikkaa', asua maailmaa. Tilallisuuden kysymys on merkittävä, sillä vasta kun maailmassa-oleminen ymmärretään täälläolon olemusrakenteeksi, on mahdollista nähdä täälläolon *eksistentiaalinen* tilallisuus ja murtaa 'kartesiolaisen tilakäsityksen' luoma kehollisen olemisemme *ethoksen* (asuinsijan) kysymyksen peittyminen.

Ihmisen eksistentiaalinen tilallisuus avautuu vain, kun tilallisuutta ei lähestytä abstraktina, laskennallisena tilallisuutena, vaan maailmassa-olemisen tilallisuutena. Se on paikalla olemisen ja suuntautuneisuuden tilallisuutta, toiminnan ja osapuolena olemisen tilallisuutta, kehollisena olemisen tilallisuutta, kontekstuaalisen ja horisontaalisen, *aletheettisen* katseen tilallisuutta.

Se, että asumme maailmaa ruumiillisina ja liikkuvina luo tilallisuutemme lähtökohdan. Ihminen kokee maailman ja tilan ympärillään ensisijaisesti liikkuvan ruumiillisuutensa kautta: "Me yritämme nostaa jotakin – se on liian raskas; me tahdomme kävellä jonnekin – se on liian kaukana."[384] Passinmäen mukaan käsitys ruumiillisena maailmaa asumisesta on eri kuin 'kartesiolainen käsitys', jonka mukaan kohtaamme maailman ajattelevina subjekteina, joita vastassa ovat mykät objektit.[385] Maailmassa-oleva ihminen ei ole maailmassa ensisijaisesti katsojana, vaan osanottajana. Tapahdumme maailmassa ja maailma tapahtuu meissä – toiminnassamme, suuntautuneisuudessamme, etäisyyksissä ja läheisyyksissä, peittymisessä ja paljastumisessa. Toimimme aktuaalisessa välittömässä kokemuksessa, 'otollisella hetkellä', vuorovaikutteisessa tilasuhteessa, jonka keskuksena on kehollisuutemme ja suuntautuneisuutemme maailmaan.

Ihmisen eksistentiaalinen olemusrakenne on maailmassa, *merkityksen*, piirissä olemisen rakenne. Tällöin paljastuu se, että ruumiillinen olemisemme ei ole kappaleen tilallista olemista, eikä tilallisuuden mieli ole ruumiillisen olemisen 'mitasta' irrallinen tai erillinen ilmiö. [386] Ihminen ei ole esillä välineenä muiden välineiden joukossa. Ihmi-

---

[383] Passinmäki 1997, 45. Mm. Pekka Passinmäki tulkitsee arkkitehtuurin ethosta käsittelevissä tutkielmissaan (1997, 2002) havainnollisesti Heideggerin tilakäsitystä.

[384] Harries 1988, 40. Suom. Passinmäki 1997, 110.

[385] Passinmäki 1997, 110.

[386] "Täälläolo ei ole olemuksellisesti mitään esilläolevaa, ja sen tilallisuus ei voi tarkoittaa mitään sellaista kuin esiintyminen 'tilamaailman' osoittamassa asemassa, eikä käsilläoloa missään paikassa. [ ] Täälläolon tilallisuudella näyttää olevan etäisyyden kumoamisen ja suuntaamisen luonne. [ ] Esilläolevaan esineeseen liittyvät välimatkat eivät vastaa maailman sisäisen käsilläolevan etäisyyttä ja läheisyyttä. Vaikka

nen on maailmansisäisesti, tilallisten, koettujen suhteiden etäisyyksissä ja läheisyyksissä. Ihmisen suhde ympäristöönsä ei myöskään ole suhdetta esilläolevaan materiaaliin, vaan suhdetta (olemisen) *asuinpaikkaan*. Heideggerin mukaan olemisen asuinpaikka katoaa, kun tila paljastetaan pelkkänä välineellisenä materiaalina tai laskennallisuutena: ”Kun tila paljastetaan pelkässä katseen tarkentamisessa ilman huomioimista, neutralisoidaan ympäristölliset ympäröivät alueet pelkiksi mittasuhteiksi.”[387] Ruumiillinen tilallisuutemme sen sijaan on aina asuinpaikan ja maailman (merkityksen piirin) tilallisuutta. Merkitykselliset paikat kokoavat tilaa maailmassa olemisen-asumisen mielenä.

Passinmäki tulkitsee Heideggerin tilallista maailmassa olemista Heideggerin kielen ja olemisen yhteenkuuluvuuden ajattelun kautta. Heideggerille maailmassa olemisen (In-der-Welt-Sein) kompleksinen ilmaus tarkoittaa muun muassa sitä, miten sanojen etymologia (*in* johdettu sanasta *innan* / asua, *habitare* / oleskella, *bin* /olen, *bei* / luona, *bauen* / rakentaa, *Nachgebauer* /naapuri) paljastaa olemisen asumisena, joka ymmärretään ’oleskelemisena luona’, ’suojaamisena’, ’säästämisenä’, ’hoivaamisena’, ’pystyttämisenä’.[388] Ihmisen ja tilan suhde on siten yksinkertaisesti asuminen. Asuminen puolestaan on ihmisen olemisen tapa. Ihmisen eksistenssi on ’olla paikkaa’, asua.

Passinmäki havainnollistaa tätä Heideggerin käsitystä seuraavasti. Saksan sanalla tila, *Raum,* ja englannin sanalla tila, *space,* on erilainen etymologia. Sana *Raum* on teutonista alkuperää ja sen muinainen merkitys oli ’asumiselle ja yöpymiselle vapautettu paikka’. Tämän merkityksen mukaan Paikka tilallistaa siten, että se vapauttaa jonkin kohdan tämän omien rajojen sisällä. Heidegger analysoi kreikan sanaa *peras* ja toteaa, että raja ei ole se, johon jokin päättyy, vaan raja on se, josta jokin aloittaa olemisensa.”[389] Englannin kielen *space* sanan alkumuoto puolestaan on kreikan *stadion*.

> *Stadion* tarkoittaa välimatkaa ja sen latinalainen vastine välissä olevaa tilaa. *Spatiumista* saa alkunsa se puhtaasti matemaattinen tilakäsitys, jossa tila nähdään vain homogeenisena jatkumona eikä tooppisina paikkoina. Kun tila käsitetään *spatiumina*, paikat ovat vain joitakin tiettyjä positioita, ilman erityistä merkitystä.[390]

Tällainen matemaattinen tarkastelumalli ei kuvaa Heideggerin mukaan sitä, mistä tila saa alkunsa, vaan se on vain yksi mahdollinen tapa tarkastella tilaa. Tällaista mallia hän kutsuu ’tilaksi’ ja korostaa, että tilat saavat siis olemisensa Paikoista, eivätkä tilasta.[391]

Heideggerille asuminen ei ole ensisijaisesti jokin tekninen erillistoiminto vaan kysymys, joka liittyy olemisemme mieleen. Kun Heidegger yhdistää ajattelussaan tilan ja

---

jokainen välimatka voidaan tietää eksaktisti, tällainen tieto on kuitenkin sokeaa. Eksakti tieto etäisyyksistä ei sisällä samaa funktiota kuin ympäristöön kohdistuva huomioiva ja paljastava lähestyminen. Tällaista tietoa käytetään vain sellaisessa huolehtivassa olemisessa ja sellaista olemista varten, joka ei mittaa matkoja, vaan, joka omistautuu maailmalle, joka ’koskee tätä olemista’”. Oa 139, 141.

[387] Oa, 148.

[388] Passinmäki 1997, 47–48.

[389] Mt. 54.

[390] Mt. 54.

[391] Mt. 54.

olemisen tulee jälleen esiin subjekti-objektijaon kritiikki. Tila ei ole ulkoinen objekti, joka on ihmistä vastassa, eikä se ole sisäinen kokemus. Ei ole ihmistä ja sen lisäksi tilaa, koska ihmisen olemisen tapaan, asumiseen, liittyy oleminen tilassa.[392] ”Kun sanotaan, että kuolevaiset ovat, se tarkoittaa, että he asuen ylläpitävät tiloja viipymällä olioiden ja paikkojen luona.”[393]

Tilallisena oleminen ei ole myöskään mikään erityisesti sisäinen kokemus. Tilallisuuttamme on, että voimme ’olla tuolla’, voimme kulkea tilojen läpi ’ollessamme tässä’: ”Heideggerin mukaan ihmisen ajattelun olemukseen kuuluu, että ihmisen ajatellessa itse ajattelu kulkee tilojen läpi, ja ihminen voi ajattelunsa avulla näin viipyä itse olioiden luona, riippumatta siitä kuinka etäällä ne ovat.”[394] Ajattelu on ’tilallista’, koska eksistenssimme on tilallista, ruumiillista maailmassa-olemista. Ei ole olemassa toimintaa, ei edes toimintaa ajatteluna, joka ei olisi ’ruumista’.[395]

Sanan etiikka kantasana kreikan *ethos* merkitsee Heideggerin mukaan olinpaikkaa, asuinpaikkaa.[396] *Ethos* ei siis tarkoita Heideggerille luonteenlaatua, vaan asuinpaikkaa. *Ethos* on se faktinen paikka, jossa olemisen paljastuneisuus, olemisen totuus, kätkeytyminen ja kätkeytymättömyys voi tapahtua. Etiikka on Heideggerille näin ontologiaa – olemisen asumisen kysymys. Tärkeää ei eettisessä elämässä ole joidenkin sääntöjen laatiminen ja noudattaminen, vaan oikean suhteen löytäminen siihen faktiseen asuinpaikkaan, joka on ihmiselle annettu. Heideggerille asuminen tarkoittaa nimenomaan runollista maailmaan asettumista: runoileminen rakentaa asumisen olemuksen.[397] Heideggerille todellinen asumisen ahdinko on siinä, että kuolevaiset ovat ikuisesti etsineet asumisen olemusta, ja heidän täytyy aina ja uudestaan oppia asumaan *runollisesti*. Runollisen asumisen peruspiirre on silleen jättävä asuminen, joka on säätämistä ja suojelemista; kuolevaiset asuvat siten, että he suojelevat neliyhteyttä (taivas, maa, kuolevaiset, jumalat) sen olemuksessa.[398]

Runollisessa asumisen *ethoksessa* ruumiillisena asumisemme on se ’mitta’, joka sallii meidän tuntea olevamme kotonamme maan päällä. Ruumiillisen asumisemme viisautta on sitoutuneena kieleen, erityisesti historiallisesti kasvaneisiin äidinkieliin, joiden etymologinen tarkastelu auttoi Heideggeria löytämään olemisen ajattelun ja kielen suhdetta

---

[392] Mt. 55.
[393] VA 152. Suom. Passinmäki 1997, 55.
[394] Passinmäki 1997, 56.
[395] Nancy 1998, 42.
[396] ”Ethos tarkoittaa asuinsijaa, paikkaa, jossa asua. Sana nimeää sen avoimen alueen, jossa ihminen asuu. Hänen asuinsijansa avoin sallii sen ilmetä, mikä tulee ihmisen olemuksen osaksi ja mikä saapuessaan viipyy hänen läheisyydessään. Ihmisen asuinsija pitää ja suojaa itseensä sen tulemisen, johon ihminen olemuksessaan kuuluu. Tämä on Herakleitoksen sanojen mukaan daimon, jumala. Lause (Herakleitoksen fragmentti 119, joka tavallisesti käännetään: ”Ihmisen omin luonne on hänen daimoninsa.”) kuuluukin kääntää: ”Ihminen asuu, sikäli kuin hän on ihminen, jumalan läheisyydessä.” Kh, 96. Mielestäni suomenkielen vanha ilmaisu: ”Hän on Jumalassa”, sisältää saman ajatuksen: ihminen, sikäli kun on hurskas, asuu Jumalan läheisyydessä.
[397] VA 196 / Passinmäki 1997, 52.
[398] Passinmäki 1997, 45–58, 83–116.

uudelleen ja murtamaan subjektiuden metafysiikan hallitsemaa kieltä. Esimerkiksi termit 'täällä-paikalla-olo' ja 'maailmassa-oleminen', olemisen 'kätkeytyneisyys' ja 'paljastuneisuus', oleminen 'tapahtumana' ja 'tulemisena', 'kannatteluna' ja 'lankeamisena', paljastavat ihmisen eksistenssin ruumiillisena asumisena ja toimintana vuorovaikutuksellisessa kanssa-maailmassa. Eksistenssin ruumiillinen maailmassa-oleminen ilmenee Heideggerilla kielessä perustavalla tavalla.

Arkkitehtuurin filosofi Karsten Harries ajattelee ruumiillisen asumisemme, olemisemme *ethoksen* olevan myös arkkitehtuurin kohtalon kysymys:

> Ainoastaan mitta, jonka ihmisen ruumis määrittää, sallii meidän tuntea olevamme kotona maan päällä; ainoastaan kun me lopetamme pitämästä fyysistä ympäristöä materiaalina, jota on manipuloitava ja kontrolloitava, ja sen sijaan avaamme itsemme paikan ja tilan luonnolliselle kielelle, me saamme ottaa vastaa vihjeitä, jotka saattavat johtaa menetetyn *ethoksen* uudelleen voimaan saattamiseen, ympäristöjen, jotka tekevät aidon asumisen mahdolliseksi.[399]

Runollinen asuminen liittyy läheisesti Heideggerin toiveeseen taiteesta pelastavana voimana. Myöhäisemmässä ajattelussaan Heidegger kääntyi pois ajatuksesta, että taideteos erillisenä oliona voisi avata uusia vaihtoehtoja. Hän koki, että itse asiassa, mikä tahansa olio (esimerkiksi silta tai kannu) voi toimia maailman kokoajana.[400] Zimmermanin mukaan Heideggerin toive taiteesta pelastavana voimana näyttää miltei absurdilta niiden voimien valossa, jotka vaikuttavat teknologisessa maailmassamme. Jos taideteokset olioina ovat menettäneet merkitysvoimaansa avata maailmaa ja jos *tekhne* ymmärretään pääasiassa teknologisen asenteen välikappaleena, tekniikkana, niin mikä voisi olla nykypäivänä ymmärretty *tekhnen* maailmaa avaama voima? Zimmerman kutsuu *ruumiin tekhneksi* sitä *tekhneä*, joka toteutuu oman ruumiin silleen jättämisenä, mahdollisena tienä uudenlaiseen maailmaan asettumiseen. Tämä olisi se sama tie, jota maailman suuret hengelliset traditiot suosittelevat.[401] Tällöin emme enää ajattele taideteosta erillisenä oliona, vaan kysymys on siirtynyt ihmisen oman ruumiillisen asumisen tapaan, sen *ethokseen*.

Mietiskelevä ajatteleminen

Mitä mietiskelevä ajatteleminen on ja miksi sen kuvaus on tärkeää? Jos kenen tahansa olemisen tapa on annettu julkisuutena ja siinä kuvattavissa, niin Varton mukaan varsinaistuminen on mahdollista ainoastaan siinä, että avautuu ja antaa mahdollisuuden sille, mitä julkisuus *ei* sisällä. Heideggerin silleen jättäminen on kuvaus tästä avoimuudesta.[402] Jos taiteilija hakee olemisperustaansa ja taiteensa perustumista muualta kuin julki-

[399] Harries 1975, 14 . Suom. Passinmäki 1997, 111.
[400] Passinmäki 1997, 97–98.
[401] Zimmerman 1990, 247. Suom. Passinmäki 1997, 97.
[402] Varto 2003, 194.

suudesta, siitä mikä on annettu kenen tahansa olemisen tapana, niin hänen täytyy avautua sille, mitä julkisuus *ei* sisällä, joka on tuntematonta, joka on avoimuus olemisen salaisuudelle. Mitä tämä tarkoittaa?

Heideggerille subjektiuden metafysiikan luoma ajattelun tapa, (joka teknologisessa periaatteessa toteutuu äärimmilleen), on 'laskevaa' (calculative) ajattelua. Se on ajattelua, jolle oleva on olemassa sikäli, kun se laskennallisuutena voidaan todistaa. Tämä laskennallisuuden representoiva suhde olevaan luo samalla olevaa koskevan hallinnan, tuotannollisuuden, arvottamisen ja käyttämisen 'metafyysisen' mahdollisuuden.[403]

Heideggerin mukaan laskeva ajattelu ei ole ainoa ajattelemisen tapa eikä ajattelun päätepiste, vaikka nykyihminen ei heti tunnistakaan muita ajattelemisen tapoja. Heideggerin mukaan nykyihminen on paossa varsinaista ajattelemista. Tämä pako ajattelemisesta on perusta ajattelemattomuudelle. Tämä ajattelemattomuus ei ole Heideggerille sitä, että nykyihminen ajattelee enemmän kuin koskaan: suunnittelee, tutkii ja laskee, vertailee, tietää ja toistaa. Se on sitä, että tällainen ajatteleminen ei ajattele sitä mieltä, joka vallitsee kaikessa mitä on. Voidakseen ajatella olevassa vallitsevaa mieltä ajattelun täytyy kyetä olemaan hiljaa, tulemaan mietiskeleväksi ajatteluksi. Sen sijaan laskeva ajattelu ei ole koskaan hiljaa, se ei kuule olemisen tapahtuman mieltä. Nämä ovat Heideggerin mukaan kaksi ajattelun tapaa, jotka kumpikin ovat joskus oikeutettuja ja tarpeellisia: 'laskeva ajattelu' ja 'mietiskelevä ajatteleminen'.[404]

Kirjassaan *What is Called Thinking*[405] Heidegger asettaa kysymyksen siitä, 'mitä kutsumme ajatteluksi' neljästä kysymyksestä käsin, joista tärkein on kysymys siitä, mikä saa meidät ajattelemaan ja tarkemmin, mikä *kutsuu* meitä ajattelemaan?[406] Heideggeria tulkiten, voimme kyllä ajatella maailmassa läsnäolevaa ajattelun kohteena, mutta se, mikä varsinaisesti kutsuu meitä ajattelemaan ja josta käsin ajattelun olemus määrittyy, on olevan oleminen. Olevan oleminen ja sen kuuluminen maailmaan on sellaista hiljaista, äänetöntä ja sanatonta, jota laskeva ajattelu ei tavoita. Olemassaolon moniulotteinen, hiljainen ja äänetön on se laatu, joka ruokkii ajatteluamme, joka kutsuu varsinaiseen ajatteluun.[407]

Ilmiöiden moniulotteisuus liittyy Heideggerilla ilmiöiden näkemiseen, niin kuin ne itsestään käsin maailmassaan ovat. Ilmiöiden kohtaaminen niiden omaa olemistapaa ymmärtäen, vaatii Heideggerin mukaan ajattelemisen tavan muutosta. Se vaatii luopumista ajattelun yksiraiteisesta todellisuuden haltuunotosta, luopumista laskevan ajattelun yksioikoisen aktiivisesta roolista todellisuuden käsittämisessä, irti päästämistä aja-

---

[403] PWM, 235. "Only because of a number can be infinitely multiplied, irrespective of whether this occurs in the direction of the large or the small, can the consuming essence of calculation hide behind its products and lend to calculative thinking the semblance of productivity – whereas already in its anticipatory grasping, and not primarily in its subsequent results, such thinking lets all beings count only in the form of what can be set at our disposal and consumed. Calculative thinking compels itself into a compulsion to master everything on the basis of the consequential correctness of its procedure." PWM, 235.

[404] Mm. Sj, 26–27.

[405] *Was Heisst Denken?* 1954 / *What is Called Thinking* 1968.

[406] WCT, 122–124.

[407] Mt. 244.

tuksen kohteesta, viipymistä olevan äärellä, olevan silleen jättämistä, vastaanottavaisuutta olevan omalle olemiselle ja uskollisuutta olemiselle perustana.[408] Olevan kohtaaminen silleen jättämisen tai ei-ennalta tietämisen tavalla, ei ole ajattelua tavanomaisessa mielessä. Se on mietiskelevää ajattelemista, jonka pohjalta olevaa tematisoiva ja käsitteellinen ajatteleminenkin voi nousta ja järjestyä uudella tavalla.

Mietiskelevä ajatteleminen vaatii Heideggerin mielestä, että emme tartu yksipuolisesti kiinni representaatioon, että emme jatka yksiraiteista juoksemista representaatiosuunnassamme, vaan kykenemme odottamaan.[409] Odottamisessa emme voi kiinnittyä siihen, mitä odotamme, sillä kiinnittyminen voi tapahtua vain jo ennalta tiedettyyn. Ennalta tietäminen objektivoi olevaa, tekee siitä tiedetyn kohteen. Mutta ei-ennalta-tietävässä asenteessa, odottamisessa vailla kohdetta, oleva voidaan kohdata omassa olemisessaan omasta avoimuudestamme käsin. Tällöin asenne todellisuuteen määräytyy todellisuuden omasta luonteesta käsin, ilman ontologisen rajauksen tuomaa käsitystä oliosta jonakin. Silleen jättäminen on näin perustavanlaatuista avoimuutta todellisuutta kohtaan.[410]

Klemola tulkitsee Heideggerin ajattelua ja kirjoittaa, että mietiskelevä ajattelu ei ole olevan aktiivista valloittamista, vaan se on jättäytymistä olevalle, olevan päästämistä sisään.[411] Mietiskelevä ajatteleminen vapautuu siitä, mikä on mielikuva todellisuudesta ja pyrkii aistimaan todellisuuden niin kuin se on, ontisena kokemuksena.[412] Odottamisessa, silleenjättämisessä, tietoisuus voi kokea 'pelkän olemassaolon', jonka ääni on hiljaisuus. Tässä asenteessa koetaan itse ja muut oliot, niin kuin ne omassa olemisessaan ovat, todellisuuden kokonaisuuden mielessä.[413] Tähän asenteeseen herääminen on prosessi, joka ei ole aktiivisuutta eikä passiivisuutta, vaan joka on näiden ulkopuolella. Odottamisessa voidaan kohdata vastassa oleva, joka on avoimuus.[414] Herakleitoksen sanoin:

> Jos ei odota, ei löydä odottamatonta, sillä se on löytymätön ja luoksepääsemätön.[415]

Se joka odottaa ei-mitään, avoimuudesta käsin, ei voi olla laskevaan ajatteluun kiinnittynyt minä, sillä minä on aktiivisuuden lähtökohta, se joka tahtoo ja tietää, kuvittelee ja toivoo, on representaatioiden piirissä. Heidegger kirjoittaa, että odottaminen luopuu representaatiosta tai paremminkin: Odottaminen ei päästä enää representaatiota sisään. Odottamisella ei ole objektia.[416] Olevan oleminen on jotakin, joka ei ole suoraan representoitavissa, "sikäli kun jokin on representoimisen kautta jo tullut objektiksi, joka seisoo horisontissa meitä vastassa."[417]

---

[408] Mt. 1991.
[409] Sj, 36–37.
[410] Kupiainen 1991, 40–47. Passinmäki 1997, 90–92.
[411] Klemola 1991, 3.
[412] Mt. 34.
[413] Mt. 34.
[414] Mt. 35.
[415] Herakleitos, 13.
[416] Sj, 61.
[417] Mt. 60.

Mitä sitten voisi olla 'olevan olemisen päästäminen sisään'? Ainakin se on muuttunut suhde olevaan. Heideggerin peltotiekeskustelussa teoksessa *Silleen jättäminen* tätä nimitetään läheisyydeksi. Silleen jättäminen olisi siten: "Antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen."[418] Tällöin myös suhde minään on muuttunut. Se joka objektivoi ja kuvittelee maailman, olisikin se, joka on maailman tapahtumista. Mutta 'olla maailman tapahtumista', ei ole Heideggerin mukaan passiivisuutta, vaan korkeamman asteen ei-tekemistä, tahtomista, joka liittyy eksistenssin selväjärkiseen pysyttäytymiseen olevan kätkeytymättömyydessä.[419]

Silleen jättämisellä Heidegger pyrkii ajattelemaan sellaista maailmasuhdetta, joka ilmenee luovuttaessa metafyysisistä erotteluista. Hän yrittää lähestyä sellaista ajattelemisen tapaa, jonka olemus olisi itsessään päättäväisyyttä olemisen totuudelle kätkeytymättömyytenä ja maailman tapahtumisena.[420]

> Silloin olisi ajattelemisen olemus, nimittäin kohdatun silleen jättäminen, päättäväisyyttä totuudelle, joka on.[421]

Heideggerin 'metodi' on yksinkertaisesti mietiskelevän ajattelemisen harjoittaminen, harjoittelemalla odottamista ja mietiskelemällä sitä, mikä on lähinnä. Kuten Timo Klemola kirjoittaa: Tie mietiskelevään ajattelemiseen on todellakin tie, kulkemista kohden sitä, että voisimme tulla "odottavaisemmiksi ja tyhjemmiksi ja astua sinne, mistä kaikki ajattelu saa alkunsa. Tie olemiseen ilman ajattelua, meditatiiviseen asenteeseen käy siis ei-ajattelun kautta."[422]

Heidegger korostaa, että mietiskelevä ajatteleminen ei ole passiivisuutta, välinpitämättömyyttä eikä kieltämistä. Mietiskelevä ajatteleminen on valveilla lakkaamatta, se antaa harkittavaksi laskevan ajattelun tavat ja tottumukset, se kutsuu ajattelua järjestymään olemisen perustan kautta. Mietiskelevä ajatteleminen on siis enemminkin omaksuttua päättäväisyyttä, pysyttäytymistä olemisen muistamisessa.[423] Tällöin päättäväisyyttä olisi ajateltava merkityksessä: "Elämälle *ominaisena* omaksuttuna avautumisena avoimelle…"[424]

Kuka tai mikä sitten jää, jos representaatio-minä hetkeksi hellittää otteensa, jos laskevan ajattelun moniääninen puhe tai kuvien tulva hiljenee? Ainakin tietoisuus todellisesti annettuna olevasta, lähellä olevasta kasvaa. Klemola nimittää tätä kehontietoisuu-

---

[418] Mt. 97.
[419] Ta, 70, 87.
[420] Sj, 83.
[421] Mt. 83.
[422] Klemola 1998, 36.
[423] "Omia aikojaan eleleminen, joka "jättää kaiken olemaan" niin kuin se on, perustuu unohtavaan itsensä jättämiseen heitteisyydelle. Sen ekstaattinen mieli on epävarsinaista olleisuutta. Välinpitämättömyys, joka voi toimia yhdessä hätäilevän toimeliaisuuden kanssa, on tarkkaan erotettava maltista. Tämä mieliala polveutuu päättäväisyydestä, joka katsoo silmänräpäyksellisesti niihin situaatioihin, jotka ovat mahdollisia olemiskyvyn kokonaisuudessa, joka on avattu edelläkäynnissä kohti kuolemaa." Oa, 414.
[424] Sj, 83.

den tason esiin astumiseksi, virittyneisyydeksi ja 'hiljaisuuden paikaksi', joka koetaan olemista kannattelevana perustana.[425]

i) Ajatteleminen ja kiittävä muistaminen

Heidegger liittää teoksessaan *What is Called Thinking* olemuksellisen tai mietiskelevän ajattelemisen 'kiittämiseen' ja 'muistamiseen'. Kiittäminen merkitsee Heideggerin mukaan sanan alkuperäisessä mielessä sitä sisimmässä mielessä, sydämen ytimessä (in the heart's core) olevaa ihmisen sisäisintä olemusta, joka kurottaa ulospäin kaikkein voimakkaimmin ja niin päättäväisesti, että oikein ajateltuna, ideaa sisäisestä ja ulkoisesta maailmasta ei nouse.[426] Kiittämisessä kokoontuu yhteen kaikki se, mikä meitä todella koskettaa, mistä kannamme huolta, mihin olemme yhteydessä inhimillisinä olentoina. Kiittäen ajatellen ajattelemme sitä, mikä on kaikkein ajatuksia herättävintä, provosoivinta, ajattelemme sitä, mikä kutsuu meitä ajattelemaan. Tällainen ajattelu on muistamista, joka kiittää.[427] Varto tulkitsee Heideggerin kiittäen muistamisen olevan eräänlaista toiminnassa ajattelua, jossa oleminen (toiminta) ja ajattelu ovat yhtä.

> Ajatteleminen ei ole suoraan kuvattavissa, mutta me voimme käyttää monen muunkin hyväksymää vertausta[428]: ajatteleminen on kiittämistä. Tämä on ymmärrettävää, sillä kun minä ajattelen – avoimuuteni perustaan päin – minä en tee mitään, vaan vastaanotan, sallin maailman tapahtuvan, sen, että maailma tulee. Tässä ei ole mitään 'mystistä', vaan tämä pyrkii tuomaan esille ajattelun spontaanin luonteen, olemisen ja ajattelun samuuden. Jos ajatteleminen ymmärretään toimintana – mikä on kieltämättä varsin lavea ajatus – tämä on myös toiminnan uusin käsittämistapa. Kun toiminta tapahtuu täydellisesti samana maailman tulemisen kanssa, on se kiittämistä. Tällä ei ole mitään ylimääräistä runollista merkitystä vaan tämä kuvaa ajattelemista vastaanottamisena ja toimintaa tämän vastaanottamisen käsittämisenä.[429]

Muistaminen sanan alkuperäisessä merkityksessä ja eksistenssin varsinaisessa ajallisuudessa on yhteydessä jatkuvuutemme ja huolen eheyden mahdollisuuteen. Kiittäen muistaminen liittyy Heideggerin mukaan alkuperäisesti kutsumukseen ja tiettyyn hurskau-

---

[425] Klemolan mukaan Heideggerin kuvaama olemisen ajattelmisen harjoittelu saa kehollisen sisällön odottamisen ja kuuntelemisen kautta. "Odottaminen ilmenee kehollisella tasolla kuuntelemisena. Jos vain odotamme ja kuuntelemme, tulemme hyvin pian tietoisiksi hengityksestämme. Siksi ei olekaan mikään ihme, että hengityksen tarkkaileminen on yksi perustava metodi niin zenissä, samkhya joogassa, taolaisuudessa kuin sufimystiikassakin. [ ] Ja kaikkialla, niin kuin Heideggerillakin, kohtaamme "hiljaisuuden paikan", perustavan ontisen kokemuksen, joka koetaan perustana. Se on kehollinen kokemus, kosketuspinta, jossa koetaan transsendentin kosketus. Se on kehollinen kokemus siksi, että ajattelun muuttuessa olemiseksi ilman ajattelua, ajatteluun liittyvä ego katoaa ja kehontietoisuus astuu voimakkaan esiin." Klemola 1991, 36.

[426] WCT, 144.

[427] Mt. 144–146.

[428] Tämä on lähtöisin, nykyaikaisessa keskustelussa, Heideggerin teoksesta Was Heist Denken? (What is Called Thinking), mutta ajatuksen voi löytää Herakleitokselta, Mestari Eckhartilta ja Angelius Silesiukselta, sekä Spinozalta. Varto 1995b, 39.

[429] Mt. 39.

teen, sillä se, mistä on kiitetty ja se mitä muistetaan, on liittynyt armoon ja pyhyyteen. Tällainen kiittäminen ja muistaminen ei odota kompensaatiota, vaan pysyy eräänlaisena uhraamisena, lahjoituksena.[430] Nykymerkityksessä muistaminen merkitsee enää kykyä pitää yllä ja säilyttää jotakin, joka on mennyttä. Heidegger kirjoittaa, että jos ajatteleminen kykenisi järjestymään sen kautta, mikä uudestaan ja uudestaan ruokkii ajatteluamme, säätäisi sen omaksi luonnokseen, silloin ajatteleminen olisi korkeinta kiittämistä, mitä kuolevaiset voivat antaa. Sellainen ajatteleminen olisi sen kiittävää säätämistä, mikä on kaikkein ajatuksia provosoivinta ja herättävintä, sen problemaattisen ja hauraan ominaislaadun säilyttämistä. Heidegger toteaa, että kukaan meistä ei vain voi sanoa kykenevänsä edes kaukaisesti tällaiseen ajatteluun. Parhaimmillaankin voimme vain onnistua valmistautumaan sitä kohden.[431]

Mikä sitten on mietiskelevän ajattelemisen merkitys? Ensivaikutelma on, että mietiskelevä ajatteleminen on hyödytöntä laskevan ajattelun näkökulmasta. Se ei suoraan tuota eksaktia tieteellistä tietoa, eikä sitä voi hyödyntää menettelytapakoneistona, jolla voitaisiin 'käsitellä' asiaa. Mietiskelevä ajatteleminen ei myöskään ylläpidä 'yleistä tietoa', sillä se lakkauttaa kenen tahansa keskenäänolemisen tavan ja antaa tilaa olemisen ylitsevallitsevalle outoudelle. Jaana Parviainen kirjoittaa, että eksaktiuden sijaan mietiskelevän ajattelemisen tarkkuus on eräänlaista ankaruutta. Se on ankaruutta pysytellä uskollisena omalle 'elementilleen', joka on oleminen. Tällainen ajatteleminen ei ole myöskään enää filosofiaa konventionaalisessa mielessä, se ei operoi käsitteillä. Parviaisen mukaan ehkä syvin aspekti mietiskelevässä ajattelemisessa on, että se ei ole vain jotakin, jota ihminen tekee. Se on sen rakenne, miten oleminen on. Oleminen itse jättää silleen.[432] Parviaisen mukaan meillä on syy pohtia sitä, onko tällaisen ajattelemisen merkitys niin suuri kuin Heidegger olettaa, ainakin sitä on vaikea nähdä maailmassa, jossa toimitaan ennen kaikkea laskevasti ajatellen. Mietiskelevän ajattelun tarkoitus ei kuitenkaan ole ratkaista käytännön ongelmia, vaan säilyttää tunne olemisen merkityksellisyydestä ja mysteeristä.[433]

Varton mukaan mitä vähemmän me tahdomme tuottaa representaatiota, sitä selvemmin se, mikä on ilman tahtoamme presentoitunut, on läsnä, tulee läpi.[434] Tämä antaa uudenlaisen mahdollisuuden asumisen *ethokselle*, olioiden olemisen sallimiselle. Kupiaisen mukaan mietiskelevän ajattelun avaama olion 'oliollisuus', olion salliminen olla omassa olemisessaan, vastustaa tapaa, jolla länsimaisessa metafysiikassa "subjektin ja objektin kohtaaminen rakentuu etukäteen pysyvän maailmanjärjestyksen, puitteen, totaliteetin aukottomuudessa, joka ylläpitää ja vahvistaa subjektin ja objektin ennaltamääräytyvyyt-

[430] WCT, 144–146.

[431] Mt. 146.

[432] Parviainen 2002b, 165–166. "The deepest aspect of letting-be is that it is not just something that man does. It is the structure of what Being does." Mt. 166.

[433] Mt. 166.

[434] Varto 1995b, 57. "Hiljaisuus, joka kieltäytyy ottamasta vastaan representaatiota ja sen kiinnittymistä, ja joka – askel askeleelta – kieltäytyy itse kiinnittämästä sisältöään, on tärkein askel silleen jättämisen tiellä. Hiljaisuuden harjoitus on tärkeä, harjoittaminen hidastaa vauhtiamme. Mitä vähemmän me tahdomme tuottaa representaatiota, sitä selvemmin se, mikä on ilman tahtoamme presentoitunut, on läsnä, tulee läpi." Mt. 57.

tä."[435] Tässä avoimessa suhteessa ihmisen kulloinenkin maailma ei ole valmis, vaan se on jatkuvasti tulossa ja tapahtumassa. Se on radikaalisti avoin paikka, jossa ihminen voi olla mahdollisuutensa. "Tässä ajattelussa maailma ja ihminen ovat olemukseltaan "epävalmiita", eivät tietyn kulttuurin tai puitteen valmiiksi muotoilemina, vaan radikaalisti avoimina."[436]

Heideggerin ajattelussa on epäilemättä kaikuja itä-aasialaisesta ajattelusta, jossa artikuloidaan ihmisen tietoisuuden rakennetta hieman Heideggerin jokapäiväisen laskevan ajattelun ja varsinaisen mietiskelevän ajattelun suuntaisesti. Itäisissä perinteissä artikuloidaan yhtäältä ns. luonnollisen asenteen keho-mieli dualistinen tietoisuus, joka on ontisen kehollisen kokemuksen ylittävä ja mielen representaatioissa pysyttelevä, sekä toisaalta kontemplatiivisen harjoituksen kautta muuttunut tietoisuus, joka on keho-mieli integriteetissä pysyttelevä tietoisuus osallisuudesta olemiseen. Olemisen vallitseminen on jakamaton ja käsitteiden ulottumattomissa oleva. Niinpä perimmäinen todellisuus on ilmaistavissa vain negaation, vastakohtien ykseyden ja paradoksaalisuuden kautta, kuten taolaisessa, buddhalaisessa ja zen filosofiassa tulee esiin (ei-toiminta, ei-mieli, 'pehmeä ja rento on voimakas ja kova', 'liike on ikuinen takaisinpaluu'). Myös Heideggerilla olemisen totuuden tapahtumaluonne artikuloituu vastakohtien ykseyden kautta (kätkeytymättömyys, joka sisältää kätkeytyneisyyden). Toisaalta Heideggerin ajattelu myös säilyttää etäisyytensä aasialaiseen ajatteluun. Heidegger korostaa itse, että hänen ajattelunsa on eksplisiittisesti länsimaisen metafysiikan historian ja olemisen ajattelua.[437]

Mielestäni on kuitenkin mielenkiintoista kuinka Heidegger lähestyi myöhemmässä ajattelussaan itäisen meditaatioperinteen vanhaa ydintä, jossa tavoiteltua on tietoisuus olemisen tapahtumisesta ei-keskeis-perspektiivisenä, ilman representaatio-minään tai olevaan kiinnittyvää keskusta, ja josta syntyy ja pysyy avoinna olemisen mieli myötätuntona. Heideggerin myöhäisessä ajattelussa artikuloitui selvästi ajatus subjektiuden ylittämisestä ja perspektiivin vaihtumista keskeisajattelusta maailman tapahtumisen ajatteluun ja olioiden silleen jättämiseen. Yksikeskinen subjektiajattelu vaihtuu Heideggerilla jo minän ja maailman kohtaamisessa kaksikeskiseksi 'kosketuspinnaksi', "joka on minua ja kuitenkin myös jotain muuta, selvästi vierasta."[438] Myöhemmin tämä vaihtuu nelikeskiseksi lähtökohdaksi, jonka muodostavat maa, taivas, kuolevaiset ja jumalat. Nelikeskinen maailmassa-asuminen yrittää osoittaa mahdollisuuden ajatella kokonaisuutta ilman keskusta ja havainnollistaa olemisen läheisyyttä tapahtumana ja 'elämänä'.

Heideggerille nelikeskinen lähtökohta on 'runollisen asumisen' kuvaus. Siinä ihminen

---

[435] Kupiainen 1991, 5.

[436] Mt. 56.

[437] Tutkimuksia ja vertailuja Heideggerin ja zenin välillä on olemassa runsaasti erityisesti Japanissa. Esimerkiksi Peter Kreeft: *Zen in Heidegger's Gelassenheit*, International Philosophical Quarterly, XI, 1971. No.4. Oleellista on, että esimerkiksi zen on selkeästi koko persoonan eksistentiaaliseen muutokseen ja kasvamiseen tähtäävä harjoitusmenetelmä, kun taas Heideggerin ajattelu ei manifestoidu (ehkä silleen jättämistä lukuunottamatta) tällaisena menetelmänä, vaan ontologiana, olemisen tapojen ja rakenteiden ajatteluna. Viimeisessä haastattelussaan Heidegger toteaa, että länsimaista ajattelua voi muuttaa vain ajattelu, jolla on sama tausta ja luonne: länsimaisen ajattelun muutosta voidaan valmistella vain sillä samalla maailmankolkalla, jolla tuo ajattelu syntyi. Spg, 197.

[438] Varto 1995, 144.

voisi asua yhdessä olioidensa kanssa ilman, että hän enää kohtaisi ne pelkästään jonakin soveltuvana tai hyödyllisenä. ”Silloin hän eläisi kokien kuolevaisuutensa ja tietäen, mitä tarkoittaa olla maan päällä ja taivaan alla, kasvokkain jumaluuden kanssa.”[439] Sitä milloin – jos lainkaan – tällainen runollinen asuminen olisi mahdollista Heidegger ei katsonut voivansa ennustaa tai arvioida.

Seuraava runo kiteyttää taolaisen olemisen totuuden, taolaisen ’runollisen asumisen’. Yhteys Heideggerin runolliseen asumiseen on läheinen. Tao te Ching:

> Taon liike on palaamista,
> Taon toiminta myötenantamista.
> Kaikki oliot taivaan alla syntyvät olevasta,
> mutta oleva syntyy olemattomasta.[440]

ii) Teos ja silleen jättäminen[441]

Heideggerin mukaan kiittäen ajattelu on provokatiivisinta mahdollista ajattelua. Näin sen harjoittelu voisi ajatella johtavan taiteessa kehotukseen kaikkinaisen laskevan ajattelun tavanomaisuudesta luopumiseen, edelläkäyvään päättäväisyyteen, rohkeaan alkuhyppyyn. Tämä ei olisi mitään ennakkoon luultua radikaalin tai rohkean näköistä. Se ei olisi myöskään mitään ennalta tiedettyä konventionaalisen, soveliaan tai merkittävän näköistä. Koen, että se ei ylipäänsä ole mitään oletetun ’uuden’ eikä ’vanhan’ näköistä. Se olisi vain ja ainoastaan kussakin teoksessa tapahtuvaa runoluonteista olemisen totuuden säätämistä. Säätäminen on ylimäärä ja lahjoitus, sillä sitä mitä taiteessa säädetään ja lahjoitetaan, ei voi punnita tai korvata minkään muun käsiteltävissä tai käytettävissä olevan avulla. Nähdäkseni se, miksi taiteilija ryhtyy taiteeseen on huolen – olemisen mielen – itsensä aikaansaamaa. Olisiko kiittäen ajattelemisen harjoittelu taiteessa siten huolen varsinaisuuden muoto, eräs muistamisen muoto, omalla tavallaan provokatiivisin mahdollinen ajattelemisen tapa?

Heideggerille ’hyvä’ ja siis ’parantava’ on ’laulavan runoilijan läheisyys’. Parantavaa on se, mikä esittää asiansa vailla päämäärää.[442] Päämäärättömyys ei tarkoita mitään vapaana leijuvaa subjektin mielivaltaa, vaan pysyttäytymistä olemisen ajattelemisessa, lahjoituksen, perustan perustamisen ja alun kolmoismerkityksessä. Heideggerin parantava runoilija laulaa olemisen läheisyydestä käsin. Jos teoksella on vaikutus, se ei ole tematisoitua vaikuttavuutta, eikä mitään mitattavissa olevaa. Olemisen kätkeytymättömyys on ’asuinpaikka’, jossa laulava runoilija asuu. Jos runoilijan laulu on parantavaa, se ei ole sitä jonkin ulkoisen vaikuttavuuden takia, vaan siksi, että se avaa kuulijalle olemisperustan, runollisen asumisen paikan. Teoksen sointi, sen kauneuden loisto avaa kätkeytymättömyyden aukeaman ja sallii ilmenemisen loistaa paljastumisen ja vetäytymisen liikkeenä, puhutellen *olemisen* pohjattomana syvyytenä.

---

[439] Marx, 1998, 152.

[440] Tao te ching, Nieminen 1969, 136.

[441] Kupiaisen tulkinnassa taideteos voidaan ymmärtää seuraavan otsikon mukaisesti: ”Taideteos silleen jättämistä valmistavana aktina” Kupiainen 1991, 5.

[442] Varto 1995, 128.

OSA II

Tanssi ja olemisen ajattelu – tulkintoja tanssin uudesta paradigmasta

4. Tanssi esteettisenä elämyksenä – tulkintoja taidetanssin 'estetiikan historiasta'

Tanssin ajattelemisessa historian ajatteleminen on mielestäni välttämätöntä. Aivan kuten ihmisen olemisen mieltä on vaikea ajatella muusta kuin siitä horisontista, jonka olemisen *ajallisuus* antaa, myös taiteen mieltä on vaikea ajatella muutoin kun polveutumisena menneestä. Taiteessa toimitaan siinä **maailmassa**, joka on jo avoinna, joka ***asettaa ensin käsittämistapamme***. Itse yritän ajatella tätä jo avautunutta maailmaa, tanssin heitettyä perimää, antamalla tanssikokemukseni, tanssitietouteni ja Heideggerin olemiskysymyksen kohdata. Seuraan olemiskysymyksen herättämää näkökulmaa metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuneisuuten ja saan siis esiin vain tästä horisontista avautuvan tulkinnan, osaksi monia tulkintoja.

Asetan tässä luvussa kaksi isoa kysymystä, joista ensimmäinen on sen pohtiminen, **miten estetiikan traditio on määritellyt taidetanssia ja luonut sitä koskevaa kieltä ja käsitteistöä?** Klassinen baletti joutuu tässä yleisen tunnettuutensa takia edustamaan esimerkkinä estetiikan tradition todentumista tanssissa. Sen kautta pääsen konkreettisesti käsiksi estetiikan tradition antamaan tanssin käsittämistapaan. Sen sijaan, että ohittaisin baletin, otan siis sen ja estetiikan tradition vakavasti ja yritän ajatella sitä, **miten baletti merkityksellistyy taiteena estetiikan traditiossa.**

On kiistatonta, että klassinen baletti loi länsimaiselle taidetanssille voimakkaimmin vaikuttaneen tanssihistoriallisen perinnön ja näinä 'post-postmoderneina' aikoinakin baletti on edelleen statukseltaan painavimmin vaikuttava osa länsimaisen taidetanssin ilmiötä. Näin ollen se vaikuttaa edelleenkin historiallisena esiymmärrykseen siitä, millä tavalla tanssi on taiteena – paljon perustavammalla tavalla, kuin vain pelkkänä valinnaisena tanssityylin kysymyksenä. Kysyn miten se vaikuttaa, mistä asioista sen vaikuttavuus koostuu, mihin sen vaikuttavuus perustuu?

Baletin antamaa esimerkkiä vasten voin tavoitella esiin myös sitä tanssikäsitystä, joka *ei* polveudu suoraan baletista. Vai onko sellaista? Onko kaikki länsimainen taidetanssi sidottu aina vertautumaan baletin malliin ja ennen kaikkea, voiko estetiikkaa ylittää? Toinen kysymykseni koskeekin siten nykytanssia. Kun subjektiuden metafysiikan aikakaudella ei ole mitään arvoja asettavaa subjektia suurempaa merkitysperustaa ja kun nykyinen arvopluralismi suo kullekin taiteilijalle oman yksilöllisen vapautensa, **niin mistä tanssija voi hakea omalle työlleen merkitystä antavaa horisonttia ja toimen mieltä?** Onko mahdollista ajatella tanssia ilman estetiikan traditiota ja **onko olemassa taidetanssia**, joka ymmärtää itsensä jostain keholliseen olemiseen nähden perustavammasta kuin estetiikka, siis **olemiskysymyksestä käsin?**

Yksilön kohtalo on aina kietoutunut yhteisön kohtaloon ja yksilön heitetyn perimän

esiin vetäminen on myös yhteisön historian näkyväksi tekemistä. Niinpä aloitan tutkielmani tanssihistoriallisen osuuden johdannolla, jossa kuvaan omia kokemuksiani balettioppilaana 1970-luvulla.

Heitetty keskelle baletin maailmaa

Omassa lapsuudesta lähtevässä tanssihistoriassani on tapahtunut monia paradigman muutoksia ja liukumia. Varhainen suhteeni taidetanssiin määrittyi klassisen baletin vaikutuspiirissä, baletti oli se tanssin puite, jossa vietin lähes koko kouluikäni.[1] Baletin tiukasti määritellyn luokkatyöskentelyn ohella muistan oman yksityisen vapaan tanssini. Koin lapsuudessani voimakkaasti, että tanssiessani täytyin tanssista. Musiikin vireeseen tempautuneena olinkin yhtäkkiä uudessa vapauden paikassa, täyttyen laulullisuudesta, tanssin nautinnollisuudesta ja intensiteetistä.

Oltuani jo vuosia baletin vaikutuspiirissä, näissä yksityisissä tansseissani oli tärkeää, että kukaan ei katso. Pidäkkeetön heittäytyminen tanssin vietäväksi vaati sen, että olin toisen katseen ulottumattomissa ja niin muodoin turvattu häpeältä, jonka arvioiva katse olisi aiheuttanut. Tämä voimakas tietoisuus katsottuna olemisen ja tanssimiseni välisestä suhteesta luullakseni kertoo siitä ymmärryksestä, että tanssissa tapahtuu ja tulee esiin jotakin, jonka haluaisin jakaa toisen kanssa. Katseelta suojautumisellani halusin kuitenkin ilmeisesti varjella mahdollisuuttani seurata epäröimättä tanssista avautuvaa tapahtumaa, olihan minulla jo kokemus kriittisen katseen kohteena olemisesta ja tanssin oikein tekemisestä. Olin utelias. Halusin antautua tanssikokemuksen liikuttamaksi: mitä löydänkään, mitä tulee esiin, minne tanssi kuljettaa?

Onko oikein sanoa, että tuleva tanssiteosten tekijä antoi merkkejä itsestään näissä lapsuuden yksityisissä tansseissa? Vai voisiko sanoa, että olemisen luova olemus, sen liikunto ja pohjattomuus antoi merkkejä itsestään? Oleellista minulle tässä kysymisessä on, että nähdäkseni luovuus ei ole jotakin, joka on vain jonkun erityisen ihmisen erityinen ominaisuus. Koen, että se on olemisen itsensä olemus. Oleminen purkautuu ja rajautuu esiin. Oleminen on *poiesis*. Mitä siitä sitten seuraa kunkin luontaisuutena ja kohtalona on toinen juttu. Mitä siitä sitten seurasi itselleni? Millainen oli klassisen baletin maailma 1970-luvulla pienelle oopperan balettikoululaiselle?

Baletin estetiikan selkärankaa olivat klassiset repertuaariteokset ja niiden ylläpitoon tanssiopiskelijoitakin pääasiassa koulutettiin. Oli lumoavia repertuaariteoksien esityksiä, mutta myös esimerkiksi nykybalettikoreografien Jiri Kilianin ja Mats Ekin teosten sijoiltaan sysääviä vierailuja. Vaikka koulutuksessa olikin mukana myös jonkin verran modernin tanssin opetusta, niin opiskelun orientaatio kohdistui ennen kaikkea baletin tanssitekniikan oppimiseen ja sen keholliseen vaativuuteen. Liikkeen oikein tekemisen

[1] Aloitin tanssiopinnot 1960-luvulle tyypilliseen tapaan neljävuotiaana naisvoimistelulla ja satubaletilla ja jatkoin siitä yksityiseen klassisen baletin kouluun. Sen jälkeen opiskelin suomen kansallisoopperan balettikoulussa ikävuosina 8–16.

ideaali oli yksiselitteinen; kehon oli sovittauduttava baletin estetiikan sisään. Tanssin opiskelussa opettajan katse ja luokan etuseinän kokoinen peili kertoivat onnistumisesta ja epäonnistumisesta, myös jatkuvasta ristiriidasta ideaalin ja kehollisen todellisuuden välillä. Tanssiminen oli jatkuvaa esillä oloa, arvioinnin ja suorituksen keskeisyyttä, mutta myös oppilaiden yhteenkuuluvuutta ja yhdessä ponnistelua. Opiskelu tapahtui baletin sisäistä hierarkiaa korostuneesti ylläpitävällä tavalla. Opiskelijat eivät julkisesti kyseenalaistaneet metodia eivätkä käytäntöä. Opettaja oli ehdoton auktoriteetti ja oppilas kuuliainen suorittaja, joka ei kysele, selitä eikä puhu.

Seikka, joka ei suoraan liity itse baletin harjoitteluun, mutta joka oli tulevaa ammattielämääni pohjustamassa, on ehdottomalla lämmöllä ja kunnioituksella muistamani osallisuus vanhan oopperan taiteilijayhteisöön. Pienten balettikoululaisten entusiasmi niin ammattilaisten iltatuntien seuraajina ovensuussa, kuin kulisseissa tai toisen parven vakiopaikoillakin iltaisin esityksiä katsomassa, oli varmasti toista kuin tanssin harrastaminen anonyymilla 'salilla'. Balettikoululaiset osallistutettiin, tai heidän annettiin osallistua koko taiteen tekemisen kaareen, opiskelusta ammattitreenaukseen, esitysten harjoittamiseen, esityksiin, koko siihen historiallisesti polveutuvaan maailmaan, jossa ja jota varten tunneilla käytiin. Tämä ei ole mielestäni merkityksetöntä. Vanhan oopperan, nykyisin entisellä nimellään kutsutun Aleksanterin teatterin katsomon penkkeihin syöpynyt hien, parfyymin ja pölyn tuoksu ei unohdu. Ei myöskään se adrenaliinin, jännityksen ja puuterin väreily kulisseissa, keskittynyt olemus ja näyttämöltä loistavan valon luoma kirkkaus balleriinan ympärillä hetkeä ennen iskua. Eikä se varmasti nähty oopperakummitus, liian varhain kuollut Giselle, joka leijui näyttämön yläpuolelle johtavan rautaoven takana.

Kasvavalle lapselle baletin maailma oli myös syvään juurtuvia toiminnallisia ja ajattelullisia malleja, kokonainen omaan kehoon ja persoonaan sisäistyvä puite, jonka purkaminen on ollut tavattoman hidasta. Baletin opiskelussa kuuliaisuus korostuu erityisesti tytöillä, jotka usein aloittavat tanssinharjoittelun hyvin nuorina. Kaikkiin kehollisiin tekniikoihin sisältyy se mahdollisuus, että kehollinen 'hiljainen tieto' siitä, millainen liikkeellisyys on yksilön moraalin, eettisyyden, seksuaalisuuden tai uskonnollisen maailman mukaista ja millainen sitä vastaan toimimista, saattaa peittyä yksiselitteisen kyselemättömän treenauksen alle, treenauksen, joka käyttää voimaa ja loputtomia toistoja saadakseen kehon mukautumaan vaadittuun puitteeseen.[2]

Yhdyn Jaana Parviaisen näkemykseen, että jos tanssinopiskelussa keskitytään vain liikkumisen kykyjen kehittämiseen, voi opiskelijalla olla todellisia vaikeuksia nähdä tanssia kulttuurisessa ja sosiaalisessa kontekstissaan, toimintana, joka on sidoksissa elämismaailmaan.[3]

Ei ole tavatonta, että kun keholliset tekniikat yhdistyvät statukseltaan vahvaan esteettiseen systeemiin (tai vaikka kilpaurheiluun), niistä muodostuu eräänlainen hermeettinen maailma, johon yksilö helposti sitoutuu uhrautuvalla tavalla, joka voi myöhemmin olla ongelmallista, kun systeemillä ei enää ole yksilölle käyttöä. Klassisen musiikin ja ur-

[2] Parviainen 1998, 113.
[3] Mt. 106.

heilun maailmassa tätä lienee tutkittukin jo jonkin verran.

Luulenkin, että oma kehollinen kiistani baletin vaatiman kehorakenteen kanssa, sekä lapsen kokemuksellinen 'hiljainen tieto' baletin maailman perustumisen tavasta, olivat osaltaan luomassa problematisoivaa ja kyselevää asennetta taidetanssin käytäntöjä kohtaan kokonaisuudessaan, asennetta, joka sitten pikkuhiljaa kehittyi edelleen jatkuvaksi tanssin taidefilosofiseksi ja eettiseksi pohdiskeluksi. Traditiota ylläpitävä systemaattisuus ja baletin tekniikan mukaisen liikkumiskyvyn kehittäminen riittänee baletin maailmassa, mutta sen luomat mallit tanssiopiskeluun eivät voi nähdäkseni riittää ns. vapaan tanssin alueella, jossa tanssi ymmärretään toimintana, joka on elävässä ja muuttuvassa suhteessa elämismaailmaan.

Taidetanssi ajankuvana – tulkintoja baletin olemisen tavasta

Tiedämme että klassisen baletin juuret ovat renessanssin ajassa, 1400-luvun italian ruhtinashoveissa järjestetyissä seuranäytännöissä, joissa hovin jäsenet naamioituneina esittivät tanssien, laulaen ja lausuen myyttisiä ja allegorisia aiheita. Sieltä baletti kulkeutui Ranskaan, jossa Ludvig XIV perusti 1661 kuninkaallisen balettiakatemian. Baletin sanasto ja tekniikka kehittyivät edelleen 1700-luvulla ja romantiikan ajalla syntynyt baletin varvastekniikka ja jalat paljastava ballerinan tanssiasu viimeistelivät sen tunnusmerkit.[4] Baletin estetiikan ja tanssitekniikan muotoutumisen maailmaa vuosisatojen kuluessa oli hovien sosiaalisen aristokratian, seuratanssien ja kuvaelmien lisäksi myös uuden ajan teollis-tekninen mullistus. Ihminen kiihtyi mahdollisuuksistaan luonnon tekniseen hallintaan ja tulevaisuuteensa maailman herruudessa. Ihmistyövoimasta tuli tehtaan tuotannon ylläpitämisen materiaalia siinä missä luonnonvaroistakin.[5] Nämä edellä mainitut 'tanssihistorialliset vaikutteet' (jota listaa voisi luonnollisesti baletin osalta pidentää vaikka kuinka) eivät kuitenkaan mielestäni avaa vielä riittävän perustavalla tasolla tulkintahorisonttia baletin olemisen tavan pohtimiseksi suhteessa tutkielmani aiheeseen.

Yksi mahdollisuus on tulkita balettia Heideggerin analysoiman *olemiskysymyksen* valossa. Voin yrittää kysyä, miten uuden ajan metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuminen todentuu baletin maailmassa? Tämä kysymyksenasettelu on valtava, enkä pysty siihen vastaamaan muutamaa huomiota tai ehdotusta enempää. Yritys tällaisen tulkintahorisontin muistamiseen saattaa kuitenkin tuoda esiin joitakin taidetanssin sekä laajemmin esittävän taiteen historiassa painavasti vaikuttavia seikkoja. Tässä näkökulmassa pysyen, kysyn ensin, millainen siis oli se todellisuuden avautumisen tapa, jossa baletti on historiallisesti kehittynyt ja toteutunut?

---

[4] Kts. mm. Makkonen 1996, 20–21.

[5] Koreografi Eric Hawkins näkee baletin tekniikan myös teknisen vallankumouksen tuotteena. Baletin kärkitossu on kone – se lisää pyörimisen määrää. Hawkins 1992, 27.

Uuden ajan maailman avautumisessa tärkeää oli, että Descartesin ajattelu vapautti subjektin järjen jumalallisesta ohjauksesta ja sekulaaria, maallista alkuperää oleva taide tuli mahdolliseksi. Descartesista kulminoituneella uudella ajalla todellisuuden avautuminen perustuu nyt subjektin tekemään esitykseen: vasta varman ja pysyvän tiedon valossa todellisuus avautuu, vasta esitettävyys tekee olevasta olevaa.[6] Tämä 'subjektiuden metafysiikka', jossa todellisuus avautuu subjektin varmentamana esityksenä, tuotti nähdäkseni myös taiteeseen esityksen varmentavan 'järjestelmän' tarpeen. Tuli tarve säännönmukaistaa esteettisen objektin valmistamista koskevat tiedot ja taidot, luoda 'esteettinen systeemi', joka takaa projektion eheyden, eli takaa pysyvästi ja varmasti taiteellisen esityksen arvon. Klassisen baletin esteettinen systeemi (jolla tarkoitan sitä esteettis-teknistä kokonaisuutta, jossa asetetaan baletin opiskelu, tanssija, teos ja taide) ilmentää mielestäni tätä.[7]

Ns. 'kartesiolainen perspektivismi', jossa maailma avautuu kuvana sitä tarkkailevalle ulkopuolisella silmälle, toteutui jossain määrin nähdäkseni myös taiteissa, kussakin taiteenalassa sille ominaisilla tavoilla.[8] Tanssin suhteen oleellista oli sekä maailman avautuminen *kuvana* että maailman avautuminen *'kehottoman subjektin katseessa'*. 'Kartesiolaisessa perusasennoitumisessa' kaikkea olevaa epäilevä ja objektiivista tietoa etsivä mekaaninen silmä tarkkailee maailmaa ulkopuolelta. Tarkkailija on objektiivinen, sillä hän ei ole tekemisissä minkään ajan eikä paikan kanssa, vaan 'eksistoiden' kehottomana mielenä. Tällainen kehoton mieli suuntautuu maailmaan 'puhtaana katseena'.[9] Kaikki aineellinen, myös

---

[6] Kh, 40–46.

[7] Tästä herää varmasti myös kysymyksiä siitä, mitä tarkoitan 'esteettisellä systeemillä' suhteessa taiteen traditioon sekä muiden kuin länsimaalaisten kulttuurien hyvinkin 'systematisoituun' taiteeseen. Ajattelen että esimerkiksi Aasian rikas tanssikulttuuri, joka sinänsä on tanssiteknisesti ja sisällöllisesti äärimmäisen tarkkaan systematisoitua, ei kuitenkaan ole esteettinen systeemi tässä tarkoitetussa mielessä. Idän tanssikulttuurin *perusta* ei ole estetiikassa siinä mielessä kuin esteettinen tässä tutkielmassa on määrittynyt. Se ei *perustu* subjektin makuun, eikä ole olennaisesti pelkkä elämyksen heräte, tai esteettisen nautinnon kohde (vaikka se voi tietysti olla *myös* kaikkea tätä.) Käsittääkseni idän perinteissä tanssi on ollut olennaisesti uskontoon ja mytologiaan sidoksissa, eikä se *perustu* yliaistisen ja aistisen erottelun väliseen todellisuuden avautumiseen samalla tavalla kuin platonistisen metafysiikan perintömme. Idässä todellisuus voi paljastua ihmisen kehollisessa olemisessa kontemplatiivisen kokemuksen kautta; ihminen voi avautua kehollisen olemisen kautta todellisuuden eri tasoille. Ymmärtääkseni tällainen tanssi ei näin ollen *perustu* estetismiin sinänsä. Harry Halén toteaa esimerkiksi, että jos lamalainen maalaus käsitetään esteettisen nautinnon lähteenä se on käsitetty olennaisesti väärin. Uskonnollisessa sidoksessaan se on tie tyhjyysmeditaatioon. (Halén 1980, 217.) Myönnän, että esteettisen systeemin käsitteen käyttäminen on tässä yhteydessä uskallettua ja uhkaa jäädä hämäräksi. Se vaatisi varmasti vielä tarkemman pohdinnan ja konkretisoinnin. Yritän sillä kuitenkin saada sanotuksi jotain siitä, miten toisaalta taide (siis myös itäinen) muodostuessaan traditioksi, siis siirtäessään olemisen paljastuneisuutta sukupolvelta toiselle systematisoituu ja metodistuu, mutta samalla myös jotain siitä, miten juuri länsimaiselle ajattelutavalle, metafysiikan perinnöstämme johtuen, on ollut mahdollista myös se, että taide käsitetään *perustuvan* esteettiseen systeemiin itseensä tai siihen, miten esteettisen systeemin *avulla* voidaan valmistaa objekti, ts. muotoilla ainetta niin, että se voi jäljitellä todellista. Jatkan aiheesta vielä kappaleessa *Objektivoivan katseen valta ja estetiikka*.

[8] Katso 'kartesiolainen perspektivismi' Kupiainen 1997, 37.

[9] Parviainen kirjoittaa kartesiolaisen paradigman kehosuhteesta mm. seuraavasti: "Absoluuttinen katsoja, kartesiolainen subjekti, irrottaa objektit ja ihmiset, jopa kehon itsestään ja pitää niitä ulkopuolisina

ihmisen keho, on jotakin ajattelevan hengen ulkopuolella, objektivoitavissa olevaa ja siten jollain tavalla mallinnettavissa, esittämällä todennettavissa ja hallittavissa.[10]

Heidegger on analysoinut sitä, kuinka uudella ajalla maailma järjestetään subjektin esityksen mukaisesti maailman-kuvaksi. Tulkintani mukaan uudella ajalla maailmasta tulee kuva, joka asetetaan määräävästi 'kehottoman subjektin' luoman representaation järjestyksen mukaisesti. Tarkoitan tällä, että maailmankuvan sisältö on rakentunut sellaisen *logoksen*, *paljastuneisuuden* kautta, jossa kehon sisäiset tarpeet ja kehon kokemuksen maailmaa avaava voima ovat ennemminkin peittyneet kuin määräävässä asemassa.

Subjektiuden metafysiikka kantaa platonistisen metafysiikan perintöä mukanaan. Platonistisessa metafysiikassa todellisuus avautuu yliaistisen ja aistisen välisen erottelun avaamassa tilassa. Tässä perinnössä teos käsitetään muotoiltuna aineena, todellisuutta, yliaistista jäljittelevänä, allegoriana, symbolina tai esteettisen elämyksen herätteenä. Kun edellä luonnehdittu 'maailman avautuminen kuvana kehottoman subjektin asettamana' yhdistyy platonistisen metafysiikan yliaistisen ja aistisen erottelussa avautuneeseen perintöön, saadaan esiin yksi mahdollinen tulkintahorisontti, jossa baletin sekä laajemmin länsimaisen taidetanssin ontologiaa ja sen mahdollista esteettistä systeemiä voi yrittää analysoida. Siirryn seuraavaksi lyhyesti tarkastelemaan lähemmin baletin historiallisia epookkeja, pyrkien vähitellen kohden kysymystä: miten estetiikan traditio antaa baletin, miten sen esteettinen systeemi muodostuu?

i) Tanssipantomiimi ja liike puhtaana symbolina

Tanssintutkija Aino Sarjen mukaan 1700-luvun kehittynyt balettitekniikka mahdollisti koreografioiden sommittelun Aristoteleen imitaatioteorian kriteereiden mukaan. Monet filosofit, kuten Batteux, Bonnet, Cahusac ja Diderot korostivat kirjoituksissaan taidetanssin imitaatioluonnetta: Diderotin mukaan tanssi on rytmistä pantomiimia ja runon imitointia liikkeen avulla. Koreografi Noverre sovelsi näitä ajatuksia klassiseen materiaaliin, kuten kreikkalaisten tragedioiden aiheiden sovittamiseksi balettinäyttämölle. Noverre halusi näyttämölle myös antiikin taiteen ilmaisullisia ominaisuuksia, kuten dramaattisuutta, harmoniaa, yksinkertaisuutta ja tyyntä ylevyyttä. Hän luopui tuolloin suositusta akrobaattisesta temppuilusta ja korosti erilaisten tunteiden kuvaamista ja toiminnan ymmärrettävää selittämistä pantomiimin avulla. Aristoteleelle juonen välittyminen tragediassa oli ensisijaista. Runousopin tragedialle asetettujen kriteereiden so-

---

asioina. Tässä objektifikaatiossa keho orgaanisena kokonaisuutena on erotettu itsestä ja se on karsittu vain objektiksi tai visuaaliseksi kuvaksi. [ ] Kehon redusoiminen materiaaliksi, esineeksi ja viimein (nykyaikaisissa humanistisisssa teorioissa) tuotteeksi, joka voidaan 'kirjoittaa' esiin, viittaa kehon konkretisointiin. Tämä konkretisoiminen on kulttuurinen ja sosiaalinen konstituutio, se ei ole koskaan vain sisäinen psykologinen kokemus, jotakin joka tapahtuu erossa sosiaalisen vuorovaikutuksen ja kulttuurin kontekstista. Kehon konkretisoiminen orgaaniseksi esineeksi tarkoittaa, että maailma on rakennettu kehottomista kartesiolaisista subjekteista, ei aistillisista lihallisista kehoista, eikä ihmisen kehollisuuteen liittyvien sisäisten tarpeiden mukaan." Parviainen 1998, 24–25.

[10] Sitä mitä ei voida esittämällä todentaa ei *ole*, josta hyvänä esimerkkinä kiinalaisen lääketieteen akupunktion perusta, ihmisen energiameridiaanit. Niitä, siis kiinalaista lääketiedettä, ei tässä mielessä siis ole 'todennettu'.

veltaminen tanssiin edellytti siis tarinan ymmärrettävää esittämistä.[11] Mutta kuten Sarje kirjoittaa: ”Antiikin tragedioiden syvyyttä on vaikea tavoittaa pantomiimitanssilla, koska elekielellä pystytään vain yksinkertaiseen ihmissuhteiden ja tunteiden esittämiseen. Imitaatio-opin soveltaminen taidetanssiin määritti tanssille tavoitteet tanssin ulkopuolelta: tanssiteosten muotoa rajoitti vaatimus informaation välittämisestä.”[12]

Francis Sparshotin mukaan baletin varhaisissa teorioissa mm. juuri Noverrella, aristoteelinen jäljittely ymmärrettiin imitaationa ja pantomiimina, kun taas muissa aikalaistaiteissa oltiin edetty jo paljon laajempaan representaation ymmärtämiseen.[13] Vasta romantiikan ajalla 1830-luvulla alettiin luopua imitaatio-opin soveltamisesta tanssiin. Tanssi ei ollut enää alisteinen ilmaiseville eleille, vaan kehittyi itse tunteiden ja symbolien tulkintakeinoksi. Symbolistisen lyriikan uranuurtaja runoilija Mallarmé oli 1800-luvun lopussa baletin teorian vaikuttava hahmo.[14]

> Runoilija Mallarmé, romanttisen balettisuuntauksen tulkki julisti, että baletti on runouden täydellisin teatterillinen muoto, joka toimii symbolisesti jokainen tanssiaskel omana metaforanaan. Tanssijan vartalon liikkeet oli ymmärrettävä päämääränä sinänsä. Tanssiaskelten välityksellä haluttiin ilmaista jotain sellaista, mikä ei muiden taiteiden keinoin olisi ollut mahdollista.[15]

Mallarmé ajatteli, että historiallinen näyttämötaiteen muoto on draama. Sen sijaan baletti ei ole draamaa, se on päinvastoin puhdas symbolinen muoto. Se on metafora, joka ilmaisee sielun korkeimpia ulottuvuuksia. Ballerina ei ole ’tyttö, joka tanssii’, vaan symboli. Hänen kehonsa ei ole naisen keho, vaan idean välitön instrumentti.[16] Mallarmé kirjoittaa, että libretistit eivät onnistu ymmärtämään, että tanssijan ilmaisu on hänen tanssiaskelissaan. Hänessä ei ole muuta ilmaisullisuutta, ei edes hänen eleissään. Hänen kehonsa, joka on melkein vaatteeton tyllipilvessään, hänen jalkansa, jotka ovat silkkisissä koteloissaan, eivät ole enempää kuin idean välitön instrumentti.[17] Samalla kun Mallarmé pyrki vapauttamaan tanssin pantomiimille alistetusta asemasta, hän siis asetti tanssijan symbolin asemaan. Mallarmén mukaan ballerina voi paljastaa tiedostamattaan symboloimaansa asiaa, ymmärtämättä itse, mitä se on.[18] Tämän ajatuksen mukaan tanssija ei siis itse ole taiteensa tapahtumisen agentti, vaan ennemminkin sen representantti, edustaja. Vasta katsoja omalla subjektiivisella katseelleen tavoittaa taideobjektista avutuvan mielen. Tanssija siis ’vain tanssii’.

---

[11] Sarje 1992, 14. Noverre 1760/1983, 10–14.
[12] Sarje 1992, 14.
[13] Fowler 1983, 4.
[14] Mallarmén *Faunin iltapäivä* (1876) inspiroi klassisen baletin aikansa suurinta uudistajaa Vaslav Nijinskyä luomaan 1900-luvun alussa baletin *Faunin iltapäivä* (1912), joka oli merkittävästi klassisen baletin estetiikkaa murtava teos, kuten myös hänen *Kevätuhrinsa* Stravinskin musiikkiin (1913).
[15] Sarje 1992, 15.
[16] Mallarme 1983 (1886–97) 112–114.
[17] Mt. 114. Levinson 1982 (1927) 53.
[18] Levinson 1983, 53.

Koska tanssiliikkeelle ei ole baletissa artikuloitu mitään muuta perustavaa periaatetta kuin sen esteettis-tekninen traditio, on mahdollista, että tanssija 'vain tanssii', antaa kehonsa käytettäväksi symboliselle liikkeelle ilman henkilökohtaista tietoista suhdetta symbolismin sisältöön. Edellä kuvattu Mallarmén ajatus on kiinnostava sikälikin, kun ajattelen länsimaisen tanssin historiallista kehitystä. Miten baletista polveutuva ajatus tanssijasta, joka 'vain tanssii' on sovitettavissa tanssiin silloin, kun tanssia ei määritäkään baletin kanonisoitu traditio, kun tanssi onkin aktuaalisesta elämismaailmasta ammentavaa, lähtökohtaisesti situationaalista taidetta? Huonosti, vastaan. Modernin tanssin historia osoittaa tämän.

Baletin on siis nähty olevan mm. miimisesti ilmaisevaa ja teatterillista tanssipantomiimia ja toisaalta liikettä, joka on itsessään, omassa esteettis-visuaalisessa ilmaisuvoimassaan puhdas symboli. Baletin historialliseen olemistapaan on kuulunut aina myös akrobaattisen suoritusviihteen ulottuvuus, samoin kuin hovien sosiaalisten tanssien musiikilla säestetty lyhyt ja tiheä liikemuoto, 'pienet tanssit', tanssin yhtenäinen jatkuvuus musiikkikappaleen keston ajan, sekä aristokraattinen maailma. Ballerinan asema näyttämöllä idealisoivan katseen kohteena ja symbolisena olentona, sekä toisaalta näyttämön takana kurtisaanina, on niin ikään klassisen baletin historiallista todellisuutta, todellisuutta, joka on Francis Sparshotin mukaan osaltaan ollut vaikuttamassa siihen, että balettia on arvostettu sosiaalisen viihteen ja luksuksen alueena, ei niinkään kulttuurisesti keskeisenä taidemuotona.[19]

Ymmärtääkseni molemmat edellä luetellut tulkintasuuntaukset (ihmisen liike on miimisen tanssipantomiimin esittämisen väline tai esteettisesti muotoiltua materiaalia, symboli) nojaavat platonistisen metafysiikan antamaan todellisuuden avautumisen tapaan ja estetiikan traditioon, jossa kunkin aikakauden mukaan *mimesis* käsitetään aina hieman eri tavoin.

Pohdin seuraavassa sitä, millä tavalla platonistisen metafysiikan perintö sekä alussa kuvaamani 'kartesiolainen perspektivismi' mahdollisesti toteutuu baletin ontologiassa sikäli, kun baletin historiallisessa rakentumisen tavassa on *tendenssi* käsittää *kehon liike* näyttämö*kuvallisesti muotoiltavana aineena* ja koreografia esteettisenä muotona, allegoriana ja symbolina tai esteettisen elämyksen herätteenä. Koska baletti on kuitenkin kehollisesti eksistoivan ihmisen taidemuoto (vaikka se ei kehollisen *olemisen* kysymystä mielestäni asetakaan perustumisensa keskiöön) haluan kysyä myös, miten baletti ilmenee, jos sitä tarkastelee kehollisen maailmassa-*olemisen* lähtökohdasta? Miten baletti avaa kehollista maailmassa-olemistamme, millaiseen paljastuneisuuteen se sitä asettaa, millä tavoin se rakentaa sen, mitä se haluaa esittää?

ii) Symbolisen maailman pystyttäminen

Baletissa tanssijat omaavat virtuoosisen liikkumiskyvyn. Mutta miten baletti sitten eroaa mistä tahansa taitavasta kehonkäytöstä, mikä siitä tekee taidetta? Estetiikan traditio vastaa

[19] Sparshott 1983, 102.

tähän kysymykseen perinteisesti niin, että taideteos ei ole pelkkää muotoiltua ainetta, vaan se antaa yliaistisen loistaa lävitseen. Baletissakin siis täytyisi toteutua jonkin yliaistisen loisto; sen täytyisi kyetä jäljittelemään jotakin ideaa, 'alkukuvaa' ja antamaan tämän alkukuvan tulla aistittavaksi esteettisessä muodossa. Ja näyttämöteoksena sen täytyisi perinteisesti kyetä näiden alkukuvien avulla kertomaan jokin symbolinen tai allegorinen sisältö. Kysyn siis ensin, miten baletin allegorinen ja symbolinen sisältö rakentuvat tanssiin? Pohdin tätä muutaman esimerkin avulla.

Kun ballerina kävelee tai juoksee näyttämöllä, hän ei kävele niin kuin kävelisi kotonaan, vaan niin kuin baletin maailmassa kävellään. Kukaan elävä ihminen ei kävele tai juokse arkimaailmassaan niin kuin baletissa juostaan. Baletissa ihmisen liikkeestä on pelkistetty esiin kävelyn ja juoksun idea, juoksemisen mahdollisuus, juoksemisen 'alkukuva', joka yhdistyy kauniin eli hyvän ihmisen ideaan, 'alkukuvaan', joka taas yhdistyy maallisesta vapaaseen puhtaaseen yliaistiseen todellisuuteen, eli totuuteen. (Vastaavasti on olemassa pahan ihmisen idea, ylpeän ihmisen idea, rakastuneen ihmisen idea, rakkauden idea ja näiden kehollliset 'alkukuvat'.) Näin saadaan esiin keveästi liitävä, tuskin maata koskeva, esteettisesti muotoiltu kehonliike, joka antaa yliaistisen – idean – loistaa lävitseen.

En väitä tai oleta, että baletin koreografit olisivat käyneet tällaisen ajattelun prosessin läpi ja tuottaneet siitä sitten baletin estetiikan. Ehdotan kuitenkin, että baletin estetiikkaa voi tarkastella platonistisen metafysiikan perinnön läpi. Minkäänlaista teoreettista prosessia ei välttämättä ole edes tarvittu, sillä platonistinen metafysiikka on ollut läpikäyvällä tavalla vaikuttava tapa käsittää todellisuus. Ymmärrän tämän niin, että se ei ole ollut jotakin koreografista erillistä teoriaa, jota soveltamalla voi toteuttaa taideteoksen, vaan 'luonnollisesti' avautuva todellisuuden ja taiteen käsittämistapa, jonka sisällä sitten on kehitetty erilaisia valmistamisen ja esityksen tekniikoita, joista baletin estetiikka on yksi. Nämä tulkintaehdotukset tarvitsevat varmasti tuekseen vielä lisää esimerkkejä.

Kun baletissa maalaistyttö menettää järkensä, se tapahtuu tyyliteltyjen, esteettisesti muotoiltujen eleiden välityksellä, asettamalla 'hulluuden *idea* esiin', pelkistämällä hulluksi tulemisen tapahtuma *'eleiden-alkukuvaksi'*, ja esittämällä sitten järjen menetys *miimisesti*. Se tapahtuu myös tanssikoreografialla luodun liikkeen *'alkukuvien'* merkityksellisyyden kertomuksena kinesteettisen *illuusion kertomuksena*. Näin baletti luo sekä miimisesti kertomalla että kinesteettisen illuusion kertomuksella sen merkityksellisen maailman.

Tulkintani mukaan miimisessä ilmaisussa pyritään asettamaan esiin esitettävästä asiasta ikään kuin sen 'alkukuva', sen idea. Tämä tapahtuu muotoilemalla liikettä esteettisesti ja ymmärrettävästi – siis niin, että eleet vastaavat mahdollisimman hyvin 'alkukuvaa'. Ovi on oven muotoinen raja tilassa, ja kukka on tuoksu, joka poimitaan. Kun miimikko piirtää ikkunan ilmaan, liike on *väline*, jolla kommunikoidaan jokin (muulla tavalla kuin liikkeenä) olemassa oleva maailman *sisältö*, kuten ikkuna. Liike esittää tämän sisällön, joka siis varsinaisesti on esitys alkukuvasta, ideasta. Miimikon eleet ovat luettavissa ja ymmärrettävissä suoraan, alkukuvan 'näköisyyden' välittömänä ymmärtämisenä, mutta miimikon esityksen taiteellinen lisäarvo on eleiden symbolisuudessa, siinä millä tavoin niiden välittämä kertomus toimii vertauskuvana tai metaforisena muotona.

Entä itse tanssi, miten tanssiliike muotoillaan esteettisesti niin, että se antaa yliais-

tisen loistaa lävitseen? Tulkintani mukaan liike muotoillaan saman periaatteen mukaan kuin miimissä, nyt vain alkukuvat ovat keholliseen liikkeeseen itseensä sisältyviä ideoita, liikkeen *mahdollisuuksien* alkukuvia. Nämä alkukuvat ovat valikoituneet ja kehittyneet baletin vakiintuneeksi sanastoksi, mutta niitä varioidaan kunkin teoksen symbolisen kertomussisällön mukaan.

Liikkeestä pelkistetään esiin 'alkukuvia', liikkeen ideoita, jotka eivät siis sinänsä itse ole mitään näkyvää, aistein havaittavaa. Ne täytyy saada näkyväksi, jolloin keinoina ovat toisto, jatkuvuus, kuvallinen kehystäminen ('pysäytyskuva') ja alkukuvan kehittäminen kehölliseen ääripäähän, näkyvyyden varmistaminen (virtuoositaito).

Tällaisia liikkeen 'alkukuvia' ovat esimerkiksi askel, pyöriminen, lentäminen, tasapaino, mahdollisuus nostaa jalkaa moneen suuntaan, mahdollisuus hypätä, mahdollisuus taipua ja niin edelleen. Tanssiteknisen esityksen avulla saadaan aikaiseksi alkukuvan näkyväksi tuleminen siihen pisteeseen, että luodaan *kinesteettinen illuusio* kehollisesta todellisuudesta – kuten pyörimisen, lentämisen, liitämisen ja tasapainon 'ajaton jatkuvuus'.

Kehollisen liikkeen mahdollisuuksia ei kuitenkaan kehitetä ja pelkistetä omia aikojaan, vaan juuri hyvän ja kauniin alkuidean suomassa määräävässä valinnassa, jonka läpi sitten kulttuurinen, historiallinen, ympäristö, siis aikakauden vaikutteet tulkkiutuvat. Baletti pystyttää teosmaailman, joka on esitys ideaalista maailmasta. Se asettaa esityksen ideoista, alkukuvista käsin, joiden avulla se voi kertoa symbolisen kertomuksen, jonka ainesosina taas on eletty maailma, aikakausi, rakkauden surut ja ilot. Tämän baletin ontologisen rakenteen takia on niin ymmärrettävää ja tärkeää, että baletin esitys on esteettisesti homogeeninen ja eheä. Tämä tarkoittaa, että aineen muotoilun periaatteet käyvät läpi koko esitysrakenteen eikä siitä poiketa. Ideaalinen maailma ja kinesteettinen illuusio on mahdollinen asettaa esiin vain esteettisesti eheänä jatkumona. Elämismaailmasta puhdistettujen ja homogeenisten kehojen 'alkukuvien' rivistössä yksi pulska joutsen romuttaa koko baletin idean – siis sen, että se perustuu representaatio-rakenteeseen, joka on ideaalista maailmasta käsin.

Baletissa tanssijan keho ja liike ovat ensisijaisesti kinesteettisen illuusion ja esteettisen elämyksen luomisen mahdollisuus ja myös alisteisia tälle. Esimerkiksi jos ballerinan varpaat ovat verillä liikkeen aikana, ei tämä seikka luo liikkeen merkityksellistä mieltä, vaan *pas de bourrée courrun* luoma illuusio irti maasta leijuvasta hengettärestä, liikkeen liitävyyden illuusion visuaalis-kinesteettinen-ymmärtäminen luo liikkeen tarkoitetun merkityksellisyyden. Estetiikan traditio siis antaa tanssijan niin, että teoksen merkityksellisyyden horisontissa tanssija on symbolisen esityksen väline, esteettisesti muotoiltua materiaalia, joka antaa yliaistisen loistaa lävitseen.

Tanssija siis luo ja esittää liikkeellä *kinesteettisen illuusion välittämän merkityksellisyyden*. Tämä illuusion luoma merkityksellisyys on se, jonka kautta tanssin symbolinen lisäarvo toteutuu: esimerkiksi vertauskuvana 'hengen voitto kuolemasta' tai 'sielun voitto aineesta'. Ymmärtääkseni myös baletin katsojalle tanssi merkityksellistyy samalla tavoin kuin tanssijalle, siis *sekä* liikkeen kinesteettisessä empatiassa tapahtuvana kinesteettisenä ymmärtämisenä, (vaikka kinesteettinen ymmärtäminen siis on nimenomaan liikkeellä luodun visuaaliskinesteettisen illuusion symboliikan ymmärtämistä) että ba-

letin luoman miimisen symboliikan merkityksellisyytenä.

Tulkintani mukaan baletin esteettisen systeemin eheydellä, luodaan ajattoman (ideaalin) läsnäolevan nykyhetken (ennalta varmistetusta) jatkuvuudesta, representaation aukottomuudesta ja eheydestä. Kokemukseni on, että tämä 'symbolisen esityksen aukottomuus' saa aikaan sen, että tanssijan eksistenssin faktisuus (eksistentiaalinen heitettynä olemisen rakenne) tuntuu kätkeytyvän. Tästä seuraa kokemus siitä, että tanssi ei merkityksellisty maailmointina tanssijan situaation faktisuudessa, vaan ennen kaikkea baletin oman esteettisen systeemin sisäisenä merkityksellisyytenä. Näin balettiin kuuluu myös tanssijan tietynlainen edustuksellinen asema. Balettitanssijan oma faktinen ja situationaalinen eksistenssi pyrkii peittymään ja etualalle työntyy 'tanssija yleensä', kuka tahansa tanssija, joka on balettiteoksessa 'materiaalin' asemassa ja ollessaan todella äärimmäisen lahjakas, hän ei ole enää kuka tahansa, vaan toteuttaa tähden asemaa. Hänellä ei ikään kuin ole omaa olemista, hän edustaa 'alkukuvaa', toisin sanoen tanssijan oma faktinen eksistenssi itsessään ei nouse tärkeään asemaan baletin tarkoitetussa merkityksellistymisessä.

Näiden yleisten tulkintaehdotusten jälkeen, katson hieman lähemmäs. Miten baletin merkityksellistyminen rakentuu käytännössä, miten se pystyttää merkityksellistä maailmaansa kinesteettisen illuusion ja tanssitekniikan avulla.

iii) Visuaaliskinesteettinen illuusio

Kokemuksessani baletti oli pienelle balettikoululaiselle myös ehdottomasti mukaansatempaavaa ja kiehtovaa. Mitä tuo kiehtovuus oli? Miten baletti rakentaa lumovoimaansa?

Tulkitsen, että se miten baletti asettaa ihmisen liikkeen esiin, on ennen kaikkea ideaalisesta käsin rakentuva liikkeen kinesteettinen illuusio, joka luo tanssin merkityksellisyyden. Myös Fowler ja Redfern näkevät, että baletissa niin tanssija kuin katsojakin samastuvat enemmän *kinesteettiseen illuusioon*, illuusion liikkeeseen (the motion of illusion), kuin kehollisen eksistenssin faktiseen todellisuuteen.[20] Baletissa osa eletyn kehon faktisesta kokemuksesta pyritään naamioimaan katsojalta (esimerkiksi painon tunne, liikkeen raskaus, ponnistus, hengästyminen, kipu) ja tarjoamaan esiin se osa, joka tukee liikkeen kinesteettisen illuusion muodostumista ja välittymistä. Katsoja kokee liikkeen kinesteettisen tapahtuman juuri tämän tanssin luoman visuaaliskinesteettisen illuusion kautta. Illuusio rikkoutuu, jos kehon paino tai liikkeen raskaus näkyy, jos paritanssissa ballerinan liikkeen tukeminen epäonnistuu ja tulee siten 'näkyväksi'. Tanssijat tuntevat toki eletyn kehon koetun todellisuuden, mutta he pyrkivät *asettamaan esiin*, esittämään, vain tarkoitetun liikkeen kinesteettisen illuusion jatkuvuuden ja eheyden, jonka rakentumista ja välittymistä tanssijan kehonkäytön tapa, tanssitekniikka tukee.

Baletissa tanssin visuaaliskinesteettisen illuusion luominen ei tapahdu pelkän liikkeen

[20] Fowler 1983, 192. Redfern 1983, 67. Mitä on illuusio? Itse käytän sanaa tarkoittamaan liikkeellä aikaansaatua "vaikutelmaa" ja "esitystä", joka peittää kehollisen eksistenssin faktisuutta ja tarjoaa sen sijaan "illuusiota" kehollisesta olemisesta. Tälläinen on esimerkiksi liikkeellä aikaansaatava "illuusio" kehon painottomuudesta tai lentämisestä, joka siis sinänsä on ihmisen kehollisen todellisuuden suhteen illuusio – ihminen ei lennä.

avulla, vaan erityisen oleellisesti suhteessa musiikkiin, musiikin avulla. Kinesteettisen illuusion eheyttä ja jatkuvuutta on erittäin vaikea rakentaa ilman musiikin luomaa auditiivisessa ajassa tapahtuvaa kineettistä liikettä, joka avaa tanssille kinesteettistä sijaintia, paikkaa, maisemaa. Tässä täytyy muistaa, että tanssin merkityksellistymisen *perusta* ei ollut kehollinen faktinen eksistenssi, vaan ideoiden todellisuus. Näin tanssi siis tarvitsee jonkin sijainnin, paikan, maiseman, jossa sen kinesteettinen illuusio todellistuu. Kehon liike itse ei ole riittävä, sillä tanssin merkityksellistymisen perusta ei ole kehollisen eksistenssin liikkeen maailmaa avaavassa voimassa, vaan siinä, miten yliaistisen ja aistien erottelun avaamassa todellisuudessa ideat voivat tulla näkyväksi kehoa välineenä käyttäen.

Baletissa liikkeen kinesteettistä illuusiota luodaan tai sitä tuetaan eräänlaisella 'symbioottisella' suhteella musiikkiin. Tämä tapahtuu ensinnäkin siten, että balettiteoksen kertovan sisällön maailma nojaa tai se pystytetään musiikin avaamaan maailman varaan. Toiseksi siten, että baletissa haetaan musiikillisten muototapahtumien ja tanssin kinesteettisen illuusion vastaavuutta. Baletissa tämä tanssin ja musiikin yhteen liittyminen on myös usein suhteellisen yksinkertaista ja helposti lähestyttävää, eräänlaista pitkien linjojen melodisuutta ja selkeää rytmiikkaa, musiikin dynamiikan toimiessa liikkeen ja koreografian dynamiikan ja siten sen kinesteettisen illuusion intensiteetin ja jatkuvuuden syntymisen olennaisena osana. Kokemus tanssin ja musiikin 'samavireisyydestä' ja 'kineettisten muotojen symbioottisuudesta' ikään kuin vetää mukaan illuusion sisäisyyteen, tukee sen jatkuvuutta, eheyttä ja totaalisuutta.

iv) Tekniikan avulla tuotettu esityksen eheys

Baletin ideaalin maailman tavoittelu ja kinesteettinen illuusio todellistuvat tanssitekniikan avulla. Sen avulla baletissa ihmisen liikkuminen organisoidaan, jäsennetään ja muodonnetaan 'esteettisesti'. Mutta miten tanssitekniikka on kehittynyt?

Tulkintani mukaan platonistisen metafysiikan perinnössä yliaistisen ja aistisen erottelun avaamaa todellisuus ja ideoiden maailma asettavat suhteen aineeseen ja määräävät aineen esteettisen muotoilun suunnan. Esteettinen muotoilu toteutuu valmistamisen tekniikan avulla. Sen sijaan jo muotoutuneen *tradition* käytännössä tämä jatkumo kulkee toisin päin. Baletin tanssitekniikka *asettaa* teoksen (miten taide on), tanssijan kehon (miten ihmisen keho asetetaan liikkeessä) ja opiskelun käytännön (miten asettaminen siirtyy historiallisesti). Tulkintani mukaan baletissa kehon asettamisen tapaan, tanssitekniikkaan ja sen avulla toteutettuun koreografiaan sisältyy kinesteettisen illuusion aukottomuuteen ja jatkuvuuteen ja siten esityksen esteettiseen eheyteen tähtäävä *struktuuri*, jota seuraavassa pohdin.

Kokemukseni mukaan baletissa tanssija virittäytyy baletin maailmaan sille ominaisesta kehonkäytön tavasta käsin ja ymmärtää tanssijan taitoaan ensisijaisesti suhteessa siihen. Tanssija ei useimmiten orientoidu ihmisen liikkuvuuden huomioimiseen sinänsä. Hän ei orientoidu kuulemaan vastaanottavasti sitä, miten *oleminen ilmenee kineettisenä* hänen liikkeessään, tai miten oleminen ilmenee kineettisenä *logoksena* hänen kehollisuudessaan. Sen sijaan tämä faktinen tilanne, jossa tanssija aina jo on – kehollisena olemisena *fysiksen* keskellä – painuu taustalle. Tanssija orientoituu toimimaan ensisijai-

sessa suhteessa ennalta määriteltyyn kehonkäytön ja liikkumisen tapaan, joka siis on baletin teknis-esteettinen tyyli.

Kokemukseni mukaan tästä seuraa se, että balettitraditiossa ja opetuksessa välittyy sellainen *orientaatio* liikkeeseen, jossa liikkeen suorittamisen mielletään *perustuvan* subjektin tahtoon liikuttaa itseään, ennalta annetun liikemuodon mukaan. Eikä siis niin, että liikkeen miellettäisiin *perustuvan* subjektin kykyyn vastaanottaa olemisen kineettisyyttä ja tulla näin liikutetuksi, kykynsä mukaan ja kuten liike hetkessä *syntyy*.

Tämä orientaatio ilmenee siinä, miten suhde kehoon on usein välineellinen; *keho koetaan ennemmin muotoiltavana materiaalina, kuin eksistenssin tapahtumisen tapana*. Tämä ilmenee myös tanssikoreografian rakentumisessa muun muassa siinä, miten liikkeen kulku, sen 'muotoilu' tapahtuu korostuneesti objektikehon ulkomuodon ja katseelle avautuvan kuvallisuuden 'logiikassa', kun taas eletyn kehon kokemus ja kinesteettisen toiminnan 'logiikka' ovat peittyneessä asemassa. Liikkeen temporaalisuus jäsentyy useimmiten musiikin aikarakenteen mukaan, eikä niinkään avoimen luonnostavassa suhteessa liikkeen kinesteettisen tapahtuman temporaalisuuteen. Koska *orientaatio* tanssiin ei ole ensisijaisesti olemisen kineettisyyden vastaanottavassa kuulemisessa, on mahdollista, että esimerkiksi kehollinen todellisuus painovoimakentässä ja vastavoimien-sisäisyydessä peittyy. Sitä ei mielletä liikettä antavana ja ohjaavana ja siten myös sen merkityksellisyyttä rakentavana seikkana. Tällöin kehon maa-yhteys, olemisemme sijoittunut paikallisuus, pyrkii peittymään ja korostuu pyrkimys irti maasta.

Balettitanssijan kehonkäytön tavassa on jatkuva ylöspäin suuntautuva kehon kannatuksen tila; tanssija '*tekee*' aktiivisesti liikkeen ja tanssin *läsnäolevaksi*, eikä niinkään *lepää läsnäolemisessaan*. Hän ikään kuin varmentaa sen, että jotain (siis tanssi esityksenä) *on*. Siis niin, että vasta esitettävyys tekee olevasta olevaa…

Juha Varto kirjoittaa: 'Mitä vähemmän me tahdomme tuottaa representaatiota, sitä selvemmin se, mikä on ilman tahtoamme presentoitunut, on läsnä, tulee läpi.'[21] Tulkintani mukaan baletin esteettisen esityksen aukoton eheys ja sen toteuttamisen vaatima, balettitekniikkaan sisältyvä jatkuva kehonhallinnan varmistava 'tekemisen tila', varmentaa ja estää sen, että se, mikä *ei ole* tahdon hallittavissa, pääsisi läpi.

Oleminen kehollisena sisältää hallitsemattoman, tyhjän, putoavan, kuilumaisen, pimeän (kaikki feminiinisiksi miellettyjä ruumiintiloja ja kokemuksia?), jota baletin kehonkäytön tapa torjuu. Baletin kehonkäytön tapa korostaa ihmistä kehoaan (ja siis olemistaan) hallitsevana olentona ja hallitsematon, tuntematon ja kätkeytyvä jäävät peittoon. Nähdäkseni baletissa korostuukin inkarnoituneen olemisen situationaalisuuden sijaan puhtaan ideaalinen maailma:

> Sen näköalat ovat kaukana arkipäivän olemassaolosta ja tuskallisista realiteeteista. Se ei yleensä tule häirityksi näkyvän maailman vastuksella, joka ulkoisesti peitetään. Keho ei putoa tai kaadu ja se joutuu epätasapainoon vain saavuttaakseen tasapainotilan uudestaan. Klassisen baletin rakkaudet ja surut filtteröidään liikkeiden vuosisataisen hierarkian läpi.[22]

[21] Varto 1995b, 57.
[22] Fraleigh 1987, xxxv.

Baletissa on nähtävissä tendenssi idealisoida subjekti, sekä esteettisenä kohteena, tähtenä, että pyrkimys puhdistaa keho kaikesta situationaalisesta, aktuaalisesta elämismaailmasta, vapauttaa se puhtaaksi katsovan subjektin objektiksi, esteettisen nautinnon ja elämyksen herätteeksi.[23] Tätä korostaa tai tämä korostuu tanssin esityskäytännössä, jossa baletti pääsääntöisesti on suurten tilojen ja suurten etäisyyksien kaukaa katsottavaa taidetta.

Balettikoreografiassa toteutuukin kaukaa katsomisen mahdollistava liikejäsennys. (Voi myös sanoa, että balettikoreografia on kehittynyt kaukaa katsomisen arkkitehtuurin ehdoilla, tanssimuodoksi, joka toimii suuria tiloja ja volyymeja vaativassa arkkitehtuurissa ja johon sisältyy suuriin tiloihin nähden riittävästi visuaalista mahtia.) Liikemuoto jäsennetään katsomoon, frontaalia suuntaa kohden. Koreografia rakentuu liikkeiden 'alkukuvista' toiseen kulkevaksi jatkuvuudeksi, musiikin luomassa ajallisessa rakenteessa. Liikkeen kinesteettisen illuusion jatkuvuuden sekä 'pysäytyskuviin' kehystetyt ja näin näkyväksi tehdyt 'alkukuvat' muodostavat sen visuaalisen vaikuttavuuden, 'alkukuviin' sisältyvän merkityksellisyyden, joka kantaa koreografiaa eteenpäin. Kehon liike *piirtää näyttämökuvaan* liikkuvan visuaaliskinesteettisen *kuvaston*, jossa kuvatilaa jäsennetään geometrisesti ja hierarkisesti (keskeis-perspektivismin mukaisesti) ja jossa ruumiinjäsenten maksimaalista ulospäin suuntautuneisuutta ja laajaa tilankäyttöä hyödyntävä liikejäsennys luo selkeän, yksiselitteisesti artikuloituvan ja ulkopuoliselle katseelle kokonaan hallittavissa olevan näkymän.

Klassisissa repertuaarikoreografioissa on yleensä hyvin tiheä liikemuoto, koreografian kulku on ennustettavaa ja yksittäiset tanssit kestävät vain muutaman minuutin. Nämä seikat vahvistavat sitä, että katsoja on eräällä tavalla passiivisesti viihdytettävänä, että kuvassa on yhtäältä paljon katsottavaa (visuaalisesti, objektikehon ulkomuotona hahmottuvaa sekä virtuoositaitona suoraan 'ymmärrettävää') ja toisaalta että katsottava on tuttua ja ennustettavaa.

Baletin tekniikkaan kuuluu oleellisena osana myös paritanssitekniikka. Se tarkoittaa miestanssijan kykyä tukea ja nostaa ballerinaa liikkeessä ilman, että kinesteettisen illuusion jatkuvuus ja eheys rikkoutuu, sekä ballerinan kykyä tanssia tuettuna ja nostettuna, säilyttäen liikkeen kuvallisesta ääripäästä toiseen kulkeva tanssin jatkuvuus ja tanssin ilmaiseva vire akrobaattisissakin nostoissa ja virtuoottisissa liikesuorituksissa. Baletin paritanssitekniikassa se tapa, jolla tanssijat koskettavat toisiaan on pääasiassa joko liikettä tukevaa ja nostavaa 'teknistä' kosketusta, tai sitten tanssin ilmaisullista sisältöä miimisesti ilmaisevia kosketuksen 'eleitä'. Tanssijat eivät ole toisilleen läsnä ihon pinta-

[23] Baletin konventioissa ilmenee kokemukseni mukaan se erityinen piirre, että itse balettiteos, sen koreografiset ja muut ilmaisevat ominaisuudet eivät välttämättä ole balettitaiteen merkityksellistymisen kannalta niin oleellisia seikkoja, kuin tanssijan kyky tuottaa täydellinen esteettinen illuusio. Useat tanssin teoreetikot mm. Sally Banes (1994, 24–43) ja Sarah Fowler (1983, 40) ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että usein baletin kriitikot, niin romantiikan ajalla kuin nykyään, keskittyvät tanssijan ominaisuuksien ja taitojen arvottavaan kuvailuun itse balettiteoksen sijaan. Tanssijatähti on ensisijainen katseen kohde ja esteettisen illuusion ja elämyksen tuottaja. Tanssijatähti, joka toteuttaa idealisoitua kehollisuutta, on myös osa sitä kulttuurista konstruktiota, joka jatkaa 'idealisoidun absoluuttisen subjektin' metafysiikkaa, kuten Parviainen huomauttaa. Parviainen 1998, 112.

na, ruumiin lihallisuutena, läsnäolon läheisyytenä, vaan ideaalisen illuusion kautta, jota paritanssitekniikassa määräytyvä kosketus ja suhde toiseen tanssijaan tukee.

Käsitykseni on, että juuri baletin paritanssitekniikan mahdollistama arkipäivän todellisuuden poissulkeminen, ihmisen maahan sidotun kehollisen todellisuuden 'kumoaminen', visuaaliskinesteettisen illuusion ja musiikillisen kokemuksen ykseydessä (yhdistettynä toki baletin estetiikan mukaisiin täydellisen kauniisiin vartaloihin) on baletin ehtymättömän lumovoiman ydintä. (Omat muistoni balettikatsomosta palautuivat eläväsi mieleen, kun neljävuotias tyttäreni lumoutui baletista niin ettei penkissä pysynyt!)

Kokemukseni mukaan edellä kuvattu estetiikan tradition antama orientaatio sekä tanssijan kehonkäytön tapaan että koreografiaan polveutui historiallisesti laajalti myös muuhun esittävään tanssiin 1900-luvulla, joko niin, että vapaa tanssi joutui voimallisesti kieltämään baletin mallin ja perustelemaan jatkuvasti toisin tekemistään, tai niin että baletin malli polveutui erilaisina muunnoksina modernin tanssin orientaatioon. Käsitykseni on, että nykyään myös balettitanssijoiden koulutus lienee monin paikoin uudistunut ja monipuolistunut. Balettitekniikan opetus lienee jossain määrin ottanut vaikutteita modernin tanssin ja ns. uuden tanssin keho- ja liike käsityksestä pystyäkseen kouluttamaan tanssijoita, jotka vastaavat nykybaletin tarpeita.[24]

Objektivoivan katseen valta ja estetiikka

Taidetanssin historiallista toimintaympäristöä ja maailmasuhdetta on voimakkaasti määritellyt estetiikan traditio ja platonistisen metafysiikan järjestyskaava, jossa ylimpänä ovat yliaistiset ideat ja jossa aineellinen, siis myös ihmisen keho on ideoihin verrattuna aina epätäydellinen, suorastaan harhakuva – koska todellista on vain 'alkukuva', idea. Tästä seuraa helposti myös kehon materiaalinen ja välineellinen käsittämistapa. Keho on yliaistisen maailman juoksupoika, kulkuväline, lisääntymisen väline, nautinnon väline, vallan väline, itsetutkiskelun väline ja niin edelleen. Subjektiuden metafysiikan aikakaudella, jossa todellisuus avautuu (platonistisen järjestyskaavan perinnössä) esitettynä, representaatiorakenteessa, on 'luonnollista' nostaa tanssivan ihmisen keho esiin joko ideaalina alkukuvana, liikkeen idean esittämisen välineenä tai maailmaa rakentavien merkityskuvien kumoamisen ja uudelleen tulkinnan välineenä.

Se, että ihmisen keho ei ole olemisen väline, vaan hänen todellistumisensa tapa, eksistenssin tapahtumisen tapa, painuu yhä kauemman näkymättömiin. Esiin työntyy kuva kehosta, kuvia kehosta, kuvien tulva, jolla voidaan yrittää korvata sitä, että keholta on otettu sen eksistenssi ja nyt sille pitäisi keksiä jokin arvo, vaikkapa mainosarvo, markki-

[24] Katso mm. Salosaari 2000. Uskon, että baletin tekniikkaan suhtaudutaan nykyaikana paljolti myös kehollisena tietotaitona, eikä baletin 'ideologian' rajaamassa ymmärtämisessä. Tämä vaatii kehontietoisuuden lähtökohdan tanssille niin, että baletin tekniikka voi näyttäytyä yhtenä valinnaisena kehollisena tietona, olemismahdollisuuksina. Muun muassa William Forsythe kuvaa siitä, kuinka hänelle baletin tekniikka on kehollista tietoa, ei esittämisen ideologiaa. Sulcas 1998, 1–4.

na-arvo, esteettinen arvo, kulttuurinen arvo tai taloudellinen arvo.

Kun ontinen kokemuksemme ei enää kerro osallisuudesta olemiseen, painuu yhä kauemmas näkymättömiin se, että ihmisen eksistenssi ei ole mitattavissa arvona, eikä oleminen ole arvo vaan se, jossa kaikki todellistuu.

Pohdin seuraavassa taidetanssin asemaa, siihen kohdistuvia odotuksia, sen kieltä ja käsitteitä tässä historiallisessa maailmassa. Pohdin aluksi ns. esteettisen systeemin ja estetismin käsitteitä suhteessa tanssiin.

i) 'Esteettinen systeemi' – estetismi

Heideggerin mukaan siellä missä maailma on kuva, järjestelmä hallitsee.[25] Järjestelmällä Heidegger tarkoittaa "olevan objektiivisuuden projektiosta kehkeytyvää esitetyn rakenteen ykseyttä sellaisenaan."[26] Ymmärrän tämän niin, että todellisuus avautuu ihmiselle sillä tavoin, kuin ihminen on 'objektiivisesti' järjestänyt olevan eteensä, pitää sen eteensä asetettuna ja että se 'näkyy' yhdessä kaiken siihen kuuluvan ja liittyvän kanssa, toisin sanoen järjestelmänä.[27] Kehittynyt järjestelmä on sisäisesti koherentti, itseään todistava ja ylläpitävä. Se voi myös rappeutua pelkän järjestelmän asemaan ja näkyvyyteen sinänsä.[28] Tämä tarkoittaa, että järjestelmällä ei silloin tarvitse olla muita, laajempia sidoksia ihmisen merkitykselliseen elämismaailmaan, sidoksia, jotka toimisivat myös järjestelmän itsensä kritiikkinä ja muutosvoimana.

Nähdäkseni kuten edellä toin esiin, myös taiteeseen voi joiltain osin kehittyä järjestelmänomaisia esteettisiä systeemejä, tai toisin sanoen, myös taide voidaan käsittää sitä kautta, että teos on teos siksi, että siinä toteutuu 'hyvin' esteettisen systeemin olennaiset piirteet. Tarkoitan tällöin sitä, kuinka esteettinen systeemi voi irtautua laajemmista sidoksista merkitykselliseen elämismaailmaan, jolloin teoksilla ei sinänsä ole mitään perustavaa suhdetta toimintaympäristöönsä. Heideggerin mukaan on vain lyhyt askel siihen, että subjektin objektivoimalle olevalle myöntämät arvot tulkitaan objektiivisiksi. Tästä on edelleen vain lyhyt askel siihen, että taiteessa esteettinen systeemi itse ja systeemin asiantuntemuksen suoma mielipide tulkitaan objektiiviseksi. Taiteen ja taiteilijoiden kilpailuttaminen ja tuotteistaminen, vaatimus siitä, että teokset ja taiteilijat ovat toimintaympäristöstä riippumattomia ylikansallisia kulttuuri objekteja, joita voidaan kuljettaa, kuluttaa ja käyttää esteettisinä hyödykkeinä ja elämyksen herätteinä samaan tapaan kuin muitakin tavaroita, on mielestäni ilmiö, jota voidaan tulkita myös tällaisesta näkökulmasta käsin.

Estetiikan traditiolle on luonteenomaista, että teos on esteettisesti hyvä, jos subjektin esteettinen maku suhteessa tradition määrittämiin kriteereihin sanoo niin. Parviainen huomauttaakin, että 'esteettisesti hyvä' on yksi kaikkein tärkeimmistä yleensä tans-

[25] Mka 37.

[26] Mka 37.

[27] Mka 42–43.

[28] Tässä sulkeutuvuudessaan järjestelmä voi myös rappeutua pelkkään järjestelmän näkyvyyteen ja asemaan sinänsä, kuten Heidegger kirjoittaa: "Siellä missä järjestelmä on saavuttanut johtavan aseman, on kuitenkin aina läsnä myös sen mahdollisuus rappeutua pelkästään keinotekoisen ja kokoonkasatun järjestelmän ulkokohtaisuuteen." Mk, 37.

siteokseen liitetyistä arvoista.[29] Parviainen viittaa taidetanssiin kokonaisuudessaan, ei vain klassiseen balettitraditioon. Kun tanssiva keho käsitetään lähinnä esteettisin termein, esteettinen arvostus merkitsee tanssin kokemista makuasiana, jossa tanssin kriteerit määrittyvät tradition standardeina ja kriteereinä.[30]

Estetiikassa on usein esitetty vaatimus siitä, että taiteen ei tarvitse palvella mitään pyrkimystä, vaan rakentaa oma todellisuutensa. Tässä niin sanotussa estetismissä, esteettinen kokemus on päämäärä itsessään. Se vihjaa siihen, että yhteys teoksen ja sen maailman välillä, joka sen synnytti on katkennut. Esteettinen tietoisuus itsessään on se kokemuksellinen keskus, jossa kaikki taiteeksi koettava tulee arvioiduksi. Erottamalla teoksesta kaikki ne sidokset, joita taideteoksella oli sen synnyttäneeseen toimintaympäristöön, esimerkiksi ne uskonnolliset tai kulttuuriset funktiot, jotka antoivat taiteelle merkityksellisyyden, teos tulee ilmi 'puhtaana taideteoksena'.[31] Tätä abstrahoinnin prosessia Gadamer nimittää esteettiseksi differentaatioksi.[32] *Tämä ilmenee toisaalta positiivisena*. Se näyttää, että taideteos *on*, että se eksistoi omassa oikeutuksessaan. Mutta toisaalta, esteettisen differentaation kautta, teos menettää paikkansa ja sen *maailman*, johon se kuuluu, sillä nyt se kuuluu vain esteettiseen tietoisuuteen. Myös taiteilija menettää paikkansa maailmassa, sillä estetismin mukaan todellinen taiteilija luo 'puhtaasta' ja vapaasta inspiraatiosta. 'Puhtaan taideteoksen' alueella vain universaali, ylikansallinen esteettinen kulttuuri muotoineen yhdistää enää taiteilijaa ja yleisöä.[33]

Kun taide käsitetään lähinnä esteettisenä ja kun esteettinen tarkoittaa taiteen ja kauneuden ei-tiedollista käsittämistapaa, jää esteettisen maun objekti, teos, kokonaan totuuden, tiedon ja moraalin kysymysten ulkopuolelle. Kun taide eristetään autonomiseksi esteettiseksi alueeksi, sillä ei oleteta olevan kykyä keskustella tiedollisista ja moraalisista aiheista. Seurauksena on, että ainoa tapa ylläpitää taidetta on, että se säilyy yhä esteettisempänä, siis oman 'järjestelmänsä' ykseyttä ylläpitävänä. Parviaisen mukaan länsimaisessa taidetanssissa tämä tulee esiin esimerkiksi painottamalla 'puhdasta liikettä itseään', toisin sanoen liikesysteemiä sanastona, sen oikeaa ja väärää, sen tekniikkaa ja sen omaa 'visuaalista ideologiaa'.[34]

Esimerkiksi baletin historian lähempi tarkastelu osoittaa, että klassinen baletti on ollut tyylillisessä ja koreografisessa muutoksien virrassa koko olomassaolonsa ajan, mutta siitä huolimatta nähdäkseni baletin *tanssitekninen ja 'esteettinen maailmasuhde'*, ehkäpä nimenomaan repertuaariteoksien vahvan aseman ansiosta, on säilynyt perusperiaatteiltaan mielestäni suhteellisen muuttumattomana ja valmiina. Oikein ja väärin tekemisen

[29] Parviainen 1998, 86.
[30] Parviainen 1998, 86.
[31] Kockelmans 1985, 66. Parviainen 1998, 87.
[32] Gadamer 1960/1975, 76.
[33] Tästä seuraa myös se, että taiteilija saa kantaakseen 'kutsumuksen' taakan: kun kulttuuri on pudonnut irti uskonnollisesta, moraalisesta, poliittisesta ja tiedollisesta traditiosta, käsitetään taiteilija kulttuurin maallisena pelastajana. Taiteilijaa pidetään tämän modernin maailman hajoamisen näkijänä. Kockelmans 1985, 66.
[34] Parviainen 1998, 87–88.

yksiselitteisyys ja taidefilosofisen problematisoinnin karsastaminen ovatkin eräitä niistä lukuisista piirteistä, jotka baletista polveutuvana ovat historiallisesti olleet vaikuttamassa suhtautumissa tanssin taiteena olemisen kysymyksiin laajemminkin, aina viime aikoihin asti.

Tämä liittyy siihen länsimaiselle ihmiselle 'luontaiseen' piirteeseen, jota Merleau-Ponty nimittää 'elossa pitämiseksi': se ilmenee pyrkimyksenä kutsua yhä uudestaan esiin niitä luovia voimia, jotka kannattelevat 'objektiivista taidetta', esimerkiksi klassista musiikkia ja klassista balettia, vaikka emme enää eläkään niiden (voimien) läpi.[35] Kun esteettisyys ja esteettisen systeemin pysyvyys on päämäärä itsessään, voi taiteeseen muodostua pysyviä standardeja, kuten esimerkiksi klassisia taiteita kannattelevat kauneuden standardit. Tällaiset pysyvät standardit ja klassisen taiteen 'objektiiviset arvot' sinänsä toimivat hetkellisinä pakopaikkoina jatkuvasti muuttuvasta ja hallitsemattomasta nykyisestä elämismaailmasta. Parviaisen mukaan "maailmassa, joka muuttuu kasvavalla nopeudella (jota me itse muutamme) 'objektiivinen taide' antaa tunteen pysyvyydestä, salliessaan katsojan paeta jokapäiväistä kaoottista maailmaa (joka on omaa tekoamme). Kohdentamalla katseen 'objektiiviseen taiteeseen' me voimme, ainakin hetkeksi, sulkea silmämme nykyiseltä elämismaailmalta."[36]

ii) Objektivoiva katse ja tanssija

Omaa aikakauttamme on analysoitu 'kartesiolaisen perspektivismin' aikakaudeksi, jossa maailma avautuu subjektin katseen eteen objektiivisesti järjestettynä, varmennettuna ja esitettynä 'kuvana', maailmankuvana. Tätä on nimitetty olevaa objektivoivan katseen ja silmän-viisauden epookiksi. Siinä on ollut 'luonnollista' käsittää ihmisen keho lähinnä välineellisenä ja materiaalisena, laskennallisesti havainnoituvana objektikehona, joka voidaan kulloisenkin tarpeen mukaan esityksenä varmentaa esiin. Esitys toteutuu asettamalla keho kuvaan ja kuvallisuuteen, eli representaation järjestyksen mukaiseen näkyvyyteen esityksen tekevän subjektin eteen. Heidegger on analysoinut sitä, kuinka kaiken kattavassa olevan objektivoinnissaan, ihminen tulee siis asettaneeksi myös itsensä objektivoidun olevan edustajaksi, eräällä tavalla näyttämöksi, jolla oleva esittäytyy, ja jolla sen toisin sanoen on oltava kuva. "Ihmisestä tulee objektivoidun olevan edustaja, representantti."[37]

Levinin mukaan kulttuurissamme kehon objektifikaatio toteutuu kehon kaiken kattavana visuaalisena representoimisena. Jos ihminen sitten identifioituu kulttuuriseen esillä olevuuteen, kuvan kertomukseen, jokapäiväisen kenen tahansa julkisuuteen, hän kuuluu ei-kenellekään, toisen katseelle, ei enää itselleen.[38]

---

[35] Mt. 88 / Merleau-Ponty 1973, 147.

[36] Parviainen 1998, 88.

[37] Mka, 27.

[38] Levinin mukaan kulttuurissamme kehon objektifikaatio toteutuu kehon kaiken kattavana visuaalisena representoimisena. Hänen käsityksensä mukaan länsimaisen kulttuurin ihminen kärsii narsistisestä häiriöstä, jossa kaikki tulee nähdä vallan termein: kuvan (image) valta ja vallan kuva. (Levin 1988, 30) Parviainen analysoi tanssijan asemaa tämän narsistisen häiriön toteutumisena. "Kun yksilö tulee totaalisesti identifioiduksi mielikuvaan (image) hän kuuluu vain toisen katseelle, ei enää itselleen (s/he is dispossed). Kult-

Myös tanssija joutuu kysymään suhdettaan julkisten mielikuvien valtaan. Vaikka tanssijan tarkoitus olisikin haastaa 'kartesiolainen perspektivismi', hän joutuu nähdäkseni kuitenkin asettamaan itsensä juuri sille samalle olevaa objektivoivalle näyttämölle ja esteettisen objektin maailmaan, jota hän kritisoi. Tanssija voi myös olla pääsemättömissä vallan kuvan – kuvan vallan otteesta toteuttaessaan, ehkä osin tiedostamattaan myös kehollisen narsismin kulttuurista ajattelutapaa. Parviainen kirjoittaa kriittisesti tanssijan identiteetin muodostumisesta tällä kulttuurisella näyttämöllä: "Tässä itsetuhoisessa suhteessa omaan kuvaansa nähden tanssijat ovat rakennetut kestävyydestä, energisyydestä, tehokkuudesta, vitaalisuudesta, helppoudesta, riippumattomuudesta, statuksesta, tunnustuksesta, ihailusta, saavutuksista, mestaruudesta, kontrollista, kunniasta, menestyksestä ja kauneudesta."[39] Tällaista keho-maailmasuhdetta eläessään tanssija on kulttuurisen representaation vanki samalla tavalla, kuin itse tanssi teoksena on kehon kuvallisen käsittämistavan vanki, vaikka tanssin mieli, olemisen kehollisen kineettisen *logoksen* ja eletyn kehon kokemuksen maailmasuhteena olisikin toisaalla, kinestesian ja kinesteettisen empatian alueella.

Kun tanssija asettuu katseeseen, kun häntä katsotaan, kun hän tunnistaa itsensä muiden katsomana, hän tekee sen henkilökohtaisena alttiutena, suorastaan uhkarohkeana tekona asettua objektivoivan katseen kohteeksi. Tällöin on mielestäni ymmärrettävää, että tanssija haluaa myös peittää, piilottaa ja säilyttää olemisensa arvokkuuden, turvata ja suojata sen objektivoivalta julkiselta katseelta. Tanssija voi suojautua esimerkiksi ikään kuin vetäytymällä olemisperustan mukaisesta kehollisuuden käsittämistavasta ja asettamalla kehonsa esiin esineenä, ei henkilökohtaisena, välineenä. Tanssija kyllä itse tuntee, että hänen kehonsa ei ole *olemisen väline*, vaan että hän *todellistuu kehollisesti* ja että hänen kehonsa ei ole eri kuin hänen tietoisuutena. Näin hän tiedostaa myös sen, että hän on vastuussa liikkeen *maailmaa* avaavasta voimasta, siitä että kaikessa *liikkeen artikulaatiossa* tulee jokin ymmärrys, merkityksellinen maailma muille jaettavaksi. Siitä huolimatta hän ei ehkä pysty tätä olemisperustan mukaista tietoaan aina toteuttamaan vaan vetäytyy tästä ja asettaa itsensä esiin esineenä. Tämä aiheuttaa turhautumista ja ahdistusta, joka voi sinänsä jatkuessaan olla juuri tanssijan olemisperustan avautumisen voima ja taiteen 'sisältö'.

Koska julkisuudessa on jo etukäteen ratkaistu se, mikä on ymmärrettävää ja koska se on aina oikeassa, voi tanssija suojautua myös sillä, että pyrkii tanssillaan toteuttamaan ristiriidatonta representaation tapaa, ymmärtäen olemismahdollisuuksiaan julkisuuden ymmärtämisen tavasta käsin.

iii) Estetiikka ja koreografia

Miten estetiikan traditio antaa koreografian käsittämistavan? Käsittelin edellä baletin koreografian rakentumisen tapaa, mutta entä muussa tanssissa? Miten estetiikan tradi-

---

tuurisen narsismin ytimessä tanssija löytää tuskallisen suhteen kehossaan julkisten mielikuvien valtaan." Parviainen 1998, 112.

[39] Parviainen, 1998, 112

tion antamana ja baletin mallista polveutuvana koreografian käsittämistapa on jo ennalta asetettu, annettu.

Tulkintani mukaan eräs estetiikan tradition antama tapa on sellainen, jossa koreografisen taidon *perusta* käsitetään taitona muovailla ainetta, sommitella ja järjestellä liikettä ja liikkuvia kehoja *tilassa* kuvaksi katsojan eteen, eli eräällä tavalla 'kartesiolaisen' geometrikon ja matemaatikon laskennallisena ja teknisenä taitona, jossa liikkuva keho ilmenee muotoilun materiaalina.

Mutta tästä herää heti kysymys: jos tanssiva keho käsitetään lähinnä muotoilun materiaalina (siis jos keholta puuttuu sen oma *oleminen*, joka soisi sille mielen, perustan ja maailman) niin mistä sitten nousee tanssin taiteellinen lisäarvo? Eräs perinteinen kehoon kohdistuva lisäarvo on virtuoositaito sinänsä, mutta entä taiteellisen esityksen lisäarvo? Ymmärtääkseni perinteinen tapa antaa muotoillulle aineelle lisäarvo on ymmärtää se symbolina tai sitten puhtaan esteettisen elämyksen herätteenä, jolloin tarvitaan jokin esteettisen systeemi luomaan esityksen esteettinen arvo.

Miten estetiikan traditiossa sitten käytännössä muodostuu käsitys siitä, mitä koreografia on, mistä sen esteettinen arvo muodostuu, millä kielellä ja käsitteillä sitä määritellään? Ymmärtääkseni tanssin esteettiseen arvoon kuuluu ensinnäkin itse tanssivan kehon ja liikkeen 'esteettisyys', siis se, miten *keho* ja *liike* ilmenevät *'esteettisesti muotoiltuina'*. Toiseksi siihen kuuluu itse *koreografisen muodon ominaisuudet*. Siis koreografisesti muotoillun aineen (eli kehon liikkeen) objektiivisesti havainnoituvat ominaisuudet, kuten tilan- ja kehonkäytön sommittelullinen kompleksisuus, rytmi, harmonia, symmetria, dynamiikka, kontrastit, jännitteet jne., jotka ovat myös esimerkiksi kuvataiteesta tuttuja kuvapinnan tai tekstuurin analysoitavissa olevia ominaisuuksia. Kun estetiikan traditiossa koreografia on (kompleksisesti, rytmisesti, harmonisesti jne.) muotoiltua ainetta, ymmärretään tanssijan ja koreografin taitokin tästä *perustasta* käsin. Silloin tanssijan liikkumiskyky on keino *tuottaa* liikettä, liike on *materiaalia* ja koreografia sen *muotoilua* ja *järjestämistä*, eli liikekomposition *valmistamista* ja rakentamista aika-tilaan. Mutta miten tanssi todella ymmärtää *ajan* ja *tilan* estetiikan traditiossa?

Jos keholta puuttuu sen oma *oleminen* (joka korvataan arvolla), niin siltä tulkintani mukaan luonnollisesti puuttuu myös *aika* eksistenssin tapahtumisen tapana. Silloin myös inhimillisen eksistenssin eletty *aika* voi olla neutraali läsnäolevuuden *laskennallinen elementti*; aikaa ja tilaa *käytetään* komposition rakennuselementteinä. Aika on (kronos) jatkuvaa läsnäoloa, jota voidaan jäsentää laskennallisina suureina. Aika ja tila ovat neutraaleja elementtejä (time-space), jota voidaan kuluttaa, käyttää ja täyttää. Tällöin ymmärtääkseni koreografian mieli ei siis *perustu* siihen, että maailma avautuu ihmiselle ajallisena ja tilallisena, vaan tämä olemisperusta on peittyneessä asemassa ja koreografisen hahmon luominen ymmärretään enemmän olevaa koskevana käsityönä aineen muotoilun merkityksessä. Koreografi ei siis pyri olemaan ensisijaisessa suhteessa eksistenssin kätkeytymättömyyteen, vaan siihen kuinka läsnäolevasta muotoillaan esitys.

Tällöin se, että maailma avautuu ihmiselle kehollisena-ajallisena ja ihminen ymmärtää olemisperustaansa kehontietoisuutensa kautta, on peittyneessä asemassa, eikä näin ollen myöskään ajatella, että *kehontietoisuus eksistenssikysymyksenä* voisi olla tanssijan alusta

(*arkhe*) lähtevä *tekhnen* perusta.[40] 'Perustaksi' koetaan ehkä ennemminkin traditiossa esillä oleva (aiemmat teokset) tai erilaiset kehollisen esittämisen representaatiotavat, jotka eivät kuitenkaan voi olla *perusta* olemisperustan mielessä.

Tanssi ja liikkeen mielen kysymisen historiallinen välttämättömyys – postmoderni ja fenomenologinen tulkinta

Mutta mihin sitten tanssi joutuu, vapautuu, pääsee tai irtautuu, jos se hylkää tanssiesteettisen lähtökohdan tai jonkin vakiintuneen tanssiestetiikan? Kun tanssi irtoaa esimerkiksi klassisen baletin kontekstista ja jättää sen esteettisen systeemin luoman projektion ykseyden ja sisäisen merkityksellisyyden, niin *mitä jää jäljelle*? Joko tanssija toimittaa liikettä vailla mieltä, tai sitten hän välttämättä joutuu kysymään tanssinsa mielen perustumista, alusta käsin. Mistä sitten tanssija löytää alun?

Postmodernissa näkökulmassa ei mistään.[41] Käsitykseni mukaan postmodernissa (jälkistrukturalistisessa) ajattelussa merkityksien liikkeellä ei ole olemassa mitään transsendenttia viitepistettä eikä lopullista signifioijaa, eikä olemisen mielen kysymystä voi myöskään asettaa minään muuna kuin merkityksien vaihtotalouden kysymyksenä.[42] Silloin siis myöskään kehontietoisuuden taso ei ole mikään erityinen toimintatapojen rakentumisen referenssitausta. Teoreettisessa mielessä, postmodernissa lähtökohdassa tanssija ei siis löydä mistään alkua (*arkhe*) – toimintatapojensa mielen rakentumista *toimensa olemisen tava*n kysymisenä – vaan hän ainoastaan löytää itsensä ja kehonsa representaatioiden ja merkitysvallan pelikenttänä ja voi suuntautua siitä esimerkiksi kriitti-

---

[40] Alusta (*arkhe)*lähtevä olemissuhde tarkoittaa tässä sellaista 'toimessa' asumista, jossa kunkin 'toimen' toimintatavat rakentuvat alusta lähtien, 'toimen' olemistavan ymmärtämisestä käsin. Kts. Parviainen 2003a, 8.

[41] Heideggerin metafysiikan kritiikin jäljillä, myöskään postmodernissa ajattelussa totuutta ei ajatella yhtenä, absoluuttisena eikä universaalina. Postmodernin relativistisesta totuuskäsityksestä poiketen Heideggerilla kuitenkin käsitykseni mukaan olemisen *mielen kysyminen* tapahtuu suhteena *olemisen* totuuteen kätkeytymättömyytenä. Olemisen kokonaisuus luo mahdollisuuden kätkeytymättömyydelle ja on siten ihmistä laajempi merkitystä antava perusta.

[42] Kts. postmodernien teorioiden lähtökohdista ja sovelluksista taiteeseen mm. Sakari 2002, 89–107. Sakarin mukaan postmoderni ajattelu tarkastelee totuuksia relatiivisina, semioottisina ja ideologisina prosesseina, joita se pyrkii paljastamaan ja dekonstruoimaan. Postmodernille on tyypillistä nähdä asiat erilaisten kielellisten diskurssien ja valtarakenteiden muokkaamina. Postmoderni taide manipuloi ja muuttaa merkkejä, kritisoi ja dekonstruoi. Merkityksille ei ole olemassa mitään kiinteää perustaa, eikä transsendentaalia, lopullista tai viimeistä merkitsijää, signifioijaa. (Mt. 177, 101.) Tanssin tutkijoista mm. Sally Banes on tutkinut ns. post-modernin tanssin ilmiöitä 1960-luvulta nykypäivään. Ymmärtääkseni hänen tanssikäsityksensä ei ole siinä mielessä jälkistrukturalistinen ja teoreettinen, kuin mihin tässä viittaan. Hän lähestyy ns. postmodernin tanssin ilmiöitä enemmän tanssikokemuksen ja elämismaailman kontekstien tulkintana, kuin tiukasti postmodernin filosofian ja semioottisen merkityksen teorian soveltamisena. Kts. Banes 1980, 1994.

seen pluralismiin, representaatiotapojen kriittiseen paljastamiseen, tai konservatiiviseen pluralismiin, olemassa olevan merkitysvallan hyödyntämiseen.[43]

Käsitykseni mukaan omassa metafysiikan kritiikissään postmoderni ajattelu tulee kuitenkin helposti ohittaneeksi ihmisen olemisen tavan kysymisen eksistenssin kehollisesta toteutumisesta käsin ja redusoi kehollisen eksistenssin ennen kaikkea lingvistisen merkitysavaruuden ja (kuvallisten) representaatioiden tapahtumiksi, 'kartesiolaisen kehokäsityksen ja perusasennoitumisen' perinteitä noudattaen. Ymmärrän tämän niin, että silloin kaikkien olennaisten merkitysten taso on etupäässä lingvistisen-käsitteellisen ajattelun 'konstruktioiden dekonstruktiota' ilman olemisperustan antamaa horisonttia.

Itse koen myös hakevani niin ikään piilevinä valtarakenteina toimivien ajattelu- ja toimintatapojen ilmituloa ja purkamista. Ero tässä on itselläni kuitenkin juuri kehon käsittämistavassa ja siitä seuraten olemisen *ethoksen* ja mielen kysymistavassa. Kyseessä ei ole parempi-huonompi asetelma, vaan se, mistä näkökulmasta ja mistä ilmiötasosta asioita tarkastelee. Olemisen ajattelemisesta käsin kehon käsittäminen 'kirjoitusalustana', johon voidaan mielivaltaisesti kirjoittaa sosiaalista ja poliittista valtaa, jatkaa sitä kehon konkretisoimisen perinnettä, jossa on 'luonnollista' käsittää ihmisen keho ennen kaikkea materiaalina, merkitysten vaihtotalouden objektina, esityksen välineenä. Tämä lähtökohta ohittaa sen, että maailma avautuu meille vain kehollisen-olemisen todellistumisen kautta ja että havaintokokemuksemme järjestyvät ja organisoituvat kehollisen maailman avautuneisuudessa. Toisin sanoen ohitetaan se, että keho ei ole *olemisen* väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Tästä seuraa myös sen ohittaminen, että ollessaan eksistenssin tapahtumisen tapa (jossa maailman avautuminen tapahtuu osallisuutena olemiseen, *logoksena*, vireenä, ymmärtämisenä ja artikulaationa) kehollinen toiminta itse on kyvykäs paljastamaan ja luomaan merkityksellistä maailmaa, muuttamaan ja haastamaan sitä, siis ei vain *kuvauksen* välineenä, vaan eksistenssin avauksena, olemisen näyttäytymisen paikkana.

Tanssin perustumisen suhteen kehon välineellinen käsittämistapa on monessa mielessä ongelmallinen. (Vaikkakin kehon käyttäminen 'kirjoitusalustana', siis välineenä sille, että voidaan paljastaa representaatio-vallan rakenteita on varmasti myös erittäin tärkeää ja hyödyllistä!) Ongelmallista se on silloin, jos halutaan kysyä, mihin liike *perustuu*, siis mikä *antaa* liikkeen, mikä tekee sen mahdolliseksi? Siis jos etsitään liikkeen mieltä, laajemmin kuin subjektin asettamana representaationa, pikemminkin osallisuutena olemisen kokonaisuuteen. Enhän voi väittää mahdottomia, että liike *perustuisi* ihmiseen. Eikö ole niin, että oleminen antaa liikkeen ja tarvitsee ihmisen että se voi tulla ilmi, että liike voi kertoa ihmisen osallisuudesta olemisen kokonaisuuteen?

Silloin kun keho käsitetään lähinnä merkityksen esittämisen välineenä, edellä luon-

[43] Sakarin mukaan postmodernin taiteen moninaisuuden jatkumon ääripäitä voi kuvata näillä termeillä. Konservatiivinen tai taantumuksellinen postmoderni taide suhtautuu kyynisesti muutoksen ja kehittymisen mahdollisuuteen. Se toimii konformistisesti mukautuen ja vanhaa hyödyntäen, keinoinaan ironia, parodia, kyynisyys ja vastausten puuttuminen. Toisessa ääripäässä on vastarinnan postmoderni, kantaaottava, kriittinen ja radikaali postmoderni taide, joka pyrkii rakenteiden tasolla tuomaan esiin representaatioon perustuvaa merkkimaailmaa ja sen manipuloitavuutta. Tällöin postmoderni toimii kriittisyyden tilana, jossa taide tarkastelee itseään ja yhteiskuntaa. Sakari 2002, 99–103.

nehdittu olemisperusta uhkaa peittyä. Olemisperustan muistamisesta taas avautuu seuraava, *käytännön* taso tanssijan toimen mielekkyyden kysymisessä. Kun oleminen todellistuu kehollisena, nousee eletyn kehon kokemus kehontietoisuutena esiin sinä tasona, jossa maailma avautuu liikkeessä ja jossa siis tanssija voisi rakentaa tietämisen tapansa alusta (*arkhe*) käsin, siis toimen (taiteen) olemisen tapaa kysyen. Tällöin tanssijan taito ymmärretään *tekhnenä*, joka tarkoittaa *fysiksestä,* olemisen kokonaisuudesta esiin ammentavaa tietämisen tapaa, olevaa paljastavaa tietämisen tapaa.

Kehontietoisuuden taso on välttämättä aina se, jossa tanssijan tietoinen liike tapahtuu. Tanssija ei konkreettisesti kykene liikuttamaan itseään muutoin kuin kehon sisäisten aistien (proprioseptisten aistien) informaation perustalta havainnoituvassa tietoisuudessa, siis proprioseptisen informaation pohjalta. Vaikka hän liikuttaisi itseään objektikehon visuaalisen ulkomuodon, 'kuvallisten' koordinaattien perusteella, itse liikkumisen tapahtuma on riippuvainen proprioseptisen tietoisuuden, eli kehontietoisuuden taustasta. Tämä tausta muodostaa aina yhtenäisen kokemuksellisen kentän, eletyn kehon kokemuksen, jonka perustalta liikettä kinesteettisenä tapahtumana ymmärretään merkityksellisenä, siis suhteena olemismahdollisuuksiin, maailmasuhteena. Tanssija on aina suhteessa kehontietoisuuden tasoon, silloinkin kun tätä tasoa ei nosteta liikkeen merkityksen muodostumisprosessin kannalta keskeiseksi. Tanssija voi siis ignoroida tämän tason, mutta kysyn onko se järkevää? Tulkitsen tanssin uuden paradigman sellaiseksi tanssin käsittämistavaksi, jonka mielestä tämä ei ole järkevää. Toisin sanoen sellaiseksi, joka hylkää estetiikan tradition ajattelutavan tanssin lähtökohtana ja ymmärtää tanssin sen sijaan enemmän olemiskysymyksen ja *tekhnen* problematiikkana.

Kokemukseni mukaan tanssija kokee olemisensa kokonaisuutena, jossa hänen kehonsa ei ole eri kuin hänen tietoisuutensa. Jos keho objektivoidaan lingvistisen ja visuaalisen merkitysavaruuden pelikentäksi, ohitetaan kehölliseen olemiseen itseensä sisältyvä *logos* sekä kehollisen olemisen toiseuden ja haltuunottamattomuuden ulottuvuus, siis taso, jota käsitykseni mukaan fenomenologinen (ilmiön olemisen tapaa tutkiva) asenne pyrkii kuulemaan ja vapauttamaan.[44]

En pyri tässä väittämään, että taiteen merkitysprosessit eivät olisi hyvin kompleksisia ja moniulotteisia tapahtumia ja etteikö teoksia ja taiteen käsitettä tulisi tarkastella monesta näkökulmasta. Niitä pitää tarkastella monesta näkökulmasta. Pyrin tässä tuomaan esiin oman ehdotukseni, että kehontietoisuuden taso itse voi olla relevantti tanssijan *tekhnen* referenssitausta, ja että *tekhnen* käsite ylipäänsä on edelleen relevantti taiteen käsitteen yhteydessä. Perustelen tällä myös sen, miksi pohtiessani 1900-luvun modernin tanssin ja nykytanssin ilmiöitä, keskityn tanssin fenomenologiseen tulkintaan postmodernin diskurssin sijaan.

---

[44] Eletyn kehon kokemus on se, jossa ihminen tunnistaa itsensä tuntevana, aistivana, kivulle ja eroottisuuden liikkeelle alttiina, kuten Emmanuel Levinas kirjoittaa ihmisen kehollisesta eksistenssistä. (Levinas 1996). Oman kokemuksensa kautta ihminen voi tunnistaa myös toisen omana kokevana tietoisuutenaan. Eletyn kehon kokemus on siten kaiken empatian / samastumisen kokemuksellinen tausta, siten siis myös kokemuksellisen eettisen asenteen edellytys.

Tästä liikkeen mielekkyyden ja tanssin taidefilosofisen kysymisen välttämättömyydestä on myös filosofi Francis Sparshot huomauttanut purevasti. Hänen mielestään se, että taidetanssi yhdistetään balettiin aiheuttaa sen, että tanssi ei pääse irti sosiaalisen luksuksen ja viihteen statuksesta. Sparshot huomauttaa 1980-luvun alun kirjoituksessaan, että vähän aikaa näytti siltä, että ainoa toivo tanssille vakavana taiteena olisi sen kertakaikkinen irrottautuminen baletista. Mutta samaan aikaan oli nähtävissä, että vapaalta taidetanssilta puuttui sen oma motivaatiosysteemi; vielä ei ole ollut nähtävissä mitään tekniikkaa, jolla olisi balettiin verrattava kehittyneisyys, eikä traditiota, jolla olisi vastaavaa painoa. Tämä on johtanut Sparshotin mielestä siihen, että tanssin filosofialle ei vielä ole ollut mitään saatavilla olevaa perustaa. Tanssin merkitykset jäävät peruuttamattoman sekalaisiksi, kun vain 'kauneus' yhdistää niitä. 'Kauneus' voi oikeuttaa tanssin, mutta Sparshotin mukaan vain vähän voidaan sanoa siitä: "Filosofit eivät voi keksiä tai lahjoittaa vakavuutta, he voivat vain selittää sitä." Tämä kaikki on johtanut siihen, että tanssin asema filosofiassa ei ole ollut relevantti, eikä tanssi ole voinut saavuttaa keskeistä asemaa kulttuurissa.[45]

Olen Sparshotin kanssa kovin eri mieltä monista seikoista, muun muassa siitä, etteikö klassisesta kontekstista irtautuneilla tanssitaiteilijoilla olisi ollut omaa 'motivaatiosysteemiä', (modernin tanssin historian lähempi tarkastelu osoittaa, että näin on ollut ja että tämä on juuri se seikka, jonka kautta tanssin mieli ja ontologia olisi ollut filosofeillekin saatavilla), tai etteikö taidetanssilla olisi ollut myös annettavaa taiteen tutkimukselle ja filosofialle, vaikka ymmärränkin, että 'kartesiolaisen kehokäsityksen' ja estetiikan tradition sisällä tanssin olemisen tavan kysyminen on jäänyt syrjään. (Mikä on häpeäksi lähinnä filosofialle ja taiteen tutkimukselle, ei tanssille.) Mutta ymmärrän myös Sparshotin huolen tanssin oman motivaatiosysteemin tarpeesta, joskin nimittäisin sitä mieluummin *toimen olemistavan* (tanssin ontologian) ja *taidossa tietämisen tavan* (*tekhnen)* kysymiseksi, kuin motivaatiosysteemiksi, joka viittaa estetiikan tradition suuntaan.

Mielestäni edellä esittämäni kysymys liikkeen mielekkyyden kysymisen tarpeellisuudesta oli todellinen 1900-luvun alkuvuosikymmeninä, modernin tanssin ensiaskelissa, ja on sitä edelleen. Jokainen taiteilija on nähdäkseni sekä kulttuurinsa vaalija että vanki ja joutuu jatkuvasti kamppailemaan (taiteen) olemisen mielen kysymysten kanssa. Tässä kysymisessään taiteilija ei ole yksinäinen saari valtameressä, vaan hän toimii historiallisten ja kulttuurisesti rakentuneiden ajattelu- ja toimintatapojen, sekä yksityisen puheen että julkisen sanan keskellä. Käsitykseni mukaan puhuttu ja kirjoitettu kieli luo sitä merkityksellistä maailmaa, jossa tanssikin voi ylipäänsä toimia tai jossa siihen sisältyvät representaatiotavat vahvistuvat tai kumoutuvat. Ilman kieleen artikuloituvaa ymmärrystä tanssin olemisen tavoista ei tanssilla ole juurikaan mahdollisuuksia toimia merkityksellisenä taiteena yhteiskunnassa. Verrattuna muiden taiteen alojen tulkintoihin, sekä tutkimuksen ja käytännön välisiin yhteyksiin, on tanssilla vielä paljon saavutettavaa. Tai filosofialla ja taiteen tutkimuksella on vielä paljon löydettävää.

[45] Sparshot 1983, 95–102.

Kaiken kaikkiaan kysymys siitä, miten tanssi merkityksellistyy taiteena ei luonnollisestikaan ole helppo eikä yksinkertainen, eikä todellakaan tyhjene mihinkään yhteen tulkintanäkökulmaan. Edellä sanotut väitteet tulevatkin haastetuiksi ja tarkennetuiksi tutkielman kuluessa monin tavoin. Itselleni tanssin olemistavan tarkastelu paljastaa 1900-luvun taidetanssista lähtökohtaisesti erilaisia, mutta teoksien ja tulkintojen käytännöissä toisiinsa kietoutuvia ja sekoittuvia juonteita.

Eräs juonne on 'kartesiolaisen perspektivismin' ja kehon-kuvan-kertomuksen kritiikki, kehon esittämisen tapojen dekonstruktio, joka tapahtuu osin samoin keinoin, eli hyödyntämällä kehoa välineenä representaatiotapojen paljastamisessa. Toinen on konservatiivinen pluralismi, tanssi konformismina, merkitysvallan kritiikittömänä hyödyntämisenä ja jatkamisena.

Se tanssin 'uusi paradigma', jota tässä tutkielmassa pyrin pohtimaan, on tulkintani mukaan ottanut lähtökohdakseen *kehontietoisuuden eksistenssikysymyksenä* ja tulee näin haastaneeksi estetiikan traditioon perustuvan ajattelutavan. Kun se ottaa 1. *kehontietoisuuden*, 2. ihmisen *toiminnan logoksen* ja 3. *eletyn kehon maailmasuhteen* lähtökohdakseen, se murtaa taideteoksen rakentumista yliaistisen ja aistisen erottelusta rakentuvana sisältö-muoto ajatteluna. Näin se ei käsitä itseään minkään jo aiemmin paljastuneen representaationa, pikemminkin teoksessa tapahtuvana olemisen avauksena, Heideggerin käsittein ilmaistuna. Tätä ei pidä missään tapauksessa ymmärtää niin, että teos rakentuisi historiattomana tai kulttuurittomana, eikä voi sanastossaan hyödyntää olemassa olevaa. Kyse on taiteen funktion ja käsittämistavan muutoksesta suhteessa estetiikan traditioon. Teos ei teoksena avaa paikkaa millekään aiemmin olleelle, vaan vasta teoksen oma hahmo avaa paikan olemisen näyttäytymiselle. Näin tulkittuna tanssi avaa ihmisen situationaalista eksistenssiä eletyn kehon kokemuksesta käsin kehollisena runoutena, kehollisen eksistenssin ilmitulona.

Kaiken kaikkiaan 1900-luvun, ja 2000-luvun alun tanssissa lienee ollut nähtävillä toisiinsa kietoutuneina kaikkia edellä luonnehtimiani ilmiöitä. Klassinen estetiikan traditio, sen postmoderni kritiikki ja toisaalta postmoderni konformismi sekä estetiikan tradition haastava tanssin uusi paradigma ovat nähdäkseni kaikki toteutuneet tanssintekijöiden lähtökohdissa. Klassinen estetiikan traditio on luonnollisesti tulkinnoille helposti lähestyttävä ja tunnistettava. Muut lähtökohdat ovat vaativampia siten, että kukin teos löytäisi sitä vastaavan vaalivan tulkinnan. Koska estetiikan traditio hallitsee taidetta koskevaa kieltä ja käsitteistöä, on sen tanssin, jonka *rakentumisen mieli* lähtee olemisperustasta ja *tekhnestä*, pikemminkin kuin esteettisestä systeemistä, ollut luonnollisesti hankalaa perustella lähtökohtiaan ja löytää vaalivaa tulkintaa. Käsitykseni onkin, että tanssin uuden paradigman kulminoitumiselle ja edelleen elintilalle 1960–70-luvuilla oli olennaisen tärkeää juuri aikalaiskritiikki, joka osasi sijoittaa tanssin kohdalliseen, uuteen kontekstiin. Siitä, millaisessa laajuudessa uusi tanssi sitten on kyennyt avaamaan uuden näkymän ihmisen kehollisen eksistenssiin, olemisen kätkeytymättömyytenä, on vaikeaa sanoa mitään tuntumaa täsmällisempään, sillä uuden tanssin lähtökohdat ovat osa laajempaa kulttuurista ajattelutavan murrosta.

Estetiikan tradition haastaminen klassisessa kontekstissa (Forsythe)

Ennen kuin pohdin laajemmin 1900-luvun modernin taidetanssin ilmiöitä, haluan vielä tuoda esiin yhden esimerkin klassisen baletin tradition luovasta uudistamisesta ja estetiikan tradition haastamisesta tavalla, jota pidän baletin tekniikassa avautuneiden olemismahdollisuuksien varsinaisena historiallisuutena. Mielestäni siinä taiteen *tekhneen* sisältyvä tieto ei ilmene yhtenäisenä systeeminä, ideologian ylläpitämisenä, vaan toistettujen olemismahdollisuuksien kautta polveutuvana, siirtyminä ja alkuhyppynä. Puhe on koreografi William Forsythen työstä.[46]

Forsythen koreografia ilmeni klassisessa kontekstissa 1980-luvulla radikaalina uutena, mutta oli tulkintani mukaan pitkään valmistelu ja mahdollinen eksistenssin filosofian ja muun muassa 1940-luvulta Eric Hawkinsin, 1950-luvulta Merce Cunninghamin ja 1960-luvulta ns. uuden tanssin avaaman maailman pohjalta.[47]

Tulkintani mukaan William Forsythe irtautui baletille ominaisesta eheän visuaaliskinesteettisen illuusion luomisesta, liikesanaston konventionaalisuudesta ja symbolisen esittämisen mallista. Sen sijaan hän keskittyi itse balettitekniikan kehollisen tiedon avaamiin liikkeen olemismahdollisuuksiin ja liikkeen ilmaisevaan, maailmaa avaavaan voimaan, ilman liikkeen 'takaista' symboliikkaa. Kun hän tällä tavalla purki baletin sisäistä rakentumisen tapaa, myös hänen tanssijoidensa yksilöllinen auktoriteetti, tanssijan oma eksistenssin faktisuus nousi uudella tavalla esiin.

Forsythe sallii, tai hänen koreografiansa taiteellinen toteutuminen edellyttää, että tanssija antaa oman kehollisen tietoisuutensa nousta esiin sinä primäärinä taustana, jossa koreografinen ajattelu toteutuu. Tanssijan kehontietoisuus ei siis ole 'näkymätöntä' taidon välineellisyyttä, vaan katsojien silmien edessä tapahtuvaa silmänräpäyksellistä kehomieli integriteetin tapahtumaa, jota ei peitetä, tai joka ei häviä tanssin representatiivisen intention alle. Forsythe itse puhuu siitä, kuinka hän suhtautuu tanssijaan luovana persoonana, jonka kehollisen tiedon ja kehollisen muistin varaan esitykset rakentuvat. Forsythelle tanssija ei edusta ensisijassa roolia tai vertauskuvaa, narratiivisen logiikan käänteitä tai tiettyä tunnetta. Pikemminkin tanssija kohtaa koreografian hänen oman kehollisen tietonsa (balettitekniikka) kautta avautuvina liikkeen olemismahdollisuuksina ja sen tulkitsemisena, miten koreografioitu liike avaa maailmaa.

Forsythe itse kertoo, että hän suhtautuu baletin tekniikkaan tanssijan mahdollisena kehollisena tietona (knowledge) ja kehollisena muistina, ei ideologiana (joka vaatisi kaanonin mukaista toteutusta).[48] Tällainen tieto on avoin suhde kehollisen maailmassa-

[46] Amerikkalaista ja Frankfurtin baletissa 1980- luvulta vaikuttanutta koreografi William Forsytheä pidetään kiistatta yhtenä 1900-luvun tärkeimmistä koreografeista.

[47] En käsittele Djagilevin baletin ja koreografi Vaslav Nijinskyn Kevätuhrin (1913) ja Faunin iltapäivän (1912) merkitystä tässä yhteydessä, vaikka tämä olisi epäilemättä myös erinomainen esimerkki varsinaisesta historiallisuudesta ja luovasta klassisen tradition uudistamisesta.

[48] Sulcas 1998, 2–3.

olemiseen, siinä avautuvien liikkeen mahdollisuuksien kuulemista ja niiden tulkitsevaa ymmärtämistä. Yksi taso Forsythen tanssijan auktoriteetista ja vapaudesta liittyykin varmasti myös siihen, että Forsythe on useissa koreografioissaan antanut tanssijalle improvisaation mahdollisuuden artikuloitujen ja tematisoitujen intentioiden sisällä. Hän on määritellyt liikkeelle mahdollisuuksien logiikan yhdessä tanssijoiden kanssa, jonka jälkeen tanssijat ovat oman kehollisen tietotaitonsa ja situaationsa perustalta luoneet tanssia improvisaationa näiden rajojen sisällä.

Improvisaatiossaan tanssijat eivät kuitenkaan harrasta mielivaltaista liikkeellistä keksintää, eivätkä he ole historiattomia ja paikattomia liikekeksijöitä koreografian näyttämöllä. Jokainen tanssija jakaa muiden tanssijoiden ja koreografin kanssa liikkeellisinä olemismahdollisuuksina ymmärretyn baletin tekniikan, siis yhteisen *keho-historiallisen maailman*, eli merkityssuhteisuuden. Tämä toimii esiymmärryksenä sille, miten liikkeen mahdollisuuksien logiikka improvisaatiossa ilmenee. Tanssija voi siis sisäistettyään nämä rajat ja jakaessaan nämä mahdollisuudet ja esiymmärryksen, sijaita omassa persoonallisessa liikkeessä ajattelussaan esitystilanteessa.[49]

Kriitikko Roslyn Sulcas on kiinnittänyt huomiota tämän seikan luomaan Forsythen tanssijoiden auktoriteettiin ja vapauden aspektiin. Hän kirjoittaa, että Forsythe on useissa yhteyksissä tuonut esiin toiveensa luoda tanssijoille ympäristö, jossa he voivat löytää oman persoonallisen tyylinsä; koreografia olisi kanava halulle tanssia mieluummin kuin askelten kiinnittämistä, askelten, joihin inhimillisellä tulkitsijalla on hetkellinen suhde.[50] Kysyttäessä onko hänen koreografiassaan vaikutteita martial arts -perinteestä Forsythe vastaa:

> I said no, but afterwards I thought yes, in a way – It's to do with mastery of a state of being. You have to be in state of complete absorption, and your ear and proprioceptive vision – an inner awareness of what one feels and sees one's body doing – have to be one.[51]

Forsythe siis korostaa kinesteettistä kehontietoisuutta, liikettä tulkitsevan ymmärtämisen silmänräpäyksellisyyttä, *kairoottista* hetkeä, jossa liikkeen artikulaatio avaa eksistenssin merkityksellistä maailmaa.[52] Tällainen suhde liikkeeseen ei voi suuntautua kehon ylittäviin representatiivisiin mielikuviin, vaan sen täytyy *pysyttäytyä* keho-mieli integriteetissä, jossa koreografian kinesteeettiset tapahtumat ja tanssijan proprioseptisen tietoisuuden tapahtumat ovat yhtä (*kairoottisessa* hetkessä).

Forsythe korostaa myös, että hänelle baletin tekniikka ilmenee kehollisena tietona pikemminkin kuin ideologiana. Baletin historiallinen tekniikka käsitetään siis kerran täällä olleiden, eli menneiden olemis*mahdollisuuksien* toistona, eli polveutuvuutena nykyisyyteen, varsinaisena historiallisuutena. Tarkoitan tällä sitä, että baletin tekniikkaa ymmärretään luonnostavassa suhteessa sen avaamiin mahdollisuuksiin, ei keinona yllä-

---

[49] Mt. 1–4.

[50] Sulcas 1991, 6.

[51] Sulcas 1998, 2.

[52] Katso *kairoottinen* hetki luvussa 3. *Olemisen historiallisuus*.

pitää joskus aiemmin sen olemismahdollisuuksien kautta esiin saatettua *olevaa*, siis historiallista jäämistöä esineinä tai traditiota ideologiana. Tekniikkaa ymmärretään luonnostavasti nykyisyydessä olemismahdollisuuksina. Siten tekniikan avaamat mahdollisuudet tuodaan nykyisyyteen myös olevan kiistämisenä, sen kiistämisenä miten menneet olemismahdollisuudet ovat nykyään esillä jäämistönä tai sen historiallisen maailman paljastamisena, jota tekniikka kantaa mukanaan.

Baletin tekniikan suomia liikkeen mahdollisuuksia ja kehollista tietoa on esimerkiksi kärkitossutekniikka, jalkojen aukikierto, paritanssitekniikka ja kehon jatkuva lihastyönä tapahtuva ylöskannatus. Nämä ovat liikkeellisyyden mahdollisia maailmoja, jotka voivat Forsythen koreografiassa ilmetä myös poissaolona tai situaation mukaisena läsnäolona (esimerkiksi ei-aukikiertona, vaan raajojen 'sisäänpäin kääntämisenä', kärkitossujen ilmaisullisen maailman nimenomaisena merkityksellisyytenä, paritanssin kosketuksen avoimuutena tai lihasrentoutena ja painon pudotuksena).

Forsythen koreografiassa kehon liike ei painu välineellisyyteen, vaan päinvastoin se vapauttaa kehon eksistenssin esiin (kätkeytyen esiin kohoavana) tavalla, jolla se ilmenee uutena, outona, arvaamattomana, olemisen kokonaisuuden moniselitteisyydessä ja faktisuudessa. Purkaessaan kehon välineellisyyden, liikkeen jatkuvuuden ja ennalta tietämisen malleja, Forsythe tuo katsojan kohden hänen omaa, ei-ennalta tiedettyä, välitöntä kokemustaan. Forsythe asettaa tanssijan ontologisesti itsenäiseen asemaan, jokainen liike tehdään tietoisuuden-valossa-siitä-että-se-on-tehty. Tällä tavalla jokainen liike kiinnittää myös tanssijan ja katsojan tähän *kairoottiseen* hetkeen, samaan aikatilaan ja kinesteettisessä ymmärtämisessä avautuvaan maailmaan. Siis ei ensisijaisesti käsitteellisesti hallittavaan, visuaalisen symbolin 'luettavuuden' tapahtumaan. Liikettä ymmärretään pikemminkin kinesteettisenä empatiana, kinesteettisen ymmärtämisen kautta avautuvana historiallisena maailmana, oman eletyn kehon kokemuksen suoman historiallisen taustan pohjalta.[53]

Kun yritän käsitteellistää kokemustani Forsythen koreografiasta, ilman että olisi aina palattava estetiikan tradition antamaan sisältö-muoto (ja siten kehon välineelliseen käsittämistapaan: keho on muotoiltavaa ainetta, joka välittää yliaistisen sisällön), ei minulla ole toistaiseksi juuri muita työkaluja kuin Heideggerin käsitteet, jotka pyrkivät luonnehtimaan taiteen ilmiötä *olemisen* tasosta käsin. Kokemukseni on, että kun tanssija antaa olemisen kineettisyyden paljastua liikkeessään, hän antaa samalla tanssinsa kertoa osallisuudesta maailmassa-olemiseen. Forsythen koreografia pystyttää vuosituhannen vaihteen eurooppalaisen ihmisen maailmaa antamalla *kehollisen olemisemme kohota* esiin 'urbaanin-jälki-post-kierrätys-eurooppalainen-historia' situationaalisen *maailman läpi*. Tanssin kinesteettinen tapahtuminen tuo eksistenssin läheiseksi, *kairoottisena* nyt hetkenä. Siitä avautuu moniulotteinen liikkeellisten kosketusten maailma: tiheä, ennalta arvaamaton ja situationaaliseen *olemiseen syntyvä* tapahtuma. Se varjelee eksistenssin

[53] Kinesteettinen empatia tarkoittaa, että hmisellä on kyky yhdistää visuaalinen havainto liikkeestä kehon sisäiseen proprioseptiseen tuntemukseen. Katso tarkemmin luvussa Teoksen säätämisen tekhne: tanssi ja katse.

käsittämättömyyttä, toiseutta ja arvokkuutta. Mielestäni tällaisena se rikkoo esteettisen systeemin eristyneisyyttä ja luo koreografista taidetta maailmasuhteena, 'maailmointina', kehollisena olemisen avauksena, joka omassa olemisen tavassaan murtaa 'tahdon metafysiikkaa', käsitystä siitä, että oliot olisivat subjektin hallitsemia objekteja (taiteessa siis subjektin hallitsemia representaation välineitä).

5. Tanssi maailmasuhteena – tulkintoja modernin tanssin ja tanssin uuden paradigman historiasta

> Tavallaan kehon liike asettuu radikaalisti liikkeen kuvallistamista vastaan, liikkeen esittämistä kuvana. Ihmiskeho ei ole manipuloitava kuva, vaan se on ajatteleva, liikkuva organismi, jonka ajattelun yksi ulottuvuus on liike.[54]

Modernia tanssia on usein kuvattu esteettisen vastakkainasettelun kautta: modernin tanssin yksilöllinen taiteellinen-liikkeellinen vapaus, vastaan baletin epäyksilöllinen, liikkeen kanonisoitu muoto. Kuitenkin kun tanssin ilmiöitä tarkastelee lähemmin, joutuu huomaamaan, kuinka toisiinsa kietoutuneita baletin ja modernin tanssin ilmiöt ovat, toteutuvathan ne 'samassa' estetiikan tradition historiallisessa maailmassa. Toisaalta taas tanssia lähemmin tarkastelemalla ilmenee 'samaan' maailmaan säröjä ja eroja, radikaalisti toisia tulkintoja. Niin muodoin myös taidetanssin piirissä toteutuu radikaalisti erillisiä ja lähtökohdissaan lähes vastakkaisia ilmiöitä, **jotka eivät asetu siististi akselille klassinen baletti – moderni tanssi, vaan jotka ovat tulkittavissa esiin yksittäisten teosten ja tanssijoiden taidossa tietämisen tavan, *tekhnen*, ontologisessa tarkastelussa** ja siitä löydetyistä rinnakkaisista ja historiallisesti polveutuvista juonteista.

Baletin ja modernin tanssin oppositioasetelma on kuitenkin myös historiallinen 'tosiasia', kulttuurissa ilmennyt ja artikuloitu vastakkainasettelu, joka on syytä ottaa huomioon, samoin kuin modernin tanssin keskeisten taiteilijoiden elämismaailma ja aikalaisfilosofiset vaikutteet. Näistä aiheista kehiytyy eräänlainen **modernin tanssin ja tanssin uuden paradigman kehityksen historiallinen, mutta aukollinen narratiivi, joka osaltaan vetää esiin sitä historiallista heitettyä perimää, jossa taidetanssi nykypäivänä toimii**.[55]

---

[54] Parviainen 2000a, 90.

[55] Katso suomenkielellä modernin tanssin tekijöistä ja vaiheista mm. Makkonen 1996 ja englanniksi eurooppalainen varhainen moderni tanssi mm. Fisher 2002. Modernin tanssin historiaa on vaikea reflektoida laajemmin suomalaiseen tanssiin, koska suomalainen kokoava ja syventävä kirjoitettu tanssihistoria puuttuu. Modernin tanssin syntyhistoria sijoitetaan yleensä 1920- ja -30-luvun Keski-Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin. Saksalainen moderni tanssi vakiintui sellaisten taiteilijoiden kuin Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, Harald Kreutzberg ja Gret Palucca kautta. Uudesta tanssi-ilmiöstä käytettiin nimityksiä Moderner Tanz, Absoluter Tanz, Freier Tanz, Tanzkunst, mutta se nimi, joka jäi elämään oli Wigmanin käyttämä Ausdrucktanz. Yhdysvalloissa nimitys moderni tanssi assosioitui sellaisiin nimiin kuin Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Hanya Holm, Helen Tamaris. Parviaisen mukaan termi moderni tanssi on alun perin kriitikko John Martinin termi (1920-luvun lopulta), jolla Martin viittasi amerikkalaiseen tanssi-ilmiöön erottaakseen sen baletista, Ruth St. Denisin ja Ted Shawnin Denishawn koulun (orientalistisesta) tyylistä sekä Isadora Duncanin tanssityylistä. Moderni tanssi termillä on siten ainakin kaksi merkitystä: toisaalta sillä viitataan koko 1900-luvun tanssin modernismiin ja toisaalta 1920–1950-lukujen amerikkalaisen tanssin estetiikkaan. Parviainen 1998, 80–81. Kts. myös Preston-Dunlop 1990 ja McDonah 1974.

Maailmasuhde näkyväksi

1900-luvun tanssijat elivät luonnollisesti aivan toisenlaisessa maailmassa, kuin missä klassinen baletti muotoutui. Parviainen huomauttaa, että baletin ja modernin tanssin oppositioasetelman syntymiseen vaikuttivat kulttuuriset, eettiset ja sosiaaliset syyt ehkä enemmänkin kuin vain puhtaasti esteettiset syyt. Modernissa teollistuneessa yhteiskunnassa se liikesanasto, joka perustuu Euroopan hovien käyttäytymiseen ja aristokraattisiin tapoihin, ei ollut enää relevantti miehelle, mutta erityisesti ei myöskään modernille naiselle, hänen asemalleen yhteisössä, hänen identiteetilleen, ajattelutavalleen ja elämäntavalleen. Oli tapahtunut kulttuurinen muutos siinä, kuinka keho koetaan ja ymmärretään, ja se vaati uuden tanssimuodon ja niin ikään uuden ymmärryksen ja käsityksen tanssimisesta.[56]

Modernin tanssin synty nivoutuu oleellisesti laajaan vaihtoehto-kulttuuriseen liikehdintään 1900-luvun vaihteessa. Silloin nähtiin länsimaisen rationalistisen ja materialistisen tradition kritiikin aalto, jossa toteutui myös naisen aseman ja naisen kehollisuuden vapautumispyrkimykset.[57]

Modernin tanssin pioneerit Isadora Duncan (1887–1927) ja Ruth St Denis (1879–1968) inspiroituivat holistisista kulttuureista ja filosofioista, joissa ihminen ja luonto nähdään osana samaa kokonaisuutta ja joissa tanssilla ja kehollisuudella on merkittävä asema henkisyyden harjoituksessa. Molemmat hylkäsivät baletin esteettis-teknisen mallin ja painottivat tanssimisen kokonaisvaltaisuutta ja liikkeen luonnollisuutta. Duncan haki vaikutteitaan muun muassa antiikin Kreikan mytologiasta. Marttisen mukaan hänen tanssinsa voidaan katsoa ilmentäneen luonnon mystiikkaa ja neopakanallista henkeä.[58] Duncan inspiroitui myös aikalaisfilosofiasta, ennen muuta Nietzschen filosofisesta runoudesta, jossa kuvataan tanssivan ihmisen holistista, aistillista kokonaisuutta.[59]

Ruth St Denis, joka jo kotoaan oli saanut vaikutteita mm. teosofiasta, puolestaan tutki hindufilosofiaa ja joogaa ja ammensi niistä vaikutteita länsimaiseen musiikkiin tehtyihin rituaalitansseihinsa, joiden on monimielisesti sanottu olleen ”hengellisiä viestejä orientaalisissa hepeneissä.”[60] Tanssin vaihtoehtokulttuurisuuteen liittyi ehdottomasti myös vahva feministinen ulottuvuus. Uuden kehollisen-henkisyyden etsintä merkitsi ulospääsyä patriarkaalisen kristinuskon vaikutuspiiristä. ”Uudessa kontekstissa mahdol-

[56] Parviainen 1998, 82.

[57] Modernin tanssin vaihtoehtokulttuurisen siiven kehitysjuuria pohtiessaan Marttinen sitoo tanssin vuosisadan vaihteen muuhun aikalaistaiteeseen ja kulttuuriseen liikehdintään: ”Vuosisadan vaihteessa taiteen uutta henkisyyttä tavoittelevat avantgardistiset taidemuodot mm. kuvataiteet, kirjallisuus ja teatteri halusivat kurkottaa perinteisen länsimaisen ratio-painotteisen ajattelun alapuolelle, unitiloihin, intuitioon ja kokemukseen. Taiteilijat hakivat uudistuksen välineitä ja inspriraatiota vieraista primitiivisistä ja / tai ritualistisen ja mystisen tradition omaavista kulttuureista, etenkin Aasian kulttuureista ja sen filosofisista taidemuodoista.” Marttinen 2000, 48.

[58] Marttinen 2000, 48–49.

[59] Fraleigh 1987, xxxi.

[60] Andersson 1997, 37. Katso kuvaukset Ruth St Denisin ja Duncanin tansseissa mm. Marttinen 2000.

listui naisen subjektiasema henkisyyden harjoituksessa."[61] Kyse ei siis ollut maailmasta vetäytyvän kontemplaation etsinnästä, vaan käsitykseni mukaan pyrkimyksestä uudella tavalla tuoda esiin holistista ihmiskäsitystä; tanssia murtumia patriarkaaliseen, kehokielteiseksi koettuun ihmiskuvaan.

Modernin tanssin varhaisen kehityksen taustalla oli myös 1800-luvun lopulta vaikuttanut, ranskalaisen musiikin ja draaman opettaja Francois Delsarten (1811–1871) kehittämä Delsartismi. Siinä suositeltiin naisille väljemmän vaatetuksen ja fyysisten harjoitteiden kautta saavutettavaa parempaa terveyttä ja hengitystä, suurempaa (kehollista) vapautta.[62] Delsartismi oli "aikakauden uusi kokonaisvaltainen kehontekniikka, jossa ele ja liike nähtiin olevan suorassa suhteessa ihmisen emotionaalisiin ja henkisiin tiloihin."[63] Delsartismi liittyy siihen 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa nousseeseen vaihtoehtokulttuuriseen liikehdintään ja platonistisen metafysiikan järjestyskaavan kritiikkiin, joka mm. Nietzschen ajattelussa tuli voimallisesti esiin. Delsarten lisäksi myös sellaiset henkilöt kuten F. Matthias Alexander, Moshe Feldenkreis ja Mabel Elseworth Todd kehittivät vuosisadan vaihteesta lähtien ihmisen kehollista maailmasuhdetta tutkivia ja harjoittavia metodejaan, jotka tulivat tunnetuiksi Alexander-tekniikkana, Feldenkreis metodina sekä ideokinesiana, jonka vaikutteista kehittyivät myöhemmin mm. alignment ja release metodit. Nämä kaikki metodit ovat olleet tärkeitä 1900-luvun tanssin uuden paradigman *tekhnen* kehityksessä.[64]

Omalla tavallaan kaikki nämä metodit kumpuavat 'kartesiolaisen perusasennoitumisen' sekä platonistisen metafysiikan järjestyskaavan kritiikistä, joka ilmeni uudenlaisena suhteena ihmisen toiminnalliseen keho-mieli kokonaisuuteen. Onkin luonnollista, että modernin tanssin historian alusta saakka, näiden metodien lisäksi, tanssijoiden katseet kääntyivät myös sinne, missä ihmisen *tietoisuuden kehollinen harjoittaminen* oli kulttuurisesti artikuloituna ja metodisesti kehittyneenä perinteenä saatavilla, eli itään. Vuorovaikutuksellisuus sosiaalisen ja poliittisen elämismaailman, populäärikulttuurin ja muun aikalaistaiteen kanssa on erottamaton ja tärkeä osa uuden tanssin olemistapaa, mutta käsitykseni mukaan, ehkäpä perinpohjaisimmin tanssin uuden paradigman *tekhneen* ovat kuitenkin eri tavoin vaikuttaneet aasialaiset viisausperinteet ja niiden keholliset harjoitusmuodot. (Ei ole yllätys, että esimerkiksi Moshe Feldenkreis oli vuonna 1936 yksi ensimmäisistä länsimaalaisista mustan vyön judokoista.[65])

Itse korostankin ehkäpä tavanomaista historiatulkintaa enemmän Kiinan, Japanin ja Intian (kehollisten) viisausperinteiden vaikutusta 1900-luvun taidetanssiin, sekä tanssin modernismiin että erityisesti tässä tutkielmassa puheena olevaan tanssin uuden paradigman kehitykseen. Käsittelen näitä vaikutteita seikkaperäisesti seuraavassa kappaleessa *Idän vaikutteet*.

---

[61] Marttinen 2000, 55.
[62] Parviainen 1998, 81. Katso. Delsartismin sidokset myöhemmin mm. joogaan, Makkonen 1996, 96–97.
[63] Marttinen 2001, 49.
[64] Kts. Mm. Pasanen-Wilberg 2000, 37–38.
[65] www.feldenkrais.com/method/moshebio.html [Ref. 27. 11. 2003.]

Modernin tanssin kehitystä tulee tarkastella myös länsimaisen aikalaisfilosofian kautta, osana laajempaa länsimaisen taidekäsityksen murrosta ja ihmiskäsityksen muutosta. Sondra Fraleigh korostaa modernin tanssin kehityksen linkittymistä vahvasti eksistenssin filosofiaan ja sitä edeltäneiden Kierkegaardin ja Nietzschen ajatteluun.[66] Erityisesti juuri Nietzschestä tuli monen varhaisen modernistin 'kotifilosofi'. Duncanin lisäksi esimerkiksi Doris Humprey (1895–1958) vaikuttui Nietzschen ajattelusta. Nietzschen kuvaama Apollon ja Dionysoksen välisen vastakohtaisuuden luoma 'esteettinen tendenssi', ihmisen traagisuus Apollon ja Dionysoksen 'taistelukenttänä' inspiroi suoraan Humpreyta, joka kehitti Fraleighin mukaan ensimmäisenä moderniin tanssiin oman systemaattisen metodin. Putoaminen ja paluu (fall and recovery), jotka olivat hänen metodinsa (tai Sparshotin edellyttämän motivaatiosysteemin) kulmakiviä, muodostivat Humphreyllä alueen kahden kuoleman, Dionysoksen dynaamisen ja Apollon staattisen kuoleman välille. Tässä jännitteessä tapahtui kaikki liike, sekä kehollinen että emotionaalinen.[67]

1900-luvun eksistenssin filosofia ei ole yksi ajattelutapa, vaan monen eri filosofin ajattelua väljästi määrittelevä termi. Kuten Heideggerin, myös muiden eksistenssin filosofien ajattelua luonnehtii kuitenkin eksistenssin ilmiön tutkiminen, maailmassa-olemisen lähtökohta ja näkemys siitä, että ihminen ollessaan perustaltaan mahdollisuutensa ja vastuullisuutensa, joutuu aktiivisesti työstämään ajatteluaan ja valintojaan tämän vapauden ja vastuun edessä. Fraleigh näkee tämän kaltaisen sijoittuneisuuden olevan myös modernin tanssin lähtökohta. Hänen mukaansa samoin kuin eksistenssin filosofia, myös moderni tanssi on pikemminkin näkökulma ja lähtökohta kuin mikään kiinteä systeemi.[68]

Moderni tanssi näyttäytyykin toisistaan erittäin paljon eroavien ja vastakkaisten tyylien ja metodien jatkuvasti muuttuvana taiteena. Modernin tanssin yhteisenä nimittäjänä ei ole mikään tyyli tai vastatyyli vaan asenne. Tuo asenne on yksilöllinen vapaus ja vastuu, kysyminen ja etsiminen. Modernin tanssijan lähtökohtana on tutkiva ote keholliseen olemassaoloon, sekä yksilöllinen ja luova suhde liikkeeseen. Eri modernin tanssin periodit kuvastavat kukin tätä avointa suhdetta taiteen tekemiseen. Ne, jotka ovat vaikuttaneet moderniin tanssitaiteeseen, ovat kukin löytäneet tavan, jolla liike tulee taiteellisesti merkitykselliseksi. Tämä on tapahtunut kysyvän asenteen, työprosessin ja etsimisen kautta pikemminkin, kuin omaksumalla valmiita muotoja. Tästä on seurauksena, että modernille tanssille ei ole muodostunut mitään yhtä universaalia 'liikesanastoa'. Vaikka tiettyjen aikakausien tai tekijöiden kohdalla moderni tanssi onkin omaksunut klassisen baletin formalismia ja liikkeistöä, se on silti aina Fraleighin mukaan säilyttänyt yksilöllisen, luovan perspektiivin liikkeen merkityksellistymisen kysymyksiin.[69]

---

[66] Merleau-Ponty erottaa eksistenssin filosofian ja eksistentialismin toisistaan. Jälkimmäinen viittaa filosofiseen suuntaukseen, joka nousi esiin Ranskassa Sartren vaikutuksesta 1945 jälkeen. Filosofit kuten Bergson (1859–1941) ja Marcel1(1889–1973) sen sijaan kuuluvat eksistenssin filosofian suuntaukseen, jossa keskeisenä kiinnostuksen kohteena on inkarnoitunut ihminen, siis kehollisena maailmassa oleva ihminen. Parviainen 1998, 32.

[67] Fraleigh 1987, xxxi.

[68] Mt. xxxii.

[69] Mt. xxxii–xxxvii.

Modernin tanssin yksilöllisyys on kuitenkin yksilöllisyyttä, joka on aina sidoksissa ja vuorovaikutuksessa kunkin taiteilijan elämismaailmaan, aikakauteen ja ympäristöön. Tällöin taiteilijan täytyy löytää tapa, jolla yhdistää oma yksilöllinen kehonkokemuksensa kollektiiviseen aikakauden kehonkokemukseen. Yksi tapa tehdä tämä, on korostaa niitä seikkoja, sitä *maailmaa*, jonka tanssija mahdollisesti voi jakaa yleisönsä kanssa, kuten kehollista olemista, sukupuolta, sosiaalista, poliittista ja kulttuurista tietoisuutta.[70]

Modernin tanssijan vois siis nähdä työstävän epookin totuutta, eksistenssin situationaalista paljastuneisuutta kussakin teoksessa ilmenevällä tavalla. Yhdyn Parviaisen näkemykseen, jossa hän korostaa Fraleighia enemmän aikakauden ja elämismaailman muutosten merkitystä siinä, että modernilla tanssilla ei ole ollut yhtä yhtenäistä 'sanastoa'. Tällöin näemme, että kukin sukupolvi kyseenalaistaa edellisen sanaston. Sukupolvi tarkoittaa tässä kulttuurista muutosta, sitä, että uusi sukupolvi on vieraantunut aiemmista sanastoista: ne eivät enää ole relevantteja uudessa tilanteessa, muuttuneessa historiallisessa, sosiaalisessa ja kulttuurisessa elämismaailmassa.[71]

Toisaalta on ilmeistä myös, että tanssin modernismissa on ollut aikakausia, jolloin jokin tyyli ja tanssikäsitys on dominoinut tanssin taidemaailmassa niin, että tällainen sukupolvikohtainen reagoiminen elämismaailman muutoksiin on ollut vaikeaa tai hidasta. Esimerkiksi Martha Grahamin 1920-luvulta alkaen sekä Merce Cunnighamin 1940-luvulta alkaen kehittämät liiketekniikka-tyylit vaikuttivat laajasti ja osin jopa dominoivasti, etenkin amerikkalaisessa tanssin yliopistokoulutuksessa, mutta myös eurooppalaisessa modernin tanssin koulutuksessa baletin kaltaisina etabloituneina 'estetiikkoina' aina 1980-luvulle asti.

Painostus yhdenmukaisiin arvostuksiin ja näkemyksiin taidetanssissa on ollut aika ajoin hyvinkin rajua, syistä, joita olen purkanut tutkielmassani edellä. Tästä huolimatta modernissa tanssissa toteutui nähdäkseni kuitenkin *myös* juuri se periaatteellinen vapauden ja vastuun, yksilöllisen taiteilijuuden periaate, josta Fraleigh puhuu ja se vuorovaikutuksellisuus suhteessa kulttuuriseen elämismaailmaan, josta mm. Parviainen ja Manning puhuvat. Nämä kaikki ovat periaatteita, jotka ehdottomasti tunnistan myös itse ja jotka ovat olleet läheisiä ja tärkeitä toimiessani ns. vapaan taidetanssin kentällä viime vuosikymmeninä. Kontrastina klassisen baletin normatiiviseen liikesanastoon ja tulkintatyyleihin, modernit tanssija-koreografit luovat uusia ja yksilöllisiä liikemaailmoja, näyttäen näin, että tanssi taiteena voi olla merkityksellinen monella erilaisella tavalla.[72]

1950-luvulta vaikuttanut koreografi Eric Hawkins kuvasi omassa kirjassaan (1992) modernin tanssin lähtökohtia tavalla, joka minulle tuo mieleen paitsi eksistentialismin myös science fictionin: as voyage of discovery.[73] Tekisi mieleni lisätä tuohon Star Trekin tunnuslause: "To boldly go where no one has gone before". Vaikka tutkimusmatkailu ei kohdistukaan avaruuden universumeihin, tanssijalla olisi siis periaatteellinen mahdol-

[70] Katso mm. Manning 1993, 29.
[71] Parviainen 1998, 84.
[72] Fraleigh 1987, xxxv.
[73] Hawkins 1992, 12.

lisuus todellakin ammentaa sieltä, missä toisaalta kukaan ei ole vielä käynyt, olemisen 'kineettisyyden' yksilöllisessä, luovassa kohtaamisessa, ja toisaalta sieltä, missä kaikki jo ovat, historiallisessa ja situationaalisessa intersubjektiivisessa elämismaailmassa. Toisin kuin virtuaalinen mielikuvitusmatkailu, moderni tanssi matkailee kehollisessa todellisuudessa, kysyen yksilöllisiä kokemuksen ja merkityksellisyyden jaettavuuden kysymyksiä aikakauden elämismaailman kontekstissa.

1900-luvulla baletin satujen ja formaalisen loiston maailma ei voinut enää ilmaista sitä, mistä kahdenkymmenennen vuosisadan tanssija oli kiinnostunut. Kuten eksistenssin filosofit myös modernit tanssijat etsivät ilmaisua sille, mikä oli ajassa relevanttia, mikä voisi ilmaista ihmisen tuskallista realiteettia maailmansotien järkyttämässä modernissa maailmassa. Fraleigh löytää tanssin modernistien teemoista yhtäläisyyksiä eksistenssin filosofien teemoihin. Monet modernistit käsittelivät teoksissaan sellaisia teemoja kuin 'kuolema', 'tyhjyyden kokemus perustana' tai 'vieraantuneisuuden' problematiikka, siis myös Heideggerin maailmaan heitetyn eksistenssin perusteemoja. He pyrkivät myös paljastamaan aikaa ja tilaa koettuina, elettyinä horisontteina ja kehollisuutta maailmassa-toimimisen kysymyksenä. Fraleighin mukaan sekä eksistenssin filosofian että modernin tanssin haaste oli tuoda esiin desakralisoitua maailmaa, maailmaa, jossa Jumala oli julistettu kuolleeksi.[74] Maailmassa, jossa transsendentin maailman vaikutusvalta on nihiloitu, jossa Nietzschen mukaan 'Jumala on kuollut ja se on omaa tekoamme', kukin tanssija vastaanottaa olemisen perustattoman perustan omalla tavallaan.

Edellä tuli esiin sitä kulttuurista maisemaa ja niitä vaikutteita, joita pääasiassa seuraan pyrkimyksessäni hahmottaa ja syventää käsitystäni tanssin uuden paradigman historiasta ja ontologiasta. Kyse on mielestäni ollut hitaasta estetiikan traditiolle rinnakkaisesta uuden tanssikäsityksen syntymisestä, jonka taustalla on kaiken aikaa vaikuttanut sekä länsimainen aikalaisfilosofia että idän perinteet. Yritän seuraavassa kappaleessa pohtia syventävästi sitä, miksi itämainen ajattelu on ollut niin tärkeää, mitä puutetta omassa perinteessämme se korvaa, millä tavoin se on vaikuttanut tanssin uuteen ontologiaan ja sen *tekhneen*?

Idän vaikutteet

Tuon aluksi esiin joitakin poimintoja idän vaikutuksen historiallisesta jatkumosta tanssitaiteilijoiden työskentelyssä, lähinnä 1900-luvun alkupuolelta 1960–70-luvulle tanssin uuden ontologian kulminoitumiseen asti.

---

[74] Fraleigh 1987, xxxviii–xl. Muun muassa groteskin tanssin äidiksi kutsuttu saksalainen Valeska Gert käsitteli (1930-luvulta lähtien) soolotansseissaan kuolemaa, suurkaupunkilaisuutta, seksuaalisuutta ja prostituutiota eksistentiaalisen-kokemuksellisen lähtökohdan kautta, irtautuen täysin klassisista tanssiesteettisistä kehyksistä. Gertille eksistentiaalinen lähtökohta artikuloitui myös idän vaikutteista, ennen muuta buddhalaisesta ajattelusta. (Peter 1985). Katso myös modernin tanssin teosaiheita mm. Makkonen 1996, 95–145.

Aasialaisvaikutteet ja henkisyyden uuden käsittämistavan etsintä tanssissa ylsivät myös Eurooppaan. Sekä Ruth St Denis että Isadora Duncan esiintyivät paljon myös Euroopassa ja Tiina Suhonen näkeekin reitin St Denisin ajattelusta myös 1. maailmansodan jälkeiseen Saksaan ja Rudolf Labaniin (vuosi 1879–1958), jonka tanssiteoriaan sisältyy myös henkisiä ulottuvuuksia. Labanin oppilas Mary Wigman (1886–1973) edusti myös eräänlaista henkistynyttä tanssiajattelua, joka ritualistisissa sooloteoksissaan esiintyi ekspressiivisen tanssin 'papittarena'.[75] Esimerkiksi Valeska Gert (1892–1978), groteskin tanssin äiti, nimesi maailmankuvansa osaksi buddhalaisuuden. Sen vaikutukset näkyvät muun muassa Gertin kuolemaa ja ruumiillisuutta käsittelevissä, kaikkia esteettisiä kategorioita välttämään pyrkivissä tansseissa ja kirjoituksissa.[76]

Amerikassa Ruth St Denisin orientalismista siirryttiin aikaa myöten hienovireisempiin vierasvaikutteiden viittauksiin ja abstraktimpaan ilmaisuun. Marttisen mukaan muutos oli nähtävissä siinä, miten vaikutteita ei enää otettu suoraan taiteesta ja tanssista, vaan filosofioista ja kehollisista metodeista, esimerkiksi joogasta. Denishawn (Ruth St Denis ja Ted Shawn) koulun oppilaat, Martha Graham (1894–1991) ja Doris Humbrey, kapinoivat orientaalisia tanssivaikutteita vastaan ja halusivat keskittyä länsimaiseen kulttuuriin ja päivänpolttaviin aiheisiin. Graham olikin omalla tavallaan poliittisesti radikaali hahmo. Hän toi 1920-luvulta lähtien fyysisesti vahvan, jännitteisen, psykologiseen syvyyteen kurottavan naistaiteilijan, auterin tanssinäyttämöille. Graham jatkoi kuitenkin C. G. Jungin syvyyspsykologian innoittamana myös joogan ja hindufilosofian parissa. Hindufilosofiasta hän omaksui muun muassa kundaliiniajattelun ja liitti kundaliinijoogan energiankierrätys- ja hengitysharjoitukset olennaiseksi osaksi tanssituntiensa ohjelmaa. Graham veikin siten Ruth St Denisin hindufilosofia – ja joogavaikutteisen tanssiajattelun omana aikanaan pidemmälle ja vahvisti välillisesti oppilaidensa ja oppilaidensa oppilaiden välityksellä itämaisen ajattelun, sen esoteerisen kehonkuvan ja henkisyyden asemaa modernin tanssin kentällä.[77]

Oma näkemykseni on, että Grahamin tanssiajattelu eräällä tavalla jatkoi vielä estetiikan tradition tapaa ymmärtää kehollisuus tanssissa ensisijaisesti esteettisesti muotoiltuna liikkeenä, vaikka ammensikin 'muotoilun periaatteita' sekä kehollisten viisaustraditioiden perinteistä että syvyyspsykologiasta. Kärjistäen voidaan sanoa, että Graham otti idän perinteestä ja joogasta sen, mikä siinä voimakkaimmin on kehollisten harjoitusmuotojen systemaattisuutta, tekniikkoja, sekä toisaalta Jungin ajattelusta sen, mikä siinä tarjoaa kuvastoa ja aihemaailmaa symbolistisille auteur-teoksille. Hänen voi siis sanoa ottaneen idästä *vaikutteita* omaan länsimaiseen ajattelutapaansa.[78]

---

[75] Suhonen 1996, 27.

[76] Peter 1985.

[77] Marttinen 2000, 56–57.

[78] Polveutuessaan opettajasukupolvelta toiselle Grahamin tanssitekniikan perusteet varmasti muuntuivat monin tavoin ja sikäli on vaikea sanoa, mikä on todellisuus siitä, miten Graham sovelsi esimerkiksi joogan tietoutta. Itselleni esimerkiksi Grahamin tanssitekniikkaan sisältyvää kehon kannatusta ja lantiolähtöistä liikettä opetettiin lattialla tapahtuvien liikemuotojen kautta (jotka monet muistuttavat etäisesti joogan asanoita) ja fokusoimalla vatsalihasten jännitykseen ja selän kannatukseen, ilman hengityksen ja kehon

Hieman Grahamia myöhemmin toinen (Grahamin oppilaanakin ollut) amerikkalainen tanssitaiteilija Mary Starks Whitehouse puolestaan omaksui taolaisuudesta ajatuksen, että ihmisen kehollisuus on ensisijaisesti *olemisen* toteutumista, olemisen, josta ihminen on *osa*, ja jonka 'lakia' ihminen siis toteuttaa (ristiriitaisessa tai harmonisessa suhteessa). Taolaisuudessa olemisen ilmenemisen 'laki' on 'polariteettien ykseydessä tapahtuva ikuinen muutos ja liike'. Kun Whitehouse omaksui tällaisen lähtökohdan liikkeen periaatteiksi, ei kyseessä ollut enää liikkeen esteettinen muotoileminen, vaan eksistenssin tapahtumisen tapaa ohjaavan *logoksen* paljastuminen. Whitehouse kävi itse läpi jungilaisen psykoanalyysin ja taiteilijakarriäärin sijaan kehitti alansa pioneerina tanssiterapeuttisen metodin nimeltä Movement in Depth (nyk. Autenttinen liike -työskentely), jota esittelen laajasti tutkielman liiteosassa.

Amerikkalaisista modernin tanssin koreografeista Eric Hawkinsin tanssiajattelu 1950-luvulta on niinikään selkeästi idän filosofioista ammentavaa ja hänen välillinen vaikutuksensa tanssin uuden paradigman kulminoitumiseen 1970-luvulla on varmasti merkittävä. Hawkinsilla itäinen suhde keholliseen tietoisuuteen läpäisee myös hänen taidekäsityksensä tavalla, jota on syytä tuoda esiin vielä omassa kappaleessaan tuonnempana tässä luvussa.

Martha Grahamin ryhmässä aluksi tanssinut Merce Cunningham (1919–) puolestaan löysi ystävänsä säveltäjä John Cagen avulla zen-buddhalaisuuden, jonka vaikutuksesta hän sitten haastoi estetiikan tradition perinteisen sisältö-muoto ajattelun. Cunninghamille koreografia ei enää ollut yliaistisen sisällön esittämisen väline samaan tapaan, kuin vielä Grahamille teos oli symbolinen muoto. Zenin ajatukset egottomasta, spontaanista mielestä saivat Cunninghamin purkamaan koreografisen konstruktion staattisuutta sekä koreografi subjektin autonomisuutta. Nämä pyrkimykset olivat radikaaleja koreografian merkityksellistymisen muutoksia ja valmistivat tanssin uutta ontologiaa.

Käsitykseni mukaan Cunningham ei kuitenkaan vielä luopunut tanssijan kehonkäytön tavassa historiallisesta esteettis-teknisestä mallista (kehon liike on esteettisesti muotoiltua) siihen mittaan, kuin vasta 1970-luvulla kulminoituneessa kontakti-improvisaatiossa (Steve Paxton kollegoineen) ja release-metodissa (Mary Fulkerson kollegoineen) tapahtui. Vasta silloin artikuloitui uudenlainen tanssijan *tekhnen* käsittämistapa, joka hylkäsi kokonaan kehon esteettisen muotoilun tanssiliikkeen *perustana* ja seurasi kehon toiminnallista *logosta* ja eletyn kehon kokemusta. (Tämä ei tarkoita sitä, että liikkeen ulkoinen muoto olisi merkityksetön, vaan sitä, että liikkeen rakentumisen mieli ei *perustu* siihen.) Tämän uudenlaisen tanssijan *tekhnen* taustalla olivat luonnollisesti monet vaikutteet, joista itse pohdin pääasiassa juuri fenomenologian sekä Kiinan, Japanin ja Intian kehontietoisuuden harjoitusmenetelmien ja niiden taustafilosofioiden vaikutusta.[79]

---

sisäisen havainnoinnin osuutta. Tämä ajatus on kuitenkin lopulta hyvin erilainen ja tuottaa *erilaisen kehosuhteen* kuin joogan (esimerkiksi nyt Suomessa tunnetun astangajoogan) ns. alavatsalukko, jossa kehon 'kannatus' tapahtuu hienovaraisena välilihan ylös vetämisenä sekä vatsanpeitteiden (navan ja häpyluun alueen) lihasten hienovaraisena sisään vetämisenä yhdistettynä tietoiseen ujjayi-hengitykseen ja jossa tämän 'kannatuksen' tarkoitus, siis sen perustava mieli, *ei ole* esteettisesti muotoiltu liike vaan kehollisen eksistenssin energiatodellisuuden avautuminen ja ohjaus. Katso mm. Scott 2000, 20–22.

[79] Novack 1990, 54.

Uusi tanssijan *tekhnen* käsittämistapa loi välttämättä myös uutta tanssin merkityksellistymisen käsittämistapaa. Nyt tanssija pikemminkin käyttäytyi, päästi todellisuuden kineettisyyttä läpi, aukollisena, hetkellisenä, spontaanina, kuin pystytti kinesteettisen illuusion avulla esteettisesti eheää esitystä.

Kysynkin seuraavassa, mikä itäisessä ajattelussa purkaa kehon välineellistä käsittämistapaa, visuaalisen representaation ensisijaisuutta ja johdattaa keskittymään aktuaaliseen, välittömään kokemukseen ja tietoisuuden rakenteeseen itseensä, sekä siitä avautuvaan maailmasuhteeseen? Mikä itäisessä ajattelussa johdattaa käsitykseen, että keho on vastaanottavainen ja älykäs ja toimii parhaimmillaan silloin, kun käytetään rentoa voimaa? Mikä siinä purkaa subjektiuden metafysiikkaa, mikä johtaa filosofian *kehalliseen* harjoittamiseen?[80]

i) Tyhjä käsi – tyhjä kuva

Käytän seuraavassa käsitettä *esteettinen* kahdessa eri merkityksessä: yhtäältä siinä, minkä merkityksen sana idän perinteissä F.S.C. Northropin tulkinnan mukaan saa ja toisaalta siinä merkityksessä, jonka se lännessä on saanut Heideggerin tulkinnan mukaan (jota Northrop eräiltä osin seuraa).[81] Teen näin kahdestakin syystä. Ensinnäkin estetiikan tradition kritiikki täytyy ymmärtää ainoastaan kysymyksenä *olemisen* unohtuneisuudesta tai sen muistamisesta ja paljastuneisuudesta. Sitä ei tule sekoittaa mihinkään 'epäesteettisen manifestiin', jota se ei ole. Toiseksi tanssin uudessa ontologiassa tanssi perustuu *olemisen* muistamiseen, josta sitten seuraa erinäisiä asioita. Tämä ei siis sinänsä tarkoita mitään 'epäesteettistä' siinä mielessä että se, millä tavalla oleva avaa todellisuutta omassa olemisessaan ja tulee siten aisteissamme kohdattavaksi, olisi merkityksetöntä. Tämän takia tuon tässä esiin idän esteettisten perinteiden ja länsimaisen estetiikan tradition eroja osin Northropin tulkintojen avulla, ja niin muodoin myös kaksi eri merkitystä sanalle esteettinen.

Northopin tulkinnan mukaan idän taide ja filosofia rakentuvat havainnon ja ontisen kokemuksen *olemisperustasta* käsin, kun taas lännen taide ja filosofia rakentuvat teoreettisen periaatteen mukaan, jossa ontinen kokemus peittyy. Tästä on Northropin mukaan seurannut, että lännessä estetiikka rakentuu teoreettisena periaatteena, kun taas idässä se rakentuu kokemuksellisena-'esteettisenä' periaatteena. Tulkintani mukaan esteettinen viittaa siis idässä siihen, miten todellisuus avautuu olevan omassa olemisen tavassa kohdattavaksemme välittömässä kokemuksessa. [82]

---

[80] Kts. suomenkielellä filosofi, budoka Timo Klemolan lukuisat kirjat aiheesta, erityisesti *Karate-do* (1996) sekä *Taidon filosofia-filosofin taito* (2004).

[81] Northrop 1979 (F.S.C. Northrop, lain ja filosofian emeritusprofessori, Yale-yliopisto USA).

[82] Northropin mukaan länsimaista ajattelua on luonnehtinut teoreettisen komponentin valta, todellisuuden tutkiminen teorianmuodostuksen ja käsitteiden kautta, eikä välittömästi kokemuksessa ymmärretylle anneta totuusarvoa. Lännessä henkinen ja ideaalinen on jotakin, joka on kokemuksellisesta erossa, abstraktissa, teoreettisessa tai jumalallisessa sfäärissä. Idässä (erit. Kiina, Japani, Intia) henkinen ilmenee olevan olemisessa ja on siis oivallettavissa kokemuksellisena. Ihminen on osa olemisen kokonaisuuden jatkumoa, joka luo mahdollisuuden intuitiiviseen herkkyyteen ja myötätuntoon kaikkia olentoja kohtaan. Northrop 1979, 291–404. Halén 1980, 210–211. Sangharaksita 1988.

Lännessä esteettinen merkitsee esteettisesti muotoiltua *objektia*, joka välittää aistein havaittavan *kautta* abstraktin ja vain järjellä käsitettävissä olevan totuuden. Lännessä on traditionaalisesti nähty, että taide arvokasta, jos se on kokonaan 'ymmärrettävissä', toisin sanoen jos se toteuttaa jonkin käsitteellisesti hallittavissa olevan tehtävän. Northropin mukaan lännelle on ollut välttämätöntä kuvataide, joka on täynnä symbolisuutta, joka osoittaa teoreettiseen periaatteeseen ja jossa käytetään tieteellisesti määriteltyä, geometrian lakien mukaista perspektiivioppia. Lännessä kuvataiteilija on asettunut kohteensa ulkopuolelle, kuvaamaan sitä tieteellisten ja geometristen teorioiden avulla, pikemmin kuin puhtaasti kokemuksellisesti. Lännen taiteilija on yksilö, joka luo teoreettista (teknistä) tietämystään hyväksikäyttäen taideteoksen.

Idässä 'esteettinen' ymmärretään toisin. Todellisuuden perimmäinen luonne on määrittelemätön olemisen ykseys. Tätä ei voi oivaltaa teoreettisena periaatteena, ainoastaan kehollisen todellistumisemme antamana kokemuksena osallisuudesta olemiseen. Koska todellisuuden perimmäinen luonne on määrittelemätön, leimaa itää negaation kautta ilmaiseminen: ei-toiminta, ei-yksilö, ei-tahto, ei-tieto. Jumalallista määrittelevät teesit määrittelevät sitä, mitä jumalallinen ei-ole. Taiteessakaan ei voida määritellä ja kuvata sitä, mikä on määrittelemätöntä. Se mitä voidaan kuvata tai paremminkin se, minkä oivaltamiseen taide on tie, on osallisuus olemisen kokonaisuudessa, joka on lopulta oivallus ihmisen ja kaiken olevan *olemisen* ykseydestä.[83]

Näin ollen tulkintani mukaan idän maisemamaalari ei tarvitse perspektiivioppia kuvatakseen, jäljentääkseen, varmentaakseen, esittääkseen ulkoista todellisuutta, sillä hänen lähtökohtansa ei ole todellisuudessa, joka avautuu esitettynä, vaan todellisuudessa, joka avautuu kokemuksessa. Idän taiteilija pyrkii vapautumaan sellaisesta selvärajaisesta subjektiviteetista, joka sijaitsee maailman 'ulkopuolella' ja avautumaan sille kaikkeuden luovalle energialle, josta hän on osa, joka ilmenee vain välittömässä kokemuksessa ja joka ei ole representaation kohde.

Se että tietoisuuden harjoituksessa turvaudutaan välittömään kokemuksellisuuteen, ei ole estänyt itää kehittämästä korkeasti kehittynyttä symbolismia taiteessaan, varsinkaan tiettyjen buddhalaisuuden tai hindulaisuuden muodoissa. Mutta Nothropin mukaan tämä symbolismi ei osoita 'esteettisestä' komponentista asioiden teoreettiseen komponenttiin, niin kuin lännessä, vaan 'esteettisen' komponentin yhdestä tekijästä toiseen, saman komponentin sisällä. Northrop osoittaa, että teoreettinen komponentti ja kolmiulotteiset objektit, joita idän taiteessa käytetään, ovat lännen vaikutusta idän taiteeseen.[84]

Harry Halénin mukaan esimerkiksi lamalaisen buddhalaisuuden symboliikka on ikonista. Kuvat eivät esitä mitään todellisia hahmoja, vaan ovat perimmiltään tyhjien henkisten prosessien ikonisia kuvia. Buddhalaisuudessa nähdään, että ykseysoivallus – kaiken näennäisesti pysyvän tosiasiallisen määrittelemättömyyden ja perustattomuuden, tyhjyyden oivaltaminen – irrottaa lopulta myös aistitakertumista. Maailma rakentuu katoavista elementeistä, sen muoto ja sisältö muuttuvat lakkaamatta syntymän, hetkellisen

[83] Northrop 1979, 401–404.
[84] Mt. 404.

keston ja tuhoutumisen kierrossa. Täydellinen olemisen ykseysoivallus, eli erillisyyden päättyminen, on itse olemiseen manifestoitumisen päättyminen: absoluuttinen tyhjyys – valo – autuus – ei-mityys. Tällaiselta uskonnollisfilosofiselta pohjalta syntyvä taide on sinänsä täysin tyhjää. Se saa merkityksensä vasta toimimalla tienä ykseys-tyhjyysmeditaatioon.[85]

Halénin mukaan lamalainen taide on väärinymmärrettynä esteettisen nautinnon lähde, kun taas oikein oivallettuna se avautuu tieksi tyhjyysmeditaatioon. Buddhalaisuudessa ainoa suuri arvo on suuresta maailmanilluusiosta irrottautuminen, joko kaikkien vapahdukseen pyrkivien olentojen armeliaalla auttamisella pelastustien kulkemisessa, tai sitten astumalla salattujen tantrojen vaaralliselle oikotielle.[86]

Buddhalaisen ajattelun ankaruus ja uskonnollisfilosofinen taide on ääriesimerkki kuvan tyhjyydestä. Sen perimmäinen funktio on lopullinen – olemisen kärsimyksestä vapautuminen. Taide on pelastustien avoinna pitämistä. Siinäkin kuitenkin kuvan 'esteettisellä' tasolla on suuri merkitys, mutta se ei ole muotoillun aineen esteettisyydessä sinänsä, vaan siinä, millä tavalla oleva omassa olemisen tavassaan antaa todellisuuden kohdattavaksi. Koska kuva on tie meditaatioon, on *kuvan tekeminen itsessään tätä todellisuuden avautumisen tapahtumaa*. Tätä tarkoittaa se, että usein idän harjoittelumuotojen yhteydessä puhutaan siitä, kuinka prosessi on tärkeämpi kuin lopputulos. Kuvan tekeminen on itsessään aktiivista meditaatiota, jossa todellisuus avautuu.

Ymmärtääkseni tästä seuraa, että kehollinen taitaminen on se ulottuvuus, jossa erillisyys olemisen ykseysjatkumosta ylitetään, tai jossa sen ylittämistä, eli mielen kontrollia *harjoitetaan*. Esimerkiksi taitaminen kädenliikkeessä pitää erilaisiin subjektiivisiin todellisuuskäsityksiin kiinnittyvän mielen kohdistuneena aktuaaliseen, ei-käsitteelliseen ja osittamattomaan olemisen tapahtumaan, ikonografiassa määritellyn kuvahahmon johtaessa tietä siihen henkisen prosessin tapahtumaan, todellisuuden avautumisen tasoon, jota kuvan tekijä harjoituksena elää läpi. Tällainen toiminnassa harjoittaminen ikään kuin sulkeistaa tietoisuuden ego-logisen tason ja tyhjentää sen vapaasti leijuvista representaatioista.[87] Ikonisen kuvan tekeminen on tietoisuuden kontrollin harjoittamista, pysyttäytymistä harjoituksen kohteena olevan henkisen prosessin läpikäymisessä, jossa lopullisena tavoitteena on representaatioista vapaa olemisen ykseysoivallus tietoisen elämän perustana.

Mahayana-buddhalaisuuden monitasoisen ikonografisen maailman avautuminen vaatii opillista perehtyneisyyttä. Käsitykseni mukaan Zen-buddhalaisessa traditiossa taas korostetaan suoraa ja välitöntä ykseysoivallusta ilman monimutkaisia symbolisia apuvälineitä. Kun olemisen osittamattomuus ei ylipäänsä ole representoitavissa, ei zen-harjoituksena tehtyä kuvaakaan lueta jäljennöksenä todellisuudesta. Zenin harjoittajalle yksi pensselin veto kankaalla ei ole 'abstrakti taulu' siinä mielessä, että se olisi abstraktio, teoreettinen mallikuva olevasta, tai pelkkä esteettistä nautintoa tuottava maalauspinta.

[85] Halén 1980, 211–213.
[86] Halén 1980, 217.
[87] Zen buddhalaisuuden ja fenomenologisen tietoisuuden harjoituksen, sulkeistamisen, yhteyksistä mm. Klemola 2004, 42–75.

Maalausjälki on tulos tietoisuuden harjoittamisesta: harjoittamalla kehoamme, toiminnassa taitamista, harjoitamme mieltämme.

Idässä nähdään, että jokapäiväisessä tai luonnollisessa asenteessa asumme mielen tuottamassa harhatodellisuudessa, joka on erillisyys olemisen ykseysjatkumosta. Tällainen asenne ilmenee siinä, miten jatkuvasti ylitämme kehomme, siis sen *ontisen* kokemustason, joka muistuttaa osallisuudestamme olemiseen, ja sen sijaan elämme arkipäivän keho-mieli dualismissa, mielen tuottamissa representaatiossa ja pidämme tätä perimmäisenä todellisuutena. *Tästä johtuu keho-mieli integriteetin harjoittamisen keskeinen rooli kaikissa idän filosofioissa.* Mielen kontrollia harjoitetaan pysyttäytymällä eletyn kehon suomassa *ontisessa* kokemuksessa ja sen mahdollistamassa tietoisuuden rakenteen reflektiossa. Keho-mieli integriteetti tietoisen elämän perustana on pitkän tietoisuuden kontrollin harjoittamisen ja ponnistelun tulos, siis jotakin, joka ei voi toteutua pelkkänä teoreettisena periaatteena, vaan harjoituksen myötä avautuvana ontisena kokemuksena.

Zenin filosofiassa todellista on vain se hetki ja se liike, jota parhaillaan elämme. Kaikista Zenin toiminnallisista harjoitusmuodoista tulee näin 'aktiivista meditaatiota, jonka päämääränä on synnyttää eräänlainen meditatiivinen tietoisuus, jonka läpi Zenin harjoittaja tarkkailee maailmaa kaikissa jokapäiväisissä toiminnoissaan.'

> Käveleminen on Zeniä,
> istuminen on Zeniä,
> Puhuessamme tai ollessamme hiljaa
> itse olemus on aina levossa. (Yoka Daishi) [88]

Zenissä toiminta ilmentää mielentilaa ja mielentilaa voi harjoittaa toiminnassa. Toimija ei siis luo symbolista esitystä mielentilasta, kyse ei ole mielentilan representaatiosta. Kyse on pikemminkin toiminnasta, joka on eräänlaista ei-toimintaa, sillä toimija ei ole kukaan olemisesta irrallinen oleva, vaan oleminen itse. Zenissä kaikki toiminta, myös taiteellinen toiminta voi olla aktiivista meditaatiota ja mielen kontrollin harjoittamista, toisin sanoen kaikki taiteellinen toiminta sisältää tämän mielen harjoittamisen lähtökohdan. Näin esimerkiksi yhden zen-viivan vetäminen, kukkien asettelu tai jousella ampuminen voi olla ykseysoivalluksen toiminnallinen ja kontemplatiivinen harjoitus.[89] Kun Zeniä harjoittava luopuu erillisyydestä olemisen tapahtumiseen, hän astuu tielle kohden

---

[88] Klemola 1996, 83.

[89] Klemola 2004, 282–286. Kun olemisen osittamattomuus läpäisee taiteilijan, zen-viiva on *ei-mielen* synnyttämä, siis mielen, joka on vapaa todellisuutta osittavista representaatioista. Klemola kuvaa zen-mestari Sogenin ajattelua: Jotta viiva olisi täydellinen, jokaisen sen pisteen tulee olla täydellinen; jokaisen siveltimen jouhen on silloin täytyttävä hengen (*ki*n) voimasta – muuten viiva on kuollut, Sogen kirjoittaa. Todellinen viiva ilmentää Sogenin mukaan todellista ajatusta, todellinen ajatus (*shonen*) on itse asiassa ei-ajatus (*munen*). Todellinen viiva on ei-mielen (*mushin*) synnyttämä. Kun kalligrafian perusviiva yhdistetään *mu*hun eli tyhjyyteen, syntyy *mujibo*, zen-viiva. [ ] Henkisyyden harjoittamisen kehollisuudesta antaa kuvan seuraava Sogenin ajatus: "Kaikki, mitä piirtäjällä on mielessään, näkyy *mujibossa*. Ilman täydellistä omistautumista ja kovaa harjoittelua todellinen viiva ei koskaan synny paperille. [ ] Eräs muinainen mestari kieltäytyi hyväksymästä oppilaakseen ketään, joka ei kylpenyt hiessä piirrettyään yhden *mujibon*." Mt. 283–285.

tietoista elämää. Kun Zenin harjoittaja kulkee kohden ykseysoivallusta, hän ei 'etene' mihinkään. Tie ei ole lineaarinen matka. Eteneminen on 'paikallaan pysymistä', tämän hetken yhä välittömämpää oivaltamista. Kun Zenin harjoittaja tunkeutuu oman liikkeensä ytimeen hän tunkeutuu maailmankaikkeuden ytimeen. Tämän johdosta Aikidon luoja Morihei Ushiba voi sanoa: 'Minä ja maailmankaikkeus olemme yhtä'.[90] Tässä ykseydessä liike ja mieli ovat yhtä. Tyhjä käsi on tyhjä mieli.

ii) Budon kehollinen tekhne

Miten sitten lähemmin ja konkreettisemmin itäisestä ajattelusta tullaan kohden tanssijan *tekhneä*?

Yritän havainnollistaa tätä muutamalla esimerkillä. Itäisessä ajattelussa ihmisen todellistuminen on ennen kaikkea *osallisuutta olemiseen*, elämänvoimaan, maailmankaikkeuden luovaan *energiaan* (Japanissa *ki*, Kiinassa *qi, chi*, Intiassa *praana*). Taolaisessa filosofiassa ajatellaan, että maailmankaikkeuden luova energia on jatkuvan muutoksen tilassa. Tämän muutoksen *lainalaisuutta* kutsutaan *taoksi*. *Tao* on läsnä kaikkialla ja se ilmentää itseään vastakkaisten voimien, *yinin* ja *yangin* avulla. Esimerkiksi terveys on *yinin* ja *yangin* sopusointua ja luonnollinen toiminta on toimintaa *taon* mukaan. Luonnoton toiminta on siis toimintaa *taon* lainalaisuutta vastaan. *Yinin* ja *yangin* lainalaisuutta on mm. polariteettien ykseys, tyhjän ja täyden vastavuoroinen liike, toiminnan ja ei-toiminnan tasapaino. Siten esimerkiksi toiminta ilman ei-toimintaa on luonnotonta toimintaa. Ponnistus ilman ei-ponnistusta on *taon* lainalaisuutta vastaan toimimista. Täyttyminen ilman tyhjenemistä, liike ilman lepoa, ylössuuntautuminen ilman painoa alas, on taitamatonta taitoa, luonnotonta toimintaa.[91] *Taon* lainalaisuuden tunteminen vaatii sen, että olemisen sallitaan ilmetä ontisella tasolla, jotta olemisen 'kineettinen logos' voisi tulla kehontietoisuuden kautta ilmi, jotta se pääsisi läpi. Se siis vaatii tietoisuuden harjoittamisena 'silleen jättämisen', teottoman teon laadun.

*Ki*n vapaa virtaaminen ihmisessä edellyttää liikkeiden synkronoimista keskustan, *haran*, kautta. Klemolan mukaan miltei kaikissa idän filosofioissa tavataan näkemys, että yksi ihmisen henkisfyysisen voiman keskus, jonka kautta hän saattaa persoonallisuutensa tasapainoon, ilmenee fyysisesti hänen alavatsassaan. Japanin kielen sana *hara* tai *tanden*, (myös vartalon luonnollinen painopiste, *ki*n hallinnan keskus, *seika no itten*, yksi piste) viittaa tähän alueeseen. Kaiken toiminnan tulisi syntyä tästä keskuksesta käsin.[92] Oleellista on mielen, ei voiman käyttö ja liikkeen suuntaaminen ja synkronoiminen keskustan ja maan tuen kautta, jolloin saavutetaan mahdollisimman suuri rentous ja siten ympäristöön reagoiva valppaus toiminnassa. Budon tekniikoissa kehon liike ei ole koskaan 'dekoratiivista' tai vailla 'muodon motivaatiota'. Ojennettu käsi voi olla länsimaalaisessa esteettisessä kontekstissa kaunis, mutta jos *ki* ei virtaa *harasta* maan vastavoiman kautta selän, olkapäiden ja ranteen läpi sormiin, ojennettu käsi on voimaton, se ilmentää osit-

[90] Mt. 84.
[91] Katso mm. Klemola, 1990, 1996. Payne 1987. Gleason 1995.
[92] Klemola 1996, 87.

tunutta tietoisuutta, eikä se silloin myöskään ole 'kaunis', olemisen perimmäisen todellisuuden mielessä.

*Ki*n hallinnasta syntyvää voimaa kutsutaan usein rennoksi voimaksi vastakohtana lihasvoimalle. Haran hallitsemiseksi koko vartalo on rentoutettava täydellisesti. Jos vartalo pidetään rentona, sen painopiste asettuu luonnollisesti alavatsalle ja *ki* virtaa vapaasti. Jos vartalo jännitetään, sen painopiste nousee ylös ja *haran* hallinta menetetään, mieli kadottaa tyyneytensä ja tekniikoista tulee heikkoja. Kun ylävartalon painopiste asettuu luonnollisesti alavatsalle *tandeniin*, asettuu myös kehon osien painopiste luonnolliseen paikkaansa, niiden alaosiin. Jos jännitämme jotain kehon osaa, sen painopiste nousee ja menetämme *tandenin* hallinnan.[93]

Budolajeissa on olemassa kovia ja pehmeitä tekniikoita, joissa *ki*tä käytetään eri tavoin: suoraviivaisesti, jossa tarkoituksena on voittaa vastustaja yhdellä tekniikalla (esim. karaten muoto) tai pehmeästi, joustavasti ja kaarevasti, jossa tarkoituksena on antaa hyökkääjälle anteeksi, jolloin torjunta osuu kohteeseensa miltei kohteen suuntaisesti (esim. aikido). Oleellista on kuitenkin se, että kaikissa tekniikoissa korostetaan rentouden merkitystä. Pehmeä ja rento tapa suorittaa tekniikka on aina voimakas eli kova.[94] "Tämä siksi, että rento liike ei estä *ki*n virtaamista. [ ] Rennoissa tekniikoissa yhdistyy pehmeys ja kovuus. Tämä tapahtuu liikkeen sisällä: pehmeä ja rento tekniikka on aina voimakas ja kova."[95] Tao te chingissä sanotaankin: "Pehmein taivaan alla voittaa kaiken kovimman; hahmottomana se tunkeutuu rakoutumattomaankin."[96]

Kolmas tapa kohdata vastustaja on pehmeääkin pehmeämpi. Se on voitto ilman taistelua. Funakoshi on sanonut: "Jos karateka joutuu hyökkäyksen kohteeksi, hänen puolustuksessaan on ollut aukko. Vastustajan voittaminen ilman taistelua on korkein taito."[97] Korkein taito syntyy todellisuuden lainalaisuuden ymmärtämisestä. Seuraava tai chi liikettä kuvaava runo: *Laulu halkaisemisesta* havainnollistaa liikkeen holistisuutta yleisemminkin budon filosofiassa.

> Miten voisi selittää halkaisemisen energian?
> Pyörien kuin vauhtipyörä, jos jotain heitetään sitä vasten, se lennähtää kauas pois.
> Nopeasti virtaaviin jokiin ilmestyy pyörteitä, ja kiertyvät aallot muistuttavat spiraaleita.
> Jos lehti putoaa niiden pinnalle, ei aikaakaan, ja se on jo kadonnut näkyvistä.[98]

---

[93] Mt. 101–102.
[94] Mt. 115–116.
[95] Mt. 116.
[96] Mt. 115.
[97] Mt. 118.
[98] Klemola 1990, 223. Seuraava, suoraviivaista *ki*n käyttöä edustavan tekniikan yhtä ainoaa liikettä, *Chuangfan* kämmenlyöntiä, kuvaava runo havainnollistaa liikkeen *tekhnen* ymmärtämistä budon filosofiassa: "Chi syntyy navan seutuvilla, voima keskitetään kämmenen sydämeen. Voimasi on lujuutta. Hengitä voimakkaasti ulos ja huuda. On välttämätöntä työntää ylöspäin. Pyri astumaan sisään 'hevosen askeleella'. Muista: hyökkäys, työntö ja uloshengitys. Pidä ranteesi luut voimakkaina." Klemola 1996, 132.

Budoharjoituksella ei pyritä saavuttamaan egoistista voimaa. *Ki*n hallinta viittaa ihmisen henkisfyysiseen osittamattomaan tietoisuuteen, jossa silmänräpäyksellinen nykyisyys tyhjentää mielen erillistävistä representaatioista. Tällainen toiminnan tapa ei itäisessä perinteessä viittaa mihinkään mahtipontiseen, erillistävien kategorioiden tai hierarkioiden luomiseen. Tyhjän mielen mielentilasta todetaan zenissä:

> Kuinka ihmeellistä, kuinka salaperäistä?
> Kannan polttopuita, nostan vettä.[99]

Taistelutaitojen tekniikat määrittelevät yksityiskohtaisesti ja havainnollisesti (perimmäisen todellisuuden yhteyteen johdattavaa) kehon käytön tapaa, jota ei siis ymmärretä mekaanisena liikemallina, vaan liikkeen periaatteen kokemuksellisena oivaltamisena maailmasuhteena.[100] Tekniikoihin liittyvien käsitteiden ymmärtämistä ei voi erottaa ontisesta kokemuksesta, eikä liikkeen suorittamisen tapaa voi erottaa sen mielekkyyden ymmärtämisestä. Perinteinen budon harjoittelu ei koskaan tähtää pelkkään liikkumiskykyyn sinänsä, vaan ihmisen kehittämiseen kaikilla hänen todellistumisensa tasoilla. Perinteisessä budoharjoittelussa pyritään tietoisesti vahvistamaan harrastajan henkistä olemuspuolta asettamalla hänet jatkuvasti vastakkain omien psyykkisten tapahtumiensa kanssa. Kun tekniikka suoritetaan perinteisen budoharjoittelun tavoin 'aktiivisena meditaationa' ollaan aina tekemisissä ihmisen henkisen olemuspuolen kanssa. Budon harjoittelu on aina *do*, tie.

Nämä pienet esimerkit antanevat vihjeitä siitä, miten itäisestä ajattelusta vaikutteita saanut tanssin taito alkaa muodostua ja miten tuollainen taito on *tekhne* – tietämisen tapa, joka muodostuu alusta (*arkhe*), kehollisen olemisen tapaa kuullen ja miten se on tietämistä, joka on *fysiksestä* esiin saattamista, paljastamista. Näin budon filosofia ja sen tekniikat tarjoavat estetiikan traditioon nähden aivan toisen tyyppisen, tanssijalle saatavilla olevan kehittyneen perinteen. Toisaalta käsitykseni on, että 'budolajit' eivät yksin tarjoa apua taiteen olemistavan kysymyksissä sikäli, kun länsimaisen taiteen historiallisen olemistavan ymmärtäminen on nähdäkseni välttämätöntä taiteilijalle, taiteessa toimimisen varsinaisen historiallisuuden mielessä.

Olen edellä yrittänyt tuoda esiin niitä seikkoja itäisessä ajattelussa, jotka mielestäni ovat vaikuttaneet tanssin uuden paradigman kehitykseen ja vastata samalla kysymykseen, mitä itäisessä ajattelussa on ollut sellaista, joka läntisen estetiikan traditiolta on tanssin suhteen puuttunut tai ollut peittyneessä asemassa. Tähän loppuun haluan viedä tuoda esiin yhden huomion sekä edellä kuvatun kaltaisen *tekhnen* kehollisesta olemisen tavasta että sen merkityksestä.

Zenin opetuksessa puhutaan oikeasta ja todesta vastakohtanaan osittainen. Tämä tulee ymmärtää seuraavasti: 'Kun mieli täyttää koko kehon, sen sanotaan olevan tosi. Jos se sijaitsee jossain tietyssä kehon kohdassa, se on osittainen tai yksipuolinen. Tosi mieli on

[99] Klemola 1996, 78.
[100] Katso Klemola 1990 ja 1996.

jakautunut tasaisesti kaikkialle kehoon, eikä se tee erotteluja. Osittainen mieli sitä vastoin on jakaantunut ja yksipuolinen.'[101] Zen opetus vastaa kysymykseen mihin mieli loppujen lopuksi pitäisi suunnata?

> Älä yritä sijoittaa mieltäsi vartalosi mihinkään kohtaan, vaan anna sen vapaasti täyttää koko kehosi. Anna sen vapaasti virrata koko olemuksesi läpi. Kun näin tapahtuu käytät käsiäsi, kun tarvitset niitä, käytät jalkojasi ja silmiäsi, kun niitä tarvitaan, etkä hukkaa yhtään aikaa tai ylimääräistä energiaa.[] Kun mieli ei ole missään, se on kaikkialla.[102]

Mieli joka on ei-mieli, ei pidä sisällään mitään, se on siis vapaa representaatiosta. Ei-mieli tai tyhjä mieli voidaan tulkintani mukaan ymmärtää myös eräänlaisena kontemplatiivisen harjoituksen luomana olemisen tapana, jossa jokapäiväinen kehon ylittävä ego-loginen olemisen tyyli ei enää dominoi tietoisuutta, vaan jossa kehontietoisuuden ontinen kokemustausta luo eräänlaisen hiljaisuuden perustan tai taustan, joka kannattelee kaikkea olemista ja toimintaa. Tämä tausta on myös se, jossa oleminen toteutuu kehollisena asumisena, osallisuutena olemiseen. Seuraava zen runo voisi olla ontisella tasolla kuvaus siitä, mitä Heidegger mahdollisesti tarkoittaa 'nelikeskisellä runollisella asumisella'.

> Mieli on yhtä taivaan ja maan kanssa.
> Kehon verenkierron rytmi on sama kuin auringon ja kuun.
> Laki sisältää sekä kovuuden, että pehmeyden.
> Ma vaatii etenemistä ja perääntymistä, eroamista ja tapaamista.[103]

Tanssi ja olemisen läheisyys (Hawkins)

Tuon seuraavassa lyhyesti esiin 1950-luvulta vaikuttaneen amerikkalaisen koreografin Eric Hawkinsin ajattelua esimerkkinä siitä, miten sekä eksistenssin filosofia, että idän kontemplatiiviset traditiot loivat modernin tanssin viitekehystä ja valmistelivat 'tanssin uutta paradigmaa'. Kirjassaan *Body is a Clear Place*[104] koreografi Eric Hawkins kuvaa, kuinka zen buddhalaisuus ja taolaisuus ovat vaikuttaneet hänen käsityksiinsä liikkeestä ja F. C. Northropin tulkinta käsityksiin taiteesta. Hawkinsin ajatukset tuntevasta, aistivasta kehosta, polariteettien ykseydestä, toiminnan ja ei-toiminnan tasapainosta, sekä kinesteettisen funktionaalisuuden välttämättömyydestä, kehittyivät hänen mukaansa suurelta osin sekä itäisten filosofioiden että kinesiologian vaikutuksesta.

Hawkins kirjoittaa, että ihminen voi liikuttaa kehoaan ja olla tietämättä, että tekee niin. Samalla tavalla tanssija voi tanssia ja katsoja katsoa, ilman, että todella eläisi hetkestä-hetkeen liikettä. Hawkinsin mukaan tämä johtuu siitä, että olemme niin tottuneita

[101] Klemola 1996, 155.
[102] Mt. 154.
[103] Mt. 1988, 48.
[104] Hawkins, 1992. (Esseitä vuosilta 1949–1991).

käsittämään tanssin tavalla, jossa välitön kokemuksen todellisuus ei ole tärkein periaate. Hän kirjoittaa (1959), että vallankumous tanssifilosofiassa on tarpeen. Taide ei voi olla tyhjiössä, sen täytyy ottaa huomioon filosofian ja tieteen pohdinnat. Eksistentialismi aikalaisfilosofiana ja kinestesia liikkeen tutkimuksessa nousevat Hawkinsille välttämättömiksi tanssin uudelle perustumiselle. Hänen mukaansa tanssitekniikan on perustuttava kinesteettiselle tiedolle liikkeestä ja taiteen on perustuttava välittömään kokemukseen *olemisesta*.[105]

Hawkinsin mukaan vallankumous on *Havainnon teatteri* (revolution is the *Theatre of Perception*). Hän kirjoittaa, että havainnon teatteri on runollista, konkreettista, suoraa, välitöntä.[106] Liike spontaanina havainnon tapahtumana ja kokemuksessa ymmärrettynä johtaa Hawkinsin määrittelemään tanssin eksistenssin metaforaksi.[107] (Tulkitsen, että tanssin metaforamaisuus on jotakin, joka Hawkinsille *aukeaa* nimenomaan kehollisen eksistenssin kautta, ei teoreettisena periaatteena, siis esimerkiksi ajatuskuvaa, kielikuvaa tanssiksi kääntäen.) Tällöin saavumme Hawkinsin sanoin olemassaolon arvostukseen, joka on aina kokemuksena eräänlainen ihme. Hawkins kirjoittaa, että havainnon teatteri ja kokemuksellinen ulottuvuus on tietoisuuden (awareness) teatteria. Kokemuksellinen ulottuvuus vaatii tiettyä suoruutta, yksinkertaisuutta ja viattomuutta – *hyväksyä kutsu tietoisuuden seremoniaan*.[108]

Hawkins kokee tanssin eksistenssin metaforana ja liikkeen runoutena, joka avautuu havainnoivassa, tuntevassa ja kokevassa tanssijassa. Tämä voi toteutua vain tanssijassa, joka on ymmärtänyt ponnistuksettoman (effortless) liikkeen ja siten kuulemisen, vastaanottamisen ja sallimisen merkityksen. Hawkinsin mukaan kireät lihakset eivät voi rakastaa. Kireät ja jäykät lihakset eivät voi tuntea, ne ovat epäherkkiä ja viimein aiheuttavat sen, että ihmiset ovat pitkästyneitä ja epärakastavia. Kireillä lihaksilla tanssittu rakkausduetto edustaa psykologista rumuutta ja vieraantuneisuutta. Hawkinsin mukaan havainnon teatterissa ei ole vieraantuneisuutta. Havainnoivan tanssijan tietoisuus on osallisuutta olemisen kokonaisuuteen.[109]

Cynthia Novackin mukaan Hawkins, muiden (amerikkalaisten) sodanjälkeisten koreografien tavoin kääntyi sellaiseen kehon käsittämistapaan, joka ei ole ideaalinen eikä symbolinen, vaan pikemminkin fenomenologinen. Hawkinsille keho on sekä luonnollinen 'instrumentti', liikkeen lakien ja painovoiman subjekti että elettyä kokemusta ilmaiseva keho.[110] Kehontietoisuuden taso nousee tällöin alustavalla tavalla artikuloiduksi tanssijan *tekhnen* perustaksi. Hawkinsin mukaan tanssijan tulee 'ajatella-tuntea', hänen tulee olla 'älykkäästi tietävä aistillisessa kokemuksessa'.[111]

Hawkinsille tanssi merkityksellistyy kehontietoisuuden kokemuksellisuudessa.

---

[105] Mt. 22–24.
[106] Mt. 71.
[107] Mt. 112.
[108] Mt. 119.
[109] Mt. 67–71.
[110] Novack 1990, 31.
[111] Mt. 31.

Hawkinsin mukaan on suuri ero sillä, että hän määrittelee tanssin *eksistenssin* metaforaksi *eikä elämän* metaforaksi. Jälkimmäinen viittaa *käsityksiin* elämästä, henkilökohtaisiin tai yleisiin, ja näiden käsityksien esittämiseen, itseilmaisuun. Ensimmäinen viittaa Hawkinsin mukaan olemassaoloon sinänsä, epäpersoonalliseen olemisen tapahtumiseen ja persoonan osallisuuteen siinä. Kun Hawkins seisoo näyttämöllä soolossaan *Pine Tree*, hän ei omien sanojensa mukaan yritä ilmaista itseään, kyse ei ole itseilmaisusta, vaan olemisesta (just existing). Hawkinsille hänen oman koreografiansa kohokohdat ovat olleet siellä, missä koreografia on pystynyt osoittamaan vain olemassa olemiseen sinänsä. Hawkins kirjoittaa, että on suuri haaste tulla tanssiessaan sisäisesti tarpeeksi hiljaiseksi niin, että yksinkertainen tietoisuus eksistenssistä, siitä että on olemassa, voi tulla esiin.[112] Silloin ei kyseessä ole minkäänlainen valtapeli, voimaleikki, dominoivuus tai psykologiset tasot. Psykologinen ulottuvuus ei Hawkinsin mukaan voi ymmärtää liikkeen eksistentiaalista runoutta, se on kiinni elämän (life) egosentrisyydessä. Eksistentiaalinen ulottuvuus taas on *osallisuutta* luontoon ja muihin olentoihin, runollisen asumisen ja tietoisuuden ulottuvuudessa.[113]

Hawkinsin mukaan moderni tanssi on matka *sekä* itäisen 'esteettisen'-kokemuksellisen periaatteen *että* länsimaisen estetiikan tradition teoreettisen periaatteen mahdollisuuksiin. Teoreettisen periaatteen taidetta tarvitaan, jotta maailmaamme rakentava käsitteellinen ja teoreettinen, myyttinen ja allegorinen tulisivat taideteoksessa koetuiksi, kokemuksessa ymmärretyiksi ja elämän kokonaisuuteen sijoitetuiksi. Hawkins kirjoittaa, että kun hän menee katsomaan tanssia, hän haluaa nähdä sellaista tanssia, jolla on kykyä käsitellä kaikkein kypsimpiä asioita inhimillisessä kokemuksessamme, kuten muussakin modernissa taiteessa. Kun koreografi tekee teoreettisen periaatteen taidetta hänellä on suuri vastuu siitä, mitä ideoita tuottaa: niiden on oltava todellisia inhimilliselle kokemukselle ja ne on osattava muuttaa todellisen tragedian sisäistyneeksi näkemykseksi. Vain näin ne voivat toimia parantavan myytin tavoin.[114] Hawkins asettaakin tanssitaiteilijalle tietoisuuden velvoitteen: "En voi sanoa paljoakaan tanssista ellen ole tullut johonkin näkemykseen ihmisrodusta, mystisistä tietoisuuden mahdollisuuksista ihmisen sielussa ja siitä kuinka ihmiset käyttävät tätä tietoisuutta asuessaan yhteisöissään ja toimiessaan sen kanssa mitä kutsumme tanssiksi, teatteriksi."[115]

Kehollinen täälläolo – fenomenologia ja tanssin uusi ontologia

Yhtä aikaa idän vaikutteiden kanssa moderniin tanssiin ja tanssin uuden paradigman kehitykseen luonnollisesti vaikutti aikalaisfilosofia, etenkin fenomenologinen eksistens-

[112] Hawkins 1992, 107–113.
[113] Mt. 109–113.
[114] Mt. 35–36.
[115] Mt. 101.

sin filosofia. Se tarjosi uutta tanssitaiteen olemistapaan liittyvää ajattelua, kieltä ja mahdollisuuksia. Tai ehkä tarkempaa olisi sanoa, että se tarjosi mahdollisuuden uudella tavalla ymmärtää sitä, mikä oli jo joillekin tanssijoille kokemuksellisesti todellista, mutta vaikeasti tunnistettavaa, tai kieleen artikuloituvaa, 'vanhan' estetiikan tradition ajattelutavan keskellä eläessä.

Heideggerin maailmassa-olemisen ontologia tarjosi uuden, platonistisen metafysiikan ylittävän ajattelutavan ja käsitteellisen lähtökohdan. Nyt olemisen mielen kysymys oli lähtökohtaisesti *kehollisesti maailmassa toimivan ihmisen* kysymys. Ihmisellä ei vain *ole* kehoa, hän *on kehollisesti* (Wir 'haben' nicht einen Leib, sondern wir 'sind' leiblich).[116] Nyt kysymystä ihmisen todellistumisesta ei asetettu muodossa *mitä* ihminen on teoreettisen tiedon kohteena, vaan *millä tavoin* ihminen on, *miten* olemme (kehollisesti)?

Maurice Merleau-Ponty jatkoi tämän kaltaisen kysymyksen parissa pohtien olemisemme kehollista ja aistillista todellisuutta.[117] Merleau-Pontylle havaitsija/ajattelija ei ole kehoton subjekti, 'puhdas järki', vaan keho-subjekti. Inkarnoitunut subjekti on puhuva, ajatteleva ja aisteissaan havaitseva subjekti sijoittuneena ja kietoutuneena maailmaan.[118] Fenomenologinen tietoisuuden rakenteen tutkiminen eksplikoi sen, kuinka aistillinen, liikkuva kehomme on ensisijainen välittäjä sille, että meillä on *maailma*. Olemme kohti jotakin ja olemme jossakin aistivan kehomme avulla, kehoissamme, liikkuvuudessamme. Kehon, havainnon ja kokemuksen kautta ihminen on jatkuvassa suhteessa maailmaan, kietoutuneena erottamattomasti maailman tapahtumiseen.[119]

Subjektin käsitteeseen liittyi siis fenomenologisen ontologian mukaan kehona-oleminen, toisin sanoen ihminen nähtiin havaitsevana ja toimivana subjektina, kehoon ei suhtauduttu enää pelkkänä materiaalina tai esineenä, objektina. Termi *eletty keho* (the 'phenomenal body' tai 'lived body') nousi yhdeksi keskeisistä fenomenologisen eksistenssifilosofian käsitteistä.[120]

Fraleighin mukaan eletyn kehon käsite pyrkii pääsemään subjekti-objekti jaon alle tunnistamalla *dialektisuuden ja eletyn dualismin*, mutta ei keho-sielu tai keho-mieli substanssien dualismia. Fenomenologian käsittämä dualismi viittaa arkipäivän tietoisuuden luonteeseen, mutta olettaa eksistenssin kokonaisuudessa keho-mieli subjektin jakamattoman ykseyden.[121] Merleau-Pontyn mukaan kehon ja mielen dis-integraatio tapahtuu jokapäiväisyydessä. Kehossa ei aina ole merkitystä tai ajatukset eivät aina löydä ilmaisua. Tällöin sielu ja keho näyttävät ikään kuin vastakkaisilta ja tämä on totuus dualismista. Se ei kuitenkaan tarkoita, että olisi olemassa substanssien dualismi. Kehoa ja mieltä ei voi kos-

---

[116] N I–11, 118.

[117] Merleau-Ponty: Phenomenology of Perception 1945/1962.

[118] Parviainen 1998, 31.

[119] Merleau-Ponty 1962, 99–100, 137–146.

[120] Termi eletty keho juontaa juurensa Nietzschen, Husserlin ja Bergsonin filosofiaan vaikka termi tulikin laajempaan käyttöön Sartren ja Merleau-Pontyn ajattelun kautta. Termi oli tärkeä myös mm. Marcelin, Ricouerin, Schelerin ajattelussa. Fraleigh 1987, 3. Katso myös keho-käsitteestä filosofiassa mm. Parviainen 1998, 31–35.

[121] Fraleigh 1987, 4.

kaan erottaa toisistaan ilman, että maailmassa-oleminen lakkaa.[122]

Kun fenomenologinen metodi purki olevan objektiivisen esittämisen metafysiikkaa, se vastusti myös kehon instrumentaalista määrittelyä. Keho ei voi olla instrumentti niin kuin instrumentit välineinä ja kojeina ovat, eikä sitä voi redusoida objektiksi ilman, että asettuu ihmisen olemisen *ethosta* vastaan. Ihminen on maailmassa-toimiva keho-subjekti, jonka keho ei ole eri kuin hänen tietoisuutensa ja jonka tietoisuutta ei ole olemassa ilman hänen inkarnoitunutta kehollisuuttaan.

i) Toiminnassa avautuva merkitys – tanssin uutta ontologiaa

Heideggerin analyysi ihmisen olemisen tavan rakenteesta toi esiin kolme maailmassa-olemisen avautuneisuuden muotoa: virittyneisyyden, ymmärtämisen ja puheen (eli artikulaation). Puheessa maailmasta affektoitunut virittynyt ymmärtäminen jäsentyy merkityksiksi, artikulaatiossa muille jaettavaksi. Puheessa maailma avautuu merkityksellisenä, jaettuna kanssa-tälläolona. Puhe ei siis ole pelkkää representaatiota, vaan olemisen avautuneisuuden rakenteenpiirteenä (varsinkin toteutuessaan runollisena puheena, sanontana olevan kätkeytymättömyydestä) se luo ja avaa alkuperäisesti (*olemisen* läheisyytenä) tälläolon olemismahdollisuuksia, olemisen mieltä jaettuna kanssa-tälläolona.[123]

Myöskään Merleau-Pontyn mukaan puhetta ja elettä ei pidä ensisijaisesti ymmärtää representaationa – ilmaisu ei ole jonkin valmiin merkityksen esiin saattamista, sen representoimista puheessa tai eleessä, vaan merkitys saatetaan loppuun sen ilmaisussa, kehollisessa artikulaatiossa.[124]

Fraleighin mukaan juuri fenomenologisen eksistenssifilosofian hyökkäys mielen ensisijaisuutta vastaan toi esiin käsitteen eletystä (tai koetusta) kehosta *toiminnassa*. Hän tuo esiin Marcelin näkemyksen, että toiminta (action) on dualismin negaatio. Tämä ajatus mahdollistaa ei-dualististen kehon käsitteiden syntymisen, kuten *toiminnassa-oleva-keho* (body of action).[125]

Ei-dualistinen käsitys tanssijasta, havainnoivana, toiminnassa, johtaa näkemykseen, että ”tanssi vaatii koko persoonan keskittymistä, mielellisenä-kehona, (minded body), ei niin, että mieli komentaa jotakin erillistä, jota kutsutaan kehoksi.”[126] Maxine-Sheets-Johnstonen käyttämät termit liikkeessä-ajattelu (thinking in movement) ja kineettinen-keho-logos (kinetic bodily logos) tai mm. Sarah Fowlerin käyttämä termi kinesteettinen ymmärtäminen (kinesthetic understanding) jatkavat tätä ajattelua, kehittäen ei-dualistisia kehon käsitteitä.[127]

---

[122] Mt. 12.

[123] Katso luku 8: Maailmassa-oleva ihminen ii–iii) .

[124] Merleau-Ponty 1962, 137–138, 177–178.

[125] Fraleigh 1987, 8 / Gabriel Marcel 1952.

[126] Fraleigh 1987, 8.

[127] Sheets-Johnstone, 1981, 1999. Katso Sheets-Johnstonen tanssiajattelusta mm. Sarje 1994, 76–82. Katso kinesteettinen ymmärtäminen Fowler 1987. Palaan seikkaperäisesti näihin käsitteisiin seuraavissa luvuissa. Myös muun muassa Alexander tekniikan piirissä on jo 1900-luvun alusta artikuloitu keho-mieli dualismin ylittävä käsitys tietoisuudesta liikkeessä (body awareness in action) ja Alexander-tekniikkaan

Toiminnassa oleva keho ja liikkeessä ajattelu ovat käsitteitä, joissa edellä kuvattu puheen ja artikulaation käsittämistapa toteutuu. Tietoinen liike on ajattelua, ajattelun modaliteetti, jonka laadussa artikuloituu kinesteettisiä merkityksiä, jaettua kanssa-tälläoloa.

Miten sitten tästä ajattelusta tullaan lähemmin tanssin uuteen ontologiaan, miten tanssiteos merkityksellistyy taiteena, jos sen lähtökohtana on edellä kuvattu liikkeessä-ajattelu. Pohdin tätä perusteellisesti seuraavissa luvuissa, mutta tuon tässä esiin joitakin alustavia, kokonaisnäkymää avaavia ajatuksia.

Kinesteettinen ymmärtäminen ja ajatus kehollisesta artikulaatiosta merkityksen loppuunsaattamisena on platonistista metafysiikkaa kantavan estetiikan tradition (liike on yliaistisen esittämisen väline/ele on ajatuksen representaatio) haastava lähtökohta ja tarjoaa uudenlaisen ymmärryksen tanssin merkityksellistymisestä ja olemistavasta. Tulkintani mukaan tällä tavoin käsitettynä tanssi merkityksellistyy virittyneenä, kinesteettisessä kokemuksessa ymmärtämisenä. Se on virittyneessä toiminnan artikulaatiossa (kehontietoisuudessa) tapahtuvaa luonnostavaa ymmärtämistä, johon liittyy aina siinä avautuva tanssin ja tanssijan *täällä-olo*, sijoittuneisuus, eli eksistenssin ajallisuuteen heitetty situaatio ja historiallinen maailma. Tanssin käsittäminen *tietoisena liikkeenä* tai liiketietoisuutena suo mahdollisuuden luoda ja katsoa tanssitaidetta uudella tavalla. Silloin ylitetään perinteinen kehon välineellinen käsittämistäpä, jossa liike ymmärretään idean visuaalisena representoimisena, ja jossa kehollisuus koetaan 'ajattoman ja paikattoman' yliaistisen/merkityksen esittämisen välineenä.

Tanssijan toiminnan tavan ymmärtäminen keho-mieli integriteettinä ja tietoisena liikkeenä purkaa siis estetiikan tradition antamaa kehon välineellisyyttä. Kun keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa, liike on ensisijaisessa suhteessa olemisen paljastumiseen tai sen peittymiseen. Tanssijan *tekhne* on silloin tietämisen tapa, joka saattaa olemisen kehollista paljastuneisuutta esiin maailmaksi. Tanssijan tietämisen tapa on kehontietoisuudessa tapahtuvaa olemista *vastaanottavaa* tietoista liikettä (movement consciousness tai conscious movement).

Miten tämä sitten vaikuttaa koreografin työn käsittämistapaan, mihin silloin koreografin työ perustuu? Tulkintani mukaan olemisperustan näkökulmasta ymmärrettynä koreografin työn lähtökohta on olemisen kehollisen paljastuneisuuden esiin saattamisessa, eikä niinkään olevan muotoilemisessa. Se on *eksistenssin kätkeytymättömyyden* työstämistä, ei kehon eikä idean kätkeytymättömyyden työstämistä. Silloin koreografin työ ei määrity liikkuvia kehoja tilassa muotoilevan käsityöläisen ontologiasta, vaan *olemisen paljastuneisuutta* teoshahmoksi työstävän taiteilijan ontologiasta. Mikä ei tarkoita, etteikö koreografi käyttäisi käsityötaitoa teoshahmon asettamisessa, vaan kyse on koreografin työn ontologiasta ja niin muodoin sen mielen sijainnista ja luonteesta. Josta sitten seuraa erilaisia asioita.

Kun koreografia on olemisen kätkeytymättömyyden tapahtumapaikka ja keho eksistenssin tapahtumisen tapa, seuraa siitä, että todellisuus (siis olemisen kätkeytymättö-

---

liittyen mm. filosofi John Dewey on käyttänyt termiä liikkeessä ajattelu (thinking in movement) jo 1930-luvulla. Katso tutkielman liite: Alexander-tekniikka.

myys) avautuu eksistenssin tapahtumisen tavasta käsin rajallisena ajallisuutena ja paikallisena tilallisuutena. Aika ja tila eivät ole käytettävissä olevaa materiaalia, eikä keho muotoiltavaa ainetta. Todellisuus avautuu ihmiselle ajallisena ja tilallisena. Tanssi runollisena puheena kykenee avaamaan tätä eksistenssiä kussakin teoshahmossa tapahtuvalla tavalla.

Tanssijan tietoinen liike avaa tilan olemisen kätkeytymättömyydelle. Silloin tanssin aistillinen, 'esteettinen ulkomuoto' on se, jolla se antaa todellisuuden kohdattavaksemme, jolla se koskettaa meitä. Jokainen *'esteettinen' hetki on keho-mieli integriteetin syvyyden laatu*, se, jossa olemisen tapahtuminen tulee meille näkyväksi ja kosketettavaksi.

Tanssija ei pyri asettamaan liikkeeseen ennalta tiedettyä merkitystä. Hän ymmärtää liikettä luonnostavasti niin, että todellisuus avautuu liikkeen artikulaatiossa. Tanssija *löytää* liikkeen merkityksellisyyden, tulkitsee ja säätää ilmitulon tapahtumaa jokaisessa tietoisen liikkeen hetkessä.

Näin tanssi on alkuhyppymäisesti irti *olevan* toistosta ja vapaa *olemismahdollisuuksien* toistoon varsinaisena historiallisuutena. Se on myös irti ennalta asetusta olemisen paljastuneisuudesta ja vapaa vastuuseen työstää täälläolon paljastuneisuutta esiin eksistenssiä varjellen.[128]

Esitin edellä alustavan ehdotuksen tanssin uuden ontologian jäsentämiseksi. Mutta mitä merkitystä kehollisen runouden uusilla käsittämistavoilla sitten on? Mihin laajempaa kulttuuriseen ilmiöön jatkuvasti uusilla tavoilla työstettävät taiteen käsittämistavat kuuluvat? Millä tavalla tällainen tanssi kohtaa maailman? Edellä kuvaamani tanssin käsittämistapa liittyy 1900-luvun subjektiuden metafysiikan kritiikkiin, kuten edellä tuli esiin. Fenomenologinen eksistenssin filosofia ymmärtää ihmisen maailmaan *sijoittuneena* eksistenssinä, joka *toimii* maailman keskellä *'horisontaalisissa'* suhteissa. Tällaista katsetta on kuvattu 'kartesiolaisen tuijotuksen' sijaan 'toisena näkemisen muotona', *aletheettisen huolen katseena*, johon sisältyy näkökulmien ja perspektiivien moninaisuus, tietoisuus kontekstuaalisuudesta, kentästä ja horisontista ja tätä tietoisuutta vastaava avoimuus erilaisten positioiden mahdollisuuteen.[129]

Taide, jossa eksistenssin situaatio avautuu, asettuu teoreettista silmän viisautta ja platonistisen metafysiikan järjestyskaavaa vastaan. Toisin kuin katse, joka näkee yliaistillisen todellisuuden ainetta välineenä käyttäen, *aletheettinen* katse näkee kätkeytyvän ja kätkeytymättömyyden jatkuvaa muutosta, horisontaalista, kontekstuaalista sijoittuneisuutta, jossa kukin taideteoksen hahmo luo paikan olemisen näyttäytymiselle. Tällainen katse on yhtä hyvin taiteilijan kuin taiteen yleisön katse. Kun teosta ei käsitetä esteettisenä objektina, sen katsominen on yhtä runollista kuin sen luominen. Vain teosta vaaliva asenne voi ta-

[128] Mielestäni buto-tanssin teokset 1980–90-luvulta ja Keski-Eurooppalaisten Jerome Bellin tai Boris Charmatzin 1990-luvun lopun työt osoittavat esimerkinomaisesti, miten kehollinen runous /koreografinen teoshahmo voivat toimia taiteena ilman 'tanssijatkuvuutta' tai tanssin 'esteettis-teknistä systeemiä'.
[129] Kupiainen 1997, 25. Kupiaisen mukaan *aletheettinen* näkemisen muoto on kartesiolaisen tuijotuksen sijaan eräänlaista 'katsahdusta', joka ottaa huomioon monia kulloiseenkin tilanteeseen liittyviä seikkoja ja mahdollisuuksia. Tällaista viisautta voi pitää eräänlaisena käytännöllisenä viisautena, toiminnan tietona, jota tarvitaan kaikessa elämisessä, tekemisessä ja toiminnassa.

voittaa teoksen teoksena, vain siitä käsin voi osallistua teoksen tarjoamaan kätkeytymättömyyden ilmituloon.

Uuden paradigman todentuminen tanssikentällä

Miten sitten tanssin uusi ontologia ilmeni taidetanssin maailmassa? (Martha Grahamin ryhmässä 1939–1945 tanssinut) Merce Cunningham pyrki omassa koreografisessa työssään murtamaan sitä koreografisen symbolisuuden vaatimusta, jonka hän oli kokenut vahvasti Grahamin teoksissa. Cunninghamin pyrkimyksenä oli siirtää liikkeen merkityksellisyys symbolisesta sisällöstä suoraan itse koreografiseen rakenteeseen ja liiketekniikoihin.[130] Marttisen mukaan sattuma ja epäintentionaalinen toiminta yhdistyivät Cunninghamin ajattelussa zen-buddhalaiseen käsitykseen taiteesta elämän kokonaisuuteen sisältyvänä, eikä siitä erillisenä toimintana. ”Tämä loi intuitiolle ja siten myös tanssin kokemuksellisuudelle uudella tavalla sijaa. Intuitio ja kokemus nousivat väistämättä valteiksi myös tanssikatsomossa, sillä tansseja ei voinut enää entiseen tapaan yrittää ymmärtää.”[131] Kuitenkin kuten Graham, myös Cunningham säilytti jossain määrin tanssijan kehonkäytön tavassa klassisen estetiikan tradition mukaisen elämismaailmasta puhdistetun ’esteettisesti muotoillun kehon’. Tätä väitettä tukee se, että Cunningham korosti tanssin abstraktia ja homogeenista aika-tilaa: ”Tanssi on liikettä ajassa ja tilassa.”[132]

1960-luvulla nähtiin länsimaisessa kulttuurissa voimakas estetiikan tradition murroksen aalto: moderni kääntyi postmoderniksi. Tanssitaiteilijat reflektoivat kriittisesti tanssin keinoja ja päämääriä. Postmoderni tanssipolvi kapinoi esteettis-teknistä tanssiajattelua, draamallista ja symbolistista tanssia sekä ’puhdasta tanssiesteettistä’ vastaan, mutta myös ’subjektiuden metafysiikkaa’ vastaan. Uudella tavalla tärkeäksi nousi yhteisöllisyys ja tanssin *ethos*: kehollisen maailmassa-asumisen eettisyys, myös luonto-osallisuuden, ei vain luontoa hyödyntävän ja objektivoivan maailmasuhteen osalta. Kyseessä ei ollut ’paluu luontoon’, vaan urbaani tanssi-ilmiö. Osallisuus luontoon toteutui kehollisen toiminnan *logoksen* kautta, ei representoimalla luontokuvia tai estetisoimalla ’luonnollista kehoa’. Tanssijat etsivät ja löysivät kontemplatiivisista traditioista estetiikan traditiota kokemuksellisempia tapoja lähestyä kehollista olemista ja liikkeen merkityksellisyyttä. Mielenvoiman käyttöä suosivat ja ulkoisen lihasvoiman käyttöä välttävät kiinalai-

[130] Novack 1990, 25–28 Merce Cunninghamin mukaan ”That was what I really didn”t like about working with Martha Graham – the idea that was always being given to you that a particular movement meant something spesific. I thought that was nonsense.[ ] I never could stand the modern dance idea of structure in terms of themes and variations…that sort of business based on emotional or psychological meaning just seemed ridiculous to me.” 25–26. Novack puolestaan tulkitsee Cunninghamin intentioita: ”In an important shift of orientation, they tried to remove meaning from a symbolic or narrative content of dance and place it in the act of developing new movement techniques and/or new formal structural methods for choreography.” (25.)

[131] Marttinen 2001, 59.

[132] Makkonen 1996, 137–140.

nen tai chi ja japanilainen aikido nousivat joogan ohella osaksi monien tanssijoiden työskentelyä. Tanssijoiden tiedostavasta ja kriittisestä reflektiosta kertoo myös se, että sellaiset terapeuttiset lähestymistavat, joissa yhdistyi sekä tieteellinen että kokemuksellinen, kuten kinesiologia, F. Matthias Alexanderin, Irmgard Barteniffin, Lulu Sweigardin, Moshe Feldenkraisin ja hahmoterapian metodit nousivat tanssitaiteilijoiden kiinnostuksen kohteeksi. (Se, että tanssin yliopistollinen tutkimus on Yhdysvalloissa nykyään varsin laajaa ja monet tanssitaiteilijat toimivat myös tutkijoina ja kirjoittajina, on käsitykseni mukaan suoraa jatkumoa tälle tanssin taiteena olemisen perustaa jatkuvasti pohtivalle asennoitumiselle.)

1950-luvun (mm. improvisaatiota tutkineen) Ann Halprinin, Eric Hawkinsin, Merce Cunninghamin jälkeen tanssin uusi paradigma kulminoitui 1960–70-luvuilla ns. postmodernin tanssin ilmiöön ja kontakti-improvisaation syntyyn. New Yorkin tanssiavantgardeksi nimitetään *Judson Church Dance Theatren* piirissä toiminutta kokeellisen tanssin esityskollektiivia ja kollektiivista improvisationaalista ryhmää *The Grand Unionia*.[133] Tuolloin kulminoitui muun muassa anti-illusionistinen, kinesteettistä todellisuutta ja kehon toiminnallista älyä korostava koreografia, tanssin poliittinen ja sosiaalinen maailmasuhde, (mm. Yvonne Rainer, Steve Paxton, Deborah Hay) sekä vapaasti assosioivat, anarkistiset improvisationaaliset esitykset, joiden elementteinä oli liike, teatteri, puhe, musiikki (*the Grand Union*). Myös kontakti-improvisaation synty (1972) ja release-tekniikan kehitys kulminoitui tuolloin, Steve Paxtonin, Mary Fulkersonin ja heidän kollegojensa luovan työn kautta. [134]

Kontakti-improvisaation kehittäjänä tunnettu Steve Paxton (1939–) vaikutti aluksi Merce Cunninghamin ryhmän tanssijana. [135] Irtauduttuaan Cunninghamin ryhmästä Paxton toimi mm. *Judson Churchin* ja *Grand Unionin* piirissä, jossa reflektoitiin kriittisesti amerikkalaista yhteiskunnallista todellisuutta ja elämismaailmaa. Samaan aikaan Paxton tutki liikettä ja tanssijan *tekhneä* mm. aikidon kautta ja osin jo Hawkinsin ja Cunninghamin artikuloimat liikkeen periaatteet kulminoituivat nyt Paxtonilla alkuhyppymäisesti ja kokonaan

---

[133] Judson Church Dance Theatre oli kokeellisen modernin tanssin esityskollektiivi, joka toimi vuosina 1961–1964 ja joka Novackin mukaan manifestoi ja merkitsi toiminnallaan 1960-luvun sosiaalista muutosta. Judsonin piirissä toimivat mm. Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton, David Gordon. Katso Judsonin esityskuvaukset vuosilta 1962–64 Sally Banes: *Democracy"s Body* (1984). The Grand Union oli improvisaatioon perustuvia esityksiä tekevä kollektiivi, joka toimi vuosina 1970–76. Union piirissä toimivat mm. Steve Paxton, Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Dilly. Novack 42, 58–59. Myös The Living Theatren ja the Performance Groupin esitykset 1960-luvulla olivat hyvin 'koreografisia', fyysisiä ja perinteistä katsoja-yleisö suhdetta haastavia ja murtavia. Mt. 50.

[134] Kts. mm. Novack 1990, Banes 1980.

[135] Novack 1990, 53. Paxtonin mukaan Cunningham on edelleen yksi merkittävimmistä taiteilijoista tanssitaiteessa, mutta siitä huolimatta hän kokee, että se, mitä Cunningham puhui ja ajatteli oli ristiriidassa käytännön kanssa. Cunningham ei kulkenut niin pitkälle (irti kehonkäytön estetiikasta) liikkeen tutkimisen kanssa, kuin olisi ollut Paxtonin mielestä mahdollista. (Mt 53.) Novack kirjoittaa tästä samasta ristiriidasta seuraavaa: "Kuten niin usein inhimillisissä pyrinnöissä on ero sen välillä, mitä Cunningham teki tansseissaan ja mihin hän pyrki. Cunninghamin kanssa työskennelleet tanssijat ovat haastatteluissa tuoneet esiin sitä, kuinka he kokivat työskentelyn Cunninghamin tanssien narratiivisten ja mielikuvaelementtien tai sattuma käytäntöjen kanssa." Novack 1990, 26.

esteettisestä taidekäsityksestä eroavalla tavalla kontakti-improvisaation syntyyn, jota pidän tanssin uuden paradigman radikaalina muotona.[136]

Paxton haastoi kollegoineen koko 'platonistisen metafysiikan järjestyskaavan', tanssin liike-askel-sanaston ja 'esteettisen muotoilun' vaatimuksen, koreografisen-teos ajattelun, tekijä-subjektin sekä situationaalisesta elämismaailmasta puhdistetun, esteettisesti muotoillun tanssijan kehon. 1960-luvun kokeellinen teatteri, happeningit ja performanssi sekä tietoisuus poliittisen vallankäytön muodoista erilaisissa sosiaalisissa hierarkioissa vaikuttivat Paxtonin ajatteluun mutta myös fenomenologia, zen ja aikido.[137] Paxton halusi riisua tanssista univormumaisen kehonkäytön tavan, koreografi/diktaattori-tanssija/väline hierarkian ja mestariteos-ajattelun. Paxtonille kontakti-improvisaatio toteutui sosiaalisena vuorovaikutuksena pikemminkin kuin korkeakulttuurisena esteettisenä systeeminä.[138]

Cynthia Novack kuvaa tanssijan uutta *tekhneä* havainnollistavalla tavalla tanssijoiden habituksen ja kehonkäytön tavan eroa Cunninghamilla ja kontakti-improvisaatiossa. Novackin mukaan Cunninghamilla liike ei ole tietoisesti hierarkista, kaikki tavalliset liikkeet ovat mahdollisia, mutta tanssimisen tapa muistuttaa edelleen baletin tyyliä, joten liikkeiden tavallisuutta on vaikea mieltää. Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden kehon käytön tapa polveutuu baletista, jossa oleellista on tietoisuus esittämisestä. Cunninghamilla tanssijat kiinnittävät huomiota siihen, että säilyttävät vertikaalin ylöskannatetun kehon linjauksen samalla, kun pyrkivät välttämään modernin tanssin ekspressiivistä liikkeen dramaattista esittämistä. Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden 'neutraali' asenne osoittaa kohden sitä, että henkilön liike, ei henkilö itse on ensisijaisesti merkityksellistä.[139] Mutta Cunninghamilla tanssijat edelleen *esittävät* liikettä. Ero siihen, miten kontakti-improvisaatiossa tanssija suhtautuu liikkeeseen on selvä.

> Siinä (kontakti-improvisaatiossa) tanssijan asenne on 'luonnollisempi', tanssija kävelee kadulla ennemminkin, kuin esittää 'tanssijan kävelyä'. Tämä asenne puolestaan osoittaa, että jokainen tanssija on persoonana erilainen ja että hän on vain persoona, joka 'on' tai 'käyttäytyy, paremminkin kuin persoona, joka 'esiintyy'. Cunninghamin tanssijat kohtelevat jalankulkijan liikettä kuin se olisi virtuoosinen hyppy, kontakti-improvisaation tanssijat kohtelevat virtuoottista hyppyä kuin se olisi jalankulkijan liike.[140]

Tanssin uuden ontologian esiin murtuminen oli tulkintani mukaan alkuhyppymäinen tapahtumasarja, jonka historiallinen vaikuttavuus on ollut mahdollista kontekstualisoivan ja merkityksen näkyvyyttä suovan aikalaistulkinnan ansiosta.[141]

---

[136] Cynthia Novack (1990)selvittää erinomaisessa kirjassaan *Sharing the Dance* tanssin uuden paradigman ja kontakti-improvisaation kehitystä seuraten murrosjuonteita 1900-luvun alusta saakka sekä eurooppalaisessa että amerikkalaisessa tanssissa, kuin myös populäärikulttuurissa ja aikalaistaiteissa.
[137] Mt. 184.
[138] Mt. 52–55, 182.
[139] Mt. 133.
[140] Mt. 133.
[141] Katso mm. Banes: Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance 1980.

Kun Yvonne Rainer teki tanssinsa *Room Service* 1963 siinä ei toteutunut juuri mikään tanssin taiteena olemiselta silloin establishmentissa edellytetty seikka. Tuossa koreografiassa tanssijat kantoivat patjoja näyttämölle ja sieltä pois. Rainer kertoo, että hän halusi näyttää kehon toiminnassa olevan liikkeen itsessään, ei esittää sen avulla mitään muuta.[142] Tällöin koreografian voi tulkita antavan arkiliikkeen ilmenemiselle (kineettisen-kehologoksen arkiselle loistolle) uudella tavalla avatun tilan. Arvatenkin, jos katsoja tätä koreografiaa seuratessaan odottaa koreografialta perinteistä esteettistä liikekompositiota tai symbolista maailmasuhdetta, hän varmasti pettyy pahasti. Tämän teoksen tuleminen vaikuttavaksi osaksi tanssin taidemaailmaa olikin ratkaisevasti riippuvaista sen vaalivasta tulkinnasta. Ilman Jill Johnstonen kontekstualisoivaa ja teosta muuhun aikalaistaiteeseen ja yhteiskuntaan liittävää tulkintaa, teoksen tuleminen alkuhyppymäisesti vaikuttavaksi osaksi tanssihistoriaa, olisi tuskin ollut mahdollista.[143]

Historiallinen 1970-luvulla kulminoitunut uusi tanssi (new dance) – sen metodit, käsitys tanssijan *tekhnestä* ja tanssitaiteen funktiosta – joiden tulkitsen ilmentävän tanssin uutta ontologiaa – on koko olemassaolonsa ajan ollut törmäyskurssilla estetiikan traditiosta polveutuvan tanssin esteettis-teknisen paradigman kanssa. Käsitykseni on, että *nykytanssissa* vaikuttavat toisiinsa sekoittuneina ja kietoutuneina molemmat tanssin lähtökohdat. Haluan kuitenkin nimittää tanssin uudeksi paradigmaksi sitä tanssin käsittämistapaa, jossa tanssin lähtökohta on uudessa tanssiontologiassa, mutta joka ei välttämättä ole sitoutunut ns. historiallisen uuden tanssin metodeihin. Tällä ehkäpä hieman hämärällä ja varmasti vielä paljon ajattelua ja kehittelyä vaativalla nimityksellä haluan korostaa tanssin metodista vapautta ja sitä, että omassa tulkinnassani on todellakin kyse ontologiasta, *olemiskysymyksestä* ja *tekhnestä*, taiteen funktiosta ja käsittämistavasta, ei tanssin koulukunnista, genreistä, eikä 'uudesta estetiikasta vastaan vanha estetiikka'.

Koska estetiikan traditio edelleen hallitsee taidetta koskevaa kieltä ja käsitteistöä, lienee edelleen niin, että uusi paradigma, vaikkei olekaan enää niin marginaalinen ja vaihtoehtoinen kuin vielä 1960–80-luvuilla luvulla, edelleen joutuu todella hakemaan vaalivaa tulkintaa, yhä vahvasti vaikuttavan kehon välineellisen ja materiaalisen käsittämistavan, sekä taidetta esteettisen elämyksen herätteenä hyödyntävän ajan paineessa.

Ajatteleva, osallinen keho – tanssi tietoisuuden liikkeenä (Hay)

Edellä luonnehtimani uusi tanssiontologia ei siis ole mikään homogeeninen genre tai yksi taiteellinen manifesti. Samalla kun yritän nähdä historiallisia ilmiöitä ja periaatteellisia orientaation muutoksia, on vaarana yleistää ja niputtaa kaikki tekijät samaan puitteeseen. Niinpä kuvaankin seuraavassa vain yhden taiteilijan, Deborah Hayn työtä.

---

[142] Banes 1994, 11–15.

[143] Katso Jill Johnstonen *Village Voiceen* kirjoittamia kritiikkejä kirjasta Johnston: *Marmalade Me* (1971).

Kyseessä on taiteilija, joka osallistui tuolloin puheena olleeseen tanssin murrokseen New Yorkin *Judson Church Dance Theatren* esityksissä ja johon tutustuin nelisenkymmentä vuotta myöhemmin hänen vieraillessaan Helsingissä sivuaskel festivaalilla 2003.

Deborah Hayn työssä kertautuu piirteitä kontemplatiivisista traditioista, joiden pohjalta hän on kehittänyt edelleen tanssin uutta paradigmaa. Hayn taiteellisessa työskentelyssä 1970-luvulla keskeiseksi nousi pohdinta tanssin perustumisesta ja katsojan roolista. Hay purki tanssistaan monimutkaiset rakenteet ja liikkeet sekä painotti ajatusta kehontietoisuudesta tanssimiskokemuksessa. Esityksen ulkopuolinen tarkkailija muuttui epäolennaiseksi. Hay kehitteli ryhmässä tanssittavia ympyrätansseja, joissa kuulsivat vaikutteet meditaatiosta, kansantanssista, rituaalista, sosiaalisista tansseista ja tai chista. Olennaista niissä oli, että ne tehtiin ryhmässä, ilman erillisiä katsojia. Tärkeää oli hengityksen huomioiminen, hengitysrytmi, keskittyminen ja tietoisuus hetkestä tai chin periaatteiden mukaisesti. Ympyrätanssin lisäksi Hay kehitti toisen meditatiivisen ryhmätanssin, Suuren tanssin (*Grand Dance*), joka oli kolmen tunnin mittainen, erilaisiin osioihin jaettu yhteismeditaatio. Vuodesta 1976 Hay on luonut itselleen ja toisille tanssijoille radikaaleja ja provokatiivisia soolotansseja, joissa hän jatkaa kehomieli-tietoisuutta painottavaa taiteellista työtään.[144]

Hyppään nyt ajassa kolmisenkymmentä vuotta eteenpäin ja esitykseen, jossa tanssin paradigman murros näkyy erityisen selvästi. Mielessäni kajastelee Deborah Hayn sooloteos *Music* Sivuaskel festivaalilla Helsingissä 2003. Huomasin ajattelevani Hayn sooloa katsellessani:

> Niin, tällainen tanssi itsessään ei todellakaan esitä mitään merkitystä. Päinvastoin se tyhjentää esilläolevista merkityksistä, se saattaa katsomaan ja kuulemaan ensimmäistä kertaa, ilman ennakkokäsityksiä, vastaanottamaan sitä, mikä juuri nyt, tässä tanssissa avautuu. Hayn tanssi ei ole suhteessa liikemuotoon. Se on silmieni edessä kamppailtavaa suhdetta olemiseen. Mieleeni tulee Laotse: 'kaikki kymmenen tuhatta oliota nousevat olemattomuudesta'. Hay tanssii tyhjästä, pohjattomuudesta. Hay tanssii myös ilmenevyyden potentiaalista, osallisuudesta manifestaatioiden muotoihin: Hevosiin, ääniin, liikkeellisyyteen, muutokseen, puihin, väsymykseen, sattumaan, vanhuuteen, lintuihin, ornamentteihin, lapsiin, hengitykseen, kuolemaan, lattiaan, menneisyyteen, odotukseen, musiikkiin. Ihmeellistä, kaunista, järkyttävää. Se sysää tolaltaan, yläkierteestä takaisin maadoittuneisuuteen.

Hayn koreografinen ajattelu hylkää kehon välineellisen käsittämistavan. Liike on kehontietoisuuden liikettä, jossa jännittyy esiin silmieni edessä kamppailtava *kiista* kehon 'kätkeytyen esiin kohoavan' '*maan*', sen faktisen ja käsittämättömän olemisen ja kehon artikulaatiossa avautuvan historiallisen *maailman* kanssa. Tällaisena 'tietoisuuden liikkeen' koreografiana Hayn tanssi ilmenee minulle radikaalina alkuhyppynä suoralla ja välittömällä tavalla. Hayn taiteen sysäävyys on järkyttävää ja pakahduttavaa, mutta ei repivää, eikä vaikuttamisen vaikutelmaa hakevaa. Kehollinen vire on vastaanottava, kuunteleva ja sen-mikä-jo-on-tulossa-läsnäolevaksi sallimista tulla esiin kirkkaana, ikään kuin vailla ego-logista, kehollista olemisen hahmoa osittavaa ja siten pienentävää suodatinta.

[144] Katso esim. Hay 1975, 1994, 2000. Banes 1980. Marttinen 2001, 60–61.

Hayn tanssimisen ihme on minulle myös siinä, millä tavoin se avaa täälläolon heitettyä faktisuutta ja osallisuutta olemis-maailman ilmiöihin. Kun Hayn tanssi karttaa yhtä esillä olevaa merkitystä, se paljastaa olemisen määrittelemättömyyden. Kun Hay pysyttäytyy silmänräpäyksellisessä nyt hetkessä, levon, hiljaisuuden ja liikkumattomuuden keskellä, siitä lähtevässä kirkkaassa, hurjassa, väkivaltaisessa, lempeässä liikkeessä, kun hän askeltaa (kopoti, kopoti, kopoti) kantakengissään puolikaaressa näyttämön lattiaa, kokemukseni on, että *hänen tanssinsa on ek-stasis: se ylittää läsnäolevana annetun ja avaa kehollisen olemiseen osallisuuden kautta tanssin historiallisen maailmoinnin. Se on ek-stasis myös levon keskeltä nousevana astumisena ulos läsnäolevaksi tehdystä nykyisyydestä; se on aktiivista valveilla olemista, ajan ekstaasien ykseydessä; siksi se on myös muistamista, menneen, kerran täälläolleen muistamista aikojen alkuun; kuolemaan heitetyn täälläolon muistamista; olemisen avoimuuden muistamista.*

Hänen sooloteoksessaan *Music* (joka tanssitaan ilman musiikkia) ilmeni jotakin musiikista, hevosista, Hayn historiasta, historiallisesta ihmisestä, heitettyydestä, kuolemasta, jaetusta kanssa-täällä-olemisesta, ekstaattisesta ajallisuudesta, olemisen pohjattomasta syvyydestä, joka alati ja vääjäämättä pakenee sulkevaa tai tästä tanssin olemisen moniselitteisyydestä esiin viipaloituvaa yhtä merkitystä. En pysty muutoin kuin puhumalla *fysiksen* ylitsevallitsevuudesta osoittamaan kohden sitä, miten Hayn tanssin orientaatio ei mielestäni ole läsnäoloistavassa itseilmaisussa tai tunneilmaisussa tai voimistelussa, miten se ei täyty pelkästä orgaanisesta kehosta eikä muodosta tai liikkeestä vailla maailmaa, miten se ei sulje ajallisuutta kronologiseen lineaariseen läsnäoloon, vaan miten se purkaa ajan kuluttamisen ja muuntaa sen *kairoottiseksi* ajan syntymiseksi, miten se purkaa liikkeen kuluttamisen ja kehon esineellisyyden ja muuntaa sen liikkeessä tapahtuvaksi runoudeksi, miten se vapauttaa kehon ajattelevaksi mysteeriksi, miten se on suhteessa *ilmenemiseen itseensä*, kätkeytyneisyyden ja kätkeytymättömän liikkeeseen, miten se on tietoisuuden kamppailua, varsinaisessa ajallisuudessa ja situaatiossa pysyttelyn harjoitusta.

Se on vakavaa, salaperäistä, humoristista, armotonta, hauskaa, vaativuudessaan ja olemisen selittämättömyydessään epämiellyttävää, ankaraa, tutusta ja turvallisesta pois sysäävää. Se avaa olemisen totuuden vakavuuden painon ja ilmenemisen kauneuden loiston.

Heideggerin käsittein tulkittuna, se on alkukiistaa, kehollisen olemisen *maan* (hyödyntämättömän, määrittelemättömän, potentiaalin) ja *maailman* (historiallisen, situationaalisen jo avautuneen merkityksen) jännitteessä, *kairoottisessa* hetkessä, ajan venyneisyydessä, kehollisena muistamisena ja olemisen mieleenpalauttamisena.[145]

---

[145] Tämä tulkinta nojaa keskusteluihini Deborah Hayn kanssa vuoden 2003 aikana, sekä hänen kirjoituksiinsa (mm. Hay 2000). Myös Timo Klemola on kiinnittänyt huomiota Hayn kuvauksiin omista taiteellisista lähtökohdistaan. Klemolan mukaan Hayn asennoituminen koreografian luomiseen on hyvin lähellä zenin *koaneja*, (eksistentiaalista tietoisuutta harjoittavia kysymyksiä) jotka pyrkivät murtamaan käsitteellisen tietoisuuden luomaa todellisuuden avautumisen tapaa. Klemolan mukaan Hayn kuvaukset kertovat myös pitkän kehontietoisuuden harjoittamisen tuomasta muutoksesta arkipäivän tietoisuudessa. Silloin mieltä ei enää samasteta päähän tai rationaaliseen ajatteluun, vaan keho koetaan kokonaisuudessaan 'ajattelevana' siis tietoisena. Tietoisuutta kannattelee eletyn kehon yhtenäinen, ei-käsitteellinen kokemustausta. Klemola 2004, 169, 191.

Hayn orientaatio tanssiin ei ole kehon esteettisessä muotoilussa eikä olevan totuuden jäljittelyssä. Hän ei pyri luomaan koreografista representaatiota maailmasta. Miten sitten koreografisen luomisen *tekhne* olisi ymmärrettävä, jos se ei ole valmistamista? Enemmän kuin muotoilua, koreografian luominen ja esiintyminen on Haylle harjoittamista (practice), esitysharjoitusten (performance practices) kautta asetettuihin kysymyksiin ja tehtäviin vastaamista, vaikka tehtävät itsessään ovat zenin koanien kaltaisia paradokseja, siis mahdottomia 'ratkaista'. Haylle todellisuus avautuu harjoittamisessa, prosessissa. Näin myöskään liike ei ole materiaalia, ainetta, jota muovaillaan tai sommitellaan tilassa, vaan tietoisuuden tapahtumia: ajattelevan, osallisen, älykkään kehon (eksistentiaalisia, historiallisia, sosiaalisia, poliittisia, henkisiä) tapahtumia.

Seuraavat lainaukset Hayn esitysharjoituksista kuvaavat Hayn suhdetta koreografiaan ja tanssimisen tapahtumaan, siihen mistä käsin hän luo kehollista runoutta ja tanssin esitystaidetta.

> 1980–85: The whole body at once is the teacher.
> 1985: I imagine every cell in my body invites being seen perceiving no movement wrong, out of place, or out of character.
> 1986: I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing.
> 1987: I imagine every cell in my body has the potential to perceive wisdom every moment, while remaining positionless about what wisdom is or looks like.
> 1991–92: Every cell in my body invites being seen living and dying at once. Where ever I am dying is. What if dying is movement in communion with all there is? What if impermanency is a steadily transforming present? Seeing impermanence requires admitting that nothing is for ever. I am the impermanence I see.
> 1993–94: I imagine every cell in my body has the potential to perceive ah-ha! And nada (nothing), at once.
> 1996: What if my whole body at once has the potentiality to perceive Here, spatially, including everything I see and everything I can't see, now, and now, and now? What if Now is my past, present, and future here, here, and here?
> What if
> * 'I' is the reconfiguration of my body into fifty-three million cells at once?
> * 'I' practice non-attachment to each moment?
> * 'I' know nothing?[146]

Pyrin edellä välttämään kuvauksessani Hayn teosten asettamista koreografisiksi objekteiksi eteeni. En halua jäsentää teosten koreografisia ominaisuuksia (sitä miten ainetta on muotoiltu) ja muodostaa sitten tämän perusteella käsitystäni siitä, onko muotoilu ollut hyvää, arvokasta vai puutteellista, siis täyttääkö teos koreografisen sommittelun / dramaturgian / kompleksisuuden / teknisen liikkumiskyvyn ym. esteettisen teosobjektin odotuksia, sillä tämä lähestymistapa ei ole Hayn teoksiin nähden vaaliva. Teoksia voi tietenkin *aina* tarkastella myös muoto-sisältö käsiteparien kautta, kysyä, miten 'ainetta on muotoiltu', mutta tätä kautta en koe tavoittavani Hayn taiteen mieltä. Hay on itse kirjoittanut työstään harvinaisen paljon ja haluankin tässä yhteydessä tuoda esiin sitä, miten

[146] Hay 2000, 1, 103–104.

Hay itse on ratkaissut tanssin ja kielen välistä yhteyttä.

Seuraava esimerkki on ote Hayn teoksen *Voilá* tanssikäsikirjoituksesta, tanssilibretosta. Libretto ei jäsennä laskennallisesti tanssin aika-tilallisia tapahtumia, eikä siinä analysoida teoksen muotorakenteita. Sen sijaan siinä hienolla tavalla luodaan kieleen koreografisen hahmon ja kielellisen hahmon *virittynyttä* dialogista *maailmointia*, sitä miten koreografinen hahmo *tapahtuu*, eksistenssin ajallisuuden ja tilallisuuden varsinaisuudessa.

> She remembered prancing forward.
> Across dance floors, from one corner to its opposite, her pointed feet barefooted.
> Voilá, she entered prancing sideways, clipped and poised.
> From darkness into light she side-stepped urban memories of horses.
> The back of her body pressed close to us, suspending perspective.
> Horse-inspired movement ceased mid-crossing, replaced by her clucking mouth.
> She clacked, and clicked horse walk, trot, canter, gallop, and prance.
> The sounds swept her into horsey locomotion and dance.
> But she was stopped by a wall.
> Caught with her pants down.
> Fini.
> Done.
> Why end what had just begun?
> What would she do while the audience watched her back?
> How long would she stand here?
> When the questions ceased she began again.[147]

Muutoksia tanssijuuden käsittämistavoissa

Muutokset tanssin ontologiassa ja tanssijan *tekhnessä* muuttivat myös tanssijan asemaa koreografisessa prosessissa. Käsittelen tanssijan *tekhneä* laajemmin seuraavissa luvuissa, mutta tässä yhteydessä tuon esiin historiallisen muutoksen tanssijuudessa. Käsitykseni mukaan 1980-luvulta lähtien laajemmin eurooppalaisen nykytanssijan suhde tanssitekniikkaan alkoi muuttua hitaasti mutta vääjäämättömästi tanssin uuden paradigman metodien avaamaan suuntaan. Tanssijan *tekhne* alkoi muodostua kehon toiminnallisen esiymmärryksen (kineettinen-keho-logos) tutkimisesta ja eletyn kehon kokemuksen huomioimisesta. Kehotukset: 'Laskeudu tähän!' (faktiseen tilanteeseen ja keholliseen tapahtumaan), sekä 'Tule pois sieltä!' (esteettisesti muotoillusta kehosta) kuvaavat tätä pyrkimystä lähestyä tanssia välittömän kokemuksen asenteella. Tanssimuotoilun materiaalin ja puhtaan tanssiesteettisen toteuttajan -George Balanchinen nimittämän 'täydellisen työkalun' sijaan – esiin murtui situationaalinen, sijoittunut, historiallinen, dialoginen, toiminnallinen, luova ja improvisatorinen tanssija.

Tanssijan *tekhnen* perustuminen kineettisen-keho-logoksen tutkimiseen ilmeni muun muassa siinä, miten tietoisuus painovoiman vaikuttavuudesta ja kokemus vastavoimista

[147] Ote tekstistä Voilá´-teoksen libretto. Hay 2000, 33.

nousi esiin: tanssija virittäytyi ylössuuntautumisen ja alas putoamisen väliin. Tässä labiilissa ja avoimessa, kehontietoisuuteen virittyneessä olotilassa avautuu mahdollisuus sille, että kehon sisäinen integraatio ja kehon linjaus järjestyy kehollisen kineettisen logoksen funktionaalisuuden mukaisesti. Tällainen keskustaorientoitunut liike johti uudella tavalla funktionaalisen, vaivattoman ja ennen kaikkea aktuaalisia, kehollisesti avautuvia liikemahdollisuuksia kuulevaan liikkumiseen. Siihen liittyi myös tanssijan oman eletyn kehon kokemuksen huomioiminen tanssin *maailmaa* avaavana ja määrittävänä seikkana sekä tanssijan persoonallisen situaation ilmitulo.

Uuteen tanssijan *tekhneen* liittyi myös tanssiteoksen tekoprosessin hierarkioiden muuttuminen ja vuorovaikutuksellisuuden korostuminen. Tanssin koreografinen luovuus ei ollutkaan enää vain koreografi-auteurin yksinoikeus tai velvollisuus. Tanssijan *tekhneen* alkoi kuulu itsestään selvänä luova improvisatorisuus, jonka metodinen lähtökohta oli juuri kehontietoisuuden tekhne: olemisen kineettisen logoksen ammentaminen, sen salliminen. *Tällaisena luonnostavana ymmärtämissuhteena liikkeeseen, tekhnen improvisatorinen mieli ei ollut siihen jälkikäteen lisättyä keksintää, vaan sen ydin itse.* Nähdäkseni tällaisen *tekhnen* eriasteinen omaksuminen on vaikuttanut voimakkaasti käsityksiin tanssijuuden asemasta koreografisessa prosessissa. Luova tanssija ja improvisaatio koreografisena metodina lienee nykyisin enemmän sääntö kuin poikkeus.

Kun tanssijuuden *tekhne* ymmärretään situationaalisena, maailmasuhteena, on ilmeistä, että se vaikuttaa myös tanssiteoksen aiheisiin ja lähtökohtiin, siihen, miten tanssin maailmaa pystytetään kulttuurisessa kontekstissa. Käsitykseni on, että tanssiavantgardeen kuului 1960- ja 70-luvuilla itsestään selvästi poliittinen ja yhteiskunnallinen tietoisuus. Katsottiin, että niin esityskäytäntöihin kuin tanssijan kehonkäytön tapaan ja teoksen rakentumisen tapaankin sisältyi poliittinen väite tai henkisen harjoittamisen ulottuvuus.[148] Fenomenologian ja postmodernismin välillistä vaikutusta oli varmasti myös se, miten tanssija oli uudella tavalla tietoinen kielessä ja puheessa avautuneesta maailmasta, ja millä tavalla hän toi tämän tietoisuuden mukanaan myös tanssiesityksiin. Nyt henkilökohtainen kokemuksellisuus ja 'privaatti' puhe loivat teosten maailmaa siinä missä liikekin.[149] Kyseessä oli siis kaikin tavoin puhtaan estetismin murtaminen.

Kontakti-improvisaatio, *Judson Church Dance Theatre* ja *The Grand Union* olivat omalta osaltaan vaikuttamassa siihen, että korkeakulttuurisen taidetanssin ja sosiaalisen tanssin maailmat lähenivät toisiaan. Esiintyvä tanssija olikin nyt laskeutunut palatsien ja hovien henkisestä ilmapiiristä, ylevän emotionaalisesta symbolismista tai modernismin kokotrikoisiin puetusta abstraktismista habitukseltaan ja olemiseltaan kunkin tanssijan aktuaalisen situaation läheisyyteen. New Yorkin tanssiavantgardessa kulminoituneen historiallisen murroksen jälkeen tanssijan persoona oli moniulotteinen, liikkuva, puhuva, kirjoittava, laulava, soittava, maalaava ja maailmaan reagoiva yksilö.

Keski-Euroopassa, käsitykseni mukaan erityisesti Hollannissa ja Englannissa, uuden

[148] Kts. Mm. Banes 1980, 1994. Novack 1990.

[149] Viittaan Yvonne Rainerin teokseen Ordinary Dance (1962), jossa hän luki päiväkirjatekstiään ääninauhalla tanssikoreografiassa vuonna 1962. Banes 1980, 42.

tanssin lähestymistavat ovat integroituneet nykytanssijoiden koulutukseen monin tavoin jo parin vuosikymmen ajan. Kokonaisia tanssijasukupolvia on kasvanut myös ilman perinteistä baletista moderniin ja nykytanssiin kulkevaa polkua. Yksi merkittävistä tanssin uutta paradigmaa kehittävistä kouluista on ollut Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osasto (nyk. SNDO), jossa moni suomalainenkin tanssija on opiskellut.[150] SNDO:n koulutukselle on luonteenomaista improvisatorinen ja luova tanssijuus, sekä liikkeen toiminnallisen funktionaalisuuden tutkiminen muun muassa alignment ja release metodin, sekä kontakti-improvisaation avulla. (Myös Cunningham tekniikkaa ja klassista balettia opiskellaan.)[151]

Historiallisia muutoksia tanssijuuden käsittämistavoissa, erityisesti Euroopassa, loivat varmasti myös Pina Bausch ja Wuppertalin tanssiteatterin tanssijat 1980-luvulta. Bausch työsti tanssijoiden kanssa dialogisesti, vuorovaikutuksellisessa suhteessa, montaasimaisia ja performatiivisia esityksiä, joissa tanssija oli teinimäisen, nukkemaisen ja anonyymin ideaalitanssijan sijaan persoonallinen, aikuinen, seksuaalinen, puhekykyinen ja ristiriitaista maailmasuhdettaan elävä esiintyjä. Bauschin teokset rikkoivat omalla tavallaan obligatorisia näyttämöilluusion jatkuvuuden ja eheyden rakentamisen vaatimuksia tavoilla, joihin tässä yhteydessä en voi tarkemmin paneutua. [152]

Myös japanilainen buto-tanssi Tatsumi Hijikatan, Kazuo Ohnon, Carlotta Ikedan ja heidän seuraajiensa taiteena toi alkuhyppymäisesti esiin klassisen tanssiperinteemme kehottomasta idealismista vapaan, raivokkaan, rujon, lihallisen ja aistillisen, eksistentiaalisen kehollisen runouden olemisen tavan eurooppalaisille tanssinäyttämöille 1980–90-luvuilla. Itäisestä maailmasuhteesta historiallisesti polveutuvana ja toisen maailmansodan jälkimainingeissa Japanissa syntyneenä, sen lähtökohtana oli itsestään selvästi holistinen kehosuhde ja runollinen eksistenssin paljastuneisuus, yhdistyneenä japanilaisen yhteiskunnan kulttuuristen konventioiden murtamiseen. Käsitykseni kuitenkin on, että pikkuhiljaa eurooppalaisille festivaalinäyttämöille päädyttyään, buto-tanssi alkoi ilmetä yhä enemmän omaan aistillisuuteensa dekoratiivisuuteen saakka sulkeutuvina, visuaalisina esteettisinä objekteina ja yhä vähemmän olemisen paljastuneisuutta alkuhyppynä työstävinä taideteoksina.

Miten sitten tanssija kohtasi tässä uudessa tanssijuudessaan, esittämistä ja kehon estetisointia korostavan taidemaailman? Ulla Halonen on haastatellut SNDO:n koulun käyneitä tanssijoita ja tuo esiin mielestäni tärkeän huomion. Halosen mukaan paradoksi syntyy zen-buddhalaisten vaikutteiden ja esittämistä korostavan taidemaailman kohdatessa. Zenin mukaan egosta on osattava päästää irti. Halosen mukaan individualismi merkitsikin uudessa tanssissa lähinnä persoonallista tapaa löytää ratkaisuja improvisatorisen tanssin kuluessa. Havainnoiva-tietoisuus-liikkeessä merkitsee mahdollisuutta spon-

[150] School for New Dance Development, SNDO. Suomalaisista tanssitaiteilijoista koulussa on opiskellut 1980-luvulla mm. Soile Lahdenperä, Liisa Pentti, Riitta Pasanen-Willberg, ja Jaana Klevering.

[151] Katso SNDO:n koulutuksesta Pasanen-Willberg 2000, 25–40.

[152] Katso mm. Fernandez: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: the aesthetics of repetition and transformation. (2001)

taaneihin, epätotunnaisiin ja aktuaalista kehollista tapahtumaa kuuleviin ratkaisuihin improvisaation nopeissa käänteissä. Halosen mukaan 'Hollannin koulun' maailmankuvassa minuutta ei nähdä staattisena muottina, ei myöskään sukupuolisena. Kaiken liikkeen perustana on jatkuva muutos, luonnonlaki, joka vaikuttaa maailmassa.[153]

Mutta miten sitten improvisatorisesta tanssijan *tekhnestä* tullaan koreografian ja teoksen problematiikkaan? Uuden vaihtoehtoisen tanssin *tekhnen* käsittämistavan törmäykset valtakulttuuriin, eivät ole olleet mielestäni pelkästään 'vanhan konservatiivisuus vastaan uuden radikalismi', sekä vaalivan tulkinnan ja tanssitietouden puutetta, vaikka ehdottomasti ja edelleen myös sitä. Kokemukseni mukaan perinteiset käsitykset koreografiasta ja tanssiteoksesta ovat muodostunet estetiikan tradition antamina. Uutta improvisatorista tanssijan *tekhneä* ja tanssiontologiaa ei voi niin vain istuttaa vanhoihin käsityksiin koreografiasta. Sen ajattelun kehittyminen, mitä kaikkea koreografialla tarkoitetaan, millaisin uusin tavoin koreografia voitaisiin käsittää, millaisin tavoin koreografinen teos olemisen tavassaan on, on vaatinut aikaa kypsyäkseen. Mielestäni esimerkiksi 1990- ja 2000-luvulla Deborah Hay, Jonathan Burrows, Meg Stuart ja Gilles Jobin osoittavat esimerkinomaisesti sen, miten yksilöllinen taiteellinen ajattelu on ratkaissut koreografisen teoksen problematiikkaa uudessa tanssiontologiassa. Itse yritän pohtia tätä kysymystä syventävästi Heideggerin olemisen totuuden säätämisen käsitteiden avulla erityisesti luvussa *Teoksen säätämisen tekhne*. Myös taiteellisten töideni kuvaukset tuonevat osaltaan lisää kokemuksellisia näkökohtia, ongelmia ja ehdotuksia tanssiontologisesta lähtökohdasta tanssiteokseen.

Teos ammentamisena – tulkinta kontakti-improvisaatiosta (Paxton)

1970-luvulla syntynyt kontakti-improvisaatio on niin radikaali ja alkuhyppymäinen tanssihistoriallinen ilmiö, että sen lyhyt kuvaus ja ontologisen perustumisen ajatteleminen on mielestäni tässä yhteydessä paikallaan. Oma tulkintani kulkee Heideggerin olemiskysymyksen ja oman kontakti-improvisaatio kokemukseni horisontissa. Muita, yksityiskohtaisempia kuvauksia ja tulkintoja on saatavilla esimerkiksi jo kolmen vuosikymmenen ajan ilmestyneessä julkaisussa *Contact Quarterly*, sekä esimerkiksi Cynthia Novackin perusteellisessa teoksessa *Sharing the Dance*.[154]

Kontakti-improvisaatioesitykset mursivat 1970-luvulla taidetanssin sisäisen olemisen dogmin monella tavalla. Yhtäkkiä ei ollutkaan teoksen auteur-subjektia, koreografia,

[153] Halonen 1997, 85–88. Marttinen 2001, 64.

[154] Cynthia Novack, Sharing the Dance (1990). *Contact Quarterly lehdessä* tanssijat kirjoittavat itse omista teosprosesseistaan ja tanssiajattelustaan, vailla taidelehtiin yleensä liittyvää ulkopuolisen katseen ja kriittisen arvostelman lähtökohtaa. Lehti jatkaa näin 'alkuperäistä', kontakti-improvisaatioon liittynyttä taidehierarkioiden murtamista ja kokemuksellista, liiketietoisuuden (ajattelevan ja kirjoittavan tanssijan) perinnettä.

vaan ryhmä tanssijoita, jotka vailla keskinäistä hierarkiaa yhdessä tanssivat spontaanin ainutkertaisen esityksen. Ei ollut myöskään valmista koreografiaa, vaan hetkestä hetkeen muotoutuva improvisaatio. Tanssissa ei ollut muita aiheita tai teemoja kuin vuorovaikutuksellisen liikkeen periaatteet, jotka olivat tanssijan *tekhnenä* tanssijoille yhteistä, jaettua. Tanssijat siis toivat esiin sen, kuinka kanssa-maailma voi avautua spontaanina, yhdessä-osallisuutena olemiseen, ei vain subjektin objektiivisesti järjestämänä esityksenä, kuvana kanssa-maailmasta.

Miten tämä tarkemmin ottaen tapahtui? Tanssijat jakoivat ymmärryksessä *tekhnen*, eivät ennalta asetettua koreografiaa. He jakoivat liikkeen periaatteiden kuuntelun (proprioseptisessä) kehon sisäisten aistien tietoisuudessa, eivätkä objektikehon koordinaatistossa määräytyvää liikkeen ulkomuotoa. He jakoivat myös keskittymisen tanssijoiden keho-yhteyden kautta jaettavissa olevaan tapahtumaan, ei subjektin mielikuviin tai ideoihin. He jakoivat konkreettisesti itsensä, siinä mielessä, että kontakti-improvisaatio tapahtuu kahdenvälisenä kosketuksena, painonsiirron spontaanina liikkeenä, jossa pyrkimys yksipuoliseen hallintaan romuttaa kaiken.

Kontakti-improvisaatiossa tanssija havainnoi aktuaalisia kehollisia mahdollisuuksia sekä reagoi niihin vuorovaikutuksellisesti ja spontaanisti. Tämä johtaa sellaiseen ennakoimattoman liikkeellisen maailman avautumiseen, jota mikään ennakkosuunnittelu koreografisen sommittelun mielessä ei voi tuottaa. Tanssin spontaani tapahtumallisuus ja ennalta arvaamaton liikkeen jatkuvuus, musiikin-ajasta täysin vapaa liikkeen 'oman tapahtumisen aika' sekä tanssin ulkoisesta tilallisesta järjestelystä vapaa tilassa liikkuminen, olivat kaikki uusia asioita tanssissa, uudella tavalla nähtyä ihmisten keskinäistä toiminnan tapaa.

Kontakti-improvisaatio mursi myös toiminnan ja kosketuksen normatiivisuutta niin sosiaalisessa yhteisössä kuin taidetanssissakin. Kontakti-improvisaatiossa tanssi oli kahden tasa-arvoisen tanssijan välistä vuorovaikutusta. Naiset toimivat yhtä hyvin miesten kannattelijoina, kuin miehet fyysisessä kontaktissa keskenään. Baletissa naisen ja miehen välinen kosketus toteutui tyypillisesti siinä, miten mies koskettaa naisen vartaloa käsillään nostaessaan tätä ja tukiessaan tätä liikkeen suorittamisessa ja toisaalta miten naisen ja miehen väliset kosketuksen eleet toimivat miimisinä metaforina. Modernin tanssin perinteessä miehen ja naisen välinen kosketus oli varioidumpaa, mutta pääsääntöisesti 'esteettisesti muotoiltua' koreografista kosketusta. Kontakti-improvisaatiossa tanssijoiden kehot olivat kokonaisuudessaan alttiita ja vastaanottavaisia toisen kehölliselle kosketukselle, jossa ja josta tanssi kehkeytyi. Kontakti-improvisaatio siis näytti, miten kanssa-todellisuus ei avaudu ainoastaan 'kehottoman subjektin' järjen valossa, vaan siinä, kuinka olemisen sallitaan ajatella meissä, siis myös kehollisena ajatteluna.

Mutta mitä tarkoitan kun sanon, että oleminen ajattelee kehossa? *Tarkoitan olemisen kineettisyyden ja kehollisen maailmassa-asumisen kätkeytymättömyyttä,* johon edellä sanottukin sisältyy. Kuten release-metodin lähestymistavassa, myös kontakti-improvisaatiossa tanssija sallii olemisen kineettisen kätkeytymättömyyden päästä läpi, ilmetä kineettisen-keho-logoksen kautta. Tanssija ammentaa *fysiksestä* ja valjastaa sitä *tekhnessä* esiin, spontaanisti jäsentyvään ja artikuloituvaan liikkeeseen. Tarkoitan esimerkiksi sitä,

miten tanssijan *tekhneen* sisältyvä tietoinen suhde painovoimaan on osa liikkeen merkityksellistä maailmaa. Luonnossa vallitseva gravitaatio, painovoima, on baletissa peitetyssä asemassa, kun taas kontakti-improvisaatiossa sen vallitsevuus huomioidaan ja käsitetään ihmisen liikkeen mielenä, toiminnallisenä älynä. Näin se on osa tanssin merkityksellistä mieltä, sitä miten *fysis* avautuu *tekhnessä* maailmaksi.

Myös edellä luonnehtimani sosiaalisuuteen ja yhteisöllisyyteen liittyvät seikat luovat sitä, *millaisen tilan täälläolon näyttäytymiselle tanssi avaa*. Kontakti-improvisaatio avaa tilan vuorovaikutuksen ja dialogisuuden *ethokselle*, keholliselle maailmassa asumiselle. Tällaisena sen maailma on epähierarkista tilallisuutta, joka toteutuu niin tanssin kehkeytymisen tavassa kuin tanssin asettumisessa ei-näyttämöllisiin esitystiloihin. *Maailmaa* on myös se, kuinka tanssija kuulee *olemisen läheisyyttä* henkilökohtaisena itsenään. Tanssija 'käyttäytyy' ja toimii, olemisensa 'arkipäivään' sijoittuneessa arvokkuudessa, *lepää olemisessaan* pikemminkin, kuin varmistaa esityksellä sen, että jotakin 'on', että todellisuus avautuu.

Mutta nähdäkseni olemisen kineettisyyden ja kehollisen maailmassa-asumisen kätkeytymättömyys on mahdollinen vain, jos tanssijan *tekhneen* kuluu käsitys siitä, mitä on kehontietoisuudessa kuunteleminen, kehon 'kätkeytyen esiin kohoavan', ei-välineellisen olemisen salliminen. Siis näkisin, että vain, jos tanssija todella pysyttäytyy kehon ja mielen samanhetkisyydessä, keho-mieli integriteetissä, hän voi pystyttää ja avata *maailmaa* edellä kuvaillulla tavalla.

Steve Paxtonin kirjoittamassa artikkelissa *The Drama Review* lehteen vuonna 1975 tulee esiin havainnollisesti kontakti-improvisaation vuorovaikutuksellisuus ja suhde budon perinteessä artikuloituun subjektiuden metafysiikan laukeamiseen ja olemisen kineettisen logoksen paljastumiseen. Paxton kuvaa kontakti-improvisaatiota sosiaalisena systeeminä, joka sisältää erilaisia yhdistelmiä aktiivisen (active), passiivisen (passive), vaatimuksen (demand) ja vasteen (response) elementtien välillä. Mitä pidemmälle tanssija ymmärtää kontaktimuotoa, sitä enemmän juuri vuorovaikutuksesta itsestään, näiden 'elementtien tanssista' tulee ikään kuin tanssin subjekti, 'se', joka 'tanssii' tanssijassa.

> One (person) may lift the other (active demand and passive response). One may fall so other must catch (passive demand and active response). One may attemp to lift and find the energy translated so s/he is lifted (active demand and active response), etc. But this all has to do with intent, which should be minimal, and the sensing of intent, which should be maximal. The more the forms are understood, the more co-operation becomes the subject – an 'it' defined by the balancing of inertias, momentums, psychologies, spirits of the partners.[155]

Kontakti-improvisaatioon liittynyt yhteisöllinen ja sosiaalinen tietoisuus ulottui paitsi tanssijoiden keskinäiseen epähierarkisuuteen ja tanssijan *tekhneen* myös yhteisöön ja yleisöön. Esitykset tapahtuivat usein epäperinteisissä esitystiloissa ja katsoja esiintyjä

[155] Paxton 1975, 41

suhteessa. Esityksiä pidettiin päivänvalossa, usein ilman musiikkia, tai yhdessä improvisoidun musiikin kanssa tilassa, jossa katsojat ympäröivät esiintyjät lähietäisyydellä. Kontakti-improvisaatio oli avoin muoto kaikille siitä kiinnostuneille, tanssitaustaan, sukupuoleen ja ikään katsomatta. Näin se ylitti ja ohitti totunnaiset käsitykset siitä, kuka 'saa' esiintyä, millaisin taidoin ja valmiuksin. Sen funktio ja tavoitteet eivät sijoittuneet vain perinteiseen korkeakulttuurin kenttään, vaan se avasi tanssin yhteisöllisesti jaettavana esitystapahtumana.

Kontakti-improvisaatiossa toteutuukin vähintään kaksi funktiota. Yhtäällä on tanssimuodon sosiaalinen ja yhteisöllinen aspekti, jolta ei mielestäni pidäkään odottaa korkeakulttuurista huipputaidon jalostusastetta. Toisaalla on sen *tekhnen* kehittymisen myötä yhä kirkkaammin esiin tuleva olemisen kineettisen logoksen kätkeytymättömyys, spontaanin, improvisaatioon perustuvan älyn paljastuminen sekä kehollisen olemiseen-osallisena-asumisen ja vuorovaikutuksen *ethos.* Tämä on todella uudenlainen paikka olemisen näyttäytymiselle. Tulevaisuudessa kontakti-improvisaation *tekhnen* taitajat saattavat löytää yhä enemmän tapoja myös sille, miten he voisivat tuoda tietoisuuttaan *ruumiin tekhness*ä avautuneesta kehollisen asumisen *ethoksesta* myös laajemmin sosiaalisen yhteisön käyttöön.

Kontakti-improvisaatio oli mielestäni radikaali tanssi-ilmiö. Useat edellä kuvaamistani kontakti-improvisaation tai release metodin *tekhneen* liittyvistä piirteistä ovat tulleet jossain määrin integroiduksi koreografioituun tanssiin ja tanssijuuden *tekhneen* laajemminkin nykytanssissa, luoden tanssin uutta paradigmaa (yhdessä muiden metodien, kuten Alexander-tekniikan, martial arts lajien, joogan, improvisaatiometodien jne. kanssa). Niiden välillinen vaikutus nykytanssiin onkin mielestäni suurempi, kuin mitä esimerkiksi kontakti-improvisaatio esitysten harvalukuisuudesta voisi päätellä. Näkisin, että kääntäessään nurin niin voimallisesti tanssiesteettisen tradition, sen merkitys on ollut ohittamaton. Kyse ei kuitenkaan ole ollut siitä, että kun uusi ilmenee, vanhan pitäisi hävitä, vaan siitä, että kun uusi ilmenee, kaikkien merkitys muuttuu.

6. Tanssijan tekhne

– Tanssijan vireessä ymmärtävä artikulaatio on tyhjä kiinnittymisestä yhteen esillä olevaan merkitykseen, mutta liikkeestä avautuva osallisuus maailmaan on täynnä olemisen läheisyyden ilmituloa. –

Aluksi

Pyrin tässä luvussa tuomaan esiin syventäviä ja jäsentäviä näkökulmia siihen, millä tavoin tanssijan tiedon laatua on tulkintani mukaan ymmärretty **tanssin uudessa paradigmassa**. Kyseessä ei ole mikään yksi koulukunta, vaan ajattelutapa, jossa **jaetaan löyhästi *käsitys tanssin ontologisesta perustumisesta kehontietoisuuteen eksistenssikysymyksenä***. Teoreettisena luonnehdintana näkisin, että uudessa tanssiparadigmassa tanssin mielekkyyttä ja merkityksellistymistä **ymmärretään kehon toiminnallisen älyn ja eksistenssin situaation avautumisen kautta, kehollisen runouden monina lähtökohtina pikemminkin**, kuin kehon liikkeen esteettisen muotoilun kautta avautuvana esityksenä. Tällainen teoreettisesti luonnehdittu jako uuteen ja vanhaan ei kuitenkaan tanssikäytännöissä ole useinkaan mitenkään selvärajaista tai edes artikuloitua tietoisuutta. Paradigmat sekoittuvat ja todentuvat teoksissa omina ilmiöinään, kunkin teoksen luodessa omanlaistaan suhdetta tanssin ja esittävän taiteen historiaan sekä ajankohtaiseen elämismaailmaan.

Entä sitten tanssin taiteilijakoulutuksessa, tanssin opetuksessa? Kokemukseni mukaan uuden tanssiparadigman opetuksen käytännöistä on löydettävissä periaatteellisia orientaation ja lähtökohtien eroja perinteisempään esteettis-tekniseen opetukseen nähden. Olen pyrkinyt ajattelemaan näitä eroja oman kokemukseni pohjalta ja jäsentämään niitä tutkielmani heideggerilaisessa viitekehyksessä. Olen toiminut tanssitaiteilijana ja opettajana parin vuosikymmenen ajan, jolloin olen omalta osaltani kokeillut, etsinyt, erehtynyt ja kehittänyt uuden tanssiparadigman teoksia, tanssijuutta ja opetuksen käytäntöjä. Tulkintani perustuu siis yhtäältä omaan kokemukseeni uuden tanssiparadigman käytännön problematiikasta ja toisaalta Heideggerin ontologian kautta avautuneeseen mahdollisuuteen *jäsentää* ja *ajatella edelleen* tanssijan *tekhnen* kysymystä. Näiltä osin en siis voi puhua mistään yleisistä tanssikäytännöistä, enemmin omista yksityisistä havainnoistani ja ajattelustani. Erittäin merkittävänä apuna jäsennyksessäni on ollut myös Timo Klemolan tutkimukset kehontietoisuudesta ja kehollisesta taidosta, sekä tanssintutkijoiden Jaana Parviaisen, Maxine Sheet-Johnstonen ja Sarah Fowlerin eräät tanssiontologiaa jäsentävät käsitteet.

Eräs painavimmista motiiveista tämän tutkielman kirjoittamiseen liittyy tanssijan *tekhnen* opettamisen pohtimiseen: miten tanssin opetus vastaa monimuotoistuneisiin käsityksiin tanssitaiteesta, miten tanssin opetuksessa kehitetään tanssin ajattelua, miten tanssijan toiminnan mielekkyyden perustumisesta ja käytäntöjä olisi ylipäänsä ajateltava?

Perinteisesti taiteilijakoulutus on käsitetty aristoteelisen käsityöläisontologian mukaan:

taiteilijakoulutus on niiden tietojen ja taitojen opiskelua, jotka tähtäävät teoksen valmistamiseen. Se on siis *aineen muotoilun,* eli *valmistamisen tekniikan* opiskelua.[156] Koreografin koulutus olisi silloin tanssiteoksen valmistamiseen tähtäävien tietojen ja taitojen opiskelua, eli sellaisten teknisten valmiuksien opiskelua, joiden avulla voi muotoilla ainetta (liikkuvia kehoja tilassa), teostraditioiden antamassa näkymässä. Tanssijan koulutus puolestaan olisi niiden tietojen ja taitojen opiskelua, joilla tanssija voi toimia materiaalina, muotoiltavana aineena, koreografisena välineenä, 'täydellisenä työkaluna'. Tanssija siis omaksuu itseensä sellaisia valmistamisen tekniikkaan liittyviä (tanssiteknisiä) valmiuksia, joiden avulla hän voi mahdollisimman hyvin toimia koreografisena materiaalina.

Heideggerilaisen taiteen ontologisen tarkastelutavan mukaan, taideteos ei ole valmistettu tarvike, eikä teos muotoiltua ainetta, sisällön esittämistä muodossa. Taiteilija ei ole käsityöläinen, joka valmistaa olioita maailman sisällä, vaan henkilö, joka antautuu maailman perustavalle *poiesikselle*. Teoshahmossa ei kuvata tai esitetä mitään jo aiemmin paljastunutta, vaan siinä olevan olemista koskevaa *aletheettista* paljastumista kiistellään esiin kussakin taideteoksessa tapahtuvalla tavalla. Teoshahmossa *kätkeytyvä oleminen on aukaistu teoksen avaamaan asentoon*.[157] Tästä lähtökohdasta käsin tarkasteltuna, kysymys tanssijan *tekhnestä* liittyy välttämättä toiseen kysymykseen: millä tavalla kehollinen *tekhne* avaa eksistenssiä? Toisin sanoen, millä tavalla *taiteen* ja *teoksen* olemisen tapa kätkeytymättömyytenä määrittää tanssijan taidon problematiikkaa?

En siis lähesty kysymystä *tekhnen* ontologisesta perustumisesta minään liikkumiskykynä tai tanssitaitona sinänsä (joka välttämättä *myös* kuuluu *tekhneen*) vaan kysymyksenä, jossa kehollinen täälläolo, taideteoksen olemisen tapa ja *tekhnen* olemisen tapa virittyvät 'samalle taajuudelle'. Siis ontologisena perustumisena kyse olisi *tekhnestä* tietämisenä, joka taitaa teoksen olemisen tavan: 'alkukiistassa', kätkeytymättömän ja kätkeytyvän leikkauskohdassa pysyttelyn ja siinä ammentamisen taidon – *fysistä* ja eksistenssin situaatiota avaavan ja teoshahmon rajoissa artikuloituvan taidon. Tämä olisi tanssijuuden *tekhnen* ymmärtämistä maailmaa perustavana *poiesiksena*.

Miten sitten tanssikoulutuksessa kohdataan *taiteen* olemisen tavan ja *taiteilijan opettamisen* tavan välinen problematiikka? Jokainen koulu luo tietysti omat käytäntönsä tavoitteidensa mukaan. Esitänkin seuraavassa joitakin yleistäviä, kärjistäviä ja jäsentäviä kysymyksiä, jotta saisin esiin jotakin ajattelua haastavaa tästä problematiikasta. Käsitykseni on, että hyvin yleisesti tanssin taiteilijakoulutuksen perustava mieli ymmärretään aristoteelisen käsityöläisontologian mukaan tanssitekniikkojen opiskeluna. Väitän, että käsityksiä tanssin taiteena olemisen tavoista luodaan hyvin pitkälle juuri näissä tanssin tekniikka-

---

[156] Katso käsitteestä aristoteelinen käsityöläisontologia luvussa 1: *Taideteoksen metafyysinen käsitteellinen malli – jäljittely ja valmistaminen*.

[157] Heideggerin ontologisessa taiteen tulkinnassa teoksen olemistapa ei ole esittävä. Esittämisellä Heidegger tarkoittaa "jonkin jo tiedetyn asettamista esiin vain sen itsensä nojalla, ilman läsnäolevan vastaanottamista kätkeytymättömyytenä". Esittää – asettaa itsensä eteen (Vor-sich-stellen) – on esitettävän varmistamista objektina, kohteena. Heideggerille sen sijaan teoksen olemistapa on 'alkukiistaa': olemisen kätkeytymättömyyden tilan avaamista ja sen aukipitämistä, joka ilmenee olevalla tasolla teoksen ykseyteen jännittyneenä maa-maailma kiistana.

opinnoissa. Vai luodaanko sittenkään? Jos niitä ei luoda tekniikka-opinnoissa, niin missä sitten? Syventävissä opinnoissa? Mihin syventäviä opintoja tarvitaan, eikö tanssitekniikan opetus ole riittävän syvää itsessään? Jos ei, miksi ei? Minkälaisen tiedostetun ja valitun taidekäsityksen pohjalta on muodostunut käsitys kulloisestakin tanssitekniikasta ja sen opettamisen tavoista? Minkälaiset valmiudet tanssitekniikan opiskelu antaa taiteen luomisen problematiikan kohtaamiseen? Millä tavoin taiteen luomisen ja liikkeen merkityksellistymisen problematiikka tanssitekniikan opetuksessa kohdataan? Kohdataanko se syventävissä opinnoissa? Miten tanssitekniikan harjoittelu ja syventävät opinnot ovat dialogissa keskenään? Kysymykseni johdattelevat kohden tanssitekniikan ja taiteen olemisen tavan välistä problematiikkaa sekä kysymään, paljastuuko niissä käsitys käytännöllisen ja teoreettisen ajattelemisen erosta? Ne johdattavat myös pohtimaan sitä, pitäisikö kysymystä tanssitekniikasta kyetä käsittelemään erottamattomassa yhteydessään taiteen historiallisen olemisen tavan ja liikkeen merkityksellistymisen kysymysten kanssa?

Puhe tanssitekniikasta herättää aina intohimoja puoleen ja toiseen, ja on vaikeaa saada aikaan kiihkotonta keskustelua aiheesta. Sanonkin painokkaasti, että olen loputtoman kiinnostunut taidosta ja taidon olemuksesta, myös siitä taidosta, joka avaa mahdollisimman laajasti tanssijan kinesteettisiä olemismahdollisuuksia, tanssijan laajaa liikkumiskykyä ja kehollista taitoa. Olen kiinnostunut työskentelemään kehontietoisuudessaan ja liikkumiskyvyssään pitkälle kehittyneiden tanssijoiden kanssa. Jäljittelemällä oppiminen, toistot, systemaattisuus – kaikki perinteisten tanssitekniikkojen keinoja – ovat tunnetusti päteviä keinoja kehollisten taitojen oppimiseen. Mutta samalla mietin mahdollisimman perusteellisesti myös sitä, mitä taito on suhteessa taiteeseen? Mitä jäljitellään kun jäljitellään, mitä toistetaan kun toistetaan ja minkälaista systeemiä rakennetaan?

Mielestäni on luonnollista, että kysymystä taidosta ja tekniikasta reflektoidaan jatkuvasti ja monipuolisesti. Itse haluan pohtia, miten tanssijan harjoittelu ja opiskelu tanssin parissa olisi miellettävissä olemisen paljastuneisuuden ja peittymisen problematiikassa, olemisperustan ja taiteessa asumisen lähtökohdasta, eli siis näkökulmasta, joka lähestyisi tanssia ennen jakoa käytännölliseen ja teoreettiseen, tekniseen ja syventävään, fysiologiseen ja henkiseen, taiteeseen ja tekniikkaan. Siis maailmaa avaavan *poiesiksen*, *tekhnen* näkökulmasta.

Kokemukseni mukaan tanssin uuden paradigman lähtökohdat ja käytännöt mursivat vahvasti estetiikan tradition antamaa käsitystä tanssitekniikan funktiosta, tanssinopiskelusta, tanssijan asemasta ja tanssiteoksista. Joitakin piirteitä ja eriasteisia sovelluksia sen lähtökohdista ja metodeista lienee jo integroitunut suurimpaan osaan nykytanssin tanssitekniikan opetuksesta. Nykytanssin opetuksessa on varmasti usein pyrkimyksenä löytää kummankin (’esteettis-teknisen’ ja ’tanssi-ontologisen’) paradigman hyvät puolet ja hyödyntää niitä.[158] Aina ei kuitenkaan ole selvää eikä ongelmatonta, mikä on mitä-

[158] Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen opetuksen tavoitteisiin on oman käsitykseni mukaan koko sen olemassaolon ajan kuulunut innovatiivinen, tanssin uudelle paradigmalle avoin ja sitä etsimään ja kehittämään tukeva asenne. Opetuksessa on pyritty hyödyntämään sekä perinteisten tanssitekniikkojen että uuden tanssiparadigman hyviä puolia. Vaikka tanssioppilaiden ennakko-käsitykset tanssijan taidosta

kin, mitä pyritään säilyttämään tai kumoamaan, mitä vähemmän tavoiteltavia piirteitä siirtyy huomaamatta vanhasta uuteen ja uudesta vanhaan, miten tavoitteet ja käytännöt kohtaavat, mikä on toiminnan mieli. Tämän asian ajattelemiseksi on syytä yrittää vielä tehdä näkyväksi tanssin historiallista heitettyä perimää tanssin tekniikka-käsitteen ja tanssitekniikkojen opiskelun käytäntöjen kautta, ennen kuin ryhdyn jäsentämään pidemmälle uuden tanssiparadigman *tekhneä*.

Tanssi ja tekniikka

Kun puhutaan taiteilijan taidosta, käytetään usein käsitettä taiteen tekniikka. Estetiikan tradition antamassa 'arkipuheessa', hyvä taiteilija on usein sellainen, jolla on hyvä tekniikka, joka osaa hyvin valmistaa (tai esittää) esteettisiä elämyksiä tuottavan teoksen. Mutta mitä itse tekniikka-käsite tarkoittaa suhteessa taideteoksen olemisen tapaan? Miten taiteen ja tekniikan *asettamisen* tavat eroavat toisistaan?

i) Mitä on tekniikka?

Heideggerin tekniikka käsityksessä ymmärtääkseni olennaista on se, että tekniikka *asettaa* olevan ja sen ajatteleminen, *miten* se *asettaa* olevan, *millä tavoin tekniikka antaa olevan kohdattavaksemme*. Tekniikka sinänsä ei ole mikään uusi keksintö. Tekniikkaa on ollut niin kauan kuin ihmisiäkin. Ihminen murtaa tietämisessään (*tekhne*) *fysistä* esiin ja voi myös kehittää olevan paljastamisen tapoja niin pitkälle, että ne muuttuvat teknologiseksi ajatustavaksi, joka peittää olevan oman olemisen, toisin sanoen tietämisen ja olemisen yhteys katkeaa.[159] Tietäminen muuttuu kokemuksesta irtoavaksi teoreettiseksi tie-

---

ovatkin monipuolistuneet, niiden ytimessä vaikuttaa nähdäkseni kuitenkin edelleen käsitys siitä, että tanssitaiteilijan ammattitaito perustuu tanssitekniikkaan. Monen tanssinopiskelijan odotukset tanssinopetuksesta kohdistuvatkin sekä heidän itsensä asettaman että kulttuurisen mallin mukaisen tanssijaideaalin saavuttamiseen. Väitteeni perustuu omiin kokemuksiini tanssin opettamisesta tanssin ammattilaisuuteen tähtäävien parissa vuosina 1986–2002 sekä mm. Jaana Parviaisen tekemään tutkimukseen teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksella vuonna 1998. (Parviainen 2003a, 21–22.) Parviaisen mukaan tanssijaideaaliin liittyy kehollinen hallinta tanssiteknisen kyvykkyyden kehittämisenä, johon kuuluu rationaalis-teknisen suorittamisen ja toistojen avulla saavutettu kehollinen muovautuvuus ja virtuoosisten automaattisten liikeratojen hallinta. Tanssinopiskelijat kokevat, että tällainen tekninen kyvykkyys on heidän keinonsa kilpailla tanssin kapeilla työmarkkinoilla ja he odottavat, että tanssin taiteilijakoulutus antaa mahdollisuuden tällaisen kyvyn harjoittamiseen ja oppimiseen. Toisaalta liian yksipuolinen tanssin tekninen opiskelu taas koetaan mekaanisena ja tukahduttavana. Myös tilaa omalle ja yksilölliselle täytyisi löytyä. Taiteilijuuteen etsiytyvä tanssioppilas haluaakin vaihtelevissa määrin mahdollisuuksia tutkia myös liikkeen mielekkyyden ja merkityksellisyyden syntymistä ei-teknisenä prosessina, vaikka ei ehkä sitä näillä käsitteillä osaakaan artikuloida. Osallisuus taiteilijayhteistyöhön tanssiteosten tekemisen prosesseissa onkin usein mielekkäänä koettu opiskelutapa tekniikkaopintojen ohella.

[159] Juha Varton mukaan kun paljastamisen tekniikat alkavat irtaantua luontosuhteesta, kun ihminen alkaa johtaa teoreettisesta päättelystään uutta teoriaa ilman, että se syntyisi kehollisesta maailmassa olemisesta, siis kokemuksesta, silloin alkaa syntyä tekniikan toinen puoli, teknologinen ajatustapa. Tämä ei edellytä nykyaikaista teknologiaa vaan on tapahtunut monesti aiemminkin. "Esimerkiksi doorilaiset kansat

doksi, jolloin oleva kohdataan helposti lähinnä pelkkänä varantona, hyödykkeenä, materiaalina, välineenä. Tällainen teknologinen tietäminen *asettaa* maailman objektina: todellisuus avautuu ikään kuin maailma olisi materiaalia ihmisen käyttöä varten.

Taiteen ja tekniikka käsitteen historiallisia yhteyksiä pohtiessa on hyvä muistaa, että Aristoteleellä teoksen *valmistamista* johtavat *tiedot ja taidot* olivat 'vielä' *tekhne*. Teknologinen ajatustapa määräävänä olevan kohtaamisen tapana nousee Heideggerin mukaan lopullisesti vasta subjektiuden metafysiikkaan sisältyvästä *olevan asettamisen* tavasta: vasta olevan *esittäminen* puhtaan ja varman tiedon valossa tekee olevasta olevaa. (Toisin sanoen, se mitä *ei voida esittää* varman ja pysyvän tiedon valossa, kuten olevan oma *oleminen*, sitä *ei ole*, se siis kätkeytyy, peittyy.) Näin esittämisen metafysiikka olevaa objektivoivana asenteena määrää ja asettaa sen, miten todellisuus avautuu, mitä on. Käsitykseni mukaan tätä tarkoittaa se, kun Heidegger kirjoittaa, että 'modernissa tekniikassa kätkeytyvä valta määrää ihmisen suhteen siihen, mikä on.'[160]

Tekninen asenne kohtaa olevan lähinnä ihmisen käytettävissä olevana varantona ja *materiaalina*, välineellisenä. Varman ja pysyvän tiedon avulla tapahtuva olevan asettaminen operoi laskevalla ajattelulla, jonka avulla se voi rakentaa olevaa varantona hyödyntävää teknologiaa. Teknologia hyödyntää olevaa mahdollisimman tehokkaasti, siis käyttää *materiaalin loppuun* ja se osa olevaa, jota ei käytetä loppuun on jätettä – sillä ei enää ole omaa olemista. Äärimmäisen tekniselle asenteelle esimerkiksi virtaava joki paljastuu vain käytettävissä olevana varantona, sähkövoiman lähteenä, tai lehmä lihan tuottamisen välineenä. Koska teknisessä asenteessa ei ole kyseessä vain tekniikka itse, vaan subjektiuden metafysiikkaan sisältyvä todellisuuden avautumisen tapa, ei tekninen asenne rajoitu vain teknologiaan itseensä, vaan se ilmenee yleisenä suhteena olevaan. Laskevalle ajattelulle suhde kulttuurihistorialliseen kaupunkikiinteistöön on puhtaasti sijoitustoiminnallinen, taloudellistekninen operaatio, yhtä hyvin kuin sosiaalisen hoidon laatu todistetaan taloudellisen laskentamallin suhteena käyttövaroihin.

Heidegger ei kuitenkaan ajattele, että tekniikka, laskeva ajattelu ja teknologia olisivat vältettävissä (miten voi välttää sen miten todellisuus avautuu kokonaisena aikakautena). Hän ei ajattele, että tekniikka on 'Pirun aikaansaannosta', kuten Varto muistaa huomauttaa.[161] Tekniikka on ihmisen aikaansaannosta, joten ihmisen tehtävä on ajatella suhteensa tekniikkaan. Heidegger esitti aikanaan vakavan kysymyksen: kykenemmekö miettivästi ajatellen käsittämään sitä, mitä tässä laskevan ajattelun ja teknologian mahdin ajassa oikeastaan tulee esiin, kykenemmekö millään lailla valitsemaan ja säätämään suhdettamme tekniikkaan?[162]

Tekniikka operoi olevan esitettävyyden alueella varman ja pysyvän tiedon valossa, siis laskevalla ajattelulla. Näin tekniikka myös operoi aina kausaalisuuden alueella: tekni-

---

toivat Kreikkaan noin 1500 eaa vuohenhoidon taidon ja saivat lyhyessä ajassa tuhotuksi metsäisen ja rehevän niemimaan niin, että se edelleen kärsii vaikeasta eroosiosta, jota ei voi korjata millään tunnetulla tavalla." Varto 2003, 189.

[160] Sj, 31.

[161] Varto 1991, 10.

[162] SJ, 35, 23–42.

sestä operaatiosta seuraa ennalta määrätty lopputulos. Kausaalisuuden murtuminen on useimmiten tuhoisaa; laskelmat pettävät, jokin meni vikaan, ja useimmiten se on ihminen, joka 'menee vikaan', toisin sanoen inhimillinen oleminen murtaa ennalta lasketun kausaalisuuden. Teknologian olevan hallintaan pyrkivä suhde olevaan peittää sen perimmäisen arvaamattomuuden. Samalla tavalla taloudellistekniset laskentamallit voivat peittää inhimillisen käyttäytymisen arvaamattomuuden ja ihmisen arvon mittaamattomuuden. Tästä seuraakin vielä eräs tärkeä huomio tekniikasta. Olemisesta (siis elämismaailmasta, paikasta, rajallisuudesta ajassa, historiasta, muistista, kanssa-maailmasta) puhdistettuun abstraktiin tekniseen tietoon ei sisälly kontekstuaalista eettistä velvoittavuutta. Abstrakti laskennallinen tieto ja tekniset innovaatiot voidaan aina irrottaa tietystä situaatiosta, ympäristöstä, elämismaailmasta, historiasta ja kulttuurista. Tekniikka on ylikansallista, globaalia teknologiaa.[163]

Näissä tekniikan luonnehdinnoissa tulikin jo esiin riittävästi tekniikkaan sisältyviä piirteitä taiteen ja tekniikan välisen suhteen ajattelemiseksi. Oleellista on, että teknologinen ajatustapa *asettaa* olevan olevaa objektivoivasta suhteesta käsin. Se operoi olevan esittämisen, välineellisyyden, materiaalin loppuun käyttämisen, kausaalisuuden ja eksistenssin faktisen situaation peittymisen alueella. Nämä ovat kaikki tapoja, joilla taide *ei* anna olevaa kohdattavaksemme, silloin kun taide ymmärretään olemisen kätkeytymättömyyden alueena.

On selvä, että taiteilijan taidon nimittäminen tekniikaksi juontaa estetiikan traditioon, siihen, että teos ymmärretään muotoiltuna aineena ja valmistettuna tarvikkeena. Silloin kun teos/ihmisen keho on muotoiltavaa ainetta, siihen (sen kouluttamiseen, muokkaamiseen) voi soveltaa laskennallisia ja kausaalisia keinoja, kehittää niitä mahdollisimman tehokkaiksi ja tuottaviksi, helposti paikasta, ajasta ja lopulta materiaalista riippumattomiksi tekniikoiksi.

Abstraktilla teoreettisella tiedolla, kuten myöskään teknologisilla välineillä, ei ole kotia, mielekkyyden piiriä, ei situaatiota, ei jaettua kanssamaailmaa eikä asumisen maaperää. Teknologia itsessään ei avaa maailmaa eettisen problematiikan näkökulmasta, se ei tunne huolta, vastuuta, kuolemaa, eikä tee mitään kohtalokkaita ratkaisuja. *Teknologia* asettaa olevan tavalla, joka *peittää sen olemisen*. Teknologian ja valmistamisen tekniikan olevan asettamisen tapa on siten toinen, kuin tässä tutkielmassa puheena oleva *taiteen* asettamisen tapa, joka *varjelee* olevan olemista ja asettaa *olemisen kätkeytymättömyyden*.

---

[163] Parviainen kirjoittaa, että kausaalisuuteen liittyy aina aiheuttaminen ja aikaansaannos. Aristoteleen neljän kausaalisuuden syyn (*causa efficiencis*-aiheuttaja, *causa finalis*- lopputulos, *causa materialis*-materiaali ja *causa formalis*-muoto) sijaan modernissa tekniikassa vallitsee kahden syyn dominanssi. "Causa materialis ja causa formalis on häivytetty ja keskeiseen asemaan ovat nousseet vaikuttava syys (caus efficiensis), joka aikaansaa jonkin lopputuloksen (causa finalis) riippumatta asian tai esineen materiasta tai muodosta. [ ] Työkalut voidaan yhdistää keskenään kuten tietokone ja tulostin, joka printtaa tekstini tarkalleen ajattelematta, siis puuttumatta tekstin moraaliseen sisältöön. Taitava tarkka-ampuja yhdistää havainnon ja kehollisen tekniikan niin, että hän voi tappaa ihmisen käskystä punnitsematta teon seurauksia tai syitä. Osat ja yksiköt voidaan yhdistää ja yhdistellä kompleksisiksi teknisiksi systeemeiksi. *Kaavamainen syy ja seuraus toimivat riippumatta kontekstista.*"

Taide ei 'operoi' kausaalisuuden alueella, sillä se vasta säätää alkuhyppynä, lahjoituksena ja perustan perustamisena sen, mikä tulee maailmassa olevaksi, kohdattavaksi.

Tämä *ei* tarkoita, etteikö teoksen luominen vaatisi käsityötä, valmistamisen tekniikkaa, eikä sitä, etteikö teoksen luomisessa voitaisi käyttää teknologiaa. Tulkintani mukaan tämä tarkoittaa sitä, miten taide antaa olevan olemisen kohdattavaksemme, miten taide avaa paikan, jossa oleminen voi näyttäytyä, pikemminkin kuin paikan, jossa olevaa kulutetaan elämyksen herätteenä tai esityksen välineenä.

Käsitykseni mukaan Heideggerilaisessa tulkinnassa *taiteilijuuden kehittämisen mieli* ei siis voi *perustua* tekniseen lähtökohtaan, vaikka taiteilijakoulutuksessa voikin hyödyntää teknistä tietoa sekä kausaalisia ja laskennallisia tekniikoita.

Se miten käsite tanssitekniikka ymmärretään tanssin käytännöissä sisältää kokemukseni mukaan paljon muutakin kuin pelkkää teknisen asettamisen tapaa. Siihen sisältyy aspekteja kunkin taiteenalan *ethoksesta,* taitamisessa asumisesta, ihmisen historiallisten kehollisten olemismahdollisuuksien luonnostavasta ymmärtämisestä ja situationaalisesta tulkinnasta. Tanssitekniikan käsite ei kuitenkaan myöskään ole vapaa teknisen asettamisen tavasta. Mielestäni se, että taiteilijan taitoa yleisesti nimitetään tekniikaksi, kertoo paitsi metafysiikan ja estetiikan historiasta, myös siitä, miten oma aikamme on teknologisen epookin aika, teknisen asenteen läpitunkema ja hallitsema.

ii) Tanssin tekniikka-käsite

Historialliset tanssitekniikat ovat aina sidoksissa siihen, miten kulttuurissa *ihmisen keho asetetaan*, miten ihmisen kehoa/ihmistä/yhteiskuntajärjestystä luodaan ja hallitaan kehontekniikoiden avulla. Tanssitekniikan kysymys ei siten ole vain: miten tanssitekniikka asettaa tanssin ja tanssijan kehon, vaan myös: miten kehontekniikat asettavat ihmisen?

Kehon kulttuurista ja teknistä hallintaa on tutkittu muun muassa sosiologian, antropologian ja filosofian aloilla. Marcell Mausin analyysin mukaan (1935) kehon kulttuurinen asettaminen toteutuu aspekteissa, joita ovat kehon taitava hallinta ja koordinaatio, kehon käytön kulttuurisesti, sosiologisesti ja historiallisesti määräytyvät tavat eli tyylit, kehon ulkoinen habitus, sekä kehon muovautuminen asentojen ja tapojen mukaan.[164] Nämä kaikki aspektit ovat löydettävissä myös estetiikan tradition sisäisistä historiallisista tanssin tekniikka-tyyleistä.

Michel Foucaultin analyysit kehojen hallinnan ja yhteiskunnallisen vallankäytön suhteesta tuovat Maussin jäsennykseen kaksi uutta painotusta: poliittisen vallankäytön ja yksilökohtaisen suhteellisen vapauden alueen. Foucaultin mukaan yhteiskunnallinen valta asettaa kehon, toisin sanoen ihminen on pääsemättömissä yhteiskunnan vallan ulottumisesta ihmisen kehoon. Kaikissa yhteiskunnissa ihmisen ruumis joutuu valtasuhteiden verkostoon, jossa ruumiista muokataan ideaalisten kuvien ja toisaalta ihmisruumiin poliittisen teknologian avulla kuuliainen ruumis. Foucault nimittää tätä kurin historiak-

[164] Mauss 1979 / Parviainen 2000b, 35. Muun muassa Marcel Mauss, (1979) Michel Foucault (1980, 1998), David Levin (1985, 1988) ja Maurice Merleau-Ponty (1945/1962) ovat analysoineet kehon hallinnan kulttuurisesti ilmenneitä piirteitä.

si.[165] Toisaalta Foucault on myös pohtinut sitä, millä tavoilla ihminen voi hankkia itselleen suhteellista vapautta yhteiskunnallisen metatason vallankäytön sisällä. Hänen mukaansa erilaiset keholliset 'minätekniikat' näyttäytyvät tällaisina itsemääräytymisen ja identiteetin muokkaamisen mahdollisuuksina. Minätekniikoissa ihminen siis hakee mahdollisuutta asettaa itse oma kehollinen olemisensa ja hakea siten suhteellista vapautta yleisen asettamisen tavan sisällä. Parviaisen mukaan minätekniikat ovat eräänlaisia 'itsesuhteen muodostamisen kulttuurisia malleja, jotka toimivat minuuden tulkinnan ja muuttamisen tienviittoina.'[166]

Foucault tuo siis Maussin jäsennykseen lisää nämä kaksi uutta painotusta. Kehon taitava hallinta ei ole vain yksilön itsensä määräämää, vaan kyse on meitä muovaavasta poliittisesta teknologiasta, ja toisaalta minätekniikat tuovat valtaverkoston rinnalle yksilökohtaisen vapauden alueen, joka kuitenkaan ei ole absoluuttista vapautta, vaan juurtunutta aina historialliseen valta-asetelmaan ja elämiskokonaisuuteen.[167]

Kehon kulttuurisesti määräytyviin tekniikoihin on nähdäkseni luettava vielä nykyään yleistynyt lääketieteen ja fysiologisen tieteellisen tiedon soveltaminen keholliseen hallintaan. Urheiluvalmennuksessa kehitetyt erilaiset menetelmät kehon anatomian, ravitsemuksen ja toiminnan tuntemiseksi, esimerkiksi kehon hapenottokyvyn, kestävyyden, voiman ja nopeuden lisäämiseksi, sekä yhä lisääntyvä medikalisaatio, pyrkimys terveyden hallintaan lääketieteen tekniikoilla, ovat osa niitä tapoja, joilla kulttuurisesti määräytyvää kehon teknistä hallintaa toteutetaan.

iii) Tanssitekniikka ja tanssin asettamisen tapa

Pohdin seuraavassa sitä, millä tavalla tanssitekniikka asettaa taiteen, teoksen ja tanssijan. Käsittelin aiemmin sitä, miten baletin tekniikka asettaa balettitaiteen ja balettitanssijan. Kysyn nyt sitä, miten se asettaa baletin *opiskelun* ja laajemmin, miten tanssitekniikka asettaa tanssin opiskelun?

Tanssitekniikka-käsite kehittyi klassisen baletin liikkeistön, habituksen ja tyylin hallinnasta osana laajempaa kulttuurista asettamisen tapaa. Evoluutiostaan huolimatta baletin tekniikka on säilynyt 1900-luvulla suhteellisen muuttumattomana, mahdollistaen 1800-luvulta periytyvän balettirepertuaarin esittämisen. Tulkintani mukaan baletin tekniikka toteuttaa hyvin puhtaasti kausaalisuuden ja laskennallisuuden periaatteita. Riittävä toisto saa aikaa halutun lopputuloksen. Toiston tekniikka, sen 'metodi' on laskennallisuus. Liikkeitä jäsennetään ja toistetaan laskennallisina sarjoina. Kausaalisuus ja laskennallisuus toteutuu määräävästi myös teoksissa. Koreografia koostuu pääosin tekniikkatunneilla opitun liikesanaston variaatioista ja itse koreografia rakentuu laskennallisesti jäsentyvien liikesarjojen rakenteen mukaan.

Tanssitekniikan tunneilla liikkeen ajatteleminen on pääosin liikesarjojen 'laskujen' ja liikeyhdistelmien muistamista ja toistamista. Se on myös tyylin ja habituksen omaksu-

[165] Parviainen 2000b, 35.
[166] Mt. 36.
[167] Mt. 36.

mista, sen käsittämistä ja hallintaa, miten keho ja liike muotoillaan esteettisesti, miten liikutaan baletin 'estetiikan' mukaisesti. Tekniikkatunneilla opitaan siis myös kehon hallinnan tyyli ja habitus ja oppiminen tapahtuu samoin kuin liikesarjatkin, eli pääosin opettajaa jäljittelemällä. Tanssitekniikan ja baletin maailman syvempi ymmärtäminen avautuu siitä, kun tyyli, habitus ja itse liikemuoto alkaa tanssijalla yhdistyä paitsi kulttuurisiin asettamisen tapoihin – siis historiaan ja situaatioon – myös keholliseen olemisperustaan, siihen, miten liike avaa maailmaa maailmasuhteena, miten liikkeen laatu ja vire ovat maailman avautumisen tapaa.

Klassisissa repertuaariteoksissa tanssikoreografia koostuu siis pääosin tanssin tekniikkatunneilla opetellun liikesanaston variaatioista ja liikkumisen tyylistä. Tämä lähtökohta muovaa myös tekniikkatuntien käytännön ja rakenteen. Opettaja on koreografi, joka antaa oppilaalle eli tanssijalle liikkeet tanssittaviksi. Toistamalla opettaja-koreografin liikkeistöön perustuvia harjoituksia tekniikkatunneilla, tanssinopiskelijan keho muovautuu opetettavan liikkeistön ja sen 'estetiikan' mukaan. Opettaja myös tietää tanssin yksiselitteisen oikein tekemisen tavan, joka siis määräytyy tradition luomista standardeista ja menettelytavoista. Tanssija tarvitsee vuosien koulutuksen oppiakseen tanssimaan baletin edellyttämällä tavalla.

Baletin tekniikka, joka ei yksilöidy alkuperäisesti kehenkään persoonaan, asettaa teoksen, tanssijan ja opiskelun tavan. Entä modernissa tanssissa? Käsityksen mukaan modernissa tanssissa seurattiin pitkälle baletin mallia tanssin teknisessä asettamisen tavassa. Baletin yhden yleisen asettamisen tavan sijaan, moderneissa *tanssitekniikoissa* yksittäiset taiteilijat asettivat teoksen, tanssijan ja opiskelun tavan, estetiikan tradition antaman mallin sisällä. Modernin tanssin tekniikat kehittyivät tukemaan yksittäisten taiteilijoiden koreografisen liikkeistön hallintaa ja kehon käytön tavan metodista perustumista. Esimerkiksi Humphrey-, Graham-, Limon-, ja Cunningham-tekniikat olivat personifioituja tanssin liikkeistöjä, joiden lähtökohtana oli kyseisten koreografien liikemotivaatiolle ja ruumiinrakenteelle ominainen liikkumisen tyyli. Tyylin kehittyminen oli seurausta siitä, kuinka kukin koreografi järkeisti ja jäsensi liikkumisen prosessia hänelle ominaisella tavalla, oman esteettisen näkemyksensä mukaisesti.[168]

Liikkeistön kehittyminen kausaalisuutta ja laskennallisuutta hyödyntäviksi tanssitekniikoiksi mahdollisti henkilökohtaisen esteettisen näkemyksen siirtämisen toiselle tanssijalle, laajoille tanssijajoukoille ja siten niiden muuttumisen osaksi tanssin sukupolvelta toiseen siirtyviä traditioita. Tanssitekniikat kantoivat implisiittisesti mukanaan kunkin tekniikan kehittäneen taiteilijan etsimisen ja tutkimisen prosessin tuloksia, sitä kuinka he olivat ratkaisseet liikkeen jäsentämisen ja liikkeen merkityksellistymisen problematiikkaa. Kehittyessään tanssitekniikoiksi, olevan teknisen asettamisen mielessä, nämä prosessoivat ja liikkeen merkityksellistymistä kysyvät seikat painuivat helposti taustalle ja esiin jäi menettelytapojen malli ja tanssin 'yleinen kieli'.

Modernissa tanssissa varsinkin Graham-, ja Cunningham-tekniikat omaksuttiin ko-

[168] Mt. 38.

herentteina ja käyttökelpoisina vaihtoehtoina balettiharjoittelulle ympäri maailmaa. Ne dominoivat niin amerikkalaisten yliopistojen tanssinkoulutusohjelmissa kuin eurooppalaisissa tanssikouluissakin useiden vuosien ajan, aina 1980-luvulle asti. Baletin mallin mukaisesti ne ymmärrettiin jossain määrin, ei vain tanssin *opiskelun* asettamisen tapoina, vaan myös *teoksen*, siis modernin *tanssitaiteen asettamisen* tapoina. Modernin tanssin rinnalle kehittyi myös erilaisia jazztanssin tekniikoita tiiviissä vuorovaikutuksessa populäärikulttuurin ja -musiikin kanssa, mutta edelleen samalla tavoin yksittäisten koreografien, (esim. Matt Mattox) tyyleinä ja liikkumisen jäsennyksen tapoina.

Klassisen baletin luoman mallin mukaan myös modernissa tanssissa tanssitekniikka viittasi neljään erilaiseen piirteeseen: i) tanssiliikkeistöön ii) kehon hallintaan iii) habitukseen ja iv) opetuksen metodiin. Kuten Parviainen kiteyttää: 'Toistamalla opettajan näyttämät liikeharjoitukset ja noudattamalla opettajan ohjausta ja hänen esteettistä näkemystään liikkeen oikeasta suorittamisesta, tanssija alkaa vähitellen hallita omaa kehoaan suhteessa tanssiliikkeistöön.'[169]

Edellä kuvattu malli tanssinopiskelun ainoana tapana murtui pikkuhiljaa estetiikan tradition murroksen, postmodernin ajan sekä tanssin uuden ontologian ja uuden tanssiparadigman myötä. Käsitykset tanssitekniikan funktiosta, opettajan ja opiskelijan työskentelyn luonteesta ja tavoitteista alkoivat muuttua. Tanssija voitiin nyt nähdä oman liikkuvan subjektiutensa määrittelijänä, yhtä hyvin historiallisesti annetun tanssijaposition, kuin oman kehollisen subjektiutensa jatkuvana dekonstruoijana tai kehontietoisuutta tutkivana taiteilijana. Näiden tanssihistoriallisten ja yleisten pohdintojen jälkeen siirryn omaan tulkintaani ja jäsennykseeni uuden tanssiparadigman *tekhnestä*. Pohdintojani ohjaa kysymys, miten tanssin uusi paradigma asettaa tanssin, asettaako se sen estetiikan tradition antamasta teknisestä asettamisen tavasta vai olemiskysymyksen antamasta olemisperustasta vai molemmista?

Tanssijan toimen ymmärtäminen poiesiksena

> Kreikkalaisille esiin tuominen oli *poiesis*. *Poiesis* voi tapahtua kahdella tapaa. Se voi tapahtua joko ihmisen, esimerkiksi käsityöläisen tai taiteilijan toiminnan kautta, tai se voi tapahtua luonnossa itsekseen, esimerkiksi kasvin puhjetessa kukkaan. Tätä itsestään esiinpuhkeavaa kreikkalaiset nimittivät sanalla *fysis*. Sitä esiintuomista, jonka perusta on ihmisessä, he puolestaan nimittivät sanalla *tekhne*'[170]

Lähtökohtani on, että tanssijalle keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Eksistenssi tapahtuu kehollisesti, paikallisesti, ajallisesti. Tanssija on, kuten Heidegger sanoo, heitetty maailman keskelle, maailman historian olemiseen, rajalliseen ajallisuuteen, yhdessä toisten kanssa olemiseen. Miten tanssijan *tekhnen* mieltä ja

[169] Parviainen 1998, 38.
[170] Passinmäki 1997, 35.

rakentumisen tapaa voisi ajatella tästä olemisperustasta käsin? Pohdin ensin kehollisen esiymmärryksen käsitettä, sitä millaisen kehollisen rakentumisen keskelle ihminen on heitetty. Koska kyseessä on yritys ajatella taiteen asettamisen tavasta, eikä teknisen asettamisen tavasta käsin, ei kehollista esiymmärrystäkään voi ajatella eksistenssistä irrallisena, 'liikkuvaa olevaa' koskevana teoreettisena tietona.

Näin täytyy muistaa, että oleminen, *fysis* on haltuunottamaton ja ihmistä vallitseva. Sitä ei voi tietää kokonaan, se ei voi paljastua katseelle, järjelle, ajatukselle kokonaan, eikä sitä voi koskaan taltuttaa kokonaisuudessaan. Ihminen on vastaanottavassa ja esiin saattavassa suhteessa *fysikseen*. Ihmisen ylitse vallitsevana *fysis* asettaa myös perimmäisen rajan: ihmisellä ei ole ulospääsyä kuoleman edessä. *Fysis* on kokonaisuudessaan haltuunottamaton vallitseminen, joka samalla myös konstituoi ihmistä. Ihminen on heitetty *olemisen* potentiaalin sisäisyyteen ja sen suomaan keholliseen esiymmärrykseen.

Käsitykseni on, että kehoon rakentunut esiymmärrys on nimenomaan toiminnallista esiymmärrystä, siis elämän kannalta välttämätöntä toiminnallisuutta, joka on aina kehon ja sen elinympäristön suhdetta luonnostaen määrittävää, tai ihmisen ja hänen maailmassa-olemisensa *mahdollisuuksia* luonnostaen määrittävää. Kun tanssija on vastaanottavassa suhteessa ylitsevallitsevaan *fysikseen*, hän väistämättä kohtaa tietoisella tasolla kehollisen esiymmärryksensä oman toiminnallisuutensa perustana. Näin kehollisen esiymmärryksen kuuleminen ja valjastaminen esiin on eksistenssiä avaavaa toimintaa; se siis avaa sitä olemisen mieltä, jonka keskelle ihminen on heitetty. Näin syvenevä suhde kehollisen esiymmärrykseen näyttäytyy syvenevänä kehontietoisuutena, tienä liikkeellisen esiin tuomisen potentiaaliin, tienä tanssin *tekhneen*.

Kehollisessa esiymmärryksessä vallitsevaa 'järkeä' voi nimittää kineettiseksi-kehologokseksi, joka vallitsee ihmisessä olemisen antamana (oleminen on *logos*: suhteisuutta, yhteyttä, yhteenkokoontumista paljastumisessa). Oleminen kineettisenä *logoksena* ilmenee kehossa kehon rakentumisen ja kehollisen tietoisuuden suomalla tavalla ja muussa olevassa sen rakentumisen suomalla tavalla. Siten kineettinen-keho-logos ei ole vain jotain kehon sisäistä tai ihmisen omaa, vaikka se on myös sitä. Tanssija, joka kuulee kehollista esiymmärrystään eksistenssin avaamisena, tuo esiin ihmisen olemista, mutta ei vain sitä, vaan ihmisen olemisen osallisuutta kaikkeen ilmenevään. Kineettinen-kehologos on siten yksi tapa nimittää sitä esiin rajautumisen mieltä ja potentiaalia, jota tanssijakin kehollisessa esiymmärryksessään kuulee ja jonka hän sallii ilmetä.

Tanssija on siis tekemisissä ei-inhimillisten voimien kanssa, jotka samalla vallitsevat myös hänen itsensä lävitse. Tällöin tanssijan kehontietoisuus tai hänen liikkeessään ilmenevät dynaamiset tapahtumat ja voimat *eivät ole tanssijasta lähtöisin* olevia voimia, vaan hänen lävitseen vallitsevan *olemisen* 'itseilmaisua', joka toki artikuloituu muiden kanssa jaettavuuteen ja *maailmaksi* juuri ja vain *tanssijan tekhnen* kautta.[171]

Olevan paljastuminen merkitsee asettumista rajoihin, joissa oleva voi näyttäytyä omassa hahmossaan. Raja antaa olevalle olemisen. Ihminen on luova olento asettaessaan ole-

[171] Katso esimerkiksi Steve Paxtonin kuvaus aiheesta luvussa *Tanssi maailmasuhteena: Teos ammentamisena- tulkinta kontakti-improvisaatiosta*.

misen vallitsemisen tiettyihin rajoihin. Tällöin hän asettuu jo avautuneesta historiallisesta maailmastaan käsin *fysiksen* valtaa vastaan 'vangitsemalla' sen teokseen, murtamalla esiin uuden olemisen paljastuneisuuden siihen, mikä on jo tuttuna esillä olevaa. Mutta tässä vangitsemisessa tai *fysiksen* ylitsevallitsevuutta vastaan asettumisessa on oleellista se, millä tavalla rajoihin asettuminen tapahtuu, *millä tavalla itse asettamisen tapa avaa todellisuutta*. Heideggerin mukaan taiteilija ei vangitse *fysistä* materiaaliksi välineelliseen asemaan, vaan päinvastoin antaa sen kohota esiin. Tanssija antaa sen, joka vallitsee ihmisen lävitse, jota hän jo potentiaalina *on*, kohota esiin.

Kyse ei ole lähtökohtaisesti mistään monimutkaisesta, mahtipontisesta eikä kaukaisesta. (Vaikka siitä saattaa maailman pystyttämisen tapoina tietenkin sellaista tulla.) Kyse on todellakin sen ajattelemisesta, joka on lähinnä, läheisintä. "Kyse on olemisesta, joka jää yksinkertaisena salaperäiseksi, läpitunkemattoman vallitsemisen puhtaaksi läheisyydeksi."[172] Ymmärrän tämän niin, että tanssija tuntee olemisen läheisyyden kehossaan – minä tunnen olemisen läheisyyden itsessäni, olen olemisen tapahtumista. Se on kaikkein läheisimmin ja perustavimmin sitä, mitä minä olen. Oleminen tapahtuu minussa väreilynä, lämpönä, sykkeenä, se kihelmöi, virtaa ja värisee, se on kohiseva pehmeä kosketus ja nostattava aalto. Minä tapahdun olemisen kosketuksessa, oleminen koskettaa minua. Koska oleminen koskettaa minua, voin nähdä myös sen miten oleminen koskettaa muita, miten muut ovat omaa olemisen toteutumistaan. Tämä on ymmärtääkseni se kaikkein läheisin läheisyys, jota tanssija ajattelee, jota hän on, josta hänen luova voimansa on.

Mutta, kuten Luoto kirjoittaa, olevan kätkeytymättömyys ei tapahdu itsestään. Kätkeytymättömyys ei tule muille jaettavaksi ilman sitä hahmoa, jossa se voi näyttäytyä. Olevan kätkeytymättömyys on saatava aikaan, mikä tapahtuu teoksen kautta. [173] Miten siis tanssijan *tekhne*, joka on *poiesis*, *fysiksen* äärettömästä potentiaalista vastaanottavaa ja esiin valjastavaa ammentamista, voi rakentua olemisperustasta käsin?

Kehontietoisuuden keskeisiä käsitteitä

Kokemukseni mukaan uuden tanssiparadigman metodeissa havainnoinnin suunta on vaihtunut kehon liikkeen muotoilusta (kehon kuvallinen käsittämistapa) ja katseen kautta havainnoituvasta *objektikehosta eletyn kehon* ja kehon sisäisten aistien välittämän informaation havainnointiin. Eletyn kehon *tekhne* ymmärretään objektikehon esteettis-teknisesti taitavan hallinnan sijaan enemmän eletyn kehontietoisuuden harjoittamisena. Jotta voisin jäsentää lähemmin tanssijan kehontietoisuudessa tapahtuvaa tietämisen tapaa, on välttämätöntä aluksi selvittää tarkentavasti seuraavia keskeisiä keholliseen täälläoloon liittyviä käsitteitä: *objektikeho, eletty keho, kehon sisäiset aistit, proprioseptinen tietoisuus, kehontietoisuus, ego-tietoisuus, kehon kaava, kehon kuva, visuaalinen mielikuva,*

[172] Kh, 72. Heidegger kirjoittaa humanismkirjeessä, että ainoa asia, jonka ajattelu haluaa saavuttaa on yksinkertainen: kyse on olemisesta, olemisen ajattelusta.
[173] Luoto 2002, 105–109.

proprioseptinen mielikuva, kinesteettinen ymmärtäminen, kinesteettinen empatia, kontemplatiivinen keho.

i) Proprioseptiset aistit, kehontietoisuus

Objektikeholla tarkoitetaan kehoa, jota voidaan tarkastella ulkoapäin materiaalisen esineen tavoin ja joka voidaan asettaa havainnoinnin kohteeksi. Koettu tai eletty keho on se, mikä on läsnä sisäisessä kokemuksessamme ja jota ei voi asettaa objektiivisen mittauksen kohteeksi. Eletty keho on välittömässä nyt hetkessä läsnäoleva kehollisen kokemuksemme kokonaisuus. Se syntyy kehon sisäisten aistien antaman informaation kannattelemana ja muodostaa aina yhtenäisen taustan, kehontietoisuuden, kehon sisäisten aistimusten havainnoimiselle.[174]

Aistifysiologiassa erotetaan toisistaan nk. ulkoiset aistit ja sisäiset aistit. Ulkoisia aisteja (exteroception) ovat näkö-, kuulo-, haju-, maku-, ja tuntoaistit. Sisäisiä aisteja, nk. proprioseptisiä aisteja (proprioception) ovat tasapaino-, liike- ja asentoaistit, eli aistit, joiden avulla saamme informaatiota nivelten liikkeistä, lihasten jännitystiloista, tasapainosta, kehonosien ja kokonaisuuden liikkeestä ja muista kehon sisäisistä tuntemuksista. Vaikka sulkisimme kaikki ulkoiset aistikanavamme, sisäinen kehontietoisuutemme säilyy. ”Jäljelle jää kokemus proprioseptisten aistien antamasta kehon sisäisestä tuntemuksesta, jota voimme siis kutsua kehontietoisuudeksi tai proprioseptiseksi tietoisuudeksi.”[175]

Kinesteettinen aisti on lihasten liikeaisti, siis proprioseptinen, sisäisen kehontietoisuuden aisti. Kun puhun kinesteettisestä ymmärtämisestä tarkoitan proprioseptisessä / kehontietoisuudessa tapahtuvaa liikkeen ymmärtämistä. Emme koe liikkeen tuottamaa lihasaistimusta pelkkänä käsittämättömänä aistidatana, vaan aistimus jäsentyy tajuntaamme aina jollakin lailla ymmärrettynä, kehollisen esiymmärryksen ja historiallisen eletyn kehon perustalta. Tanssijan kinesteettistä ymmärtämistä voisi luonnehtia niin, että se on kehontietoisuudessa tapahtuvaa liikeaistin välittämän informaation ymmärtämistä, siis liikkeessä avautuvien olemismahdollisuuksien luonnostavaa ja tulkitsevaa ymmärtämistä maailmasuhteena. Kinesteettinen ymmärtäminen on myös aina suhteessa kinesteettiseen empatiaan, visuaalisen liikehavainnon ja proprioseptisen tuntemuksen väliseen yhteyteen.

---

[174] Klemolan mukaan jako on peräisin jo Husserlilta (Dodd 1997) myöhemmin sitä käytti Scheler (Scheler 1980) ja viimein sen toi yleiseen keskusteluun Merleu-Ponty (Merleu-Ponty 1987). Klemolan mukaan ”yleensä objektikeho kuvataan kehoksi, jota tarkastellaan ulkopäin esineen tavoin. Sillä on tietty rakenne: luusto, lihaksisto, verenkiertoelimistö jne. Se on tieteen näkökulma kehoon. Koettu tai eletty keho on se, mikä on läsnä sisäisessä kokemuksessamme.” Klemola 2004, 77–78.

[175] Klemolan mukaan kun teemme ajatuskokeen ja suljemme kaikki ulkoiset aistikanavamme, jolloin emme havaitse objektikehoammekaan (ulkoapäin havaittavaa kehoa materiaalisena), mitä jää jäljelle? Huomamme, että eletyn kehon tietoisuutemme ei vähene tästä millään tavoin. Sisäinen kehontietoisuutemme säilyy, vaikka kaikki ulkoiset aistikanavamme sulkeutuisivat. Jäljelle jää kokemus proprioseptisten aistien antamasta kehon sisäisestä tuntemuksesta, jota voimme siis kutsua kehontietoisuudeksi tai proprioseptiseksi tietoisuudeksi. Mt. 78.

ii) Jokapäiväinen disintegraatio

Tavanomaisessa kehosuhteessamme, eli 'luonnollisessa asenteessamme', kehontietoisuutemme on yleensä painunut periferiaan ja tietoisuutemme keskiössä on psyykkishenkisten kokemusten taso, ego-loginen tietoisuutemme. Elämme pääasiassa kehomme ylittäen, mieli ja keho elävät 'eri aikaa', mielen ja kehon liike eivät kohtaa samassa *täällä-hetkessä*. Pääasiassa elämme ajatusten, mielikuvien, suunnitelmien, muistikuvien, eli mielellisten representaatioiden virrassa, emmekä ole intensiivisen tietoisia kehomme täällä-hetkestä. Aistimme ovat pääasiassa suuntautuneita ulkoisiin aistimuksiin; emme kiinnitä huomiota proprioseptisten aistien välittämään informaatioon, tai ohitamme sen. Toimimme totunnaisesti ja automaattisesti, kiinnittämättä sen suurempaa huomiota toiminnan tapaan kehontietoisuuden tasolla. Vasta kun kehon sisäiset aistimukset ylittävät tavanomaisen huomiokyvyn tason kiinnitämme niihin huomiota. Saatan kävellä kadulla ajatuksiini vaipuneena, mutta vasta kun astun vaarallisesti jalkakäytävän reunalle ja horjahdan, tai olen astumassa auton eteen, palaan keholliseen tietoisuuteen, tulen intensiivisesti läsnäolevaksi kehon ja mielen samanhetkisyyteen. (Itse asiassa tanssijalla heikosti valveilla oleva tietoisuus voi toteutua myös toisin päin, siis niin, että saatan kävellä kadulla keskittyneenä intensiivisesti kehon proprioseptiseen informaatioon, siihen, miten käytän itseäni toiminnassa, että herään ulkoisten aistien informaatioon vasta kun astun vaarallisesti jalkakäytävän reunalle.)

Voimme kulkea 'eriparia' kehomme kanssa vuosia, vuosikymmeniä, toistaen kehollisesti epäsuotuisia liikeratoja ja käyttäytymismalleja. Voimme elää egotietoisuutemme tasossa niin intensiivisesti, että olemme ikään kuin vieraita omassa kehossamme, jolloin eletyn kehon kokemuksellisen maailman ulottuvuudet jäävät tietoisuudessamme sulkeutuneeksi alueeksi. Voimme toisaalta myös arkipäivässä hakeutua kehontietoisuuden kokemuksen alueelle hakemalla ulkoilusta, liikunnasta, saunomisesta, rentoudesta ja levosta kehollisia kokemuksia, jotka vapauttavat totunnaisen kehonkäytön tavan aiheuttamista jännityksistä ja turtumuksesta ja harmonisoivat kehon ja mielen yhteyttä. Voimme myös tietoisesti alkaa suuntautua kehon käytön tavan huomioimiseen herkistyneellä tavalla. Voimme alkaa harjoittaa kehontietoisuuttamme. Voin esimerkiksi tulla tietoiseksi siitä, miten liikkuessani koko kehoni pyrkii toimimaan kokonaisuutena ja tasapainottamaan liikettäni. Voin tuntea kävellessäni kevyen ylöspäin kohottavan voiman päälaellani, voin pyrkiä vapauttamaan ylimääräiset lihasjännitykset ja tuntea kuinka kehoni paino putoaa alaspäin ja kuinka kehoni saa tukea maan vastavoimasta. Voin tuntea kuinka virittyneisyyteni ja olotilani tulee rentoutuneemmaksi ja askeleeni joustavammaksi ja elävämmäksi. "Voin pudottaa pois sisäisen puheeni, representaatiot, ja olla läsnä liikkeeni nykyhetkessä", kuten Klemola kirjoittaa.[176]

Luonnollinen asenteemme tai jokapäiväinen kokemuksemme on useimmiten arkipäiväisesti dualistinen. Se jakaa meidät kahtia, mieleen ja kehoon.[177] Unohtaessamme

[176] Mt. 87.

[177] Luonnollisen asenteen kehosuhteesta on olemassa paljon filosofista kirjallisuutta. Klemolan mukaan mm. Drew Leder (The Absent Body, 1990) argumentoi sen puolesta, että juuri jokapäiväisen kokemuk-

kehomme, olemme pelkkää sisäistä puhetta, ajatusta, mielikuvia, elämme representaatioiden virrassa. Vasta kun jokin 'häiriö' tapahtuu, tai kun hakeudumme aistinautintoihin kehomme kokemus astuu esiin. Vasta kun kiinnitämme kehoomme erityistä huomiota, kehomme astuu tietoisuuden kenttään. Myös kehontietoisuudelle herkistyvä harjoittelu muuttaa arkipäiväistä suhdettamme kehontietoisuuden ja egontietoisuuden kokemuksellisten tasojen suhteen ja avaa kehontietoisuuden kontemplatiivisen kokemuksen paikkana. Kontemplatiivisen kehon käsitteellä Klemola viittaa kehoon, joka on käynyt läpi erilaisia kehon sisäistä kuuntelua edellyttäviä harjoituksia ja näin avannut sellaisia kokemuksen mahdollisuuksia, jotka eivät paljastu helposti harjaantumattomalle keholle.[178]

Klemola näkee Max Schelerin mukaisesti, että on tehtävä selkeä ero ego-tietoisuuden ja kehontietoisuuden välille. Kehontietoisuus on perustava kokemuksellinen taso, joka ei ole identtinen objektikehon eikä ego-logisen tietoisuuden tason kanssa. Eletty keho on aina annettu täysin yhtenäisenä kokemuksellisena tosiasiana ja se on annettuna olemisen järjestyksessä ensisijainen kaikkiin erityisiin orgaanisiin aistimuksiin tai ulkoisiin havaintoihin nähden:

> Esimerkiksi kuten psyykkiset kokemukset koetaan 'egossa', jossa ne liittyvät tietynlaiseksi ykseydeksi (tietoisuuden virraksi, jonka keskukseksi asetamme egon), samoin kaikki kehon aistimukset ovat välttämättä annettuna yhdessä eletyssä kehossa, eletyn kehon tietoisuudessa eli proprioseptisessä tietoisuudessa. Kun havaitsemme esimerkiksi kivun tunteen, voimme tuntea eletyn kehon kokonaisuuden sen taustana. Scheler toteaa eletyn kehon olevan silloin perustava ilmiö, johon objektiivisenkin kehon annettuna oleminen perustuu. Eletty keho on helppo kokea tässä ja nyt, sen sijaan egoa psyykkis-henkisen kokemuksen 'kokoajana' on vaikeampi löytää. Jos käännymme sisäänpäin kohti itseämme ja yritämme löytää egomme, emme välttämättä löydäkään mitään, tai löydämme sen, mitä Heidegger filosofiassaan kutsuu avoimuudeksi, avoimuudeksi olevalle.[179]

iii) Eletyn kehon kokemus

Luonnollisessa asenteessamme, kun ohitamme kehomme, koemme, että todellisuus avautuu ego-logisesta horisontistamme käsin. Voimme jättää huomiotta eletyn kehon kautta avautuvan osallisuuden olemiseen. Eletyn kehon kokemus on kuitenkin monella tavalla inhimillisesti välttämätön kokemuksen taso. Välttämätön se on muun muassa siksi, että se toimiin empatian perustana. Koska eletyn kehon kokemukseni kertoo minulle, millaista on olla maailmassa kehollisena, aistivana, kipua ja nautintoa tuntevana olentona, se on perusta sille, että voin ymmärtää myös toista hänen omassa kehollisessa olemisessaan. Empatian perustana on ihmisten välinen kehollinen kokemus, jossa toinen koetaan samankaltaisena tuntevana olentona kuin itse.[180] Kun kosketan toista ihmistä, en

---

semme dualistisuus on synnyttänyt myös kartesiolaisen dualistisen filosofian. Hän tarkastelee niitä erilaisia tapoja, miten keho tulee kokemuksessa ylitetyksi, miten se on 'poissa'. Mt. 86.

[178] Mt. 89.

[179] Mt. 79. / Scheler 1980, 399–401.

[180] Myös kognitiotieteessä on herätty eletyn kehon kokemuksen merkityksen tutkimiseen. Mm. Evan Thompson esittää väitteen, että ihmismieli ja tietoisuus ei 'sijaitse' ihmisen päässä, vaan se on käsitet-

kosketa kuollutta esinettä, vaan olen tietoinen siihen liittyvästä kokemuksellisesta ulottuvuudesta. Olen tietoinen siitä, että käsi, jota kosketan on ”toisen elävän, kokevan ihmisen käsi, ja jos kosketan tuota kättä, kosketan samalla hänen tietoisuuttaan.”[181]

Tämä kokemuksen ulottuvuus on läsnä katsoessani tai koskettaessani mitä tahansa elävää olentoa; näen siinä tuntemisen ja tietoisuuden mahdollisuuden, koska minulla on kokemus itsestäni tuntevana olentona. Klemolan mukaan ”mitä herkemmin koen kehossani virtaavan elämän, sitä syvemmin koen elämän muissa tuntevissa olennoissa. Empatian kokemukseni intensiivisyys perustuu siihen, miten intensiivisesti koen elämän virran itsessäni.”[182]

Eletyn kehon yhtenäinen kokemuksellinen kenttä on myös *kinesteettisen empatian* perusta. Ihmisellä on visuaalisen aistin ja liikeaistin välillä suora yhteys. Toisin sanoen ihmisellä on kyky yhdistää visuaalinen kokemus liikkeestä omaan liikekokemukseen, kyky suhteuttaa nähty liike omaan proprioseptiseen tietoisuuteen. Visuaalinen kokemus liikkeestä herättää ’liikevasteen’ kehossa, eräänlaisen ’mikroliikkeen’ tai liikeimpulssin alun. Klemolan mukaan saman ilmiön voi olettaa olevan kinesteettisen empatian taustalla. Kyse olisi kehomuistissa olevien kokemusten mieleenpalauttamisesta, muistamisesta. Visuaalinen kokemus toisen liikkeestä synnyttää omassa kehossa eräänlaisia mikroliikkeitä, toisten tekemien liikkeiden ’alkuja’, impulsseja ja tämä kokemus tuntuu kehon sisällä, proprioseptiikassa. ”Liike tuntuu sen kaltaisena kuin sen itse kokisin, jos sen tekisin.”[183] Tanssijalla liikkeen visuaalisen hahmon ymmärtäminen ja kinesteettinen empatia liittyvät toisiinsa hyvin intensiivisellä tavalla. Tanssija havainnoi sitä, kuinka kinesteettisen muistin rakenteet suodattavat esiin liikkeen merkityksiä ja liikkeen ymmärtämistä.[184]

Kehontietoisuuden harjoittamisella on idän henkisissä traditioissa nähty olevan suuri merkitys eettisyyden perustana. Yasuo Yuasan mukaan idän filosofioissa kehon ja mielen yhteyttä pidetäänkin yleensä saavutuksena ja harjoituksen tuottamana muutoksena enemmin kuin olemuksellisena suhteena.[185] Aasialaisissa filosofioissa kehon ja mielen suh-

---

tävä kehollisena kokonaisuutena, joka laajenee intersubjektiiviseksi vuorovaikutuksellisuudeksi toisen ja itsen välillä. Hänen mukaansa inhimillinen itsetietoisuus perustuu empatian kokemukselle. Empatian perustana on ihmisten välinen esireflektiivinen, kehollinen kokemus, jossa toinen koetaan samankaltaisena tuntevana olentona kuin itse. Thompson 2004, 2.

[181] Klemola 2004, 81.

[182] Mt. 81.

[183] Mt. 101.

[184] Käsittelen kinesteettistä empatiaa tarkemmin luvussa *Teoksen säätämisen tekhne: Tanssi ja katse*. Parviainen puhuu kinesteettisestä empatiasta sen kautta miten tanssi välittyy katsojalle: ”Näkyvä liike kääntyy koetuksi kehossa, herättäen erilaisia kehon muistoja ja tuntemuksia. Näkyvä liike tulkitaan omalla kehon kartalla, jolloin liikkeen merkityksen tulkinta syntyy oman kinesteettisen aistin kautta. Liikkeen merkitys ei ole visuaalinen kuva, liikkeen visuaalinen kompositio, vaan kinesteettisen muistin rakenteet suodattavat merkityksen ja ymmärryksen näyttämöllä liikkuvan tanssijan liikkeestä.” Parviainen 2000a, 94. Myös tanssija ja koreografi ymmärtävät liikehahmon merkityksellisyyden kinesteettisen empatian kautta. Kun puhun liikkeen maailmaa avaavasta voimasta ja liikkeen ’maailmoinnista’ tarkoitan niitä muistin rakenteita, eletyn kehon muistiin sisältyviä ’maailmoja’, joita kinesteettisessä empatiassa tulee esiin.

[185] Yuasa 1987,1 / Klemola 2004, 88.

detta tarkastellaan kasvun kannalta: tavoitteena ihmiseksi kasvussa on kehon ja mielen integriteetti, yhteys tai ykseys. ”Se on saavutuksen tulos, saavutuksen, jonka eteen ihmisen on ponnisteltava. Kun tämä ykseys toteutuu, se antaa perustan sekä eettiselle, esteettiselle että tiedolliselle kokemukselle.”[186]

Emme ole koskaan tietoisia kaikesta siitä informaatiosta, jota proprioseptiset aistimme meille välittävät. Onkin tehtävä ero proprioseptisen informaation ja proprioseptisen tietoisuuden välillä. Kehontietoisuus on se osa proprioseptisestä informaatiosta, joka havainnoituu tietoisuuteen. Kehontietoisuutemme harjoittaminen muuttaa kykyämme havainnoida ja tulkita proprioseptistä informaatiota. Kehontietoisuudesta puhuttaessa onkin syytä aina korostaa, että kyse on jatkuvasti muuttuvasta kehollisen kokemuksen ja tietoisuuden alueesta, johon harjoitus vaikuttaa ratkaisevasti.[187] On siis täysin perusteltua puhua luonnollisen tai jokapäiväisen asenteen kehosuhteesta ja harjoituksen muuttamasta kehosuhteesta, esimerkiksi tanssijan kehontietoisuudesta tai kontemplatiivisen harjoituksen tuottamasta kontemplatiivisesta kehontietoisuudesta.

iv) Proprioseptisen tietoisuuden jäsennyksiä

Kehontietoisuuden käsitteisiin on syytä liittää vielä kehon kaavan (body schema) ja kehon kuvan (body image) käsitteet.[188] *Kehon kaavalla* viitataan siihen kehollisten motoristen funktioiden systeemiin, joka mahdollistaa primäärisi kehollisen liikkuvuutemme ja joka toimii terveellä ihmisellä ilman tietoista tarkkailua. Tätä kehon motoristen kykyjen järjestelmää voi käsitykseni mukaan pitää myös kehollisena esiymmärryksenä tai toiminnallisena primääriohjauksena, kuten esimerkiksi Alexander-tekniikassa tehdään.

Kehon kuva on Klemolan mukaan se havaintojen, asenteiden, uskomusten ja tunneasenteiden systeemi, jonka liitän omaan kehooni. Sillä tarkoitetaan havaintoani ja kokemustani omasta kehostani, mutta myös käsityksiäni kehostani. Siihen liittyy sisäisiä kokemuksia, mielikuvia, representaatioita, uskomuksia ja asenteita, joiden intentionaalinen kohde on oma kehoni. Kehon kuvan intentionaalisia elementtejä ovat a) havaintokokemus omasta kehosta, b) käsitteellinen ymmärrys omasta kehosta ja kehoista yleensä ja c) tunneasenne omaa kehoa kohtaan.[189] Kehon kuva on ongelmallinen käsite, jos se ymmärretään visuaalisena havaintona objektikehostani, ’valokuvana’. Tässä yhteydessä on syytä korostaa kehon kuvan henkilökohtaista kokemuksellisuutta, sen tiedollista ja tunnekokemuksiin liittyvää puolta.[190]

---

[186] Mt. 88.

[187] Mt. 85.

[188] Klemola tekee jaon Gallagherin ja Meltzoffin (The Earliest Sense of Self and Others: Merleau-Ponty and Recent Developmental Studies, 1996) tutkimusten pohjalta.

[189] Mt. 82.

[190] Käytän kehon kuvan käsitettä tässä lähinnä eräänlaisena ’aputyökaluna’, jolla voin jäsentää tanssijan *tekhnen* harjoittamisen eri puolia. Sinänsä käsite saattaa olla sekaannuksia aiheuttava siinä, miten tutkielmassani olen puhunut esteettisteknisen tanssitradition tavasta käsittää keho ja ihmisen liike objektikehon kuvallisuuden, eikä niinkään proprioseptisen tietoisuuden, toiminnan älykkyyden ja sen eksistenssiä avaavan voiman kautta.

Tanssijan intention suuntaamisen ja kehollisen taidon luonteen kannalta on hyvä tarkastella hieman lähemmin näitä elementtejä. Klemolan mukaan oman kehon havaintokokemus voidaan jakaa useampaan alakategoriaan sen mukaan, mihin aistimodaliteettiin havainto kuuluu ja onko kyse aktuaalisesta aistimuksesta vai kuvitellusta aistimuksesta. Mielikuvan käyttö ja kuvitellut aistimukset ovat usein tärkeitä kehollisten taitojen oppimisessa. Voin esimerkiksi katsoa kehoani ja nähdä siitä osan. Kyse on silloin siitä, että minulla on *visuaalinen aistihavainto objektikehostani.* Voin myös koskettaa omaa kehoani ja saada siitä tuntoaistimuksen. Kyse on silloin *objektikehooni kohdistuvasta tuntoaistimuksesta.* Voin myös kuunnella kehoani sisäkautta, kokea sen sisäisiä tuntemuksia, jolloin kyse on *proprioseptisestä havainnosta,* joka kohdistuu kokevaan kehooni.

Voin myös nähdä mielessäni objektikehoni. Voin kuvitella näkeväni oman kehoni, jolloin minulla on *visuaalinen mielikuva kehostani*. Voin myös kuvitella, että asetun mielikuvakehoni sisälle toimijaksi; näen mielessäni itseni omassa kehossani. Tällöin mielikuva ei enää ole pelkästään visuaalinen, vaan siihen liittyy myös mielikuvia kehon sisäisistä, proprioseptisistä tuntemuksista. Tällaista mielikuvaa voisi Klemolan mukaan kutsua *proprioseptiseksi mielikuvaksi* erotukseksi visuaalisesta mielikuvasta, vaikka siihen liittyy myös visuaalisen mielikuvan elementti. On myös tärkeää huomata, että visuaalinen mielikuva ei ole ainoa kuvittelun muoto.[191] Voin kuvitella kuulevani ääniä ja antaa äänien koskettaa proprioseptisiä tuntemuksiani, siis ikään kuin tuntea äänen laadun kehon sisäisenä liiketuntemuksen laatuna. Tai voin haistaa kuviteltuja hajuja ja maistaa kuviteltuja makuja. Voin myös kuvitella puhtaasti proprioseptisiä tuntemuksia, siis kuvitella miltä jokin liike tuntuu kehossani.

Kehon kuvan kaikki intentionaaliset elementit sekä kehon kaava ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Voin esimerkiksi kokea käsitteellisen ymmärryksen kehostani proprioseptisenä mielikuvana. Esimerkiksi voin tuoda käsitteellistettyä tietoisuuttani kehon kaavan toiminnasta proprioseptiseksi kokemukseksi. Voin maata selälläni ja antaa visuaalisen mielikuvan kehoni keskilinjasta, tai vaikkapa pään ja niskan suhteesta liikkeessä, muodostua proprioseptiseksi kokemukseksi. Voin siis harjoittaa tietoisuuttani kehon kaavan toiminnasta kehollisen visuaalis-proprioseptisen mielikuvan avulla. Mitä vahvemmaksi visuaalis-proprioseptinen mielikuva kehittyy, sitä enemmän se säilyy kehontietoisuudessani myös liikkumisen hetkellä. Käsitteellinen ymmärrys kehostani tulee näin eletyn kehon kokemukseksi ja ohjaa tai kannattelee toimintaani, taitoani.

Kehon kaava on aina mukana fyysisenä perustana (kehollisena esiymmärryksenä tai kineettisenä-keho-logoksena) intentionaalisessa toiminnassani ikään kuin sitä kannatellen. Kehon kaava ei kuitenkaan ole sama kuin kehon havainto. Kehon kaava toimii motorisena systeeminä ilman tarkkailuani ja havainnointianikin, mutta voin myös tuoda kehon kaavan toiminnan tietoisen havainnoinnin ja intentionaalisen harjoituksen kohteeksi, kuten tanssin uudessa paradigmassa paljolti onkin tehty. Oleellista on, että proprioseptio toimii kahdella tasolla. ”Kannatellessaan kehon asentoja ja liikkeitä se on olennainen osa

[191] Mt. 82.

kehon kaavan systeemiä. Sama proprioseptinen informaatio on myös kehontietoisuuden perustana, jolloin se on olennainen osa myös kehon kuvan kokemuksellista ulottuvuutta."[192]

Tanssijan tekhne kehontietoisuuden harjoittamisena

Kokemukseni mukaan uuden tanssiparadigman *tekhnessä* orientaatio kääntyi objektikehon havainnoinnista (kehon taitava hallinta suhteessa liikkeen kuvalliseen muotoon) enemmän eletyn kehon kokemuksen, proprioseptiseptisen kehontietoisuuden puoleen. Keskiöön nousi kehon toiminnallinen älykkyys, sekä liikkeen eksistenssiä avaava voima, eli eletyn kehon kokemus maailmasuhteena. Jäsennän uuden tanssiparadigman *tekhneä* aluksi näiden kahden toisiinsa kietoutuvan aspektin kautta ja liitän sen jälkeen tanssijan *tekhnen* keskeiseksi rakenteenpiirteeksi vielä *ei-reagoinnin* käsitteen. Yhtäällä tanssija opiskelee kehon toiminnallista älyä, jolle on monia, hieman eri sisältöjä kuvaavia nimiä: kineettinen-keho-logos, kehollinen esiymmärrys, kehon motoristen funktioiden systeemi, kehon kaava. Toisaalta tanssija tutkii omaa eletyn kehon kokemustaan maailmasuhteena, siis liikkeen eksistenssiä avaavaa voimaa. Tanssijan toimintaa kuitenkin kannattelee ei-toiminnan tausta. Tämä on suorasta välineellisestä päämääräisyydestä vapauttava toiminnan tapa, tai paremminkin sen pois-valitseva toiminnan tapa. Tämä ei-reagoiva, ei-tekevä toiminnan tausta on se, jossa kehon 'kätkeytyen esiin kohoava' voi ilmetä.

i) Kehon toiminnallisen älyn tutkiminen

Kokemukseni mukaan uudessa tanssiparadigmassa kehon liikkumiskyvyn kehittäminen ymmärretään kehon toiminnallisen älykkyyden tutkimisena. Opetuksessa usein hyödynnettävät kinesiologia, aligment ja release metodi, Feldenkreis-, ja Alexander-tekniikka perustuvat juuri eriasteiselle käsitteelliselle ja kokemukselliselle tiedolle kehollisesta esiymmärryksestä, kehon motorisesta systeemistä ja funktionaalisesta toiminnasta.[193]

Kehon toiminnallisen älykkyyden tutkimista ei käsitetä kehon teknisenä manipulaationa, vaan vastaanottavana ja ammentavana suhteena *fysikseen*. Kyse on liikkeen *mahdollisuuksien* tutkimisesta ja avaamisesta eletyn kehon alueella. Kehollinen esiymmärrys ei ole mikään staattinen kokonaan tietoisuudelle paljastuva käsite tai asento vaan kehon toiminnallinen todellisuus, joka on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristömme ja mielentilamme kanssa, ja jota ei voi teknisen asenteen avulla ottaa kokonaan haltuun.

Kehollinen motorinen primääriohjaus esimerkiksi painovoimavasteena, pään ja niskan suotuisana suhteena liikkeessä, ei ole mikään 'asento' vaan toiminnan tapa, josta voimme olla vaihtelevissa määrin tietoisia, mutta jossa proprioseptisen informaation määrä on aina suurempi, kuin mitä kehontietoisuudessamme havainnoimme. Opiskelussa hyödynnetäänkin myös kehon kuvaa ja proprioseptisiä mielikuvia. Koska kehon-

[192] Mt. 85–86.
[193] Kts. mm. Pasanen-Wilberg 2000, 36–39.

tietoisuuden kokemus sinänsä ei palaudu suoraan kieleen, on myös usein käytettävä metaforia ja kielikuvia, joiden avulla voi yrittää kuvata haetun kehon käytön tavan mukanaan tuomaa kokemuksen laatua.

Opiskelija tulee harjoituksen myötä yhä tietoisemmaksi siitä, millä tavalla hänen oma totunnainen kehonkäytön tapansa on rakentunut. Hänen asento- ja liiketietoisuutensa kehittyy, eli hän tulee tietoisemmaksi suhteestaan painovoimaan, tavastaan reagoida impulssiin ja liikkeeseen käytetystä ponnistuksen määrästä, sekä siitä, miten hän organisoi liikeimpulssin ja liikkeen kulun suuntautuneisuuden kehossaan, kehonsa linjauksen, sen sisäisen integraation ja niin edelleen.[194] Koska kyse on siitä, millä tavalla tanssija tulkitsee ja tiedostaa proprioseptista informaatiota, kiinnitetään opiskelussa huomiota juuri havaintoprosessiin itsessään. Siis tanssija kiinnittää huomionsa oman mielensä toiminnan tapaan ja tietoisuutensa rakenteeseen. Samalla tavalla kuin idän perinteissä, tässäkin ymmärretään, että *todellisuus avautuu harjoittamisen tavassa*, sen laadussa itsessään.

Tällainen harjoittelun tapa vaatii myös kehon ylittävän mielentilan pysäyttämistä, seisahtumista, odottamista, kuuntelua. Tämä tapahtuu konkreettisella pysähtymisellä ja tietoisella keskittymisellä mielen ja kehon integriteettiin, proprioseptisen kokemustaustan kuulemiseen. Yksinkertaisimmillaan ja ehkäpä syvimmillään tanssija kohtaa liikkumattomuudessaan hengityksensä eräänlaisena perimmäisenä eletyn kehon liikkeen paradigmana, kuten Klemola kirjoittaa.[195] Liikkumattomuudessa voin herkistyä myös sille liikkeelle, jota olen, mutta jota en tee. Aistin sen, miten oleminen toteutuu kehossani tapahtumisena, voin levätä olemiseni liikkeessä.

Esimerkiksi kun pysähdyn lepäävään liikkumattomuuteen, koen kehoni konkreettisen painon ja toisaalta kehoni rajattomuuden (liikkumattomuuden tuoman kehon rajojen sulamisen tai häviämisen) tuoman painottomuuden ja keveyden tunteen yhtä aikaa.

---

[194] Havainnollistan tätä seuraavalla esimerkillä. Alkeistasolla tanssijan liikkeen suorittamista usein ohjaa visuaalisen objektikehon kautta määrittyvät mielikuvat liikkeen ulkomuodosta, kun taas kyky vastata proprioseptisen informaation palautteeseen liikkeen suorituksesta on heikompi. Usein tahdonponnistuksen määrä on liian suuri ja kohdistuu kehoon eriytymättömästi. Mielen intentio liikkeeseen ja kehon liike eivät kohtaa. Esimerkiksi kun kehon asentotietoisuus on häiriintynyt tai heikko (hyvässä asentotietoisuudessa painovoima toimii rakennettamme kannattavasti), liikkeen suorittamiseen käytetään usein turhia ja vääriä lihasjännityksiä, itse liikkeen intentiota estävästi. Heikko asentotietoisuus luo tarpeen etsiä liikkeelle ja asennolle tukea tarpeettomasta lihastyöstä, tarpeen kamppailla painovoimaa vastaan. Silloin kehon painopiste nousee liian ylös ja käytetään raajojen 'pintalihaksia'. Sen sijaan hyvässä rakennetietoisuudessa kehon osien painopiste laskeutuu niiden 'juureen' ja kehon kokonaisuuden painopiste laskeutuu alavatsaan. Eräs keskeinen kehon toiminnallisen älyn paljastuminen liittyy pään ja niskan väliseen suhteeseen liikkeessä. Ei-reagoinnin *tekhne*, eli totunnaisen itsen käytön tavan poisvalitseminen auttaa niskan vapauttamisessa, mutta koska kyse ei ole 'asennon muotoilusta' vaan toiminnallisesta älystä, ei niskan vapauttaminen ole vain niskaa koskeva 'projekti', vaan ei-reagoinnin tekhnen ulottaminen kehon kokonaisuuteen, siihen, miten ihminen käyttää itseään toiminnassa. (Katso liitteessä tästä lisää: Alexander tekniikka.) Kun proprioseptinen havainnointi toiminnan hetkellä kehittyy, tanssija pystyy suhteuttamaan liikekokemusta jatkuvasti toiminnalliseen esiymmärrykseensä, joka voi olla sekä kokemuksellista että käsitteellistä. Näin siis *tieto* siitä *kuinka* sekä *kokemus* siitä *kuinka* ohjaudun toiminnassa kehittyy: liike on tietoista liikettä toiminnallisen logoksen paljastumisena.

[195] "Liikkumattomasta kehosta hengitysliike nousee eräänlaisena liikkeen paradigmana." Klemola 2003, 83.

Siis *olemisen kätkeytymisen ja paljastumisen liikkeen*, sekä kehollisten vastavoimien liikkeen hyvin todellisena elettynä kokemuksena. Tästä voin jatkaa liikkeen syntymisen ja häviämisen, liikkeen rakentumisen vastavoimien kokemuksellista tutkimista yhä kompleksisempien rakenteiden suuntaan. Voin myös suunnata tietoisuuteni eletyn kehon proprioseptisen informaation johonkin osa-alueeseen, kuten lihastasoon, hengitykseen, energiakehoon, tai kehon keskustaan, keskilinjaan, asennon linjaukseen, primäärikontrolliin, kehon painopisteisiin ja niin edelleen.

Tanssijana voin siis harjoittaa loputtomiin tietoisuuttani olemisen kineettisestä logoksesta ja kehon toiminnallisesta älykkyydestä. Tämä kehittää kykyäni pysyttäytyä *täällä-hetken* keho-mieli integriteetissä, siinä, että tietoisuus 'sijaitsee' koko kehossa – eikä vain päässä. Toisin sanoen kokemukseni on tietoisuuteni kehollisuudesta tai kehollisen täälläolon henkisestä ulottuvuudesta.

Kun tanssija tutkii eletyn kehon kokemuksena kehon toiminnallista älykkyyttä, hän huomaa hyvin pian sen, että itse asiassa kyseessä on ennemminkin muistamisen, mieleenpalauttamisen, sallimisen ja vapauttamisen projekti, kuin subjektiin perustuva, kehon manipuloimisen projekti. Tarkoitan tällä sitä, miten kehon toiminnallinen älykkyys on aina jotakin ihmisen käsityskyvyn ja hallitsemisen ulottumattomissa olevaa, ikään kuin viisaampaa kuin ihmisen 'luonnollisen asenteen' tietoisuus. Tanssija oppii havainnoimaan sitä, miten totunnaisen kehon ylittävä tietoisuus usein toimii kehon-kineettistälogosta estävästi ja miten oppiminen on paluuta alkuun, olevan mieleenpalauttamista, kehon toiminnan älyn sallimista (jotta se voisi toimia, jotta se pääsisi läpi). Tämä vaatii tietoisuuden kontrollia, kykyä olla ylittämättä keho, siis tietoista toimintaa.

ii) Liikkeen maailmaa avaavan voiman tutkiminen

Pysytellessään proprioseptisen tietoisuuden alueella tanssija oppii vähitellen kuulemaan yhä läheisemmin, suoremmin ja henkilökohtaisemmin myös liikkeen maailmaa avaavaa voimaa. Tämä *eletyn kehon kokemuksen maailmaa avaava voima onkin toinen niistä uuden tanssiparadigman tekhnen* piirteistä, joita tässä pyrin luonnehtimaan. Ehdotan, että tanssijan *tekhnen* toinen keskeinen osa, kehon toiminnallisen älyn tutkimisen lisäksi, on liikkeen eksistenssiä avaavan voiman, eli eletyn kehon kokemuksen maailmaa avaavan ulottuvuuden reflektiivinen tutkiminen. Aivan kuten toiminnallisen älykkyyden suhteen, niin tässäkin on kyseessä ennemmin muistaminen ja mieleenpalauttaminen, kuin manipulatiivisten ilmaisutekniikoiden repertuaarin hankkiminen.[196] Kyseessä on tanssijan täälläolon faktisuuden ja varsinaisen eletyn historiallisuuden (siis oman kehollisesti eletyn menneisyyden ja luontaisuuden esiin tulon salliminen, sen pääseminen läpi), siis *eletyn*

[196] Toki toiminnallista älyä voi aina lähestyä manipulatiivisten kehotekniikkojen ja liikkumiskykyjen hankkimisena, samoin kuin eletyn kehon maailmaa voi lähestyä tunne-ilmaisutekniikkojen repertuaarin hankkimisena, mutta oman kokemukseni mukaan, silloin kun taide käsitetään olemisen avauksena, ei *tekhnen* mieli – tanssijan toimien mielekkyys ja merkityksellisyys – avaudu tämänkaltaisen tematisoivan olemissuhteen kautta (joka on pikemminkin käsityö-tekniikan materiaalinen ulottuvuus, ammentamisen myöhempi ulottuvuus).

ajallisuuden omaksuminen osaksi tanssijan tekhneä. Mutta heti herää kysymys, mitä sitten muistetaan ja palautetaan mieleen, toisin sanoen, mitä on unohdettu?

Samalla tavalla kuin asento-, ja liiketietoisuutemme (kinesteettinen aistimme) voi olla totunnaisen itsen käytön tavan turruttama, myös liikkeen maailmaa avaava ulottuvuus voi olla tanssijalla kapea ja hänen oma ilmaiseva kehonsa voi olla hänelle vieras. Pitkään, varsinkin tytöillä, usein lapsesta asti jatkunut objektikehon kautta havainnoituvien tanssitekniikkojen harjoittelu on muovannut tanssijan kehosuhdetta anonyymin 'materiaalin' suuntaan, samalla kun oma ympäristöllinen ja historiallinen maailmasuhde uhkaa peittyä.

Tuntumani on, että tanssijaksi hakeutuvalla ihmisellä on usein luontainen taipumus ja herkkyys proprioseptisen aistimaailman ja kehon sisäisen kokemusavaruuden havainnoinnin suuntaan. Tähän varmasti liittyy herkkyys ulkoisten aistien ja kehon sisäisten aistien väliseen vuorovaikutukseen, kuten esimerkiksi musiikin kokemiseen kehon sisäisinä tuntemuksina ja liikeimpulsseina. Taipumus tanssillisuuteen on usein myös taipumusta musikaalisuuteen. Siitä huolimatta voi käydä niin, että objektikehon havainnoitiin keskittyvä harjoittelu on totuttanut tanssijan tarkkailemaan peilin kautta liikettään ja ohjaamaan liikkeen kulkua näköaistin ja liikkeen ulkomuodon välisenä suhteena, prorsioseptisten aistimusten jäädessä kehon kuvallista ohjautuvuutta palvelevaan välineelliseen asemaan. Siis niin, että tanssija ei havainnoi *olemisen* kineettistä *logosta* eletyn kehon kokemuksena, eikä siis ohjaudu kehon sisäisten kinesteettisten aistien informaation kautta liikkeessään, vaan ennemminkin kehon kuvallisen järjestymisen kautta.

Liikkeen ennalta annettu 'oikealla tavalla esteettisesti muotoiltu liikkumisen tapa', johtaa helposti kehon käsittämiseen suhteessa visuaaliseen mielikuvaan, kuvallisena staattisuutena, toiminnan kineettisen *logoksen* ja tapahtumallisuuden sijaan. Tämä puolestaan johtaa helposti liikkeen maailmaa avaavan voiman ohuuteen ja rajoittuneisuuteen, sekä vaikeuteen antautua ennakoimattomaan, henkilökohtaisessa kinesteettisessä todellisuudessa ohjautuvaan liikkeellisyyteen. (On eri asia käyttää representaatiomalleja tietoisesti tanssinsa liike-*maailmana*, kuin olla niiden 'vanki', kykenemättömänä ylittämään jo annettu esityksen malli, asettamisen tapa).

Luottamusta proprioseptisen informaation havainnointiin ja tulkitsemiseen (osana koko persoonan ymmärtämisyhteyksiä, kokemushorisontteja) voi kuitenkin kehittää. Kyse on tanssijan kehollisuuteen sisältyvän autenttisen muodon tajun avaamisesta, eletyn kehon kokemushorisonttien elävöittämisestä ja herkistämisestä. Kyse on siis täälläolon *muistamisesta*, eksistenssin varsinaisen situaation ja varsinaisen historiallisuuden avautumisesta.

Ymmärrän autenttisen muodon käsitteen tässä yhteydessä hermeneuttisena suhdekäsitteenä. Parviaisen mukaan käsite ei kuvaa fyysisen maailman olevuutta, vaan viittaa suhteeseen ja yhteyteen havaitun (percieved) ja uskotun (believed) maailman välillä.[197] Se on siis prosessia ja suhdetta kuvaava käsite. Tanssin suhteen autenttisen muodon käsite viittaa siihen eletyn kehon kokemustaustan kautta tapahtuvaan havaittujen muoto-

[197] Parviainen tulkisee autenttisen käsitettä Kimberly Doveyn (1985) jäsennyksen mukaan.

jen ymmärtämiseen, jossa meillä on jokin historiallisessa elämässämme avautunut käsitys *muodon ja sen synnyttäneen prosessin välisestä yhteydestä, pinnan ja syvyyden välisestä integriteetistä ja havaitun pinnan ja ajallisuuden välisestä suhteesta*.[198] Parviaisen mukaan ”autenttista merkitystä ei voi saada aikaan muodon manipulaatiolla ja puhdistamisella koska autenttisuus on se lähde, josta muoto ylipäänsä voi saada merkityksiä.”[199] Kyse on siitä, millä tavoin mikään havaittu muoto saa merkityksiä maailmassamme.

Kehollisuutemme suhteen käsite kuvaa sitä, kuinka liikettä ymmärretään merkityksellisenä historiallisen kokemusmaailmamme perustalta. Ymmärrämme keveän ja elastisen askeleen tai jäykän ja vaivalloisen askeleen eron omassa historiallisessa kokemusmaailmassamme kehittyneen autenttisen muodon tajumme perustalta. Tällainen ’kehon kieli’ on jotakin, jota me kaikki ymmärrämme suoraan, eletyn kehon kautta tapahtuvan kinesteettisen empatian perustalta. Ymmärrämme kumaran ryhdin, linkkaavan askeleen, tervehdyksen läheisyyden tai etäisyyden, juoksun raskauden tai keveyden suoraan, ilman aktuaalisen havaintokokemuksen käsitteellistämistä kieleen, juuri kinesteettisessä empatiassa kehittyneen ’kehollisen autenttisen muodon’ tajumme perustalta (vaikka se maailma, jossa kumara ryhti tulee ymmärretyksi on *myös* kielessä historiallisesti avautunut maailma). Kyse on siitä, että meillä on jonkinlainen ymmärrys niistä syvemmistä prosesseista ja realiteeteista, jotka ovat luoneet jokapäiväistä maailmaa (niistä syistä, olosuhteista ja ajallisista tapahtumista, jotka ovat vaikuttaneet kumaraan ryhtiin, linkkaavaan askeleeseen, juoksun raskauteen tai tervehdyksen etäisyyteen). Samalla tavalla ihmisen kehon habituksesta ja eletyn kehon historiallisuudesta, persoonallisuudesta, aukeaa aina jonkinlainen maailma, merkityssuhteisuus, jo ennen mitään tietoisesti intentoituja liikkeellisiä merkityksiä. Nämä ns. esi-kommunikatiiviset merkitykset luovat oleellisesti sitä merkityssuhteisuutta, joilla tanssiteos koskettaa maailmaamme.

Liikkeen ymmärtämisessä voimme vain olettaa tai uskoa, että havaittu (liikemuoto-hahmo) on jaettavissa intersubjektiivisessä maailmassamme. Voimme ainoastaan luottaa siihen, että jaamme yhteisen intersubjektiivisen maailman, jossa liikkeen hahmo avaa maailmaa. Siten autenttisuuden tajumme, ymmärrettynä tällaisena hermeneuttisena käsitteenä, mahdollistaa ei-käsitteellisen kommunikaation intersubjektiivisessa maailmassamme. Se mahdollistaa myös sen, että voimme leikkiä autenttisuuden tajullamme, nauttia kaikesta ’epäautenttisesta’ ja ymmärtää esimerkiksi taiteessa muoto-hahmojen historiallista kerroksisuutta ja niiden maailmointia.

iii) Tälläolon muistaminen ja varsinainen historiallisuus

Kun tanssijana harjoitan kykyäni kuulla välitöntä eletyn kehon kokemustani, herkistyn liikkeen maailmaa avaavalle ulottuvuudelle. Havainnoin siis hetkessä ilmenevää liikettä

---

[198] Parviainen 1998, 153. Doveyn mukaan autenttisuuden käsitteellä viitataan a) muodon ja sen synnyttäneen prosessin väliseen yhteyteen, b) pinnan ja syvyyden väliseen integriteettiin ja d) havaitun pinnan ja ajallisuuden väliseen suhteeseen. Selvitän tätä käsitettä tarkemmin tutkielman liitteessä, *Autenttinen liike -työskentely*, kappaleessa *Autenttisen käsite ja tanssiteos*.

[199] Parviainen 1998, 153–154.

autenttisen muodon tajuani vasten. Kyse on eräänlaisesta kehollisesta mieleenpalauttamisesta ja muistamisesta. Tanssijana työstän omaa varsinaista historiallisuuttani ja kohtaan oman virittyneen eksistenssini, joka on sekä eksistenssin itsensä universaaliutta että eksistenssin yksilöllistä faktisuutta, situaatiota.[200]

Tässä maailmaan heitetyssä kehollisuudessani minulle avautuu monia kokemuksellisia kenttiä, jotka kannattelevat liikkeen merkityksellistymistä. Kehollisuuteni kautta olen aina osallinen yhteiseen kulttuuriseen, kollektiiviseen ja alkukantaiseen kehollisuuteen, eli ihmisen historialliseen eksistenssiin, sekä olemisen kokonaisuuteen, josta kaikki olevat ovat osa. (Esimerkiksi ihmisen kehon kaava on hyvin samankaltainen kaikkien liikkuvien olentojen motoristen systeemien kanssa ja luonnonilmiöt tapahtuvat samassa *logoksessa* kuin oma liikkeenikin. Painovoima, spiraalisuus, syklisyys, pulsaattisuus, aaltomaisuus, jännite, kitka, ovat osa omaa kehon toiminnallista älyäni, kuten ne ovat osa luonnonilmiöiden 'kineettistä logosta'.) Kehollisen täälläolomme perustalta meillä on intersubjektiivinen maailmassa-olemisemme, jossa havaintomme maailmasta tulevat ymmärretyiksi oman eletyn kehon kokemuksemme tulkitsevalta perustalta.[201] Nämä kaikki edellä luetellut kokemukselliset kentät luovat liikkeelle ymmärtämisyhteyksiä, liikkeen *maailmoinnin* mahdollisuuksia. Näin voin sanoa, että liike resonoi kinesteettisen muistini rakenteiden kanssa ja suodattaa esiin kineettisiä merkityksiä, liikehahmon merkityksellisyyttä maailmasuhteena.

Uusi, ennakoimaton liikkeellisyys tulkkiutuu artikulaatiossa esiin aina jo avautuneen maailman perustalta. Se suhteutuu jo avautuneisiin liikkeen mahdollisuuksiin ja historiallisiin ymmärtämisyhteyksiin. Kun tanssijana asetun odottavaan, suorasta päämäärän saavuttamisesta tyhjentyneeseen ennakoimattomaan kehontietoisuuteen, luon tilan *kairoottiselle* hetkelle, silmänräpäykselliselle intensiiviselle proprioseptiselle havainnoinnille. Silloin esiin nouseva kehollinen tuntemus havainnoituu tietoisuuteen virittyneenä (mielellisenä ennen tematisointia) eletyn kehon kokemuksena, eli ymmärtämisyhteytenä – suhteena olemismahdollisuuksiin, maailmasuhteena – tätä esimerkiksi on liikekokemuksen *maailmaa* avaava voima.

---

[200] Historiallisen perinnön omaksuminen ei tarkoita vain historiallisen jäämistön asettamista esille tai käyttöön, historiallisuus ei tarkoita 'menneisyyttä' menneenä, vaan *polveutumista* menneestä. Historia on eksistoivan täälläolon *tapahtumista* niin, että tämä tapahtuminen, joka on keskenäänolemisessa 'mennyttä', on samalla kuitenkin periytyvää ja edelleen vaikuttavaa. Oa 451.

[201] Millä tavalla tanssija tuntee kehossaan osallisuuden olemiseen? Tätä voi havainnollista vaikka kehon 'atavistisuudella'. Esimerkiksi oma 'kehoni muistaa' pelästymisen hetkellä refleksinomaisesti erilaisia pakenemisen tapoja. Jos makaan, se muistaa selkärangan ja jalkojen *sivaltavan liikkeen*, kuin kalan ruumiin salamanopean heilahduksen. Jos kävelen, se muistaa pakenevan ja *väistävän hypyn*, ennen kuin ehdin kertoa 'sille', että olemme nyt Mannerheimintiellä eikä takaapäin lähestyvät juoksuaskeleet välttämättä tarkoita, että koko kehollinen eksistenssini on uhattuna. Kehollisuus on myös osallisuutta ajassa, jota voi havainnollistaa vaikkapa sen kautta, miten tunnen pysähtyneenä ollessani ihmiselle luontaisesta toiminnallisuudesta täysin poikkeavan liskon hitaan ajallisuuden, meriheinän vedessä ylöspäin kohoilevan hiljaisen liikehdinnän tai kallion läpitunkemattoman liikkumattoman mykän painon. Elollisten olentojen kärsimyksen, näkeminen on ennen kaikkea kehontietoisuuden perustalta tapahtuvaa kokemista, samastuvaa empatiaa. Eletyn kehon kokemuksen perustalta voin ymmärtää myös sen, miten kehon häpäisy ja riisto on ihmisen tietoisuuden häpäisyä ja riistoa.

En tarkoita liikkeen maailmaa avaavan voiman tunnustelemisella mitään erityisiä 'ilmaisuharjoitteella' aikaansaatavissa olevia valmiuksia tuottaa ilmaisevia eleitä. Kyse ei ole tunneilmaisun kehollisesta mallintamisesta, vaan pikemminkin kehollisen täälläolon muistamisen harjoittamisesta. Kyse on kehollisen täälläolon kautta avautuvasta osallisuudesta kanssa-maailmaan, kehon moniselitteisyyden, poeettisen monikerroksellisuuden ja maailmoinnin avaamisesta. Tällaisella työskentelyllä ei myöskään koskaan voi olla mitään lopullista viitepistettä, vaan kyse on hermeneuttisesta tulkitsevasta prosessista, jonka ulottuvuuksia voi jäsentää esimerkiksi kehollisten kokemushorisonttien avulla.

Kehollisiin kokemushorisontteihin sisältyy kokemuksemme ei ikäkausilta. David Michael Levinin käsite transpersoonallinen keho kuvaa sellaista kehon kokemusta, jossa menneet kehon kokemukselliset tasot ovat kehon kokemuksessa ja toiminnassa muistettuina, saatavilla, nykyisinä olemismahdollisuuksina, kehollisena potentiaalina ja eksistenssin situaation avoimuutena, siis luomassa olemisen mielen ja merkityksellisyyden horisonttia.[202]

Timo Klemolan jäsennyksen mukaan voimme puhua esimerkiksi esi-objektiivisesta tai esi-kielellisesta kehollisesta kokemushorisontista, leikki-ikäisen ja teini-ikäisen kokemushorisonteista ja aikuisen sosiaalisesti normittuneesta ego-logisesta kehollisesta kokemuksesta.[203] Voimme jäsentää kehollisia kokemusmaailmoja myös muilla tavoin. Oleellista transpersoonallisessa kokemushorisontissa on sen hermeneuttisen kehän luonne, sen kyky ylittää jokapäiväisen ego-logisen kehosuhteen historiaton ja läsnäoloistava olemisen tyyli ja avata kehontietoisuuden tasolla historiallinen polveutuvuus, moniulotteisuus ja eletty situaatio.[204] Myös psykoanalyyttisessa teoriassa nähdään transpersoo-

[202] Levin 1988, 47/ Klemola 1998, 79.

[203] Klemola 1998, 75–80.

[204] Vaikka alaviitteen pieni fonttikoko on lukijalle epäystävällinen, haluan kuitenkin tarjota vielä tarkennuksen kokemushorisontin käsitteestä, jonka liitän liikkeen maailmaa avaavan voiman ymmärtämiseen. Lauri Rauhalan mukaan kaikkien merkitysten muodostumisen prosessi vaatii aina jonkin, jo olemassa olevan kokemustaustan, johon uusi aines suhteutuu. Jo olemassa olevaan kokemustaustaan, *ymmärtämisyhteyteen,* eli kokemushorisonttiin, suhteutetaan uuden kokemuksen tuoma aines, joka sulautuu osaksi maailmankuvaa ja elämismaailmaa. Ymmärtämisyhteydet ovat aina yksilöhistoriallisesti muotoutuneita ja merkityksen muotoutumisen tietoisuuden aste riippuu siitä, millä lailla tulkitseva ja vastanottava kokemustausta on tietoista. Rauhalan mukaan tätä merkityksen muodostumisen spontaania prosessia tapahtuu kuitenkin jo tiedostamattomalla, latentilla ja epäintentionaalisella tasolla, sekä kieleen jäsentymättömällä kokemuksen tasolla. (Rauhala 1996, 78–81) "Tietoiseksi tuleminen on sitä, että kehkeytymässä olevat, epäselvät, unohduksissa olleet, täydentymistä tarvitsevat ym. mielellisyydeltään 'vajaat' merkityskokemukset selkeytyvät ja täydentyvät jäsentyneen tietoisen maailmankuvan tarpeita vastaavasti. Tiedostamattomasta ei oteta mitään valmiina niin kuin tavaroita kellarista, vaan jo olemassa oleva maailmankuva horisonttina, eli ymmärtämisyhteytenä, säätelee ja ratkaisee sen, mitä tiedostamattomasta voi tulla. Tietoinen maailmankuva ikään kuin ottaa tajunnan periferiasta, mitä se 'tarvitsee'." (82–83) Kaikki ymmärtämisyhteytemme, eli kokemushorisonttimme avaavat meille maailmaa omalla tavallaan. Voidaan puhua kokemushorisonttien sulkeutuneisuudesta tai avoimuudesta. Mitä avoimemmat ja keskenään suotuisammassa suhteessa toimivat eri horisontit ovat, sitä moniulotteisempana, avoimempana ja joustavampana myös maailma näyttäytyy. Horisontit voivat toimia myös keskenään epäsuotuisasti. Esimerkiksi tunnehorisontti voi olla maailmasuhteen suotuisuuden kannalta liian avoin tai dominoiva, jolloin maailma värittyy dominoivasti vain tunnekokemusten mukaan ja esim. liikkuvuuden mahdollisuudet tai käsit-

nallisen kehollisuuden merkitys olemisen mielekkyydessä. Sen mukaan identiteettimme rakentuu ensisijaisesti ruumiillisten kokemusten pohjalle ja myös uudistuu ja kehittyy jatkuvassa vuorovaikutuksessa ruumiillisten kokemusten kanssa. Psyykkisen terveyden ja tasapainon kannalta olisi tärkeää säilyttää sillat kaikkiin menneisiin ruumiillisiin kehitysvaiheisiin, sillä uudet kehitysvaiheet muovautuvat ja tulevat ymmärretyiksi näiden pohjalta.[205] Myös tutkielman liiteosassa esittelemäni jungilaisesta syvyyspsykologiasta ammentava Autenttinen liike -työskentely perustuu transpersoonalliseksi tulkittavissa olevan kehontietoisuuden harjoittamiseen, kehon ajallisen todellistumisen avaamiseen.

Autenttinen liike -työskentely (jonka tarkempi nimi ehkä olisi Jungin metodin mukaisesti aktiivinen mielikuvitus liikkeessä -työskentely) laajentaa kehollisia kokemushorisontteja niin, että voin puhua useasta kehon kokemuksellisesta tasosta. Voin esimerkiksi tuntea itsessäni tanssijan kehon, lapsen kehon, naisen kehon, äidin kehon, kulttuurisen kehon, totunnaisen kenen tahansa kehon, eläimen kehon, alkukantaisen-kollektiivisen kehon, terapeuttisen kehon, kontemplatiivisen kehon, energiakehon, transpersoonallisen kehon, jotka toki ovat vain kokemushorisonttien kuvauksia, eivätkä mitään staattisesti tai objektiivisesti esillä olevaa. Kyse on reflektoivasta improvisaatiosta, jossa oma sisäinen näkijäni kehittyy: voin ammentaa ennakoimattomasta liikepotentiaalista (aktiivinen mielikuvitus liikkeessä) ja samalla olla tietoinen esiin nousevasta, siis hahmottaa sitä ja sen merkitystä.

Oleellista on, että tanssijana havainnoin herkästi vireen, ajatuksen, tuntemuksen, tunteen ja kehonkäytön tavan välistä yhteyttä sekä hengityksen, asennon ja asenteen välistä vuorovaikutusta ja saavutan siitä kehollista tietoa. Tätä tietoa voin laajentaa myös kehollisen muistin tutkimiseen terapeuttisessa mielessä. Esimerkiksi traumaattisten ja konfliktuaalisten kokemuksien luomat suojautumisen ja selviytymisen mekanismit, rakentuvat kehoon jo varhain ja luovat tiedostamattomia itsen käytön tavan (ajatus)malleja, joihin kehontietoisuuttaan harjoittava tanssija välttämättä tutustuu. Tanssija kohtaa 'selittämättömän' kehosta nousevan raivon liikkeen, ylitsevuotavan itkun, sekä myös 'vailla syytä olevan' kehosta nousevan ilon, esteettömyyden, keveyden ja rakkauden tunteet. Tanssija kohtaa myös alkukantaisen kehonsa atavistisen liikkeen, kaikkea estetisointia vailla olevan lihasrefleksin, rytmisen toiston, nykivän, kouristuvan ja tärisevän liikkeen, yhtä lailla kuin aaltoilevan, huojuvan, heijaavan ja pyörivän liikkeen. Myös kontemplatiivisiin traditioihin liittyvä tietämys kehon sisäisistä energiakanavista ja keskuksista al-

---

teellinen ajattelu peittyvät tunnekokemusten intensiteetin alle. Myös rationaalinen rehevöityminen voi peittää alleen tunneherkkyyden ja kyvyn myötätuntoon. Liikkuvuutemme horisontin avoimuus tai suljettuus on kuitenkin seikka, jonka merkitystä ei voi typistää vain liikkeellisten tekniikoiden alueeksi. Klemolan mukaan "Olemisemme perustuu liikkuvuuden kentän avoimuuteen. Ja koska liikkuvalla olemisellamme on tämä perusta, olemisemme on yhtä ulottuvainen kuin tämä liikkuvuuden kentän avoimuus on kokonaisuutena tai identtinen sen kanssa. Liikkuvuuteni kenttä on 'koko olemisen kentän yksi aukeama'. Se on se aukeama, jossa oleminen ilmenee, manifestoituu, tulee läsnäolevaksi suhteessa minun liikkuvuuteeni. Näin kysymys liikkuvuudestani syvenee ontologiseksi kysymykseksi olevan olemisen luonteesta yleensä." Klemola 1998, 46.

[205] Hägglund-Piha 1979.

kaa tulla eläväksi tiedoksi omassa kokemuksessa ja muodostaa kehon *tekhnen* perustaa. Tanssija tuntee, kuinka *ki*-energia aktivoituu mielen suuntaamisen avulla intensiivisessä kehontietoisuudessa. Tanssija käyttää siis mielensä voimaa ja hänen kehollinen voimansa on enemmän *ki*-energian vapaan virtaamisen ja suuntaamisen voimaa, kuin ylenmääräistä lihasponnistuksen voimaa

Tämä kaikki johtaa siihen, että reflektoivan harjoituksen myötä hänen tapansa nähdä kehollisuus muuttuu; siihen tulee mukaan *tulkitseva ja hahmottava* elementti. Tanssija alkaa hahmottaa *kokemuksien* (kaiken koetun, siis myös ajattelun, tunteen) *kineettistä hahmoa*. Tanssija siis kykenee hahmottamaan ilmiöiden omaa kineettistä muotoa ja kysymään siten myös ilmiön kinesteettistä, eli kehossa artikuloituvaa liikkeellistä muotoa. Näin tanssija saa kokemuksia siitä, miten jokin maailmasuhteen problematiikka tai aihe voi 'asettua paikoilleen rajoihin' taiteellisen asettamisen mielessä, teoshahmon, eli koreografisen hahmon ja sen tulkinnan mielessä.

Klemola rinnastaa Heideggerin varsinaisen olemisen käsitteen ja Levinin transpersoonallisen kehon käsitteen toisiinsa. Klemolan mukaan transpersoonallinen tarkoittaa Levinillä ego-logisen kehollisuuden ylittämistä, egon ylittävää kokemusta, jossa ego erillisenä subjektiivisena kokemuksen keskuksena on ylitetty. Transpersoonallinen kehon kokemus on muistamista, mieleenpalauttamista, mutta se ei ole regressiota. Ennemminkin se on liikkumista eteenpäin; nykyiseen elämään pyritään liittämään sellainen olemisen mieli ja mahdollisuudet, josta olemme irtautuneet.[206] Klemola huomauttaa, että transpersoonallinen kokemus ei ole mahdollinen ilman egoa, joka vasta voi suuntautua *reflektiivisesti* omiin kokemuksiinsa. "Tässä ei siis väitetä, että ego-loginen kehon kokemus olisi vähemmän arvokas kuin transpersoonallinen kehon kokemus. On muistettava Heideggerin toteamus, että Kuka Tahansa on ihmisen eksistentiaali ja kuuluu ihmisen positiiviseen konstituutioon."[207] Transpersoonallinen kehon kokemus on ajattelun prosessi, kun ajattelu ymmärretään olevan olemisen kehollisena mieleenpalauttamisena.

iv) 'Ei-kielto' – olemisen sallimisen tekhne

Tanssija voi tutkia liikkeen *logosta* ja liikkeen maailmaa avaavaa voimaa monella tavalla. Taiteen asettamisen kannalta keskeistä on kysyä, miten tanssija toimii niin, että olemisperusta ei unohdu?

Päädyn ehdottamaan tanssijan kokemukseni mukaisesti, että tanssijan *tekhnen* keskeisesti tärkeä tietämisen tapa on ei-reagoinnin tai laajemmin ymmärrettynä ei-tekemisen – olemisen sallimisen – *tekhne*. Tämän perustelemiseksi on lähdettävä eksistenssin rakenteenpiirteistä ja kysyttävä, miten tanssija asettaa itsensä, jotta olemisperusta ei peittyisi?[208]

Lähtökohtani on, että tanssijan keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Tästä seuraa, että tanssijan kehollinen artikulaatio voi olla *eksistenssin avaus*,

[206] Klemola 1998, 80.
[207] Mt. 80.
[208] Katso eksistenssin rakenteenpiirteet luvussa *Ihmisen olemisperusta: maailmassa-oleva ihminen*.

eikä vain sen esitys. Näin tanssijan kehollisessa artikulaatiossa tulee virittynyt ymmärrys muille jaettavaksi. Tästä puolestaan seuraa myös vaatimus siitä, että tanssija sijaitsee kehontietoisuutensa aktuaalisessa *täällä-hetkessä*. Tanssija ei voi irrota kehontietoisuuden tasosta, siten että se peittyy ja ajatella maailman avautumista vain egologisen tietoisuuden tasosta käsin. Mutta miten tämä on mahdollista, miten tanssija osaa tämän?

Kokemukseni mukaan tanssija on harjoittanut tanssia eletyn kehon kokemusta kuullen ja siinä pysyttäytyen ja osaa näin ollen kontrolloida mieltään jonkin verran. Oma käsitykseni on, että luova tanssija osaa intuitiivisesti pysytellä kehontietoisuuden tason kuulemisessa, mutta ei välttämättä ymmärrä sen kuuluvan tanssijan *tekhnen* perustavaan mieleen. Itse tulkitsen *olemisperustan muistamisen* ja *avautumisen* sekä *taideteoksen asettamisen* tavan horisontissa, että tanssijan *tekhnen* tärkein aspekti on sellainen kehollisen tietämisen tapa, joka auttaa tanssijaa pysyttäytymään kehontietoisuuden tasossa ja siten sallimaan kehollisen olemisen ilmeneminen ilman, että keho painuu tavanomaiseen välineellisyyteen ja materiaalin asemaan.

Tämä on tärkeää kahdesta syystä, jotka oikeastaan ovat yhden ja saman asian kaksi puolta. Ensinnäkin se on tärkeää taideteoksen asettamisen tavan takia. Teos ei kuluta materiaalia loppuun. Se ei aseta olevaa objektina, vaan antaa olevan kohota esiin omassa olemisessaan. Tanssijan on siten välttämättä kyettävä vapauttamaan kehonsa materiaalin asemasta ja sallimaan kehon 'kätkeytyen esiin kohoava' ja merkityksenantoa pakeneva oleminen. Vain näin hän voi todella sysäävästi asettaa liikehahmon alkukiistan tapahtumapaikkana, siis olemisen kätkeytymättömyyden tapahtumapaikkana.

Toiseksi se on tärkeää samasta syystä, mutta eksistenssin rakenteenpiirteiden kautta ajateltuna. Tanssijan täytyy kyetä irtautumaan jokapäiväisen ymmärtämisen tavasta, jossa ymmärtäminen on kiinnittynyt jo läsnä-olevaan, jossa ymmärtäminen ymmärtää ennalta, jossa kaikki on jo käsitettyä. Jokapäiväisen kenen tahansa ymmärtämisen tavassa liikkeen olemismahdollisuuksia ymmärretään julkisen tulkkiutuneisuuden jalansijattomuudesta käsin, eikä aktuaalisesta kehollisen eksistenssin faktisuudesta ja situaatiosta käsin. Jos kehollisen eksistenssin faktisuus (maailmaan heitettynä olemisen rakenne) peittyy ja situaatio (oleminen huolena maailmassa-toisten-kanssa, rajallisena ajassa) sulkeutuu, esiin nousee ennemminkin vain jo käsillä ja esillä läsnä-oleva. Tästä seuraa käsittääkseni myös olemisen ajallisen mielen peittyminen tai litistyminen.

Kun olemisperusta unohtuu korostuu läsnä-oleva. Se unohtuu että toteudumme ja todellistumme vain ajallisina, kuolemaa kohti kulkevina ja historiallisina olentoina. Jos tämä ajan venyneisyys, syvyys, ekstaattisuus, ajallisen mielen eheys murtuu, korostuu nykyisyys kronologisena ja jatkuvana esilläolona. Tällainen esillä olo on enemmän esineen ja käsillä olevan välineen olemisen tapa, kuin ihmisen todellistumisen tapa silloin, kun kysymme olemisen mieltä varsinaisen situaation paljastumisena. Jotta olemisperusta ja situaatio voi tulla näkyväksi täytyy siis pyrkiä toimimaan niin, että ihmisen todellistuminen ajallisuutena pääsee esiin, että se tulee läpi. Tämä tarkoittaa jotakin sekä tanssijan *tekhnelle*, että sille, miten ymmärrän tanssin taiteena olemisen tavan.

Miten tanssin täytyy olla, jotta ihmisen todellistuminen ajallisena pääsee läpi? Ymmärrän tämän niin (kuten yritin kuvata Deborah Hayn tanssin yhteydessä), että tanssi

merkityksellistyy odottavan nykyisyyden keskeltä *maailmointina*. Tanssi *muistaa vapaasti* siirtyminä ja hyppyinä. Se näyttää, kuinka ihmisen *todellistuminen on polveutumista menneestä*. Tanssi muistaa *rajallisen ajallisuuden*, eikä siksi ryntää eteenpäin valmistautuen rajattomaan tulevaisuuteen. Tanssi kykenee odottamaan ja sallimaan eksistenssin tapahtumisen. Tanssi *syntyy* ajallisuuteen odottavasta, otollisesta täällä-hetkestä, polveutuen menneestä ja tulkiten itseään suljetusta tulevaisuudesta käsin. Näin se on *ajallisesti ek-stasis*: se ylittää historiattoman läsnäoloistavan nykyisyyden. Kutsun tätä tanssin *kairoottiseksi ajallisuudeksi.*

Tanssi on *kehollisesti ek-stasis*, kun se kykenee *keholliseen muistamiseen* ja keholliseen olemisen sallimiseen. Tanssi näyttää, kuinka ihmisen kehollinen todellistuminen on polveutumista menneestä ja osallisuutta kaikkeen olevaan. Tanssi antaa sen *logoksen*, joka vallitsee tanssijaa, päästä läpi, tulla ilmi liikehahmona, kehollisena artikulaationa. Tämä vaatii sellaisen toiminnan tavan, joka kykenee mieleenpalauttamaan ja muistamaan kehollisen osallisuuden olemiseen. Se vaatii avautumisen ei-enää, tai ei-vielä läsnäolevalle ja sen kehollisen artikuloimisen täällä-hetkessä maailmoivaksi liikehahmoksi. Se vaatii liikkeen aktuaalisia *olemismahdollisuuksia* luonnostavasti ymmärtävän toiminnan tavan kehollisessa artikulaatiossa. Tämä taas vaatii tanssijan kykyä pysyttäytyä kehontietoisuuden tasossa.

Kehontietoisuudessa pysyttely ei yksin riitä, vaan olisi sallittava kehollisen olemisen olla 'kätkeytyen esiin kohoavana', sallittava liikehahmo kätkeytymättömyyden tapahtumapaikkana. Tanssijan täytyisi siis kyetä sijaitsemaan ei-tietämisessä, määrittelemättömässä ja kätkeytyvässä, samalla kun liikehahmo ymmärretään maailmointina, eksistenssiä avaavana, maailmana. Tämän takia tanssijan *tekhneen* kuuluu olemisen ei-kiellon itsensä rakenne, jota kutsun toiminnan tasolla ei-reagoinnin *tekhneksi.* Mitä tämä ei-reagointi on käytännössä?

Ehkäpä kaikkein yksinkertaisimmillaan se on *kykyä pois-valita totunnainen reagoinnin* tapa, jotta tietoinen liike olisi mahdollinen. Fyysisellä tasolla kyse on *logoksen* sallimisesta, joka paradoksaalisesti vaatii eräänlaista estämistä, ei-kieltoa. Kaikkien liikkuvien elollisten olentojen motoriseen systeemiin kuuluu 'sisäänrakennettuna' *suotuisan reaktiomallin valintaa* tukeva ns. estämisen (inhibition) mekanismi. Jos tämä mekanismi häiriintyy ja esimerkiksi kaikki lihaksemme jännittyvät ja kouristuvat yhtä aikaa, se on täysin tuhoisaa elämälle. Liiallinen ja kontrolloimaton voimankäyttö, sekä toisaalta epäsuotuisa passiivisuus, kyvyttömyytenä reagoida ja toimia, on myös eräänlaista estämisen, (suotuisalla tavalla impulssiin reagoimisen tavan) häiriintymistä. Ihminen voi tuoda tämän estämisen mekanismin, tai ei-reagoinnin kyvyn *jossain määrin* tietoiselle tasolle harjoituksen avulla. Kyse ei ole kaiken toiminnan lakkaamisesta, vaan ei-reagoinnin – ei-tekemisen, teottoman teon, mielen kontrollin – laadun *sisällyttämisestä* kaikkeen toimintaan. Ei-reagoinnin asema ihmisen tietoisen liikkeen harjoittamisessa on huomattu erityisesti esimerkiksi Alexander-tekniikassa, jossa ei-reagointi (inhibition) on eräs sen keskeisistä periaatteista. (Käsittelen ei-tekemisen käsitettä ja merkitystä seikkaperäisesti tutkielman liieteosassa Alexander-tekniikka). Tanssijalla ei-reagoinnin *tekhne* on mielestäni perustava monella tavalla, sekä kehollisen logoksen, motorisen toiminnan

funktionaalisuuden ja liikkeen organisoitumisen mielen tasolla että taiteen asettamisen tavan tasolla.

Jokapäiväisen ennakkokäsityksiin kiinnittyvän mielen sulkeistaminen on keskeistä myös fenomenologisessa metodissa, jossa puhutaan 'reduktiosta'. Kontemplatiivisissa traditioissa taas mielen kontrollia harjoitetaan joko toiminnallisessa aktiivisessa, tai liikkumattomassa meditaatiossa. Heidegger puolestaan puhuu sen ajattelemisesta, mikä on lähinnä, eli olemisen mielen ajattelemisesta, mietiskelevästä ajattelemisesta. Vaikka ei olekaan hyvä niputtaa reflektoimatta eri asioita samaan nippuun, on kaikissa näissä edellä mainituissa kuitenkin keskeistä ihmisen tietoisuuden ajatteleminen, huomion kiinnittäminen ihmisen tietoisuuden rakenteeseen todellisuuden avautumisen tapana. Myös tanssijan *tekhne* on eräs todellisuuden avautumisen tapa, ja näin ollen tanssijan tietoisuuden rakentuminen on siinä keskeistä. Olemisperustan huomioon ottava *tekhne* ei voi ohittaa olemisen kätkeytyvää olemuspuolta, olemisen ei-kieltoa, vaan sen tulee nimenomaan ajatella sitä. Ei-reagoinnin *tekhne* on siis mielestäni paljon enemmän kuin pelkkä kehonkäytön taitava taito, vaikka se on ehdottomasti myös sitä. Se on keino, jolla tanssija virittyy olemisen radikaalille avoimuudelle ja *olemisen* totuudelle kätkeytymättömyytenä.

Näin olen saanut tuotua esiin ja käsiteltyä kolmea seikkaa, joiden kautta voi mielestäni jäsentää ja käsitteellistää tanssijan *tekhnen* keskeisiä rakenteenpiirteitä: kineettinen-keho-logos (toiminnallisen älyn tutkiminen), liikkeen maailmaa avaava voima ja ei-reagointi. Nämä perustuvat sen ajattelemiseen, että ihminen todellisuus ajallisena, kehollisena osallisuutena olemiseen, historiallisen maailman keskellä.

Esittelen tutkielmani liiteosassa kaksi metodia, jotka rakentuvat edellä kuvatussa ontologiassa ja joiden avulla edellä kuvattua tanssijan *tekhneä* voi harjoittaa. Nämä ovat Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely

Virittynyt, luonnostava ymmärtäminen liikkeen artikulaatiossa

Olen jäsentänyt edellä tanssijan *tekhneä* tanssiontologisesta näkökulmasta. Pohdin seuraavassa lyhyesti sitä, miten tanssija toteutuu *tanssiessaan* olemisperustastaan käsin tulkittuna. Jäsennän tätä eksistenssin rakenteenpiirteiden vireen, ymmärryksen ja puheen (kehollisen artikulaation) avulla. Liitän pohdintoihin vielä huomion *tekhnestä* taitavana taitona, joka ei ymmärrä olemisen tapaansa niinkään merkitysmaailmaa romauttavana ahdistuksena, vaan sen modifikaationa, päättäväisenä pysyttäytymisenä olemisen ajattelussa, eikä niinkään huolestuneisuutena, vaan sen modifikaationa, huolen kantamisena.

Eksistenssin rakenteenpiirteitä ajattelemalla saan esiin sen, kuinka tanssija *ymmärtää vireessä*, olemisen kokonaisuuden virittyneisyydessä, ja että liike avautuu vireessä mielellisenä 'ennen' temaattista käsittämistä. Saan esiin myös sen, kuinka tanssija *ymmärtää* liikettä *luonnostavasti*, liikkeen olemismahdollisuuksia tulkiten kussakin *aktuaalisessa* liikkeen *artikulaation* hetkessä. Vasta liikkeen *artikulaatio* saattaa esiin liikkeen *hahmon*,

sen *merkityksellisen maailmoinnin*. Toisin sanoen, tanssija *löytää* liikkeen merkityksellisyyden sen artikulaatiossa pikemminkin, kuin asettaa liikkeeseen jonkin aiemmin avautuneen merkityksen.

i) Vireen maailmaa avaava voima

Olen edellä maininnut useaan otteeseen virittyneisyyden (Befindlichkeit) sinä maailman avautuneisuuden tapana, joka säätää tanssijan (mutta siis myös katsojan) ymmärtämistä ja artikulaatiota. Ymmärrän vireen eksistenssin mielialana, joka maailmasta avautuu kohdattavaksemme, jossa kohtaamme maailmaa. Emme kohtaa maailmaa puhtaassa neutraalissa havainnossa, vaan aina jonkinlaisessa virittyneisyydessä tai mielialassa. Jotta voisimme tietää ja ymmärtää maailmaa, meidän täytyy olla *jollain lailla* kosketettuja, affektoituja, avattuna maailmalle ja maailman avaamia, *vireessä*.

Vire on perustava maailman avautuneisuuden tapa, toisin sanoen se ei palaudu mihinkään muuhun, eikä ole korvattavissa millään muulla. Virittyneisyys avaa maailmaa välittömänä *täällä*-kokemuksena, eri tasosta kuin olevaan kohdistuva käsitteellinen tietäminen. Vire avaa maailmaa ennen subjekti-objekti jakoa, *olemisen* kokonaisuuden tasolla ymmärtämisenä (ymmärtäminen voi puolestaan toteutua jokapäiväisen totunnaisesti tai varsinaisesti eksistenssin omista olemismahdollisuuksista käsin ja kaikkea siltä väliltä). Vire *asettaa* ja *säätää* maailman avautuneisuutta.

Kokemukseni mukaan tanssijalle vireessä ymmärtäminen on erityisen tärkeää. Tanssija säätyy vireen ja virittyneisyyden kautta ja ymmärtää sekä liikehahmoa että toisia tanssijoita erityisen oleellisesti virittyneisyydessä tuntemisessa, virittyneisyyden älykkyydessä.

Kehon ja vireen yhteys on tärkeää huomioida. Michel Haarin mukaan *kehollinen herkkyytemme* maailmassa ei ole vain pelkkää fysiologiaa, eikä se toisaalta myöskään ole jotakin, jota täytyy informoida käsitteellisesti, vaan se *on vireessä ymmärtämistä*. Jokaista virettä säestävät fyysiset muutokset ja toisaalta, fyysiset muutokset muuttavat virittyneisyyttä.[209] Esimerkiksi jos viivyn rauhallisessa ja harmonisessa ympäristössä, antaudun sen vireelle alttiiksi, se muuttaa sitä tapaa, jolla olen kehossani, se muuttaa hengitystäni, liikettäni. Myös liikkeeni muuttaa virittyneisyyttäni. Esimerkiksi jos harjoitan hidasta ja virtaavaa liikettä pitkään, se alkaa organisoida olemustani ja muuttaa virittyneisyyttäni – kohtaan maailman toisesta virittyneisyydestä, mielialasta käsin.

Vire ei siis määräydy irrallaan maailmasta; vire on maailmaa ja siten 'sisäistä' ja 'ulkoista' yhtä aikaa. Virittyneisyydessä yhdistyy välitön täälläolo, eksistenssin faktisuus ja olemisen kokonaisuuden tasossa ymmärtäminen. Se tekee vireestä sekä kehon sisällä ole-

[209] Oa, 174–178. Michel Haarin mukaan Heideggerille keho on yksi manifestaatio faktisuudestamme, maailmaan heitettyydestämme. Faktisuus on paljon muutakin kuin keho. Faktisuus on eksistentiaalinen heitettynä olemisen rakenne. Vire *välittömänä* maailman avautuneisuutena paljastaa täälläoloon heitetyn faktisuuden. (Haar 1993, 35.) Heideggerin mukaan jokapäiväisessä olemisen tyylissään ihminen pakenee tai välttelee vireen paljastamaa, *täällä*-olemistaan. "Virittyneisyys avaa täälläolon heitteisyyden sekä ensi sijassa ja enimmäkseen tavalla, joka on välttelevää kääntymistä poispäin." (Oa 177). Esimerkiksi huonotuulisuus osoittaa tämän. "Huonotuulisuudessa virittyneisyys on niin reflektoimatonta, että se valtaa täälläolon juuri reflektoimattomassa antautumisessa täysin alttiina huolehditulle maailmalle." Mt 177.

van, että sitä ympäröivän 'antennin'. Vireen kehollisuus on siten aina yhteydessä koko koettuun *situaatioon*. Vire voi sulkeutua kehon ympärille kuin vankila (ahdistus, pelko), mutta kehollisuuden muutoksien kautta vireen polut ja ilmaisu voivat myös kuljettaa ihmistä.[210]

Vire siis avaa mielellisyyden ennen olevaan kohdistuva temaattista tietämistä. Haarin mukaan rationaalinen ja käsitteellinen ajattelukin voi tapahtua vain esi-subjektiivisen mielellisyyden avautuneisuuden pohjalta. Vireessä tunteminen on siten oma älykkyytensä, jossa kokonaisuus tulee ennen osia ja oleminen ennen olioita.[211] Haarin mukaan tämä vireen paljastama ykseys on ulottuvuus, jolle musiikki on uskollisempi analogia kuin kieli. Esimerkiksi Kierkegaard on kuvannut virettä sensuaalisuutena, joka edeltää kieltä ja keskustelua: vire on aistien musikaalisuutta, kehon musikaalisuutta, inspiroitunutta aistillisuutta.[212] Koska vire on olemisen avautuneisuuden tapa, ei voi sanoa, että vire leijuu aktuaalisen olemassaolon päällä. Se *asettaa*, kokoaa ja määrittää sen olemisen tavan.[213]

ii) Virittynyt ymmärtäminen – kehollinen artikulaatio

Koska tanssija kuulee jatkuvasti kehonsa ontista osallisuutta olemiseen ja koska tanssija siten ymmärtää kehonsa eksistenssin tapahtumisen tapana, hän myös aistii ja ymmärtää virettä ja virittyneisyyttä erittäin herkästi. Kokemukseni mukaan kehollisesti herkistynyt tanssija tuntee vireen avaaman mielellisyyden hyvin hienovaraisesti, eritellysti ja valppaan reagoivasti. Tämä tulee erityisen havainnollisesti esiin tanssijan kyvyssä ymmärtää musiikin virittyneisyyttä ja vastata siihen suoraan kehollisessa kinesteettisessä ymmärtämisessä ja liikkeellisyydessä, ilman musiikkia tematisoivaa teoreettista analyysia. Tanssijan herkkyys vireelle ilmenee erityisen selvästi myös toisten kanssa tanssimisessa. Tanssijat eivät tanssi toistensa kanssa objektikehon liikemuodon kuvallisen ymmärtämisen välityksellä, vaan liikehahmon artikulaation kinesteettisen virittyneisyyden jaetussa ymmärtämisessä.

Käsitykseni mukaan tanssija ei siis 'pakene' jokapäiväisen olemisen tyylin mukaisesti vireen avaamaa totaalisuutta, vaan päinvastoin, kuulee sen puhuttelevuutta. Tanssija pyrkii sallimaan vireessä avautuvan heitetyn eksistenssin muistamisen ja tajuamaan elävästi henkilökohtaisen situaationsa täällä-hetken. Tanssija ymmärtää (teokselle määritellyn viitekehyksen esiymmärryksen kannattelemana) liikkeen artikulaatiota juuri vireen faktisuuden ja olemisen universaaliuden yhdistävän maailman avautuneisuuden kautta, 'ennen' liikkeelle annettua välineellistä esittämissuhdetta ja 'ennen' kehontietoisuudesta etääntyvää,

---

[210] Haar 1993, 39. Oa 177–180. Koska vire on sisäistä ja ulkoista yhtä aikaa, ei voi sanoa, että se on tunne, vaan tunteen 'aikaisempi' ulottuvuus. Michel Haarin mukaan vire rakentuu *maailmasta*, ei-intentionaalisesta tunteesta, jota yksilö ei voi väittää omakseen, joka ei eksplisiittisesti ole suhteessa egoon. Kun siitä tulee eletty kokemus, subjektiivista, vain sisäistä, tunne eristäytyy *situaatiosta*. (Haar 1993, 40) Tämän paljastaa mielestäni jotakin oleellista tunteesta, ja tämä voisi olla tärkeää sen ajattelemisessa, miten esittävissä taiteissa ymmärretään 'tunteen ilmaisu' .

[211] Mt. 41.

[212] Mt. 40.

[213] Oa, 176–178.

ego-logisessä tietoisuudessa ymmärtämistä. Tai tanssija pyrkii tähän.

Usein epäonnistuneeksi koettu esitys on sellainen, jossa kehontietoisuuden *täällä-hetken* ajallisuudessa pysyttely ei ole onnistunut. Silloin kehontietoisuus on peittyneessä asemassa maailman avautuneisuuden tapana ja egologinen tietoisuus on etualalla. Silloin kokemus siitä, että kehollinen artikulaatio avaa eksistenssiä peittyy, ja suhde liikehahmoon muuttuu etäisemmäksi ja välineellisen tuntuiseksi, eli esittämissuhteen kaltaiseksi. Tanssija kokee olevansa 'epävireessä', saari muiden tanssijoiden keskellä, eristyksissä musiikin, valon, liikehahmon ja yleisön vireen avaamasta ja vireessä jaetusta maailmasta.

Jos tanssija pysyttelee tanssiessaan, vaikkapa tanssi-improvisaatiossa epävarsinaisesti ja epäkeskittyneesti itsenään, hän saattaa langeta kehollisuutensa tavanomaiseen ja totunnaiseen ymmärtämisen tapaan. Tavanomainen ymmärtäminen toistaa välttämättä jo paljastunutta olevaa. Liikkeen tasolla se noudattaa tiedostamattaan, automaattisen totunnaisesti 'yleistä käsitystä' siitä, mikä on kiinnostavaa liikettä, mikä ei, mikä arvokasta, mikä ei, mikä oikeaa, mikä väärää, mikä soveliasta, mikä sopimatonta. Se toimii epävarsinaisesti historiallisesti ja nykyisyyttä läsnäoloistavasti. Mitä silloin on unohdettu? On unohdettu valita pois totunnainen ja automaattinen kehon välineellisyys ja etäännytty kehon aktuaalisuudesta ammentamisen potentiaalina.

Luovalle tanssijalle keho on joka hetki avoinna oleva ammentamisen (leikin) potentiaali. Eksistentiaalisesti ymmärrettynä keho paljastaa itsensä maailmassa-olemisen mahdollisuutena, osallisuutena maailmaan. Michel Haar huomauttaakin, että emme ole osallisina maailmassa vain erilaisten 'projektien' kautta. Myös keho paljastaa itsensä aktuaalisena mahdollisuutena – siis maailmasuhteena. Ymmärtäminen voi olla ajattelua ilman aistittavan läsnäoloa, mutta ei ilman kehollista täälläoloa.[214]

Kun tanssija pysyttelee kehontietoisuuden tasossa ja seuraa liikkeen kinesteettistä tapahtumista, sen esiin rajautumista, reittiä ja hahmoa, se on aina kehollisten mahdollisuuksien aktuaalisuutta, *tilanteen tunnetta* ja *jokaiseen hetkeen sisältyvien mahdollisuuksien luonnostavaa ymmärtämistä ja tulkitsemista*. Tulkitseminen on luonnoksessa avautuneiden mahdollisuuksien omaksumista ja edelleen kehittämistä. Näin liikkeen ymmärtäminen on kehollisessa artikulaatiossa tapahtuva, jatkuva, ehtymätön ja *maailmassa-olemisen* virittyneen tilanteen mukaan alati muuttuva prosessi. Siten tanssijan *tekhneen* sisältyvä totunnaisen ymmärtämisen tavan poisvalitseminen ei ole minkään 'estetiikan', 'genren', tai 'keksinnän' valitsemista, vaan kehon aktuaalisen mahdollisuusluonteen avoinna pitämistä, suhdetta olemiseen ilmitulon ja vetäytymisen liikkeenä.

Kun tanssija tanssii olemisperustastaan käsin, hän tuntee, kuinka liikkeen artikulaatio luo hahmon, joka avaa eksistenssiä; se avaa paikan todellisuuden näyttäytymiselle. Näin pienimmätkin *muutokset liikkeen rajassa ja hahmossa muuttava todellisuuden avautumisen tapaa*. Liikkeen rajan ja hahmon muutoksia ei voi ohjata kehon muotoilun kautta, muotoilemalla kättä, jalkaa, selkää ja niin edelleen. Tai tietenkin voi ja niin tehdäänkin, tanssin asettamisen käsityössä. Mutta tätä kautta ei tavoiteta liikkeen ohjautuvuuden *toiminnallista mieltä*.

[214] Haar 1993, 36.

Kun tanssija muuttaa niskan ja pään suhdetta kyse ei ole 'asennon muotoilusta' vaan toiminnallisesta älystä ja silloin niskan vapauttaminen ei ole vain niskaa koskeva 'projekti', vaan toiminnallisen älyn ulottaminen kehon kokonaisuuteen, siihen, miten ihminen käyttää itseään toiminnassa. Kyse on *logoksen* sallimisesta kehollisen eksistenssin kokonaisuudessa.

Tämä kuulostaa tanssin arkea ajatella korkealentoiselta, mutta ei ole sitä, vaan erittäin käytännöllistä. Kyse on siitä, mikä mieli toimintaa ohjaa. Kun tanssija on selvittänyt itselleen, miten hän ohjautuu painovoimakentässä, ei jalannosto taitavana taitona ole kehon muotoilun kysymys, vaan *logoksen* paljastumisen kysymys – oman taidon mukaisesti. Tässä paljastuu nähdäkseni myös opettajan tehtävä. *Opettaja* auttaa oppilasta '*näkemään*' logoksen, *löytämään* sen toiminnan kehollisuudessa ja *ymmärtämään* sen merkityksen. Tämä on oma käsitykseni varsinaisesta opettamisesta.[215]

Näin ymmärrettynä liike ei ole maailmasta, elämän kokonaisuudesta eikä sen mielekkyydestä irrallinen asia. Tanssija ymmärtää liikettä suhteena koko *eksistenssin situaatioon* ja keholliseen kokonaisuuteen. Tanssija ei ole vain jalat tai kädet tai selkä tai pää. Hän ei tanssi liikuttamalla ruumiinosia. Hänen tanssinsa ei ole vain yksittäisten liikemuotojen peräkkäisyyttä. Tanssijan artikulaatio ei perustu erillisten ruumiinosien käyttöön tai muotoiluun. Tanssijalle käden paino tai seisomisen taito on kysymys, joka koskee hänen virittynyttä eksistenssiään ja hänen tanssijan *tekhneä* kokonaisuudessaan. Se koskee sitä, millainen *mielellisyys* häntä ohjaa.

Logos vaikuttaa tanssijassa kokonaisuutena. Se ei vaikuta jaloissa tai käsissä erikseen, vaikka se vaikuttaa myös niissä. Se vaikuttaa tanssijan ymmärryksenä liikkumisensa mielestä. Liike organisoituu kehon sisäisenä *integraation* kysymyksenä, joka ei ole erillinen tanssijan *maailmasta*, tanssijan kehontietoisuudesta.

---

[215] Nähdäkseni estetiikan traditio *perinteisimmillään* antaa opettajalle roolin 'teknisenä valmentaja', valmistamista/muotoilua koskevien tietojen ja taitojen siirtäjänä. Tällöin 'hyvä' opettaja pitää huolta kausaalisesta tehokkuudesta ja samalla kykenee elävästi siirtämään teoksen ja taiteen asettamista koskevia käytäntöjä ja käsityksiä. Tähän traditioon nähden aivan toinen ääripää on taas zen traditio. Zenissä taitoa ei voida käsittää teknisenä erillistoimintona, eikä opettajaa teknisenä valmentaja, joka selittää oikean suoritustavan ja ohjaa oppilasta sen suorittamiseen. Klemolan mukaan zenissä opettaminen on pikemminkin oppilaan ohjaamista yhä syvemmälle erilaisiin harjoituksen mukanaan tuomiin eksistentiaalisiin kokemuksiin. Tosin Klemola huomauttaa, että tämä on yleistys, joka pätee enää vain harvoihin zenpohjaisiin taitoihin. Myös Japanissa tällaiset perinteet ovat katoamassa ja monet jo kadonneet. (Klemola 2004, 126.) Perinteisessä Zenissä yksi opettajan keskeinen tehtävä on viitekehyksen tarjoaminen oppilaalle oikeassa vaiheessa. Käsitteellinen viitekehys tarjoaa historiallisen taustan, jossa oppilas tulkita kokemuksiaan. Esimerkiksi nykyaikaisen karaten perustaja Gichin Funakoshi oli tarkka siitä, että hänen sanansa ymmärrettiin oikein. "Funakoshi käytti miltei puolet harjoittelusta luennointiin. Hän ei koskaan lakannut korostamasta karaten sitä puolta, joka tähtää oppilaan henkiseen kasvuun." (Klemola 1996, 33.) Zenissä henkisen kasvun käsitteellä ei viitata mihinkään lopulliseen viitepisteeseen, vaan yksinkertaisesti tietoiseen elämään, siihen, että taidon harjoitus on muuttunut tietoiseksi elämäksi. Kun kehollista harjoitusta tehdään päivittäin, se alkaa muuttaa koko eksistenssin kokemuslaatuja. Näin myös jokapäiväinen liike asettuu harjoituksen piiriin. Siitä mikä aiemmin oli totunnaista, automaattista ja tiedostamatonta alkaa tulla yhä enemmän tietoista. Kaikesta toiminnastamme tulee tietoisuuden harjoitusta. (Klemola 2004, 124.)

Ymmärtääkseni kaiken *artikulaation lähde* on *jaettu kanssa-täällä-oleminen.* Tämä olemisperustan antama artikulaation mieli voi toteutua eri tavoin. Heidegger ajattelee, että artikulaatioon-puheeseen sisältyy hiljaisuuden ja vaikenemisen ilmiö, sillä puhe ja kuuleminen perustuvat ymmärtämiseen. Vain kuunteleva voi ymmärtää. Puheen moduksena vaiteliaisuus artikuloi täälläolon ymmärrettävyyttä niin alkuperäisesti, että se saa aikaan aitoa kuulemiskykyä ja läpinäkyvää keskenäänolemista.[216] Näin ajatellen, jos tanssija toivoo ja tavoittelee syvää kuulemiskykyä, läpinäkyvää keskenään-olemista ja *olemisen* läheisyyttä, niin se ymmärrys, josta tanssin artikulaatio nousee, on yhteydessä hiljaisuuteen. Se kuulee vaikenemista ja nousee levon vapauttamasta liikkeellisyyden vastaanottamisesta. Lepo sisältyy liikkeeseen ja hiljaisuus artikulaatioon, pysähtyneisyys virtaavuuteen ja tyhjyys täyteyteen. Voimista hurjin on se, joka nousee alun hiljaisuudesta. Kosketuksista lempein on se, joka tietää ajan rajallisuuden.

iii) Huolta kantava tanssija

Taiteellinen luominen ja luova tanssija ovat monikertaisen perustattomuuden kanssa jatkuvasti tekemisissä. En nyt puhu toimeentulosta enkä teosten yhteisösuhteesta, vaan keskityn taiteen asettamisen ontologiaan. Painavin perustattomuus minkä tanssija kohtaa, on tietenkin itse olemisperustan muistaminen, joka sysää tanssijan jatkuvaan olemisen 'ei-kiellon' läheisyyteen. Luova tanssija elää olemisen määrittelemättömyyden, tuntemattoman, ei-vielä-tiedetyn äärellä. Hän ammentaa siitä. Vaikka tanssija ponnistaa maan vakaasta kantavuudesta ja historiallisesta maailmasta, hänen luovuutensa perusta on kuilumaisesti aukeava olemisen pohjattomuus (joka ei tarkoita mitään ilon vastakohtaa).

Jokaisessa luovassa teossa aiemmin kiinteältä ja vakaalta näyttäneet merkityssuhteet murtuvat ja jos hyvin käy, järjestyvät uudelleen. Tällainen itsensä ja maailmansa käsittämisen jatkuva dekonstruktio on läheistä sukua ahdistuksen perusvireen aiheuttamalle todellisuuden avautumisen tavalle. Tarkoitan ahdistuksen perusvireen ontologista tehtävää, jota voi mielestäni ymmärtää (ja siten myös reflektoida) 'olemisen itsensä määräämänä olemissuhteena' taiteen asettamisen tavassa.[217]

---

[216] Oa, 210.

[217] Milla tavalla ahdistus sitten avaa maailmaa? Ahdistus yksilöi täälläolon ja avaa sen itsenään, olemismahdollisuutena, jota se jo aina on, ja johon se on heitetty. Ahdistuksessa subjekti "ottaa osaa omaan dekonstruktioonsa." (Haar 1993, 45. Oa 236–237.) Samalla ahdistus suo pääsyn ei-minkään äärelle. Se, että *on* – eikä mitään, avaa uudelleen olioiden määrittelemättömän luonteen ja olemisen selittämättömän olemuksen. Tämä mahdollistaa uuden *alun*. Samaan aikaan kun ahdistus avaa ei-mityyden, olemisen selittämättömän olemuksen, kun se tällä tavalla on tavallaan historian 'ulkopuolella', ahdistus myös yksilöi tälläolon itselleen, omimpiin olemismahdollisuuksiinsa, jotka ovat historiallisia, historian 'sisäpuolella'. Siten ahdistus on perusvire myös siinä, että se on *historiallisuuden lähde*. (Haar 1993, 44–46.) Näin ahdistus siis mahdollistaa *alun,* se suo pääsyn *heitetyn perimän* esiin vetämiseen, sekä vielä näyttää olemisen haltuunottamattoman vallitsemisen, olemisen ylimääränä, *lahjana.* Ahdistus, joka avaa ei-mityyden kokemuksen ja murtaa jo saavutettuun kiinnittymisen, johtaa läpinäkyvyyteen ja *olemisen ajatteluun vastaanottamisena*. Haarin mukaan tämä kokemus radikaalista hauraudesta ja kyvyttömyydestä jättää ihmisen olemisen valottamaksi, avoimeksi 'kuilulle', olemisen perustattoman perustan hengitykselle. "This experience of radical fragility and impotence forever leaves human presence exposed to the breath of the abyss." Haar 1993, 45.

Koska luovan työn ja ahdistuksen perusvireen yhteys on ontologisesti niin ilmeinen, on syytä kysyä, kuuluuko olemisperustan muistavaan *tekhneen* kyky ymmärtää tätä yhteyttä ja mahdollisesti ohjata *tekhne* rakentumaan taitavana taitona suoraan olemisperustan muistamiseen, olemisen avoimuuden ja olemisen vastaanottamisen äärelle? Vastaan että kyllä, olisi toivottavaa, että *tekhneen* sisältyisi tieto siitä, millä tavalla taiteilija voi harjoittaa tietoisuuttaan, siis jonkinasteista ymmärrystä mielensä toiminnan tavasta ja rakenteesta. Miksi? Jotta epävarsinainen ja reflektoimaton perustattomuus voisi modifioitua päättäväiseksi pysyttäytymiseksi olemisperustan muistamisessa ja jotta jokapäiväinen huolestuneisuus voisi modifioitua vapaudeksi kantaa huolta.

Mitä tarkoitan huolestuneisuuden ja huolen kantamisen erolla? Heideggerin analyyseissa tuli esille, kuinka ihminen on olemisessaan huolta. Ihminen on *osallinen* olemisesta ja tämän *ymmärtäminen* on huolen avautumista, olemisen mielen paljastumista huolena. Heideggerin mukaan jokapäiväisessä kenen tahansa ymmärtämisen tavassa huoli huolehtii julkisesti läsnäolevasta, sillä on etäisyyden ja kaukaisuuden luonne, se huolehtii erosta toisiin nähden, se luo huolen tarpeita, joita voi, tai ei voi tyydyttää.

Varsinaisesti ymmärretty osallisuus olemiseen sen sijaan ei vapauta huolesta. Osallisuus olemiseen – huoli tästä perustasta – näyttäytyy olemisen mielenä. Näin olemisperustan muistaminen ei vapauta huolesta, vaan vapauttaa päättäväisyyteen pysytellä huolen kantamisessa. Heideggeria tulkinneet filosofit ovat puhuneet Heideggerin 'etiikasta' alkuperäisenä etiikkana.[218] Ymmärtääkseni kyse on siitä, että osallisuus olemiseen antaa meille etiikan – olemisen mieltä ei voi ajatella ilman osallisuudesta nousevaa huolta. Huoli ja mieli ovat yksi ja sama asia.

Näin myös kysymys *tekhnestä* on aina huolena ymmärretyn mielen läpäisemä. Jaana Parviainen kiteyttää *tekhnen* ja olemisen yhteenkuuluvuuden hienosti. Hänen mukaansa *tekhnessä* ajattelu ei voi olla menetelmällinen etukäteen asetettu koneisto, jolla voisi hallita luomisen prosessia. Siis ymmärrän, että *tekhne* ei voi olla jotakin, joka asettaa etukäteen taiteen, teoksen ja tanssijan. Ennemmin se on, kuten Parviainen kirjoittaa: 'ajattelun ankaraa uskollisuutta omalle polulleen, sille, että se sallii olemisen monimuotoisuuden ulottuvuuden ja sen *logoksen* yksinkertaisuuden.'[219]

Ymmärrän tämän Heideggerin alkuperäisen etiikan mielessä. Paitsi, että *tekhne* ei ole tekniikka, joka asettaa olevan, se ei ole myöskään mikään 'hengen tekniikka', joka asettaa etukäteen ihmisen olemisen. Ymmärrän taiteilijan *tekhnen* olemisen itsensä antaman vastuun ja velvoittavuuden mielessä. Se olisi vapautta olemisen avoimuuteen, vapautta huoleen.

[218] Esimerkiksi Nancy 1998, Varto 2003.
[219] Parviainen 2003a) 8.

7. Teoksen tekhne

Aluksi

Siirrän tässä luvussa näkökulmaa tanssijan *tekhnestä* teoksen luomisen suuntaan. En ole hakemassa teoksen tekemisen reseptiä, saatikka selittämässä, miten teos tehdään, esimerkinomaisesti. Minä en 'tiedä', miten teos tehdään. Tämä on lähtökohta. Olemiskysymyksestä lähtien ei voi olla mitään teoksen valmistamisen tekniikkaa, voi olla vain sen luonnostelevaa ajattelemista, jäsentämistä ja käsitteellistämistä, mikä teoksen luomisessa tulee kohdattavaksi. Koska kysyn tanssiteoksen luomisen mieltä heideggerilaisesta olemiskysymyksestä käsin, lähtökohtani ei siten ole teoksen ymmärtäminen muotoiltuna aineena, joka antaa yliaistisen loistaa lävitseen, vaan teoksen ajatteleminen olemisen kätkeytymättömyyden alueena, sen koettu olemistapa, sen eksistenssi. ***Kysyn miten teoksessa tapahtuva kätkeytymättömyys määrittää teoksen luomista?***

Tämä ei ole taiteen käytännöissä kovin tuttu lähestymistapa. Useimmiten teoksen tekemisen ja tulkitsemisen kysymystä lähestytään estetiikan tradition antaman sisältö-muoto käsiteparin kautta. Tämä käsitepari vie ajatukset lähes väistämättä muodon ja sisällön lähtökohtaiseen eroon teoksen luomisessa. Silloin kyse on siitä, mitä (teema, aihe) ilmaistaan välineen (materiaali, muoto) avulla. Nämä käsitteet ovat niin iskostuneet taiteen ajatteluun, että on ollut itsellenikin todella työlästä yrittää ajatella teoksen luomisen problematiikkaa ilman tätä lähtökohtaa.

Miksi tämä lähtökohta sitten pitäisi niin kiivaasti torjua? Eikö se ole aivan käytännöllinen teoksen luomisesta puhuttaessa? Onko muita käsitteitä? Kokemukseni on, että sisältö-muoto käsitepari ei ole toimiva silloin, jos yritän ajatella teosta olemiskysymyksen tasosta, eksistenssin avauksena, ja jos yritän todella tavoitella luomisen prosessin *kokemuksen* käsitteellistämistä. Sisältö-muoto käsitepari vie käsitteellistämisen väistämättä yliaistisen ja aistisen erottelusta nousevan todellisuuden käsittämistavan vahvistamiseen, mikä on hankalaa taiteen asettamisen tavan pohtimisessa *tässä tutkielmassa puhutun mielessä*.

Vaikka teoksen luomisessa käsityötä tarvitaankin, siis aineen muotoilua, niin pelkästään siinä pysyttely ei paljasta **luomisen mieltä, sitä sisäisen yhteenkuuluvuuden etsiytymistä, rajoihin rajautumista, maailman pystyttämistä, jossa olemisen kätkeytymättömyys asetetaan teokseen tekeille**. Ennen kaikkea teoksen luomisen ajattelussa lienee kyse olemisperustan peittymisestä, unohtamisesta tai muistamisesta ja paljastumisesta, ja siitä, että antaisi tämän ajattelulle ajateltavaksi. Paitsi että se on vaikeaa, voi tietysti kysyä, onko estetiikan ylittäminen lainkaan mahdollista. Itse toivon kuitenkin löytäväni jonkin relevantin tavan käsitellä niitä teoksen luomisen ongelmia, joihin sisältö-muoto käsitepari ei vastaa.

Tällainen ongelma tanssin suhteen on esimerkiksi: **miten jokin maailmasuhteen**

problematiikka ja tanssin poeettinen kieli kohtaavat ilman, että kehosta tulee yliaistisen sisällön esittämisen väline? Itse asiassa tanssijan *tekhneä* käsittelevä luku oli jo tämän kysymyksen ajattelemista, toisin sanoen, sen ajattelemista, miten kehollinen *logos* tulee ilmi, miten ihmisen historiallinen maailmassa asuminen avautuu? Mitä siis vielä puuttuu tai mitä pitäisi vielä lisäksi ajatella? Ehkä pitäisi pohtia vielä laajemmin ***tulkitsemista, hahmottamista* ja *rajoihin asettamista* olemisperustasta käsin**. Ehkä pitäisi ajatella vielä sitä, että koreografinen hahmo kykenee omassa olemisessaan avaamaan uuden aukeaman olemisen paljastuneisuuteen ja että sillä on *voimaa pitää tuo aukeama avoinna*. Ja sitä, mihin tämä perustuu, miten tämä on mahdollista.

Seuraan tässä luvussa löyhästi edellä kuvattua 'reittiä'. Yritän edellä ollutta laajentaen ajatella sitä, miten koreografi tulkitsee maailmaa sallien kehollisen eksistenssin oman tapahtumisen tavan. Tuon esiin ensin aistien ja ajattelun modaliteettien vuorovaikutusta, synestesiaa ja amodaalista ajattelua. Liitän sen siihen, miten tanssija ymmärtää havaintokokemukset (siis osallisuuden olemiseen) merkityksellisinä ja hahmottaa niiden 'kineettistä dynamiikkaa'. Pohdin sitten tanssi-improvisaatiota liikkeessä ajattelun poeettisena toteutumisena. Näiden jälkeen hahmottelen sitä, millä tavalla jokin 'ulkotanssillinen' aihe ja koreografinen ajattelu voivat kohdata.

Heideggerin mukaan taiteen olemus on runous ja runous säätää olemisen kätkeytymättömyyttä ainakin kolmessa merkityksessä: lahjoittamisena, aloittamisena ja perustan perustamisena.[220] Luonnostelen sitä, miten nämä kätkeytymättömyyden säätämisen merkitykset voisivat ohjata teoksen luomista – siis teoksen mieltä, sen sisäistä yhteenkuuluvuutta ja olemisen tapaa – sitä, miten teos alkaa hahmottua rajoihinsa. Kysyn sitten tanssin perinteisen kysymyksen: millä tavoin 'tanssi on liikettä ajassa ja tilassa', toisin sanoen, miten ihmisen ajallinen ja tilallinen todellistuminen määrittää teoksen luomista?

Luvun lopuksi pohdin tanssin ja katseen, teoksen ja katsojan suhdetta. Pohdin tarkentavasti kinesteettisen empatian ja kinesteettisen ymmärtämisen käsitteitä, sekä tanssijan että tanssin katsojan näkökulmasta. Tuon esiin sen, kuinka kinesteettinen ymmärtäminenkin on sosiaalista ja historiallista ja kuinka teos on teos vain silloin, kun teosta lähestytään vaalivassa asenteessa.

Koetun maailmointi – turkoosinsininen ja säihkyvä Fis-duuri

i) Aistien avaama mielellisyys

Koska lähtökohtani on, että keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa kysyn, miten tässä kehollisessa eksistenssissäni koen-ymmärrän maailmaa niin, että voin *tulkita sitä teoksen luomisen tavalla* ja saada aikaiseksi paikan jonkin uuden näyttäytymiselle. Ensimmäiseksi kohtaan silloin maailman, jota elän kaikkien aistieni ja ajatte-

[220] Ta 78–80.

lun modaliteettien vuorovaikutuksena. Ymmärrän, että tapahdun kokonaisuutena, joka tuntee, kuulee, näkee, haistaa, maistaa, ajattelee liikkeellä, kielellä, mielikuvilla, ymmärtää vireessä, sävyssä, dynamiikassa, etääntymisenä, lähentymisenä, vaarana, sointina, menneisyytenä, toiveena, menetyksenä, mahdollisuutena – siis kehollisena ajallisena ja mielellisenä elämänä. Ymmärrän myös, että taiteellinen luova ajattelu toimii tässä maailmassa, tekee siitä 'tulkintaa' ja asettaa rajoihin teoshahmon, joka puolestaan avaa asentonsa mukaisen uuden näkymän olemisen mieleen.

Miten tämä 'tulkinta' tapahtuu? Kokemukseni mukaan ei niin, että ensin on jokin 'representaation mukainen näkymä, jonka asetan eteeni ja pidän siellä kaiken siihen kuuluvan ja yhdistyvän kanssa' ja sitten yritän toteuttaa kehollisen liikkeen avulla tuon näkymän. Pikemminkin niin, että pyrin ajattelemaan edellä kuvaamallani eksistenssin oman tapahtumisen tavalla. Siis yritän antaa liikehahmon *tulkkiutua esiin osallisuutena olemiseen*.

Tässä tulkkiutumisessa 'ensimmäinen tulkinta' on jo tehty. En havaitse pelkkää käsittämätöntä aistidataa, vaan kuulen äänen karheuden, näen eleen sulavuuden, tunnen alas viettävän kadun liukkauden, joka puolestaan merkitsee jotakin siinä historiallisessa maailman avautuneisuudessa jossa elän. Kun keskityn keholliseen eksistenssiini 'ammennan' tästä maailmasta, joka ympäröi minut ja joka vallitsee lävitseni ja jota ymmärrän jo avautuneessa historiallisessa maailmassa.

Käsittelen seuraavassa eri aistipiirien välistä vuorovaikutusta, synestesiaa ja ajattelua amodaalisilla käsitteillä. Niiden avulla voin ymmärtää jotakin siitä, millä tavoin tanssiteoksen eri elementtien välinen vuoropuhelu rakentuu, sekä siitä, miten kaikki havaintokokemuksemme omaavat omanlaisensa kineettisen hahmon, jota ymmärretään merkityksellisenä suoraan, eletyn kehon kokemustaustan kautta, vuorovaikutuksena eri kokemushorisonttien välillä.

ii) Synesteettinen ja amodaalinen ajattelu

Kokemuksessamme tapahtuu usein eriasteista spontaania synestesiaa, eli eri aistipiirien rajat ylittävää aistimista, vaikka emme siihen tietoisesti kiinnittäisi huomiota. Synestesiassa yksi aistihavainto voi saada toisten aistipiirien havainnon luonteen. Voin esimerkiksi kokea hyvin selvästi jonkin soivan äänen tunnevireen, tai saada siitä näkömielikuvan. Voin kokea vaikkapa jonkin äkillisen, viiltävän ja voimakkaan äänen myös visuaalisena havaintona, esimerkiksi kierteisenä sinihehkuisena valon välähdyksenä.

Voin myös kuvitella liikkeen ja äänen synestesiaa pelkän eletyn kehontietoisuuteni muistin perusteella. Voin kohdistaa huomioni eletyn kehon kokemukseeni ja lähteä seuraamaan jotakin aistimusta, antaa sen kehittyä mielikuvissani liikkeeksi, vaikkapa kevyesti putoilevaksi askellukseksi ja se herättää minussa välittömästi musiikillisia kuulo-mielikuvia. Liike myös avaa aina jonkin ympäristön. En näe mielikuvituksessani liikkeen kulkua 'ei-missään', vaan liike tapahtuu aina jollain lailla virittyneessä ja värittyneessä tilassa, maisemassa. Liike luo mielentilan, avaa tilallisen olemisen, maiseman, ympäristön.

Samalla tavalla aistien synestesiä koskee valoa. Aistin valon suunnan, intensiteetin, vä-

risävyjen ja voimakkuuden muodostaman valon virittyneen kineettisen hahmon ja tulkitsen sitä eletyn kehon kokemuksen suomassa taustassa, tunnen sen eletyn kehon kokemuksena, liikeaistimuksena. Jokin valon hahmo voi esimerkiksi olla vastaansanomattomasti hitaasti etenevä, viileä ja arvaamaton. Tältä pohjalta voin myös kysyä koreografian ja valon vuorovaikutuksellisuutta teoksen kokonaisuuden säätämisessä. Voin havainnoida sitä, miten valon kineettinen hahmo tuo esiin liikkeen kinesteettistä intentiota tai peittää sitä, ja miten ne yhdessä muodostavat koreografisen teoksen virittynyttä kineettistä hahmoa.

Voin myös kokea, että jonkinlainen ääni tai äänellinen rakenne, vaikkapa c-molli on tietyn värinen ja omaa tietynlaisen tunnevireen. Esimerkiksi Fis-duuri voi olla itsestään selvästi ja vastaansanomattomasti turkoosinsininen ja säihkyvä.[221] Koen musiikin virittyneisyyden, rytmin, soinnin ja dynamiikan läheisenä ja elävänä kehon kinestesiassa. Toisin sanoen pienimmätkin muutokset musiikissa muuttavat eletyn kehon kokemusta.

Musiikin/auditiivisen kokemuksen/akustisen tilan erilaiset kvaliteetit, mutta myös tietoisuus musiikin historiallisesta sijoittuneisuudesta, saavat kaikki vastineensa kehollisena 'proprioseptisenä ajatteluna' ja luovat sitä kokonaisvirittyneisyyttä, jossa kehollinen ajatteluni vastaa musiikkiin. Kokemukseni kuitenkin on, että kyse ei ensisijaisesti ole musiikin muodon ominaisuuksista sinänsä, vaan siitä, millä tavalla koettu on merkityksellistä, minkälaisen 'olemisen paljastuneisuuden asennon' kuultu virittää esiin.

Miten sitten koettu on merkityksellistä? Olen edellä tuonut esiin autenttisen muodon käsitteen sellaisena tulkintahorisonttina, jossa ylipäänsä mikään muoto voi saada merkityksiä. Kyse oli siitä, että meillä on jokin käsitys niistä prosesseista ja syistä, jotka ovat vaikuttanet muodon syntymiseen. Tuon seuraavassa esiin amodaalisen ajattelun käsitteen vielä yhtenä ehdotuksena siihen, miten luova taiteellinen ajattelu ajattelee havaintokokemusten dynaamisilla ja kineettisillä hahmoilla ja miten ajattelua ohjaa *mielellisyys*, joka on hahmojen omaan *olemisen* tapaan sisältyvää mielellisyyttä (tulkittuna eksistenssin tavassa asua maailmaa eri aistipiirien ja ajattelun modaliteettien vuorovaikutuksena). [222]

---

[221] Heikki Ruismäen haastattelututkimuksessa hyvin voimakkaasti synesteettisesti kokeva pianisti antoi jokaiselle duurille ja mollille omanlaisensa tunnekaraktäärin ja vireen. " C on absoluuttinen, siitä ei voi sanoa mitään. [ ] C-duurista käyttäisin sanaa alkuvalo, joka on synnyttänyt kaiken. [ ] Des-duuri menee hyvin lähellle B-duuria, siinä on arktisen ikijään hyytäviä prismoja, mutta Des-duuri on B-duuria älykkäämpi sävellaji, se on huikea, se on upea, niin kuin Prokofjevin Des-duuripianokonsertto, se kun mässäilee sillä Des-duurin ylimielisellä varmuudella, logiikalla, upeudella, herranjumala, se ei oo nöyriä varten, se on murskaavan upea. [ ] Fis-duuri ja Ges-duuri, [ ] hyväilevä, sanotaan että se on syleilevä sävellaji, ehdottomasti värierottelu menee jälleen turkoosinsiniseen, siinä on valtava säihkyvyys ja loisto. [ ] En tiedä voiko enää olla surullisempaa sävellajia kuin as-molli. As molli menee semmoseen verenkarvaseen, se voi olla osasyy, että Verdi kirjoitti Otellon tuskasimman monologin as-molliin, mutta silloin Verdi oli sen tajunnut. Ja Verdi on muuten tajunnut." Ruismäki 2000, 156–166.

[222] Tässä yhteydessä on hyvä tuoda Lauri Rauhala huomio siitä, miten kokemus voi olla merkityksellinen ihmisen maailmankuvassa, vaikka se ei jäsenny kieleen. Hänen mukaansa kaikki tajunnalliset kokemukset ovat – peruselämyksestä alkaen – niitä kokevan ihmisen kannalta merkityksiä riippumatta siitä, miten selkeitä ne ovat tai mikä on niiden intentioivuus, eli mihin ne ovat suhteessa, mihin ne viittaavat. Epäselvä merkitys voi juuri epäselvyytensä johdosta olla maailmankuvassa dynaamisesti vaikuttava, latentti intentioivuus aiheuttamansa mielellisen aukon johdosta ainakin kiusallinen ja epäintentionaalinen kokemus, virittämänsä tunnelman vuoksi kokonaisuutta sävyttävä. Kaikkien merkitysten ei suinkaan

Musiikin tutkija ja musiikkiterapeutti Kimmo Lehtosen kuvaa sitä, miten esimerkiksi musiikissa ei-kielellisellä, koetulla merkityksellisyydellä on asema ja tehtävä ihmisen maailmankuvassa. Hänen mukaansa musiikilliset muodot resonoivat kokemuksiemme vireen, rakenteen, dynamiikan ja laadun kanssa tavalla, joka on kielellisen ja käsitteellisen ulottumattomissa. "Musiikin sisältämillä rakenteilla ja muodoilla on sisällöllinen ambivalenssi, jota tiettyihin sovittuihin merkityssisältöihin sidotuilla sanoilla ei voi olla".[223]

Lehtosen mukaan yksi tulkintamahdollisuus musiikillisten muotojen puhuttelevuuteen on Daniel Sternin kuvaama amodaalisen aistimisen tapahtuma. Daniel Stern on tutkinut erityisesti varhaislapsuudessa tapahtuvaa minuuden syntyprosessia. Hänen mukaansa jatkuvasti laajeneva minuuden kokemus astuu vauvan elämysmaailmaan jo elämän ensihetkistä lähtien. Minuus kytkeytyy elimellisesti vauvan hallussa oleviin toimintoihin: havaintojen tekemiseen, havaintojen välisten suhteiden luomiseen ja niiden yhdistämiseen. Stern esittää tähän tutkimukseen nojaten, että itsen kokeminen ei ole havaintotoimintojen tiedollinen huippu, vaan havaitsemisprosessiin liittyvä kokemus. Minuus tai itseys on siis Sternin mukaan jatkuvaa maailmasuhteessa tapahtuvaa ymmärtämistä (kuten Heideggerin analyyseissä on jo tullut esiin). [224]

Ymmärtäminen tapahtuu vauvalla eri aistipiirien rajat ylittävänä aistimisena, joka on hänen mukaansa vauvan myötäsyntyinen, sosiaalisena kykynä toimiva ominaisuus. Amodaalinen aistiminen liittyy vauvan välittömään kykyyn rinnastaa eri aistien välisiä havaintoja toisiinsa: vauva yhdistää tietyn äänen voimakkuuden tiettyyn valon voimakkuuteen, rinnastaa tietyn kuulohavainnon samanmuotoiseen visuaaliseen havaintoon ja niin edelleen. Sternin mukaan vauva muodostaa heti ensihetkistä alkaen eräänlaisia alkeellisia *ei-kielellisiä 'käsitteitä'*. Nuo käsitteet eivät ole ääniä, näköhavaintoja ja kosketusaistimuksia sinänsä, vaan pikemminkin niiden *muotoja, intensiteettejä ja rytmejä.*[225]

Lehtosen mukaan tällainen amodaalinen ajattelu kytkeytyy läheisesti musiikillisiin elementteihin, sillä musiikin kieli sisältää rytmejä, intensiteettejä ja muotoja, jotka musiikin soivassa virrassa jatkuvasti muuntuvat toisikseen, samalla kuitenkin säilyttäen esimerkiksi toistoihin liittyvän pysyvyytensä.[226] Samalla tavalla amodaalisen ajattelun voi nähdä kytkeytyvän tanssin kinesteettisiin laatuihin. Tanssin virittyneet kinesteettiset laadut sisältävät merkityksen potentiaalin, osallisuuden olemiseen, vaikka merkitys ei olisikaan kielellisesti jäsentyvää.[227]

---

tarvitse olla kielen avulla syntyneitä, eikä puhutussa ja kirjoitetussa kielessä ilmaistavia, ennen kuin niillä on asema ja tehtävä ihmisen maailmankuvassa. Mitä ovat tajunnalliset kokemukset? Rauhalan mukaan tajunta on "merkitysten kehkeytymisen, niiden keskinäisiin suhteisiin asettumisen ja niiden jatkuvan muuttumisen prosessi. Mitään muuta se ei ole. Ellei merkityksiä tai niiden mielellisen organisoitumisen prosessia ole, ei ole tajuntakaan." Rauhala 1996, 48.

[223] Lehtonen 1990, 73.

[224] Lehtonen 1996, 67–68.

[225] Mt. 67–68.

[226] Mt. 68.

[227] Tanssin rytmit, dynamiikat, harmoniat, jännitteet, liikemuodot, kompositio ja koreografiset tapahtumat ovat minulle kauneuden kokemus, energian intensiteetti, sysäävä voima, koska ne paljastavat *logosta* tavalla, jossa tanssiva ihminen on kehollisessa eksistenssissään säätynyt niin, että *logos* pääsee läpi, tulee

Stern liittää vauvan varhaiskehityksen musiikkiin myös ns. vitaaliaffektien kautta. Stern puhuu teoriassaan periaatteessa kahdenlaisista affekteista: 1) perinteisistä kategorisista ja luokittelevista affekteista, joihin kuuluvat esimerkiksi suru, viha, ilo, kiukku, häpeä jne. sekä vitaalisista affekteista, jotka liittyvät amodaaliseen aistimiseen. Vitaaliset affektit ovat parhaiten kuvattavissa kineettisillä ilmauksilla, kuten hyökkäävä, leijuva, häipyvä, räjähtävä, voimistuva, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, raju, hyväilevä. Näillä musiikin esitysmerkinnöistä tutuilla kvaliteeteilla on varhaislapsuudessa suuri merkitys. Niillä on Lehtosen mukaan välitön kosketus ruumiilliseen olemassaoloon ja minuuden kokemukseen.[228]

Amodaalinen käsitteen muodostus kytkeytyy siihen, miten havaintokokemuksien merkitys ymmärretään, siis miten kokemus on ollut vaikuttava elämän säilymistä tai uhkaavuutta, mielihyvää tai kipua, tuttuutta tai vierautta luovina merkityssuhteina. Amodaaliset käsitteet eivät ole neutraaleja tai abstrakteja, vaan laadullisesti virittyneitä ja merkityspotentiaalin omaavia, vaikka ne ovat irrotettuja suorasta intentionaalisesta yhteydestään. Amodaalisten käsitteiden affektiivisuus, niihin sisältyvä tunnevire säilyttää voimansa ja vaikuttavuutensa taiteellisten luomusten 'rakennusaineena'.

Lehtosen mukaan luova taiteellinen ajattelu näyttääkin operoivan juuri arkaaisilla, amodaalisilla koodeilla. Amodaalisella ajattelulla on selvä isomorfia, samankaltaisuus musiikilliseen luovuuteen, jossa työskentelevä säveltäjä tavoittaa Lehtosen mukaan omaa kokemusmaailmaansa 'samanmuotoisilla' musiikillisilla ilmauksilla, siis eräänlaisilla amodaalisilla abstraktioilla. Vastaavasti musiikkiterapiassa käytetyn musiikin muodot kytkeytyvät 'samanmuotoisiin' ruumiillisiin tuntemuksiin, affekteihin, visuaalisin hahmoihin ja muihin kineettisiin muotoihin. Lehtosen mukaan tältä pohjalta voidaan selvästi ymmärtää musiikin minuuden rakentumiseen liittyvä funktio.[229]

Ymmärtääkseni amodaalinen ajattelu toimii siis 'välittäjänä' eri aistipiirien, mutta myös kokemushorisonttien välillä. Sen avulla hahmottaisimme myös psyykkishenkisen horisontin kokemusmaailman kineettistä hahmoa, saisimme näkyväksi elämismaailmamme kokemusta, jota on mahdoton tai ainakin vaikea saada esiin käsitteellisesti, kaksiulotteisesti tai lineaarisesti.[230] Tällä tavalla taiteellisen hahmon kineettiset laadut kytkeytyisivät "samanmuotoisiin minuutemme akteihin ja prosesseihin varhaiskehitykseemme kytkeytyvien amodaalisten aistimuksiemme välityksellä."[231] Näin ne siis heideggeri-

---

ilmi. Tässä ei ole mitään ensisijaista kehon esteettisen asettamisen sääntöä, vaan ainoastaan toiminnan viisaus, jossa tällainen kauneus tulee ilmi tai sitten ei.

[228] Mt. 69.

[229] Lehtonen 1996, 69.

[230] Mitä tarkoittaa saada näkyväksi elämismaailmaan kokemusta? Lauri Rauhala kuvaa tiedostamattomien merkityskokemusten tulemista tietoisiksi seuraavasti: "Tietoiseksi tuleminen on sitä, että kehkeytymässä olevat, epäselvät, unohduksissa olleet, täydentymistä tarvitsevat ym. mielellisyydeltään 'vajaat' merkityskokemukset selkeytyvät ja täydentyvät jäsentyneen tietoisen maailmankuvan tarpeita vastaavasti. Jo olemassaoleva maailmankuva horisonttina, eli ymmärtämisyhteytenä säätelee ja ratkaisee sen, mitä tiedostamattomasta voi tulla. Tietoinen maailmankuva ikään kuin ottaa tajunnan periferiasta, mitä se 'tarvitsee'." Rauhala 1996, 82–83.

[231] Lehtonen 1996, 68.

laisessa tulkinnassa ilmaistuna paljastavat maailmaan heitettyä historiallista-ajallista olemistamme ja saattavat esiin heitettyä perimäämme. Tässä tapauksessa siis henkilökohtaiseen kokemushistoriaan sisältyviä konfliktuaalisia jännitteitä, joiden taiteellisen asettamisen perustava mieli ei kuitenkaan yksin ole yksilön kokemus, vaan kineettinen *logos*, joka vallitsee yksilön läpi. Ymmärrän tämän niin, että silloin vapauttaminen ja paljastaminen ovat perustettu suurempaan kuin ihminen ja siis sisältävät myös suuremman salaisuuden ja vapauttavamman voiman, kuin jos ne olisivat sidotut vain ihmisen omaan representaatio rakenteessa pitäytyvään näkökulmaan.

Tätä ei pidä edelleenkään ymmärtää minään mahtipontisena tai ihmisen vallanhalun kiertoilmauksena. Ainoastaan saamisena ja vastaanottamisena, sillä enhän voi ajatella mahdottomia, että esimerkiksi pyöriminen tai putoaminen, vaikka kuinka taitavasti tehtyinä, olisivat ihmisen keksintöä; eivätkö ne ole pyörimisen ja putoamisen mahdollisuuden vastaanottamista tai löytämistä? Lapsikin tietää leikeissään tämän.

Kineettinen äly ja tanssi-improvisaatio

i) Kinesteettinen hahmottaminen

Kirjoitin edellä tanssijan *tekhnen* yhteydessä, että kun tanssija harjoittaa kehontietoisuuttaan – ja erityisesti mainitsin reflektoivan improvisaation – se johtaa pikkuhiljaa siihen, että hänen tapansa nähdä kehollisuus muuttuu; siihen tulee mukaan *tulkitseva ja hahmottava* elementti. Tanssija alkaa hahmottaa *kokemuksien* (kaiken koetun, siis myös ajattelun, tunteen) *kineettistä hahmoa*. Tanssija siis kykenee hahmottamaan ilmiöiden omaa kineettistä hahmoa ja tuntemaan sen eletyn kehon kokemuksena *kehollisessa kinestesiassa*.

Lauri Rauhalan mukaan kaikki tajunnalliset kokemukset ovat niitä kokevan ihmisen kannalta merkityksiä.[232] Ajattelen, että koska todellistumme ajallisina ja tilallisilla, niin myös kaikilla tajunnallisilla kokemuksilla on jokin koettu ajallinen ja tilallinen hahmo, joka siis koetaan merkityksellisenä, miellellisenä. Ymmärtääkseni luova tanssija herkistyy juuri tälle tietoisuuden kineettisen luonteen huomioimiselle, eikä vain asiana sinänsä, vaan nimenomaan kehollisena maailmasuhteena.

Tätä ei pidä mielestäni ajatella vain kehollisten liike-kokemusten maailmasuhteena, vaan ihmisen todellistuminen kokonaisuutena. Tanssijalle myös ajattelu itse on kineettinen. Kaikki ajatukset 'tuntuvat' eletyn kehon kokemuksen liikevasteena: tanssija tuntee, että aivot ovat lihas ja järjen juoksu mielen liikettä. Tämä tarkoittaa, että tunnen kuinka surulliset ajatukset ovat painavia, tietoisuus raskas, ajatuksen kinestesia suuntautuu alas. Astetta raskaampi on surun tunne. Menetyksen surusta sokea ihminen taipuu ja vaipuu maahan. Samalla tavalla voin havainnoida sitä, miten esimerkiksi konfliktuaalisten ajatusten kinestesia tuntuu puristuvan kasaan tai pakenevan, se tuntuu rimpuilevan ja sotkeutuvan toisiinsa, ajatuksen kinestesia poukkoilee rajojansa vasten. Kehoni kautta olen osal-

[232] Rauhala 1996, 48.

linen olemiseen, eikä näin ollen ole lainkaan ihme, että voin seurustella myös kasvin ylöskohoavan kierteisen liikkeen kanssa, tuntemalla tuon liikkeen omassa kehollisessa kinestesiassani. Sama pätee kuun hitaaseen kiertoon tai tähtien kaukaiseen loistoon.

Mielestäni tanssija kuitenkin tarvitsee keho-mieli integriteetin kokemustaustan, sellaisen ei-liikkeen, ei-mielen, eletyn kehon kokemuksen hiljaisuuden ja mielen tyynen pinnan, jossa tietoisuuden kineettisyys voi tulla ilmi kehollisena *logoksena*, ei vain subjektin 'sisäisenä' elämyksenä. Siihen täytyy siis päästää *logos*, oleminen osallisuutena mukaan, muuten en voi hahmottaa ilmiötä olemisen kätkeytymättömyytenä, vaan vain omana kätkeytymättömyytenäni, siis perinteisesti 'itseilmaisuna'.[233] (Toisaalta estetiikan tradition antamana 'vaarana' tanssissa lienee usein pikemminkin etäisyys eletyn kehon kokemukseen varsinaisesti omana kehollisuutena, kuin liiallinen läheisyys merkitykselliseen elämismaailmaan)

Kokemukseni mukaan reflektoiva improvisaatio on mainio keino harjoitella ja kuulostella tätä. Kun tanssija sisäistää ei-reagoinnin *tekhnen*, ja selvittää suhteensa kehon toiminnalliseen älyyn, hän 'koreografioi' tanssia kaikessa tanssissaan. Toisin sanoen kaikki liikkeellisyys kehittää tanssi-improvisaatiossa oman mielellisyytensä. Kokemus on silloin, että liike leikkii tanssijassa – se oikein odottaa pääsyä leikkimään tanssijalla – siis tanssija ammentaa aktuaalisesti aukeavissa kehollisissa mahdollisuuksissa kineettisen-keho-logoksen ohjaamana.

ii) Liikkeessä ajattelu

Kun tanssija pysyttelee kehontietoisuuden tasossa ja seuraa liikkeen kinesteettistä tapahtumista, hän havainnoi jokaiseen hetkeen sisältyviä kehollisia mahdollisuuksia, luonnostaa liikettä esiin ja tulkitsee edelleen jokaisessa liikkeessä avautuvia uusia mahdollisuuksia sekä liikkeen itsensä olemisen tapaa, sitä, miten liike täyttyy merkityksellä, maailmaa avaavalla potentiaalilla, omassa esiin kehkeytyvässä tanssin hahmossaan. Tämä pitkä ja polveileva lause pyrki kuvaamaan tanssijan liikkeessä ajattelua. Se ei ole kaikkein helpoimmin kuvattavissa, sillä jonkin niin kertakaikkisen ajallisen ja ei-kielellisen ilmiön edes hatara kuvaaminen kielellä on hankalaa. Hankalaksi sen tekee erityisesti se, miten tanssi on tulkintani mukaan *ek-stasis*, 'esineenä' läsnäolevan ylittävä, ajallisena ja kehollisena maailmoiva hahmo, silmänräpäyksellisessä *täällä* hetkessään.

Miten muut ovat onnistuneet tässä kuvauksessa? Kineettisen-keho-logoksen (kinetic body logos) käsite on ymmärtääkseni alunperin tanssintutkija Maxine Sheets-Johnstonen käsite, jolla hän kuvaa tanssi-improvisaatiossa toteutuvaa kineettistä älyä.[234] Johnstone

---

[233] Jos vaikka haluaisin koreografiassa keskittyä väkivaltaisimman mahdollisen konfliktuaalisuuden kinestesiaan, täytyy sen hahmottamisen taustana olla keho-mielen tyyni pinta, jossa se voi tulla ilmi, *hahmotetuksi*, logoksena, olemisen kätkeytymättömyytenä. Jos haluan löytää aggression kinesteettisen hahmon taiteen asettamisen tavalla, ei pelkkä kouristuva ja supistuva lihasrefleksi vielä riitä, ei myöskään vihan ele, vaan vasta kun päästän siihen mukaan olemisen "ei-kiellon", ei-liikkeen, ei-jännityksen, ei-toiminnan, voin löytää liikkeen hahmon, joka on osallinen olemiseen sekä logoksena että inhimillisen tietoisuuden avautumisena.

[234] Sheets-Jonstone 1999, 489.

hakee käsityksilleen tukea myös luonnontieteestä, muun muassa eläinten käyttäytymisen tutkimuksista, kognitiotieteestä, neurofenomenologiasta ja varhaislapsuuden tutkimuksista, joiden nojalla hän puhuu kineettisestä toiminnallisesta älystä.

Myös Johnstone kiinnittää huomiota ajatteluun itseensä. Ajatteleminen on itsessään kineettinen tapahtuma. Ajatella on olla dynaamisessa virrassa. Ajatteleminen kulkee eteenpäin, taaksepäin, nopeasti, hitaasti, äkkinäisesti, kapeasti, sekavasti, kiireisesti, hyppelehtien, hidastuen, jatkuvasti laadullisesti muuttuen. Johnstonen mukaan merkitsevää liikkeessä ajattelemisessa ei ole se, että ajatusten virta on kineettinen vaan se, että ajatus itse on kineettinen. Se on tilallinen, ajallinen, dynaaminen.[235]

Johnstonen mukaan liikkeessä-ajattelussa tulee esiin perustava luovan ajattelun malli. Liikkeessä-ajatteleva keho jäsentää maailmaa, on siihen suhteessa ja muovaa sitä esiin, tarttumalla kehollisesti avautuviin aktuaalisiin mahdollisuuksiin ennen symbolista suhdetta maailmaan.[236] Myös Parviainen näkee, että liikkeessä-ajattelu ei perustu symboliseen lähestymiseen, vaan se on sidottu jatkuvaan koettuun dynamiikkaan, jossa liikkeen mahdollisuudet ilmenevät ja ratkeavat.[237] Tanssijalle liikkeessä-ajattelu ei tarkoita, että tanssija käyttäisi liikettä ajattelun välineenä eikä sitä, että hän kuvittaisi ajatusta liikkeellä tai pyrkisi kääntämään ajatusta 'liikkeeksi'.

Aino Sarje tulkitsee Johnstonen näkemyksiä ja kirjoittaa, että ajatella liikkeellä on luonteeltaan kehollinen ilmiö, jota ei saa sotkea liikettä koskeviin ajatuksiin. Ajatella liikkeellä ei ole symboleja luovan kehon asia, vaan eksistentiaalisesti ilmaisevan kehon, joka elää maailmaa välittömästi.[238]

---

[235] Sheets-Johnstone 1999, 486. Kineettinen äly, toiminnassa-ajattelu, on tulkintani mukaan inkarnoituneeseen olemiseen itseensä sisältyvä ontologinen perusta maailmassa-olemiselle. Kineettisen älyssä on kyse siitä, että ihmisen tietoisuutta ei enää sijoiteta 'vain' päähän, lingvistiseen, käsitteelliseen ja representatiiviseen ajatteluun, vaan hänen tajuisuutensa muodostumisen horisonttia on koko hänen aistisfäärinsä, proprioseptinen informaatio mukaan luettuna. Tämä aistisfääri kokonaisuudessaan luo ihmisen maailmassa-todellistumisen mahdollisuuden, myös käsitteellisen ja lingvistisen tietoisuuden mahdollisuuden.

[236] Sheets-Johnstone 1999, 491. Merleau-Ponty huomauttaa, kuinka eletyn kehon kokemus luo sen pohjan, jonka avulla jäsennämme ja organisoimme myös esimerkiksi visuaalista havaintomaailmaa: "More-over the motor attitudes are not substituted for the visual data. [] What the motor attitude contributes is not the content but rather the power of organizing the visual spectacle of tracing the relations, which we need between the points of represented space." Merleau-Ponty 1963, 117. Sarah Fowler jatkaa tästä: "It is movement that creates spatiality and locates us spatially, connects our activities, enables us to remember sequences and provides the basis for the meaningfulness of these activities." Fowler 1983, 35.

[237] Parviainen 2003b, 164.

[238] Sarje 1984, 82. Johnstonen mukaan liikkeessä ajattelu haastaa perinteiset käsityksemme ajattelusta ja tiedosta: "To appreciate – and indeed, to fathom – such nonlinguistic strata of experience, we turn toward that which is animate; we find in our highly symbol-laden human world patches where thinking in movement come to light. In so doing, we discover that fundamental creative patterning of thought that is founded upon a kinetic bodily logos; we discover mindful bodies, thinking bodies, bodies, that in improvisational dance, break forth continuously into movement and into this dance, bodies that moment by moment fulfill a kinetic destiny and so create kinetic meanings. When we reflect upon our experience of moving in just such ways, examining the experience from a phenomenological perspective and discover the phenomenon of thinking in movement, we are in turn propelled to rethink our notion of thinking – and in the process, to realize that insights gleaned from a descriptive account of improvisational dance have consequences for the epistemology and evolutionary accounts of animate life as well as for aesthetics." Johnstone 1999, 491.

Jaana Parviainen kuvaa tanssin liikkeessä-ajattelua kokemuksena, jossa liikkeen laadulliset dynamiikat yhdistyvät muodostaakseen jatkuvan kineettisen tapahtuman. Keho ottaa kiinni (grasps) laadullisesta dynamiikasta, johon se on kietoutunut. Tämä 'kiinniottaminen' vaatii kineettistä älyä.[239] Parviainen tulkitsee Heideggerin *logosta*, joka viittaa 'yhteen keräämiseen', asioiden keskinäiseen järjestämiseen, suhteisuuteen ja yhteyteen, esiin rajautumiseen. 'Kun asia järjestetään sopivaan (proper) kontekstiin se voi ilmetä sellaisena kuin se on.'[240] Parviainen kirjoittaa:

> Sheets-Johnstonelle tanssi-improvisaatio, joka on dynaamisesti kehkeytyvä tilanne, kehittää oman logiikkansa, oman järkevyytensä ja eheytensä, ja se kehittää tuon logiikan kineettisen-keho-logoksen perustalta. Tällainen logos ilmenee liike-improvisaatiossa, kun meillä ei ole aikaa ajatella liikettä käsitteellisesti tai symbolisesti. Kineettisen järjestyksen 'rationaalinen' ei perustu opittuihin tanssimisen tapoihin tai liiketekniikoihin, ts. automaattisiin käyttäytymisen kaavoihin, vaan näiden tekniikkojen 'alla' oleviin liikkeen mahdollisuuksiin.[241]

Sarah Fowler kuvaa tanssi-improvisaatiota muusikon kautta. Hänen mukaansa esimerkiksi jazzpianisti ei kiinnity improvisaatiossaan ensisijaisesti mihinkään musiikilliseen malliin tai soittamisen tekniikkaan, vaan hän pyrkii säilyttämään kehollisen yhteyden koskettimistoon, siihen, miten äänen sointi kutsuu esiin aina uutta kosketusta pianon koskettimiin. Tätä hän kutsuu musiikin 'maastoksi', johon improvisoiva muusikko on kiinnittynyt. Tällöin musiikki ei ole irrallisia musiikillisten muotojen paloja vaan kehollista melodisoimista, kehollista kiinnittymistä musiikilliseen maailmaan.[242]

Myös tanssija ymmärtää liikkeen jatkuvuutena, joka organisoituu kehollisesti, kinesteettisesti. Tanssija huomioi sitä, minne liike vie, minne se kuljettaa, mitä se ehdottaa.[243] Myös Johnstone kuvaa kuinka liikkeessä-ajattelu ei ole kokoelma toisiaan seuraavia erillisiä eleitä, vaan kaikkien liikkeiden kietoutumista yhteen nyt-hetkessä:

> Se kääntyvä liike, jota nyt teen päälläni, 'kapseloi' tanssin, niin kuin se oli, kooten tapahtumaansa kaiken, joka on ollut aiemmin ja kaiken, joka mahdollisesti on edessä. Jokaisella aktuaalisella tanssin liikkeellä on tällainen dynaaminen tiheytensä, tiheys, joka venyttää esiin nyt-hetken ja muuttaa sen hetkellisistä kehollisista tapahtumista laadullisiksi kineettiseksi täyteläisyydeksi, joka säteilee ulospäin ja sisäänpäin niihin tapahtumassa oleviin liikkeen laadullisiin prosesseihin, jotka ovat tämä tanssi.[244]

---

[239] Parviainen 2003b, 164.

[240] Parviainen 2003a, 5.

[241] Mt. 5.

[242] Fowler 1983, 100–101.

[243] Mt. 100–102.

[244] Sheets-Johnstone 1999, 490: "The turning movement I am now making with my head capsulates the dance, as it were, gathering up in its momentum all that has gone before and all that might lie ahead. Each actual movement of the dance has such a dynamic density, a density that stretches out the present moment, transfiguring it from a mere momentarily bodily happening into a qualitative kinetic fullness or plenitude that radiates outward and into the ongoing qualitative process of motion that is the dance."

Tanssi kulkeutuu improvisaatiossa eri reittejä, se luo erilaisia hahmoja sen mukaan, miten tanssijan sisäinen kehollinen organisoituminen liikkeeseen tapahtuu, mutta myös sen mukaan, missä suhteissa tanssija seuraa näkömielikuvia, näköhavaintoja, proprioseptisia mielikuvia ja proprioseptistä informaatiota, tai vaikka auditiivisia mielikuvia ja auditiivisia havaintoja.[245] Riippuen näistä suhteista liiketapahtuma ei vain ole laadullisesti erilainen, vaan kehkeytyy esiin erilaisena, se menee eri 'paikkaan'. Jazz-muusikko David Sudnow kuvaa, kuinka se, minne kädet improvisaatiossa menevät, minne ne musiikkia kuljettavat, riippuu täysin siitä, *millä tavalla* kädet omassa toiminnassaan kulkevat. Myös tanssissa se, minne keho vie, minne liike kuljettaa, riippuu tanssijan *tekhnen* ja intention laadusta. Sarah Fowler käyttää esimerkkinä *tekhneä*, joka perustuu Alexander-tekniikkaan. "Näyttää selvältä, että keho, joka ymmärtää Alexander tekniikan liikkeen organisoitumisen tavan, ei vain kulje eri tavalla, vaan myös eri paikkoihin."[246] Tällöin tanssin hahmosta tulee erilainen. Kineettiset merkityskokemukset muodostuvat eri tavalla.

Fowler kuvaa kuinka keskittyminen hengitykseen tai laulaminen auttaa häntä kiinnittymään tanssin kinesteettisen ajatteluun. Laulaminen auttaa häntä murtamaan sen totunnaisuuden, jossa liike irtoaa eletyn kehon kokemuksesta visuaalisen objektikehon määrittämään liikemuotoon.[247]

Fowlerin huomio hengityksen ja laulun asemasta keho-mieli integriteetin tukijana on huomionarvoinen. Asiaa voi ajatella myös toisinpäin. Voin huomioida sitä, miten eletyn kehon kokemuksen yhtenäinen tausta kutsuu esiin aistien synestesiaa. Oma kokemukseni on, että kinesteettinen kokemus kutsuu esiin ääntä, melodisoimista, laulua. Minun on vaikea tanssia mykkänä, siis ilman sisäistä laulullisuutta, ilman liikkeen kinesteettisen laadun soivaa 'analogiaa' laulussa. Kun asetun tanssimaan, asetun soimaan, kun nostan käteni, se on musiikillinen tapahtuma myös aivan konkreettisesti; liikkeen tiheys ja rytmi saavat aikaan lauletun äänen, 'daash dam'.

Kokemukseni on, että niin liike kuin laulukin nousee saman kehollisen hengityksen ja eletyn kehon kokemuksen rytmisen kinesteettisen dynamiikan pohjalta. Laulu ikään kuin vahvistaa äänellä liikkeen dynaamista hahmoa. Kun tanssiin sitten liittyy muu musiikki, se tavallaan ottaa laulun paikan. Musiikista tulee dominoiva liikkeellisyyden kumppani ja sisäinen laulaminen hiljenee tai sitä ei enää tarvita.[248]

---

[245] Sarah Fowlerin mukaan, silloin kun tanssija katsoo ulkonäköään tai peiliä, hän joutuu helposti eroon liikkeen virtaavuudesta, sen rytmisestä ja kinesteettisestä tapahtumisesta. Tanssija ei orientoidu liikkeen virtaan, vaan muotoon, joka tavoitetaan visuaalisesti. Fowler 1983, 99.

[246] Mt. 108.

[247] Mt. 102.

[248] Tämä on mielenkiintoinen seikka, jota haluaisin pohtia enemmän, mutta johon ei tämän tutkielman puitteissa ole mahdollisuutta. Mitä esimerkiksi kertoo koreografian kehkeytymisen tavasta sekä tanssin ja musiikin suhteesta, että musiikin liittyessä tanssiin, sisäisellä laululla ei ole enää tilaa tai ei ole enää tarvetta siihen tai sen luonne muuttuu yksinkertaiseksi rytmin laskemiseksi ilman melodisoimisen elävyyttä? Muuttuuko koreografia herkkäliikkeisestä reagoinnista täällä-hetken keholliseen tapahtumaan enemmän esim. musiikillisen tapahtuman dominoimaksi liikkeen organisoitumiseksi tai sitten ylipäänsä muistettavuuteen, toistettavuuteen ja siirrettävyyteen perustuvaksi 'yleiseksi' koreografiaksi? Eikö 'yleinen' koreografia ole enää niin suorassa suhteessa liikkeen syntymisen ammentamisena, että se ei vaadi tai kutsu esiin laulamisen ja liikkeen välitöntä suhdetta?

Pohdintoja koreografisen teoksen asettamisesta

Miten tanssi-improvisaatiosta kehkeytyy koreografinen hahmo? Ja ettei ajatus asettuisi liian kapeaan näkymään, eikä mihinkään etukäteisoletukseen 'tanssimisesta', täytyy muistaa kysyä vain, miten teosaihe vastaa kehollisen runouden mahdollisuuteen – miten kehollisen runouden mahdollisuus luo teoksen?

Tämän ajatteleminen vaatii ensin taiteen asettamisen luonteen mieleenpalauttamista ja ajattelemista suhteessa tanssiin. Sen jälkeen kysyn, miten jonkin 'ulkotanssillisen' aiheen ja tanssin poeettisen kielen kohtaamista voisi jäsentää. Tämän jälkeen on mahdollista ajatella, miten runous, eli kätkeytymättömyyden säätäminen, jonka Heidegger ymmärtää ainakin kolmessa mielessä – perustan perustamisena, aloittamisena ja lahjoittamisena, voisi ohjata koreografisen teoksen asettamista. Sen jälkeen pohdin vielä lyhyesti miten kehollinen runous vastaa ajallisuuteen ja tilallisuuteen. Teoksen säätämisessä tulee väistämättä aina ongelmia esiin; teoksen luominen ei mielestäni lähtökohtaisesti ole mitenkään etukäteen asetettu ongelmaton huviretki, vaikka se voi olla myös sitä. Tuon esiin muutaman ajatuksen teoksen työstämisen prosessista. Vielä viimeiseksi kysyn teoksen kokonaisuutta; voisiko sitä ajatella pikemminkin hämäränä aavistuksena 'nelikeskisen runollisen asumisen' mahdollisuudesta ja leikin – vailla utilitaarista päämäärää ja kausaalista hyötysuhdetta – olemisen tapana, kuin representaation järjestyksen mukaisena kuvana, joka on asetettu eteemme ja joka lunastaa kausaalisella vaikuttavuudella siihen sijoitetun rahan ja ajan.

i) Teoksen asettamisen tapa ja kehollinen eksistenssi

Olen edellä tanssijan *tekhnen* parissa löytänyt seuraavan käsitteellisen muotoilun: niskan asennon muutos ei ole ennen kaikkea aineen muotoilun projekti, vaan muutos todellisuuden avautumisen tavassa. Niskan asennon muutoksen ohjaava mieli ei *perustu* taiteilijan keksintään, vaan pikemminkin siihen, kuinka kehollinen *logos* (yhteenkokoontuneisuutena paljastumisessa) *pääsee läpi kyseisen taiteilijan maailmaan ja teoksen aiheeseen, teoksen maailmaan, säätäen ja rakentaen sitä.* Jos vaihdan edellä olleeseen lauseeseen *niskan* tilalle *koreografisen hahmon*, niin saan esille sen 'perusväännön', josta kokemukseni mukaan voisi olla kysymys koreografian asettamisen tavassa, sekä teosaiheen ja kehollisen poeettisen kielen suhteessa.

Kehollinen poeettinen kieli – kehollinen runous, ei kuluta materiaaliaan loppuun, vaan päinvastoin vapauttaa sen esiin itsenään. Se sallii olevan ilmetä 'kätkeytyen esiin kohoavana' maailman avoimessa. En voi ajatella, että tanssin '*maa*', sen 'kätkeytyen esiin kohoava oleva' olisi vain keho materiana, tai sitten se, miten keho tekee liikkeen näkyvänä läsnäolevaksi, vaan koko kehollinen eksistenssi. Siten 'kätkeytyen esiin kohoavaan' kuuluu itse liike, liikkeen potentiaali, liikkeen mahdollisuus, olemisen kineettisyys. Siihen kuuluu myös rajallisuus ajassa ja sijoittunut tilallisuus toisten-kanssa-täälläolona. Siis niin, että *kehollinen runous asettaa esiin eksistenssin kätkeytymättömyyttä, eikä vain kehon kätkeytymättömyyttä*. Se asettaa sitä esiin kuluttamatta sitä loppuun, siis niin, että

se ei häviä välineellisyyteen, vaan vasta nyt tulee esiin itsenään, hahmona, joka sysää auki olemisen koruttoman kätkeytymättömyyden loiston.

Miten sitten teoksen asettamisen toinen olemuspuoli *maailma*, asettaa 'kätkeytyen esiin kohoavan' eksistenssin mielellisyyden piiriin: historiallisuuteen, sijoittuneeseen tilallisuuteen? En voi ajatella, että kehollisen runouden maailmaa olisi vain kaikki se muu, joka ei ole kehollista liikettä, siis jokin 'ulkotanssillinen' konteksti tai aihe, vaikka se on ehdottomasti *myös* sitä, vaan kehollisen eksistenssin kokonaisuus mielellisenä maailmassa asumisena. Olen käsitellyt jo riittävän paljon sitä, miten eletyn kehon kokemus ja tietoinen liike on historiallinen ja avaa maailmaa, lähtien tanssitekniikoista ja päätyen kineettiseen-keho-logokseen ja liikkeessä ajatteluun. En palaa siihen nyt, vaan kysyn sen vaikean kysymyksen: miten *logos* pääsee läpi ja säätää teoksen aihetta sekä, miten teoksen aihe säätää liikkeen rakentumista hahmoksi, mielelliseksi, tuo sen maailman avoimeen, pystyttää teoksen maailmaa?

ii) 'Ulkotanssillinen' aihe ja tanssin poeettinen kieli

Tanssilla ei mielestäni tarvitse välttämättä olla mitään muita 'ulkotanssillisia' aiheita kuin kehollisena maailmasuhteena liikkeessä ajatellen syntyvä koreografisen hahmon mielellisyys.[249] Mutta entä jos on? Miten esimerkiksi jokin kirjallinen aihe, filosofinen kysymys tai sosiaalinen ongelma kohtaa koreografisen ajattelun?

Olen ehdottanut edellä, että tanssija/koreografi havainnoi ja hahmottaa kokemuksiensa/tietoisuutensa, eli maailmansa 'sisältöjen' a) kineettistä hahmoa b) sitä miten ilmiön virittynyttä kineettistä hahmoa ymmärretään eletyn kehon kokemuksena, kehontietoisuuden kinestesiassa. Ehdotukseni on, että tämä 'maailman sisällön' kineettinen hahmo on se intentio, joka 'vasta' neuvottelee tanssijan kineettisen-keho-logoksen kanssa. Tanssija ei siis pyri suoraan siirtämään jotakin maailmansa (ulkotanssillista/ulkokehollista) 'sisältöä' liikkeen avulla esitettäväksi. Tällaiset 'aiheet' eivät sellaisinaan suoraan siirry keskustelemaan kineettisen-keho-logoksen kanssa, (mistä seuraa helposti vain välineellisyyttä), vaan pikemminkin *aiheen virittyneisyys ja sen virittynyt kineettinen hahmo neuvottelevat tanssijan kinesteettisen muistin ja kineettisen-keho-logoksen kanssa.* Luonnostelen seuraavassa jonkinlaisen jäsennyksen tästä esiin, joka on, kuten kaikki teoreettiset mallit, kömpelö ja asettaa lineaarisen etenevyyden ja 'oikean' reitin harhan, mutta joka näillä varauksilla ehkä kuitenkin voi antaa edelleen kehittelylle jonkin pohjan. Ehdotukseni siis on, että tanssija/koreografi pyrkii:

---

[249] Täytyykö tanssilla aina olla aihe? Nähdäkseni koreografisella hahmolla täytyy aina olla jokin sen mieltä rajaava ydin tai joitakin ytimiä, niitä olemisen mielen kysymisen alkuja, joiden kautta *liike/kehollisen eksistenssinkysyminen rajautuu mielelliseksi hahmoksi*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tanssilla pitäisi välttämättä olla mitään muita 'ulkotanssillisia' aiheita kuin kehollisena maailmasuhteena liikkeessä ajatellen syntyviä "aiheita". (Vaikka niin voi tietenkin myös olla). Kuten Sarah Fowler kirjoittaa: "Näyttää selvältä, että keho, joka ymmärtää Alexander tekniikan liikkeen organisoitumisen tavan, ei vain kulje eri tavalla, vaan myös eri paikkoihin." (Fowler 1988, 108.) Tanssijan *tekhne* mielellisenä toimintana (kun itse tekhne on ajattelemisen aihe) on *poiesis*.

1. Muistamaan mihin aihetta 'tarvitaan'. Ymmärrän tämän niin, että aihetta tarvitaan olemisen mielen kysymiseen, siihen, että on jokin puute olemisen paljastuneisuudessa, johon vain kehollinen runous voi vastata. (Ja vastaavasti toisinpäin: kehollinen runous on mahdollisuus sille, että jokin puute olemisen paljastuneisuudessa voi alkaa järjestyä olevaan, tulla ilmi kätkeytymättömyytenä.)
2. Ajattelemaan miettivästi aiheen merkitystä kehollisena maailmasuhteena, sitä, miten siinä kehollinen eksistenssi toteutuu mielenä-huolena, tai sen peittymisenä, sijoittuneena, historiallisena, osallisuutena olemiseen.
3. Ajattelemaan miettivästi (kehon-tietoisuudessa) sitä, millaisen virittyneisyyden ja koetun mielellisyyden aihe maailmasuhteena nostaa esiin.
4. Ajattelemaan miettivästi (kehon-tietoisuudessa) millainen aiheen kineettinen hahmo (siis koettu merkitys) on.
5. Ajattelemaan miettivästi (kehon-tietoisuudessa) sitä, miten hän ymmärtää aiheen virittynyttä kineettistä hahmoa eletyn kehon kokemuksena.
6. Ajattelemaan edelleen elettyä kehon kokemusta liikkeessä, omassa *tekhnessään* (joka siis sallii kehollisen *logoksen* toiminnallisen älyn, liikkeen ohjautuvuuden mielen) täällä-hetken kehollisia olemismahdollisuuksia luonnostaen ja tulkiten.

Esimerkiksi näillä tavoilla edeten, hypäten, palaten takaisin, kulkien kiertotietä, toistaen, eksyen, virittäen ja säätäen koreografi *neuvottelee* – luonnostaa, leikkii, etsii – kehontietoisuudessaan kineettisen-keho-logoksen ja tanssin aiheen kanssa. Hän siis ajatteleeliikkeessä teoshahmoa esiin. Tanssija etsii liikkeen rajautumisen, rakentumisen, hahmottumisen mieltä, tuo 'kätkeytyen esiin kohoavan eksistenssin' historiallisen mielellisyyden piiriin, pystyttää teoksen maailmaa kehollisena, poeettisena kielenä.

Tämän lisäksi ymmärrän, että kaikki se muu, joka ei ole kehollista liikettä, mutta joka liittyy koreografiseen hahmoon ja joka ei tietenkään kontekstien laajuutena voi olla mitenkään selvärajaista, pystyttää teoksen maailmaa.

iii) Runouden mieli – säätäminen kolmessa merkityksessä

Koreografi säätää teoshahmoa etsimällä sen sisäistä yhteenkuuluvuutta, joka taas puolestaan tulee esiin vain teoshahmon ja liikehahmon rajautumisessa. Raja rajaa sen, mikä aukeaa olevaksi. Ilman rajaa, mikään ei aukea olevaksi. Teoshahmon ja liikehahmon raja ei siis ole sulkeva, vaan se vasta luo tietyn olevan olemisen. Jos tanssi-improvisaatio tapahtuu *täällä-hetkessä* liikehahmon esiin ammentamisena, niin koreografisen teoksen luomisen prosessissa taas keskitytään koreografisen hahmon voimaan avata uusi *aukeama* olemisen paljastuneisuuteen ja *kykyyn pitää tuo aukeama avoinna*.

Ymmärrän Heideggerin ajattelua tässä niin, että uusi aukeama olemisen paljastuneisuuteen säätyy teoksen hahmon avaamassa 'asennossa'. Heideggerin mukaan 'kunkin taideteoksen asento (Gestalt), on sen *maailmassa* ilmenevä, mutta *maahan* vetäytyvä ainutkertainen taiteellinen hahmo.' [250] Hahmo ilmaisee teoksen *sisäisen yhteenkuuluvuuden* ja

[250] Luoto 2002, 205.

sen *liikkeen itseensä sisällyttävät rajat*.[251] Kyse on siis sekä sisäisestä yhteenkuuluvuudesta, siis teoksen rakentumisen *mielestä* että teoksen rajoista, siitä miten teoksen mieli rajoihinsa asettuu, millainen mieli rajoissa rajautuu esiin.

Ajattelen, että luodessaan koreografista hahmoa koreografi ja tanssija *luonnostavat teoshahmon ymmärtämistä*, johon sisältyy *jo avautuneesta aukeavien olemismahdollisuuksien tulkinta*. Yksi mahdollisuus ajatella tätä tulkintaa ja siten teoksen asettamista (sen rajoihin rajautumista ja hahmon hahmottumista) on ajatella sitä sen kautta, mitä säätämisessä säädetään. Heidegger ajattelee, että taiteen olemus on runous ja runouden olemuksena puolestaan on totuuden säätäminen. Tätä säätämistä voi ymmärtää ainakin kolmessa mielessä.[252] Tulkintani mukaan:

1. *Perustamisena* (aukeama on historiallinen, muuttuvainen. Teoksen säätämisessä vedetään heitetty perimä esiin, se perustaa historian.)
2. *Alkuhyppynä* (aukeama on sanontaa olevan olemisen kätkeytymättömyydestä, se hyppää jo paljastuneeseen olevaan takertuvan (insistenssin determinoiman, laskevasti ajatellun kausaalisen) tulevaisuuden yli, se heittää nurin tutun tai sellaisena pidetyn.)
3. *Lahjoittamisena* (runous on ylimäärä, teoshahmossa ilmenevä olemisen paljastuneisuus ei ole korvattavissa minkään muun avulla, eikä palautettavissa mihinkään muuhun).

Miten tanssija/koreografi vastaa tähän säätämisen kolmoismerkitykseen? Ajattelen, että koreografi muistaa heitetyn eksistenssin, suuntautuu heitetyn perimän esiin vetämiseen, ajattelee sitä, miten kehollinen todellistumisemme on osallisuutta olemiseen, joka on polveutumista menneestä, maailman historiallisuuden keskellä elämistä, kanssa-täälläolemisena, kuolemaa kohti kulkien rajallisena ajassa. Tätä koreografi muistaa, mieleenpalauttaa, sallii, vetää, työstää, leikkii, rajaa, kiskoo, työntää, kantaa ja hikoilee esiin. Koreografin työtä voisi luonnehtia *muistamiseksi.* Koreografi ei 'muistele', kulttuurisia kehontekniikoita, aiempia koreografisia keksintöjä, ei eläimen liikkumistapaa, eikä eilistä päivää sinänsä. Kyse ei ole kehon kätkeytymättömyydestä vaan kehollisen eksistenssin kätkeytymättömyydestä. Näin ollen voisi ajatella, että koreografi muistaa aiemmin olleen kehollista tapahtumisen tapaa, maailmassa asumista varsinaisena historiallisuutena, olemisen mielen kysymisenä. Tällainen muistaminen ei ole kausaalisen jatkuvuuden asettamista – pikemminkin ymmärrän sen vauhdin pysäyttämisenä, polveutuvuuden ilmitulona, toistona, aukkoina, siirtyminä, osallisuutena.

Ymmärrän siis, että tanssija/koreografi ajattelee muistavasti ja – kiittävästi. Muistava ajattelu on kiittävää, sillä miten voisin ajatella mahdottomia, että itse keksisin sen, miten kehollisen tapahtumiseni kautta olen osallinen olemiseen ja siis kykenevä muistamaan tämän ja jopa ehkä mahdollisesti kertomaan siitä? Luominen voi olla vain vastaanottamista, haurasta yritystä ajatella muistavasti ja kiittävästi. Tätä ei pidä sekoittaa

[251] Kockelmans 1985, 176.
[252] Ta 78–80

etukäteisnäkymään siihen, millaisen teoshahmon kiittäen ajattelu saa. On muistettava, että Heidegger toteaa, että kiittäen ajattelu (johon kukaan ei voi sanoa todella kykenevänsä) olisi provokatiivisinta mahdollista ajattelua. Tähän liittyy minulla säätämisen kolmoismerkityksen *lahjoitus* ja *alku*.

Olin katsomassa erään Teatterikorkeakoulun esitystaiteen ja teorian opiskelijan lopputyöesitystä.[253] Kirjoitin esityksen jälkeen, että esityksellä ja esittäjillä tuntui olevan vapaus pysytellä *kairoottisessa täällä-hetkessä*, muistaen, kertoen muistamisestaan, olemisensa tapahtumisen läheisyydessä. Tällainen esitys sysäsi minut hetkeksi takaisin olemisen pohjattomaan, ilmenemisen ihmeen läheisyyteen. En tarkoita ihmeellä mitään mahtipontista, pikemminkin sen ihmettelyä, että *on* pikemminkin kuin että *ei ole*; mutta tosi on, että tämä nimenomainen esitys avasi ihmeeseen myös läheisyyden soinnin ja varsinaisen jaetun kanssa-täällä-olon.

Parantavaa on 'laulavan runoilijan läheisyys', kuten Varto kirjoittaa Heideggeria tulkiten.[254] Miksi? Koska laulava runoilija esittää asiansa ilman päämäärää, 'ylimääränä', 'lahjoituksena' ja 'alkuna'. Se antaa olevan olla 'kätkeytyen esiin kohoavana' eikä muuta. Tällainen '*kairoottinen* ammentaminen' avaa ymmärrettävämmäksi myös sitä, mitä Eric Hawkins mahdollisesti tarkoittaa kirjoittaessaan, että *Havainnon teatteri* vaatii tietynlaista 'viattomuutta, kutsua tietoisuuden seremoniaan'.[255] Käsitykseni mukaan Hawkinsin tarkoittama viattomuus on paljon vakavampaa ja sitovampaa viattomuutta, kuin mikään maailmaton naivius, *tekhnen* alkeellisuus tai idealisointi. Kun ihminen pysyttelee odottavassa täällä-hetkessä muistaen, hän luopuu ennakkoasenteen, ennakkoymmärtämisen, jo ennalta tiedetyn suojasta ja avautuu olemisen avoimuudelle. Tällainen 'avoimuus olemiselle' ei kuitenkaan mielestäni missään tapauksessa tarkoita merkityksellisyyden poissaoloa, vaikka se ei ole myöskään pelkkää merkityksen esilläoloa. Tanssijalla se voisi tarkoittaa aktiivista valveilla oloa, tietoista liikettä.

Tanssijan/koreografin teoksen asettamisen *tekhnessä* on siten mielestäni yhteys ei-reagoinnin *tekhnen*, (ei-ennalta tietämisen, ei-kiinnittymisen jo paljastuneeseen, totunnaiseen toiminnan tapaan) sekä aloittamisen ja lahjoittamisen välillä. Näin ajatellen aloittamista ei tarvitsisi ajatella avantgarden aloittamisena, eikä lahjoittamista viihdyttämisenä tai kultaisena kääreenä, vaikka se voi olla myös sitä, vaan toiminnan tavasta käsin, olemisen muistamisen ja siinä tapahtuvan uuden tulkinnan horisontissa. Tämä tapahtuu teoksen säätämisen jokaisessa yksittäisessä pienessä ja käsillä olevassa valinnassa, ennalta ymmärretyn totunnaisuuden pois-valitsemisena, niin tanssijan hyppyyn valmistautuvan ponnistuksen tavassa kuin teosaiheen ja koreografisen ajattelun kohtaamisessakin.

iv) Käsityö ja lumeen väistämättömyys

Koreografian työstämisen prosessissa liikettä täytyy myös muokata, käsitellä, järkeillä, suunnitella, analysoida, tematisoida ja niin edelleen. Siis käsitellä kehon kätkeytymät-

[253] Cecile Orblin ja työryhmä 2004.

[254] Varto 1995, 128.

[255] Hawkins 1992, 119.

tömyyttä eksistenssin kätkeytymättömyyden sijaan, liikettä materiaalina ja tanssijaa muotoiltavana aineena. Usein täytyy seisauttaa tanssijan toiminnallinen ajattelu ja käsitellä liikettä staattisena käsillä olevana materiaalina. Liikkeen kulkua täytyy jäsentää, säätää, kokeilla asetellen, edetä milli kerallaan, palata takaisin ja heittää toimimaton koreografia pois samalla lailla kuin muukin jäte.

Kun tanssija/koreografi luonnostaa improvisaatiossa kehollisia mahdollisuuksia esiin, niin koreografisessa prosessissa nämä löytyneet mahdollisuudet täytyy kiinnittää olevaan. Tematisointi, temaattinen ymmärtäminen ja sen pohjalta tapahtuva käsityö kiinnittyy näihin mahdollisuuksiin ja 'käsittelee niitä'. Käsityö jo paljastuneeseen olevaan kiinnittymisenä sekä tematisointina ei kuitenkaan ole luomisen mieli, vaikka se on sen välttämätön osa. Käsityössä työstämme teoshahmon rajaa, joka on aina hahmon artikulaatiossa, eli merkityksessä tapahtuvaa muutosta, vaikka voimmekin päästä käsiksi tähän muutokseen objektikehoa käsittelevän käsityön avulla.[256] Niskan asennon muutos ei ole ennen kaikkea aineen muotoilun projekti, vaan muutos todellisuuden avautumisen tavassa…

Käsityön avulla voin rakentaa sitä olevaa, jossa oleminen ilmenee, joka pitää aukeamaa avoinna. Käsityötä kuitenkin ohjaa säätäminen ja jokaista säätämisen tapaa vastaava vaalimisen tapa, joka täytyy olla tanssijan *tekhnessä* taiteen asettamisen tapana. *Tekhne* on *poiesis*.

Jos koreografi ja tanssijat eivät jaa yhteistä käsitystä *tekhnestä*, tanssijan toiminnallisesta *logoksesta* eikä taiteen asettamisen tavasta, on teoksen luomisen prosessi tietenkin hankalaa. Tällöin joutuu käsityön hetkelläkin luomaan tanssijan *tekhneä,* joka tietenkin tekee prosessissa ei-ammattilaisen, siinä mielessä kuin minä ymmärrän ammattilaisuuden – siis kehittyneenä kehontietoisuuden *tekhnenä* , jossa tanssijan toimi ymmärretään *poiesiksena*, teoksen asettamisena.

Käsityön problematiikan lisäksi koreografi kohtaa jatkuvasti rajautumisen ongelman. Kun improvisaatio kaiken aikaa kehittää omaa mielekkyyttään tarjolla olevia aiheita on liikaa. Toinen vaikeus on siinä, että koreografi helposti urautuu omaan koreografiseen kiinnittymisen tapaansa, siis jo paljastuneeseen ja totunnaiseen tapaansa hahmottaa liike koreografiaksi. Koreografi voi myös sokeutua liian lähelle katsomiseen käsillä läsnäolevan työstämisessä, toisaalta koreografi voi myös jäädä liian etäälle, hakemaan ja etsimään kokonaan uusia lähestymistapoja silloinkin, kun jo paljastunutta olevaa täytyisi tematisoida ja *kiinnittää,* jotta sitä voisi käsityönä työstää. Ymmärrän tämän niin, että ei

[256] Käsityön ja ammentamisen eron ja toisiinsa liittyvän vuorovaikutuksen selkiyttämiseksi palautan mieleen vielä seuraavassa, mikä suhde luonnostavalla ymmärtämisellä ja tematisoimisella on toisiinsa. Kaikki tematisoiminen objektivoi. Heideggerin mukaan tematisoimisen "päämääränä on vapauttaa maailmansisäisesti kohdattu oleva siten, että oleva voi 'luonnostaa kohti' puhdasta paljastamista, eli tulla objektiksi. Tematisointi objektivoi." (Oa, 433) Ymmärtämisen luonnostavaan piirteeseen taas kuuluu se, että ymmärtäminen ei käsitä temaattisesti sitä, mihin nähden se luonnostaa, siis mahdollisuuksia: "Temaattinen käsittäminen riistää luonnostetulta juuri sen mahdollisuusluonteen, palauttaa sen annettuun ja tarkoitettuun sisältöön, kun taas heittämisessä toteutuva luonnos heittää eteensä mahdollisuuden mahdollisuutena ja sallii sen olla sellaisena." (Oa,187) Tematisointi, joka välttämättä objektivoi olevan, voi tapahtua vain luonnostavan ymmärtämisen pohjalta, kiinnittyen luonnoksessa avautuneisiin mahdollisuuksiin.

ole mitään valmistamisen tekniikkaa, ei mitään teoreettistä mallia, jota noudattamalla koreografi voisi varmistaa etukäteen luovan työn prosessin.

Kokemukseni on, että ainoa tapa luoda teos on tehdä se työ, ilman oikoteitä. Puute olemisen paljastuneisuudessa ei tule työstetyksi, eikä eksistenssi tule näkyväksi ilman, että se järjestyy olevaan. Koreografina voin alkaa kokeilla erilaisia työstämisen vaihtoehtoja, alkioita, joihin eksistenssi voisi järjestyä tapahtuvaksi. Nämä ovat ikään kuin alkuovia, jotka hetkellisesti avautuvat, ja joiden takaa loistaa valo, joka kutsuu puoleensa. Jotkut ovet pysyvät suljettuina, jotkut päätyvät suoraan rotkoon, jotkut päätyvät takaisin lähtöruutuun, toiset vievät väärälle portille. Koreografina en tiedä, mikä on oikea ovi ja mikä väärä – ennen kuin tiedän. Teos ei synny muuten kuin pikkuhiljaa valtaamalla yhä suurempaa alaa aukeamalle, luomalla sitä rakennetta, joka pitää aukeamaa, eli teoshahmoon jännittyvää olemisen paljastuneisuutta avoinna.

Koreografina joudun jatkuvasti kysymään, mikä maisema on lumetta, mikä ei. Miksi äsken avoimena näyttäytynyt maisema onkin äkkiä seuraavana päivänä sulkeutunut ja näyttäytyy nyt merkityksettömänä. Miksi jollakin liikefraasilla ei enää olekaan voimaa pitää aukeamaa avoinna, vaikka eilen siltä näytti. Onko niin, että silloin liikefraasi ei ole vielä 'varsinaisesti itsensä' vaan epävarsinaisesti, epämääräisesti jotakin yleistä? Tai sitten se on varsinaisesti itsensä, mutta ei kuulu joukkoon, teos rajautuu toista kautta, toisella tavalla.

Kun liike on 'epävarsinaisesti itsensä' sen oleminen peittyy. Toisin sanoen liike hukkaa yhteytensä *logoksen* ilmituloon eksistenssin kätkeytymättömyytenä ja näyttäytyy nyt pelkkänä materiaalina, läsnäolevuutena, liikkeen toimittamisena; ikään kuin olemisen paljastumisena, mutta lumeena, naamioituneena.[257]

Koreografisen hahmon työstäminen on intiimi, ei rationalisoitavissa oleva prosessi. Tässä prosessissa luodaan ja rajataan yrityksen ja erehdyksen kautta esiin sitä ymmärtämismaailmaa, jossa sitten esitettävän teoksen toteutuminen tapahtuu. Tämä prosessi on osa sitä *historiallista maailmaa*, joka esityshetkellä pitää aukeaman avoinna ja pystyttää teoksen merkityksellistä maailmaa esiin. Se on myös sitä prosessia, jossa tanssija on omalla koettelemisellaan koreografisen hahmon rajautumisen kanssa tekee siitä tulkintaa. Tanssija kysyy ja teos vastaa. Tämänkaltaista tulkintaa kuvaa myös Laura Attila, joka on analysoinut musiikin tulkinnan tapahtumaa sitä, kuinka nuottikuvasta tulee esitystapahtumassa soiva teos:

---

[257] Usein oman teokseni harjoitusprosessissa koreografisen hahmon työstäminen on työlästä teoksen kokonaishahmon esiin kaivertamista. Usein tietty koreografinen fraasi tai kokonaisen kohtauksen koreografinen hahmo näyttää aluksi 'ikään kuin' teoksen osalta, mutta ennen pitkää, harjoitusten kuluessa se 'ohenee' kunnes se yhtenä päivänä näyttäytyy merkityksettömänä liikkeen toimittamisena. Se, mikä oli ollut aluksi uuden merkityksen ilmituloa, tanssin tapahtumassa syntyvää paljastuneisuutta, onkin sitä enää *vain* lumeena omassa koreografin tai parhaassa tapauksessa koko työryhmän kokemuksessa. Tämä kertoo mielestäni siitä, että kun koreografinen hahmo avaa 'aukeaman keskelle olevaa', kun siinä 'kätkeytyvä oleminen on aukaistu koreografian avaamaan asentoon', niin tuo aukeama, paljastuneisuus on historiallista ja muuttuvaista. Teoksen työstämisessä, koreografisessa maailmasuhteessa ja merkityksen ilmitulossa tapahtuu muutoksia jatkuvassa hermeneuttisessa tulkinnassa sitä mukaa, kun teoksen työstämisen oma historiallinen elämä alkaa vaikuttaa prosessiin.

> Mielekkään musiikillisen tulkinnan aikaan saaminen edellyttää sitä, että teoksen tarkastelussa ei jäädä vain tasolle, jossa teosta tarkastellaan käsilläolevana ja esilläolevana. Yrittäessään löytää teoksen mielekkyyden, tulkitsija lähestyy sitä etsien siitä kokonaisuutta, joka voisi olla merkityksellinen merkityksellisten osiensa summana. Teos alkaakin pian 'vastata' tähän tulkitsijan maailmallisuuden kutsuun. Sen eri osien ja yksityiskohtien välillä alkaa 'vuoropuhelu', jossa selviää, millä tavalla osat ja yksityiskohdat kuuluvat toisilleen tai liittyvät toisiinsa.[258]

Nykytanssissa tätä tulkitsevaa työtä voidaan pääosin tehdä yhdessä koreografin kanssa, tai alun alkaenkin kollektiivisena prosessina. Tanssi 'kirjoitetaan' esiin harjoitusten kautta. Tällaisena teoksen tekeminen koskettaa tekijöidensä maailmaa heittäen sen vaativaan avoimuuteen ja epävalmiiseen tilaan. Tämä luo teoksen harjoitusprosessista aina yksilöllisen, ei ennustettavan, ei laskennallisen, ei arvossa mitattavan prosessin, vaikka sitä voidaan aina tietysti myös arvottaa siinä valmistuvan 'tuotteen' arvon mukaan.

Mistä sitten tiedän koska teos on teos, koska se on löytänyt hahmonsa? Koreografina luon, korjaan, säädän, viritän, valitsen, peruutan ja palaan aiempaan, joka vasta nyt uudella tavalla nähtynä paljastaa mielensä, mahdollisuutensa. Koska teoksen säätämisessä on kyse eksistenssin tapahtumisesta, joka ei koskaan ole mitään staattista, vaan ennemminkin kineettistä, on kätkeytyvän ja ilmitulevan suhde ymmärrettävä liikkeenä. Se aukeama, jonka kätkeytyvän ja ilmitulevan kiista kiistelee esiin, on historiallista, muuttuvaista, vain vaalivalla asenteella lähestyttävissä. Ei ole lopullista perustaa valinnoille, on vain se kosketuksen laatu, jolla olevan olemista lähestytään. On vain säätäminen, virittäminen. Heti kun yhteys kätkeytymättömään katkeaa, oleva näyttäytyy lumeena. Heti kun eksistenssin läheisyys tapahtuu, muodostuu yhteys kätkeytymättömään. Niin kauan kun liikkeellä on voimaa ja kykyä pitää oleminen avoinna (sekä siinä, miten tanssija on liikkeessään, miten hän tulkitsee liikettä, että siinä, miten liikehahmo on 'yhteenkokoontuminen paljastumisessa') se toimii, mutta heti, kun oleminen sulkeutuu, turtuu, verhoutuu, vetäytyy, liike näyttäytyy merkityksettömänä.

Ainoita ohjenuoria, joita tässä voi ajatella olevan on se, että teoksen tekemisessä ja koreografisessa prosessissa ei riitä, että 'oleva tuodaan kokonaisuudessaan kätkeytymättömyyteen', se täytyy myös *pitää siellä*, valjastaa se sellaisiin rajoihin ja hahmoon, joka pitää aukeamaa, paljastuneisuutta avoinna. Koreografista hahmoa täytyy työstää niin pitkään, kunnes koreografisessa hahmossa sekä tanssijoiden harjoitusprosessin aikana saavuttamassa hermeneuttisessa tulkitsevassa suhteessa koreografiaan, kuin myös teoksen elementtien kokonaisuudessa, on voimaa pitää aukeamaa avoinna, voimaa varjella koreografisessa hahmossa aukaistua olemisen kätkeytymättömyyttä. ('Pitäminen tarkoittaa alun perin varjelemista'[259])

Kulkeminen kohden tätä hetkeä ja sen saavuttaminen ei valitettavasti aina kulje samassa tahdissa almanakan, ensi-illan, eikä työaikojen kanssa. Joskus tulee kiire ja toisi-

[258] Attila 2001, 138.
[259] Ta, 57.

naan tulee vielä kiireempi. Joskus tätä voimaa ei saavuteta lainkaan, tai saavutetaan hyvin ohuesti. Joskus kaikki tähdet olivat kuin olivatkin, lopulta, suotuisassa asennossa.

v) Miksi kaikki todellistuu ajassa eikä yhdellä kertaa?[260]

Ajallisuus ei ole mitään ihmisen todellistumisesta erillistä olemista, jota tanssiva ihminen voisi käyttää, kuluttaa, laskea, säilyttää, toistaa ja näyttää. Niinpä se ei myöskään koreografiassa ole mitään eksistenssin kätkeytymättömyydestä erillistä, johon voisi kehittää jonkin esiin tuomisen tekniikan. Tanssi ei luo aikaa, ehkä pikemminkin vastaanottaen lahjoittaa sitä paljastamalla, miten todellistumme t-a-p-a-h-t-u-m-i-s-e-n-a äärellisessä ajassa.

Tanssi ei myöskään itse luo tilaa, vaan paljastaa sitä. Tanssi kysyy asumisen mieltä tai mielettömyyttä: miten kehollinen maailmassa *asuminen ajassamme* toteutuu? Tanssi astuu yli historiattoman ja esineen kaltaisen läsnäolon. Se ei jähmetä todellisuutta esityksenä esiin (poseeraus), eikä se unohda olemista (välineellisyys). Se ei toimita liikkuvasti puuhakkaana maailmansisäistä rakennusprojektia; pikemminkin se lopettaa rakentamisen ja aloittaa asumisen.

Tanssi, joka kykenee *sisällyttämään itseensä* sekä *vapauttamaan itsestään* ajallisuuden mielen, todellistuu eksistenssiä avaten. Ymmärrän tämän niin, että koreografian temporaalisuutta ohjaa liikkeen koettu merkitys, joka on eksistenssin avaus. Kun kehollisen eksistenssin *sijainti*, *muisti*, *logos* peittyy, liike näyttäytyy merkityksettömänä, sillä ei enää ole voimaa pitää eksistenssiä auki – on aika uuden hengityksen, liikkeen, muutoksen.[261]

Ajattelen siis, että liikkeen temporaalisuutta ei ohjaa musiikki, eikä mikään muukaan 'ulkotanssillinen' ajallinen rakenne sinänsä, vaikka esimerkiksi musiikki tietysti vaikuttaa liikkeen temporaalisuuteen. Mutta kokemukseni mukaan se ei vaikuta ajallisen rakenteen pakottavuutena, vaan liikkeen koettuna merkityksenä. Koska kaikki todellistuu ajassa eikä yhdellä kertaa, on tanssi muutos, tapahtuma, liike. Tanssi ei ole esitys, jolla kuvataan muutosta, vaan muutoksen kätkeytymättömyys.

Koreografisen hahmon toteutuminen voi vaatia kronometrin tai metronomin käytön, mutta kronometrin mahti itse ei ole se, joka määrää liikkeen temporaalisuuden. Teoshahmon mielen eheys ei kehkeydy kronometrin eikä kausaalisten mallien mukaan, vaan pikemminkin ajallisen mielen eheytenä, johon sisältyy ajan hyödyntämätön ja kätkeytyvä ulottuvuus.

---

[260] Juha Varto tulkitsee Heideggerin olemiskysymyksen ajattelua: "Paljastuminen ja kätkeytyminen ovat tietenkin saman asian kaksi puolta, ja molemmat näistä kuuluvat tapaan, jolla oleminen toteutuu. Jo se, että oleminen on purkautunut olioiksi kertoo tästä. Me emme liioin ole tottuneet ihmettelemän liiaksi, miksi kaikki todellistuu ajassa eikä yhdellä kertaa. Heidegger näyttää pitävän selvänä, että kaikki se mikä on, paljastaa olemista omalla tavallaan. Olioissa olemisen välttämättömyys tulee esille: ne ovat aina enemmän kuin mitä ne itsessään ovat, koska ne ovat osallisia olemisessa ja kertovat tästä." Varto 2003, 187.

[261] Tämänkin takia jokainen elävä esitys on niin erilainen ja teos voi kadottaa hahmonsa ja mielekkyytensä esitysten kuluessa tai toisinpäin, vasta löytää sen esitysten kuluessa. Teos elää merkityksellisenä ajassa. Kun teosta tulkitsevan tanssijan eletty liikekokemus muuttuu, muuttuu liikkeen kyky pitää eksistenssiä avoinna, siis myös liikkeen temporaalisuus muuttuu.

Ymmärrän tanssin myös asumisen-mielen kysymisenä ja tilallisena kätkeytymättömyytenä, ennemmin kuin tilankäyttönä tai -täyttönä. Asumisessani olen aina jollakin tavalla suuntautunut ja sijoittunut. Olen kohden jotakin, pois jostakin, suhteessa johonkin. Esimerkiksi sana *mielentila* tai *mieliala* paljastaa tilallisen olemisemme koettuna asumisena, ei abstraktina tilallisuutena. Jokainen virittyneisyys, mieliala, luo omanlaisensa suhteen asumisen tilaan: odottavan aika on pitkä, rakastettu on mielessä lähellä, menetys on syvä rotko, arkipäivä vilisee ohi. Kuolema taas merkitsee lopullista liikkeettömyyttä, tilan ja ajan sulkeutumista.

Asumisen paljastumiseen kuuluu aina myös toinen puoli, sen kätkeytyminen. Runollisen puheen *paikka-tila* olisi siten kätkeytynyt, tyhjä ja hyödyntämätön, samalla kun se on *jossakin* olemisen avautunutta mielellisyyttä, täyttä toimintaa ja läsnäoloa. Näin ollen ajattelen, että koreografinen hahmo ymmärtää tilaa luonnostavasti, asumisen mahdollisuutena, pikemminkin kuin tematisoituna tilanjäsennyksenä, jota se voi myös olla, hahmon asettamisen käsityönä. Jos tanssiteos ymmärtää itsensä eksistenssin kätkeytymättömyytenä, niin tilallisuuden *mieli*, sen *logos* ja *ethos* ei perustu abstraktin tila-avaruuden suomaan tilankäytön tekniseen taitoon, vaan sen perusta on *paikka*, situaatioon heitetty tilallisuus, jota teos paljastaa. Abstrakti tila on mahdollinen eletyn tilan perustalta.

Myöskään tanssijan situationaalinen tilallisuus ei ole tilassa objektina esillä olemista. Tanssijan tilallisuus ei ole aseman (position) tai asemoinnin tilallisuutta, vaan situaation tilallisuutta.[262] Tanssin tila ei ole abstraktin homogeenisen tilallisen jatkumon käyttämistä, se ei ole time-space, vaan tilallisuuden paljastamista uudella tavalla, tilallisuuden merkityksellisyyden, erityisyyden, paikallisuuden, suhteisuuden ja tapahtumallisuuden paljastamista, time-place. *Teoksen synnyttämä tila ei ole yleinen tila, vaan erityinen teoksen 'kotiseutu', avoin paikka, jossa maailma (aika) pystytetään asettamalla se takaisin maahan (tila).* Koreografinen hahmo avaa paikan, aukeaman 'kätkeytyen esiin kohoavalle'. Tilaan sisältyy aina salainen, tyhjä, hyödyntämätön ulottuvuus, joka mahdollistaa tilallisen asumisen mielen eheyden.

Huomioita teoksen kokonaisuudesta

Kokemukseni teoskokonaisuuden säätämisestä tai katsomisesta on, että teoskokonaisuudessa kaikkien esityselementtien *virittyneisyys*, on se, joka välittömimmin puhuttelee ja avaa teoshahmon *maailmaa*. Teoksen elementtien virittyneet kineettiset *hahmot* puhuvat toisilleen, kietoutuvat toisiinsa, toisiansa esiin jännittäen, teoksen hahmon kokonaisuudessa. Teoksen säätäminen on virittämistä (tuning), kunnes olemisen paljastuneisuus tulee teokseen tekeille.

[262] Merleau-Ponty kirjoittaa kuinka ihmisen tilallisuus ei ole aseman (position) tilallisuutta, vaan situaation tilallisuutta ja kuinka ihmisen kehollisen tilallisuuden mieli on kehollisen kokonaisuuden, suuntautuneisuuden, tarkoituksen, merkityksen jäsentämisen ja ilmaisemisen mieltä, ei kehollisten osien, erillisten kappaleiden ja objektien mieltä. Merleau-Ponty 1996, 99–100.

Ennemmin kuin että tanssi käyttää musiikkia, tilaa, valoa, materiaalia, se paljastaa poeettisena asumisena kehollisen eksistenssimme tapahtumisen tapaa. Kuuleminen on aina ymmärtävää kuulemista. Hiljaisuus paljastaa täällä-olemisen, tyhjä tila paljastaa kehollisen suuntautuneisuuden, kirjoitus seinällä paljastaa liikkuvan ihmisen kielellisyyden ja historian venyneisyyden. Kaiken kaikkiaan kokemukseni on, että tanssi ei *käytä* tilaa, ei *käytä* musiikkia, ei *käytä* valoa. Ennemmin tanssi, tila, musiikki ja valo *kuulevasti ymmärtävät* toisiaan, toistensa virittynyttä kineettistä hahmoa ja siitä avautuvaa maailmaa.

Tietenkin voidaan aina sanoa, että tanssi käyttää musiikkia, valoa, tilaaja niin edelleen. Teosta voi aina tarkastella muotoiltuna aineena, joka antaa yliaistisen loistaa lävitseen. Sitä voi aina tarkastella objektina, aistimisen ja ajattelun kohteena. Mutta teoksen luomisen mieltä on vaikea tavoittaa tästä käsin. Jos tanssi käyttää musiikkia, jotakin tarkoitusta varten, mikä silloin voi olla näiden keskinäistä suhdetta rakentava mieli? Miten silloin voin kysyä muutoin kuin kausaalisen vaikuttavuuden alueella näiden suhdetta?

Niskan asennon muutos ei ole ennen kaikkea aineen muotoilun projekti, vaan muutos todellisuuden avautumisen tavassa… Jos nyt vaihdan sanan *niska* tilalle *musiikki*, saan: musiikin hahmon muutos on muutos siinä, miten koreografinen teoskokonaisuus avaa todellisuutta.

Tämä on tietenkin intuitiivisesti ymmärrettyä taiteilijoiden välisenä puheena. Mutta kun etsimme, joudumme ongelmiin, viritämme ja säädämme, olen huomannut, että on myös hyvä osata kysyä esimerkiksi: miten musiikin kineettinen hahmo, musiikin *maailma* kohtaa koreografian kinesteettisen maailman? Ovatko ne ristiriidassa keskenään, tarkoituksella vai epähuomiossa? Voin ajatella sitä, miten musiikin kulttuurihistoriallinen maailma ja musiikin kineettinen muotorakenne kohtaavat koreografian intentiot ja sen merkityksellisen maailman. Voin havainnoida sitä, miten lavastuksen ja pukujen kineettiset hahmot luovat omaa merkityksellisyyttään koreografian kinestesiassa ja kysyä toimivatko ne toisiaan tukevasti vai peittävästi? Jos taiteilijat jakavat keskenään, edes intuitiivisesti ymmärryksen *tekhnestä ja* taiteen asettamisesta ei ole ongelmia, jos eivät, on ongelmia.

Mielestäni kyse on siis teoksen maailman runollisesta virittämisestä, runollisesta asumisesta teoksen eri elementtien vuoropuheluna, 'elementtien', jotka eivät ole meidän keksintöämme, vaan joiden keskelle olemme heitettyjä, joiden keskellä elämme. Olemme heitettyjä keskelle (tila) maailmaa (aika), päivän valoon ja yön pimeyteen, kuulevaan ymmärtämiseen ja kanssa-olemiseen. Tämä on se jo avoin historiallinen maailma, jossa teos katsojalle tapahtuu, jonka perustalta ymmärrämme teoksen kokonaisuutta. Nähdäkseni teoksen kokonaisuus maailmoivana hahmona ei ole myöskään kokonaan hallittavissa tai haltuunotettavissa. Se on aina avoin prosessi, ainutkertainen, jokaisessa esityksessä erilailla virittynyt tapahtuma.

Entä sitten tanssijan osa? Millaisen paikan teos tanssijalle pystyttää? Tämä onkin sitten kokemukseni mukaan jo paljon hankalampi asia ratkaista tyydyttävästi. Kysymys on laaja, ja jää tällä kertaa muutamaan huomioon.

i) Tanssijat ja teos

Jos teoksen eri elementit puhuvat keskenään ymmärtävässä kuulemisessa, runollisessa asumisessa, niin mikä on tanssijan paikka ja asema kokonaisuudessa? Kirjoitin edellä, että tanssijan situationaalinen tilallisuus ei ole tilassa objektina esillä olemista. Tanssijan tilallisuus ei ole aseman (position) tai asemoinnin tilallisuutta, vaan situaation tilallisuutta. Nähdäkseni tanssijan paikkaa teoksessa voisi teoskokonaisuuden tavoin luonnehtia myös teoksessa asumiseksi – mietiskelevän ajattelun avulla luonnehditulla tavalla. Mietiskelevä ajatteleminen ei ole sisäistä tai ulkoista. Mietiskelevä ajattelu *virittäytyy* maailmaan, asuu maailmaa. Parviainen kirjoittaa:

> Mietiskelevällä 'ajattelemisella ei ole kohdetta, koska se on perimmiltään reseptiivistä, vastaanottavaa toimintaa, kuuntelemista. Ajattelemista voi verrata kiittämiseen. Kiittäessämme otamme maailmaa vastaan ja otamme osaa sen tapahtumiseen. Tällainen reseptivisyys ei ole passiivisuutta vaan luovuutta, koska kyse ei ole mekaanisesta vastaanottamisesta. Kuunnellessamme samalla virittäydymme tilanteelle tai tilanne virittää meidät, siksi mietiskelevää ajattelua leimaa asioiden yhteys.'[263]

Teoksessa avautuva *asioiden yhteys* on luonnostavaa, tulkitsevaa *ymmärtämistä*, maailmointia. Mitä syvemmin asioiden yhteyttä ymmärretään, sitä esiin kohoavammin, itsenäisemmin ja osallisemmin oliot voivat omassa olemisessaan näyttäytyä. Voisiko tanssiteosta ymmärtää ja voisiko sen asettaa niin, että tanssija voisi vapautua huolestuneesta paikan täyttämisestä ja lunastamisesta, teosta tulkitsevan huolen kantamiseksi.

Tanssijaa ja tanssiteosta koskevassa ajattelussa on mielestäni monta toisilleen ristiriitaista seikkaa, jota en ole osannut vielä taiteellisessa työssäni ratkaista. Yhtäällä on se, että mielestäni tanssijoiden keskinäisyys tanssia tulkitessaan usein aivan häkellyttävää ja haluankin sanoa siitä vielä hieman.

Oleellista on, että tanssija ei yleensä kohtaa toista tanssijaa arvioivana etäisyytenä tai välineellisyytenä, vaan virittyneen kehollisen eksistenssin kokonaisuuden jakamisen kautta. Olen aina ihaillut tanssijoiden herkkyyttä ja kykyä antautua kuulemaan toista tanssijaa ja koreografista hahmoa, musiikkia, valoa ja tilaa välittömänä virittyneenä reagoivuutena ja vireessä ymmärtämisenä. Tanssiessaan tanssijat jakavat tanssin täällä-hetken toiminnassa ymmärtämisessä. Siis niin, että tanssin toiminnassa tulee esiin eksistenssi varsinaisena ymmärtävänä keskenään olemisena ja jaettuna kanssa-tälläolona. Tätä ei siis tarvitse erikseen esittää, osoittaa. Tämä *on* tanssin tärkeä mieli.

Toinen asia on vielä se, että kun tanssija *asuu* kehoaan, kun hänen aktiviteettinsa on tietoista, *logoksen* sallivaa toiminnallisuutta, hänen toimensa tapa avaa eksistenssiä poeettisena ilmitulona. Tätäkään ei tarvitse erikseen esittää, osoittaa.[264] Tämäkin *on* tanssin

---

[263] Parviainen 2002a, 7.

[264] Kokemukseni mukaan keho-mieli yhteys, kehontietoisuuden integroitunut toiminnallisuus kannattelee epätematisoivaa olemissuhdetta, tuo kehollisen aktuaalisuuden avoimien mahdollisuuksien äärelle, vapauttaa olevan esteistä olemisen avoimuuteen. Tämä luo tilan esteettömälle ja kuulevalle toisen kanssa-olemiselle. Tanssija toimii omassa olemisessaan niin, että voi vapauttaa toisen vapaaksi itselleen. Tanssija ei objektivoi toista tanssijaa, vaan auttaa "toista tulemaan huole*ssaan* läpinäkyväksi ja *vapaaksi* huoleen." Oa 160.

tärkeä mieli. Sitten on vielä koreografisen hahmon kyky avata eksistenssiä, joka sekin voisi tulla ymmärretyksi tanssin tärkeänä seikkana.

Kokemukseni on, että tanssijat kantavat huolta teoksen esiin tulkitsemisesta. Heidän taiteellinen omatuntonsa kutsuu heitä päättäväisyyteen pysytellä varsinaisesti itsenään, jotta liike olisi merkityksellinen eksistenssin avauksena. Tässä tanssijoiden keskenään olemisen tavassa ei mielestäni ole kyse tanssijoiden privaatista elämästä ihmissuhteina (vaikka tanssijan 'keho', joka ymmärtää *tekhnen* kehontietoisuuden harjoittamisena ei olekaan tanssissa eri 'keho' kuin tanssin ulkopuolella). Kyse on mielestäni *tekhnessä* ilmenevästä olemisen mielestä.

Mutta. Edellä ollut kuvaus koskee siis mielestäni erityisesti tanssijoiden kanssa-tanssimista ja toiminnassa ymmärtämistä. Jos ajattelen teoksen elementtien kokonaisuutta runollisena puheena, niin joudun kysymään millaisen paikan teos luo tanssijalle? Voisiko tanssija asua teosta, kuten paikkaa, asua runollisesti. Itselläni ei ole kokemusta tästä, kuin hetkittäin. Ehkä enemmänkin niin, että teos on ollut epämiellyttävä paikka, ei asumisen paikka. Se on kertonut enemmän 'subjektiuden metafysiikan aikakauden' representaatio-rakenteen sisäisestä ongelmallisuudesta kehollisen runouden suhteen, kuin runollisesta asumisesta elettynä kokemuksena. Itse en ole osannut asettaa teosta niin, että se olisi tanssijoille paikka vapautua teoksessa asumiseen. Ongelma on teoksissa ja asettajassa, taidetta koskevassa ajattelussa, ei tanssijoissa.

Miksi nimitän sitä ongelmaksi? Siksi, että puute olemisen paljastuneisuudessa kutsuu taiteilijaa luomistyöhön. Jos maailma olisi valmis, ajaton, jos *olemista* ei olisi, mihin taidetta enää tarvittaisiin?

Kysymys merkistä ja teoksesta

> In logic, everything is: in existence (as in dance), everything is a becoming – even the still points flow through time.[265]

Yritän pohtia seuraavassa hieman sitä, millaisessa ontologisessa suhteessa symboli, merkki ja jälki ovat koreografisen hahmon olemisen tapaan.

Teoksessaan *Voilá,* Deborah Haylla on asu, johon kuuluu 'paavillisen hiippahatun' kaltainen päähine. Teoksesta otetussa valokuvassa Haylla on kädet yhteen liittyneinä ja kasvoille kohotettuina kuin rukousasennossa. Olemus on hienovaraisen humoristisesti virittynyt jonnekin pienen tytön vilpittömän rukouksen ja korruptoituneen, rukouksen esittämisen muodollisen 'kirkollisen eleen' väliin. Kuvatekstissä lukee: 'Madonna. She tried it in three different virgin poses'.[266]

Toisessa teoksessaan *Oh Beautiful,* Haylla on päällään punavalkoraidallinen pusero, liian pieni minihame, repaleiset sukkahousut, jaloissaan tolppakengät, selässään pikku-

[265] Fraleigh 1987, 192.
[266] Hay 2000, 34.

reppu ja käsissään kaksi cocacola tölkkiä. Hän huojuu, horjuu, ähkii, etenee muutaman askeleen sinne, toisen tänne, huojuu, horjuu, tapailee muutaman sävelen USA:n kansallislaulua, huojuu, horjuu, ähkii, rutistaa tölkkiä, pärisee, möyryää, huojuu, horjuu.[267]

Onko Voilán rukousele merkki ja jos on, niin mitä se merkitsee, osoittaa, mihin se viittaa? Onko tolppakengissä huojuva 'teini-ikäinen' USA:n 'nykytilan' symboli? Vastaus molempiin kysymyksiin on varmasti myös kyllä, koreografisia eleitä voi 'lukea' myös maailmaan viittaavina ja osoittavina *merkkeinä* tai *symboleina*. Mielestäni kuitenkaan maailmaa osoittava merkki tai symbolinen esittäminen eivät ontologisina määreinä tavoita kehollisen runouden olemistapaa. Vaikka koreografisessa hahmossa, sen rakennuspuina ja tihentyminä käytettäisiin kuvia, merkkejä, symbolisia eleitä, en samasta niitä siihen, miten *teos* tapahtuu olemisen kätkeytymättömyyden alueena. Pikemminkin ne ovat teoksen maailman rakennuspuita. Tai ehkä ne ovat jälkiä?

Klemolan mukaan merkki on aina osa jotakin merkkijärjestelmää ja se voidaan ymmärtää kokonaan sen puitteissa. Jälki sen sijaan osoittaa johonkin, joka ei ole läsnä. Siitä, mikä on läsnä vain jälkensä kautta ei voi tietenkään sanoa, että sitä ei lainkaan olisi. Päinvastoin. Sen poissaolo tekee siitä eräällä tavalla näkyvän.[268] Onko Hayn käsien yhteen liittäminen *mudra* eleeseen jälki, joka osoittaa Pyhän mahdollisuuden, mutta samalla se tekee näkyväksi Pyhän poissaolon korruptoituneissa ritualistisissa eleissä. Osoittako USA:n lipun kaltainen vaate kansojen yhteisyyden mahdollisuuteen, onko se jälki tällaisestä mahdollisuudesta, samalla kun se koreografisen hahmon osana tekee näkyväksi sen tuskallisen poissaolon.

Heideggerin mukaan merkit osoittavat, viittaavat, asettavat suhteeseen ja avaavat maailmansisäistä merkitsevyyttä, merkitysyhteyksiä. Liikennemerkki kehottaa huomioimaan ympäristöä tietyllä tavalla. Tuntomerkit johtavat rikoksen tekijän jäljille. Myrskyvaroitusmerkki aiheuttaa päätöksen jäädä kotiin. Muistomerkki, dokumentti, todistus, symbolit, ilmaukset, oireet ja tarkoitteet ymmärretään maailmaa avaavina, merkitsevinä, osoittavina ja viittaavina suhteina. "Merkit osoittavat ensisijaisesti aina sen, 'missä' eletään, mistä huolehditaan, minkälainen mukautuvuus on kyseessä."[269]

Passinmäen mukaan Heideggerilla merkki on taideteoksen ja välineen sekamuoto. "Merkki kykenee avaamaan maailmaa paremmin kuin toimiva väline, mutta se pystyy siihen huonommin kuin taideteos."[270] Merkki operoi, tai se toimii jo paljastuneen maailman sisällä; vasaran, naulan, poran ja taltan välineellisyyden on täytynyt paljastua yhtenäiseksi työkalujen maailmaksi, jotta voisin ymmärtää työkalujen paikkaa osoittavan merkin. Musta pipo pojan päässä sisällä ilmenee minulle kulttuurisena merkkinä, se osoittaa sen 'mukautuvuuskokonaisuuden', jossa poika mahdollisesti elää, josta hän huolehtii maailmansisäisenä huolehtimisena. Pipo voi tehdä sen minulle vain ohuesti, sillä en omakohtaisesti elä sitä elämäntapa-kulttuurista maailmaa, josta se on merkki, tai johon kuulumista se osoittaa.

---

[267] Muistikuvani *Oh Beautiful* teoksen kantaesityksestä Helsingissä 24.1.2003.
[268] Klemola 1998, 22.
[269] Oa, 110, 106–120.
[270] Passinmäki 1997, 26.

Onko taideteoksen ontologiassa 'merkki' pikemminkin jälki? Kun keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa, ymmärrän, että ihmisen kehollista olemista ei voi redusoida ja pelkistää merkiksi. Sitä ei voi tuoda esiin osoittamisen välineenä tai merkityksen edustajana, asettaa mallikuvaksi redusoidun symbolin asemaan. Miksi? Koska merkki on aina osa jotakin merkkijärjestelmää ja se voidaan ymmärtää kokonaan sen puitteissa. Eksistenssiä olemisen paljastuneisuutena, olemisen läheisyytenä ei voi tuoda puhtaaseen paljastuneisuuteen, eikä sitä voi hallita läsnäolon varmentavana esityksenä.

Koreografiaa voidaan aina tietysti 'lukea' myös merkkeinä, ihmistä voidaan aina käyttää välineenä, teoksen avulla voidaan varmentaa jotakin esiin esityksenä. Tulkintani mukaan teos kuitenkin eksistoi *aletheettisena* olemisen paljastuneisuutena, eli kätkeytymättömyytenä, joka sisältää kätkeytyvän. Myös jälki osoittaa aina kahteen suuntaan. Siihen, mikä jäljessä tulee i) näkyväksi ii) poissaolona.

Emmanuel Levinasin mukaan transsendentin jälki osoittaa kohden sellaista, mistä meillä ei voi olla suoraa kokemusta, mutta jonka suuntaan voimme avautua. Minän (subjektin totaliteetin) ulkopuolella on toinen, jonka suuntaan minun on mahdollista avautua. Tapa murtaa subjektin totaliteetti on avautuminen kohden toiseutta, joka jää tietoisuuden hallitseman totaliteetin ulottumattomiin. Levinasin mukaan persoonallisessa suhteessa (toiseen ihmiseen) itsessään on aina ääretön toiseus, Häneys. Toisen kasvoissa voimme nähdä tämän äärettömän toiseuden jäljen, transsendentin jäljen. Se on absoluuttisen poissaolon jälki, sillä Jumalan läsnäolo on poissaolon äärettömyyttä. 'Kulkea Häntä kohti ei ole jäljen, joka ei ole merkki, seuraamista, vaan kulkemista kohti Toisia, jotka jäljessä ovat.'[271] Teoksen Pyhän mahdollisuus ei siis olisi Pyhän symboleissa vaan transsendentin jäljessä, joka teoksessa avautuu kohdattavaksemme. Kun Hay horjuu, huojuu, ähkii ja pärisee tolppakengissään, hän ei redusoidu vain USA:n nykytilan symboliksi. Pikemminkin hän avaa jäljen, kirvelevän haavan Toiseuden puutteen vakavuuteen.

Tanssi ja katse

Kun tanssia lähestyy kehontietoisuuden alueena on ilmeistä, että tanssia ei voi pitää pelkkänä kuvallisena liikkeenä. Kuten monet tanssintutkijat tuovat esiin, tanssia ohjaa kinesteettinen toiminnan logiikka, eletyn kehon kokemuksen suoma liikkeessä ajattelu.[272] Tanssi kuitenkin välittyy katsojalle katseen kautta. Miten siis katsoja pääsee osalliseksi tanssin merkitykselliseen maailmaan?

---

[271] Levinas 1996, 120. Klemolan mukaan voimme kokea transsendentin jälkiä mitä erilaisimmissa tilanteissa, jos olemme oikealla tavalla virittyneet. Eivät vain toisen kasvot vaan myös taide, luonto, filosofia, pyhä teksti, mutta myös liikunta voi synnyttää meissä tämän kokemuksen. Klemola 1998, 22.

[272] Esimeriksi Sheets-Johnstone 1999, 491.

i) Kinesteettinen empatia

Sarah Fowler ajattelee, että tanssi luo intersubjektiivisen kinesteettisen 'informaation' välittymisen alueen, tanssijan ja katsojan välisen vastavuoroisen suhteen.[273] Tämä alue on historiallinen ja kulttuurisidonnainen, mutta se on myös kosketuksissa eletyn kehon kautta ihmisen kehontietoisuuteen välittömänä kokemuksena. Tanssin hetkellä tanssija ja katsoja jakavat virittyneen tilanteen, toimintaa ymmärtävän *täällä-hetken*, kinesteettisen 'informaation' välittymisen alueen. Mutta miten tanssi sitten tässä 'informaatiotilassa' välittyy katsojalle, joka vastaanottaa tanssia ulkoisten aistien, näkö ja kuuloaistimusten varassa?

Fowler puhuu kinesteettisestä ymmärtämisestä ja muun muassa Parviainen ja Klemola puhuvat kinesteettisestä empatiasta. Kuten aiemmin on tullut esiin, eletty keho on se kokemuksellinen tausta, joka mahdollistaa empatian kokemuksen. Koska ihmisellä on kokemus itsestään kehollisena tuntevana ja tietoisena olentona, hän voi ymmärtää myös toisen tuntevana ja tietoisena olentona. Tämä empatian taso koskee myös liiketietoisuuttamme. Parviaisen mukaan juuri kinesteettisen empatian kautta tanssi tulee lähelle, läheiseksi. Sitä tulkitaan ja ymmärretään oman kehon topografiassa, omalla kehon 'kartalla', kinesteettisen muistin rakenteiden pohjalta.

Hänen mukaansa kinesteettisellä empatialla ei tässä yhteydessä tarkoiteta tunnetta tai emootiota, se ei ole psykologinen, vaan pikemminkin filosofinen käsite. Empatiaa ei pidä rinnastaa satunnaisten tunteiden kokemiseen, vaan empatia on ymmärrettävä ihmisen tietoisuuden rakenteeseen kuuluvaksi ominaisuudeksi, joka on rinnastettavissa havaitsemiseen, muistamiseen tai kuvitteluun.[274]

Tanssin katsominen kinesteettisen aistin kautta avaa sen virittyneen alueen, jossa liike merkityksellistyy kinesteettisen muistin kautta. Parviainen kuvaa kuinka kinesteettisessä empatiassa

> Näkyvä liike kääntyy koetuksi kehossa, herättäen erilaisia kehon muistoja ja tuntemuksia. Näkyvä liike tulkitaan omalla kehon kartalla, jolloin liikkeen merkityksen tulkinta syntyy oman kinesteettisen aistin kautta. Liikkeen merkitys ei ole visuaalinen kuva, liikkeen visuaalinen kompositio, vaan kinesteettisen muistin rakenteet suodattavat merkityksen ja ymmärryksen näyttämöllä liikkuvan tanssijan liikkeestä.[275]

---

[273] Tanssin informaatiotila, rakentuu Fowlerin mukaan sekä sosiaalisesta (konventioista ja odotuksista, esitystilanteen ritualisaatiosta sekä esityssopimuksista) että koreografisesta kinesteettisen informaation alueesta, mukaan lukien muut esityksen elementit. Fowler 1986, 181–197. Fowler ei määrittele tarkemmin, mitä hän tarkoittaa 'informaatiolla', suhteessa taiteen olemistapaan. Tulkintani on, että vaikka hän käyttää käsitettä informaatio, se ei viittaa tematisoitujen merkitysten siirtoon, vaan kehontietoisuuden tason perustalta syntyviin merkityssuhteisiin. Käytän jatkossa Fowlerin termiä tanssin 'informaatiotila' (heittomerkeissä), sillä sen avulla voi jäsentää teoksen ja katsojan jakaman maailman historiallisuutta ja moniulotteisuutta.

[274] Parviainen 2000a, 94. Kinesteettinen empatia katso myös mm. Fowler 1986, 185–197.

[275] Parviainen 2000a, 94.

Klemola tarkentaa kinesteettisen empatian käsitettä kehontietoisuuden fenomenologiassa tavalla, jonka haluan vielä tuoda tässä esiin. Klemolan mukaan neurofenomenologisessa tutkimuksessa on tullut esiin, että on olemassa suora yhteys visuaalisen aistin ja liikeaistin välillä. Neurotieteilijät ovat löytäneet nk. 'peilaavia hermosoluja', jotka toimivat samalla tavalla, kun henkilö suorittaa itse jonkin eleen, tai kun hän katsoo sitä, kun joku toinen henkilö suorittaa saman eleen. Meillä on siis kyky yhdistää visuaalinen kokemus omaan liikekokemukseen. Tämä rakenne on liikkeen tunnistamisen ja kaiken jäljittelemällä oppimisen taustalla. Ihmisellä on kehittynyt kehon kaava, (body schema), "joka organisoi hänen kokemuksensa oman kehonsa asennoista ja liikkeistä ja johon hän pystyy suhteuttamaan liikkeen, jonka hän näkee toisen tekevän."[276]

Klemolan mukaan saman ilmiön voi olettaa olevan kinesteettisen empatian taustalla. Kyse olisi kehomuistissa olevien kokemusten mieleenpalauttamisesta, muistamisesta. Visuaalinen kokemus toisen liikkeestä synnyttää omassa kehossa eräänlaisia mikroliikkeitä, toisten tekemien liikkeiden 'alkuja', impulsseja, ja tämä kokemus tuntuu kehon sisällä, proprioseptiikassa. "Liike tuntuu sen kaltaisena kuin sen itse kokisin, jos sen tekisin."[277]

Klemolan mukaan emme välttämättä ole näistä mikroliikkeistä tietoisia, jos emme sitä halua.[278] Käsitykseni mukaan voimme myös torjua tämänkaltaista samastumista. Olipa torjunnan syy mikä tahansa, voimme etäännyttää liikkeen kinesteettisen empatian ja tarkastella liikettä lähinnä kehon avulla toteutettuina visuaalisina muotoina.

Fowlerin mukaan liike, joka vastaanotetaan vain katseessa, visuaalisina muodon tapahtumina jää näyksi (vision), liikkuvaksi objektiksi itsemme ulkopuolelle. Kinesteettinen empatia sen sijaan avaa alueen, jossa liikettä vastaanotetaan kinesteettisenä ymmärtämisenä, kinesteettisten merkityksien alueena, toisin sanoen eletyn kehomme horisontissa. Koska ihmisellä on kyky reagoida kinesteettisesti, hän voi tietoisesti tuoda tämän kyvyn mukanaan tanssiesitykseen. Tällöin hän voi osallistua aktiivisesti siihen liikkeen merkitykseen, joka on tarjolla kinesteettisesti.[279] Myös Parviaisen mukaan kinesteettinen ymmärtäminen voi olla tietoisesti valittu asenne: "Olennaisinta on kuitenkin se, miten katsoja asennoituu liikkeen katsomiseen ja kyseenalaistaa omia katsomisen tapojaan – antautuu näkemiselle ja näköaistin ja liikeaistin synestesialle – pikemminkin kuin pitäytyy vain katsomisessa, seuraa hän sitten elävää esitystä tai tanssielokuvaa."[280]

Kinesteettinen empatia voidaan ymmärtää tanssia vaalivana asenteena. Aivan kuten se, miten tanssija ohjautuu liikkeessään vaikuttaa, ei vain siihen, miten tanssi kulkee, vaan myös siihen, mihin 'paikkaan' se menee, myös tanssin katsominen kinesteettisen empatian asenteena vie meidät erilaisille kokemuksen alueille, kuin tanssin katsominen kuvallisena vi-

---

[276] Klemola 2004, 99. Klemola viittaa Evan Thompsonin artikkeliin: *Empathy and Consciousness*, www.imprint.co.uk/pdf/Thompson.pdf.

[277] Klemola 2004, 101. Kinesteettisen empatia on ihmisen kehollisen todellistumisen tapa, mutta se on kokemushorisonttina aina myös kulttuuri-historiallinen.

[278] Klemola 2004, 101.

[279] Fowler 1986, 195.

[280] Parviainen 2000a, 94–95.

suaalisena muotona. Tanssin kinesteettinen ymmärtäminen vaatii, että pysyttäytyy liikkeen matkassa, seuraa liiketapahtumaa niin pitkälle ja niin läheisesti kuin pystyy.[281]

ii) Katseen ja tulkitsevan kielen historiallisuudesta (Hauert)

Tanssin 'informaatiotilaan' kuuluva sosiaalinen ja historiallinen aspekti tulee Fowlerin mukaan esiin esimerkiksi siinä, miten tiettyyn tanssityyliin liitettyjen koreografisten odotusten muuttaminen, liikkeellinen yllätyksellisyys, voi murtaa liikkeen visuaaliseen 'luentaan' tottuneen katseen, herättää kokemaan liikkeen kinesteettisesti ja osallistumaan aktiivisesti tanssin 'informaatiotilan' tapahtumiin. Esimerkiksi klassisessa balettiteoksessa, jossa näemme neljän tanssijan ottavan valmistavia askeleita suureen hyppyyn (grand jete), mutta kaksi tanssijoista toimiikin toisin, he eivät hyppääkään vaan laskeutuvat lähemmäs maata (arbesque in plie) tämä murtuma odotuksessa herättää kinesteettisen kokemuksen, joka nousee kohoamisen ja laskeutumisen jännitteestä sekä odotetun unisono-liikkeen murtamisesta. Tämänkaltainen kinesteettinen ymmärtäminen osoittaa tanssin 'informaatiotilan' historiallisen ja sosiaalisen rakenteen. [282]

Tanssin kinesteettinen ymmärtäminen on myös tanssitilan kokonaisuudessa tapahtuvaa ymmärtämistä pikemminkin kuin koreografisen tapahtuman kokemista toisistaan erillisten tanssijoiden liikkeellisyytenä. Emme seuraa yhtä tanssijaa (vaikka voimmekin valita tehdä myös niin), vaan pikemminkin kaikkien tanssijoiden yhdessä luomaa kinesteettisten jännitteiden ja niiden purkautumisen tapahtumaa. Aivan kuten musiikissakin, voimme valita seuraammeko vain yksittäistä soitinta tai jotakin tiettyä soivaa tapahtumaa, mutta koemme, että musiikin mieli kehkeytyy vasta kaikkien yksilöllisten akustisten tapahtumien kokonaisuudessa. Fowlerin mukaan koreografian kinesteettinen ymmärtäminen tapahtuu juuri tanssijoiden liikkeellisyyden yhteisvaikutuksesta, ei yksittäisen tanssijan liikkeellisyydessä.[283]

Tanssin 'informaatiotilaan' kuuluva sosiaalinen ja historiallinen aspekti tulee esiin myös koreografiaa koskevissa käsityksissä ja sitä tulkitsevassa kielessä. Olen käsitellyt tätä aihetta aiemmin, mutta haluan kuitenkin vielä tuoda esimerkin avulla esiin joitakin tanssin katsomisen kulttuuriseen esiymmärrykseen liittyviä konflikteja.

Mieleeni palaa lähimenneisyydestä koreografi Thomas Hauertin teos *Verosimile.* Siinä huomattava osa koreografisen hahmon rakentumista oli tanssijoiden yhtäjaksoinen kävely.[284] Tanssijat kävelivät peräkkäin ympyrän kehällä yhteisessä rytmissä. Kävelyn ku-

---

[281] Fowler 1986, 181–197. Käsittelen tanssijan kokemusta katseesta ja katsottuna olemisesta laajasti vielä liite osassa Autenttinen liike-työskentelyn yhteydessä.

[282] Mt. 193: "The examples show both the social constitution of the in information space as well as a possible taxonomy of kinesthetic responses, based on the construction of the human body and gravity as we experience them. If we take the kinaesthetic frame work to a performance; that is, consciously follow the movement, the breaks and fulfilments of motor and conventional expectations will allow us to experience the organization of the whole so that our ability to understand kinaesthetically has the capacity to both create and connect the meanings in a dance."

[283] Fowler 1986, 191.

[284] Esitys Helsingissä Sivuaskel festivaalilla 24.1.2003. Teoksessa oli monta osaa, muun muassa kehollisen habituksen ja julkisen roolin rakentumisen kohtauksia, mutta en käsittele niitä tässä.

luessa tanssijoiden kehollisessa habituksessa tapahtui pieniä muutoksia: ryhti huononi, rintakehä laskeutui alas, lantio työntyi eteen, pää kenotti eteenpäin tai taaksepäin, askeleet lyhenivät, pitenivät, löntystelivät, lantio keinui, kädet jäykistyivät selän taakse tai heiluivat sivuilla 'liikaa'. Välillä kävely palautui tanssijan hyväryhtiseen ja funktionaaliseen liikkeeseen. Kävely toistui ja tanssijoiden keskinäisessä rytmissä tapahtui pieniä muutoksia, välimatkat muuttuivat, sattui törmäyksiä ja ohituksia. Hetkittäin tämä arkiliike ja arkiset keholliset etäisyydet toisiin ihmisiin murtuivat täysin ja tanssijat liikehtivät pakkautuneina yhteen kasaan, iho ihoa vasten, raajat toistensa lomasssa, liikkuen kuin yksi monikeuhkoinen ameeba.

Miten tämä teos kohtaa tanssiesteettisen tradition antaman käsityksen esteettisesti hyvästä koreografisesta teoksesta? Miten estetiikan tradition käsitteet kohtaavat toiminnallisen logiikan minimalismin? Etsin seuraavassa yhteyksiä esteettisen tradition peruskäsitteiden ja tanssi-ontologisen tulkinnan välille.

Omassa kokemuksessani teos aukaisi äärimmäisen yksinkertaisessa, mutta toiminnan logiikan kannalta oivaltavassa koreografiassaan moniulotteisen näkymän olemiseemme (vrt. koreografian sommittelun *kompleksisuus*), siinä teoshahmossa (vrt. *muoto-kompositio*), jossa ajallinen todellistumisemme oli teoksen hahmo-rakenteen olennainen mieli (vrt. *ajan käyttö*), jossa olemisemme tilallisuuden-kineettisyyden hidas esiin tuleminen oli yksi teoshahmon rakentumisen elementti (vrt. *tilan käyttö*), jossa teos taidokkaasti tapahtui (vrt. *sommittelu*), ja johon kätkeytyvä oleminen oli aukaistu (vrt. *sisältö)*, sen itsessään lepäävään jännitteeseen (vrt. *harmonia*).

Tässä tuli esiin, kuinka tanssi-ontologisella kielellä ei ole vielä kohdallisia käsitteitä. Jouduin käyttämään monimutkaisia, raskaita ja selittäviä käsiteyhdistelmiä; toisin sanoen tanssiontologinen tulkinnan kieli on vielä kehittymättä. Toisaalta esiin tuli myös se, kuinka estetiikan tradition antamilla käsitteillä on todella hankala kohdata tällaista teosta vaalivassa tulkinnassa. Mikä ei tietenkään tarkoita, etteikö sitä tulisi yrittää.

Tanssin 'informaatiotilaan' kuuluva sosiaalinen ja historiallinen aspekti tulee edelleen esiin myös koreografian ja esitystilan suhteessa. Suurten teatterisalien kaukaa katsomiseen asettava arkkitehtuuri rakentaa etäisyyttä katsojan ja tanssijan välille ja ohjaa tanssia visuaaliseen luentaan, frontaaliin visuaaliseen selkeyteen, näyttävyyteen ja visuaaliseen volyymiin.

Fowlerin mukaan taiteen esteettinen traditio on ohjannut tottumusta mieltää tanssi passiivisena liikkuvan kuvan vastaanottamisena. Esityssopimukseen kuuluu olettamus, että aistejamme ei häiritä tai uhata eikä meitä pitkästytetä toistolla. Traditionaalisen tanssitilan rakenne ohjaa meitä odottamaan, että tanssi tapahtumana ja katsojat katselijoina ovat erillisiä. Esityssopimukseen kuuluu, että katsojat suostuvat olemaan hiljaa ja tanssi suostuu olemaan uhkaamatta tai häiritsemättä meitä (katsojia). Entä mikä vikaa on sitten toistossa, kysyy Fowler? Toisto loukkaa sitä sopimusta, että me olemme tilassa passiivisina viihdytettävinä. Fowlerin mukaan nämä odotukset nousevat siitä traditionaalisesta käsityksestä, että esteettinen kokemus on esteettisen objektin herättämää "varioituvien elämysten ykseyttä tyynessä kontemplaatiossa".[285]

Pyrkimys murtaa tai tutkia tanssiesteettisen traditiota, tanssin ja yleisön välistä suh-

detta, luoda uusia esityssopimuksia ja uusia tanssitaiteen tekemisen ja katsomisen tapoja, on johtanut perinteisen esitystilan ja esitystilanteen monenlaisiin variaatioihin kautta modernin tanssin historian. Esitystilan arkkitehtuurin tutkiminen on antanut myös koreografisen hahmon rakentumiselle uudenlaisia mahdollisuuksia. Käsitykseni kuitenkin on, että juuri kinesteettinen empatia avaa pääsyn tanssin luo, osallistaa katsojan tanssin kehontietoisuuden tasossa aukeavaan merkityksellisyyteen, myös aivan perinteisessä katsomo-näyttämötilassa.

Tanssinteoksen, tanssijoiden ja yleisön välinen 'informaatiotila' on siis herkkävireitteinen, monien intentioiden kohtaamispaikka. Teos kokoaa yhteen tanssijat ja katsojat, yhteisesti jaettuun täällä-hetkeen. Teos voisi siis omalla tavallaan perustaa "sekä yhdessä- että toisiaan-varten-olemisen historiallisena kestämisenä, lähtökohtanaan yhteys kätkeytymättömyyteen".[286] Vai voiko se ja perustaako se? Pitääkö teoksen kuin teoksen kyetä tempaamaan meidät tilanteesta kuin tilanteesta, vireestä kuin vireestä ja mistä tahansa esiymmärryksestä oman tapahtumisensa piiriin? Pitääkö teoksen viihdyttää ja vietellä tai provosoiden pakottaa katsojat näkemään itsensä, seisahtumaan olemisensa äärelle?

iii) Vaaliva katse

Itselleni edellisessä kysymyksessä on tärkeää kaksi seikkaa. Ensimmäinen on se, että teos, silloin kun sen sallitaan olla teoksena, on sekä lähelle tuleva, että vetäytyvä, se tulee luo ja kääntyy pois. Eksistenssin kätkeytymättömyyden alueena se ei voi koskaan olla mitään kokonaan tuttua, kokonaan paljastunutta, hyödykkeellisyydessä käsillä ja esillä olevaa. Heidegger ajattelee, että taideteoksessa *kätkeytyvä oleminen on aukaistu teoksen avaamaan asentoon,* toisin sanoen, teoksen hahmo on *jännitteinen, itsessään lepäävä, itseensä sulkeutuva esiin kohoava*.[287] Tässä teoksen itsenäisyydessä tai 'toiseudessa', teoksen läpäisee kieltäminen, joka Luodon mukaan

> ilmaisee että olevan kätkeytymättömyyden 'synty' (Herkunft) on kätkeytyneisyydessä. Siinä puhutteleva 'naamioiminen' puolestaan ilmaisee 'harhautumisen peruuttamattoman ankaruuden', lumeen väistämättömyyden.[288]

Teoksessa puhuttelevaan olevan paljastuneisuuteen kuuluu siis sivuuttamaton kätkeytyminen, jota ihminen ei hallitse, vaan jolle hänet on asetettu alttiiksi.[289] Näin teos ei pelkästään tarjoa itseään, tule luo, vaan 'kääntyy pois' samalla kun se tulee 'lähelle'. Vaaliva katse sallii tämän. Se tahtoo pysyttäytyä teoksen avaamassa eksistenssin kätkeytymättömyyden piirissä. Se ei käsitä teosta ajattelun kohteena vaan ajattelemisen aiheena.

---

[285] Fowler 1986, 168.
[286] Ta, 71.
[287] Mt. 56–57.
[288] Luoto 2000, 193.
[289] Mt. 193.

Toinen seikka onkin juuri tämä. Jos teos ei avaudu objektina, niin miten sitten? Heideggerin mukaan taide on olemisen totuuden luovaa vaalimista. Tästä seuraa, että ei vain teoksen luominen, vaan myös sen vaaliminen on runollista. Muuta keinoa ei nähdäkseni olekaan, jos en lähesty teosta ajattelun kohteena, esteettisenä objektina. Teos on teos vain silloin, kun vaalin sitä luovasti, runollisesti, antaen itseni astua teoksen avaamaan aukeamaan, osallistuen itse siinä tapahtuvaan eksistenssin kätkeytymättömyyden vastaanottavaan työstämiseen. Koska teos ei ole esitys maailmasta, siis jo jonkin olemassaolevan re-produktiota, ei teos voi tulla teokseksi muutoin kuin lähestymällä sitä omassa luovassa tulkinnassa, vaalien, runollisesti.

OSA III
Taiteellinen työ vuosilta 1996–1999

10.000 Oliota (1996)

Ofelia (1996)

Ki-ai (1997)

Ancient Bodies (1998)

Saattamus (1999)

Taiteen löydetty maailma – henkilöhistoriaa

Sain ensimmäinen kehollisen kosketukseni moderniin taidetanssin Graham-tekniikan opiskelun kautta Suomen kansallisoopperan balettikoulussa 1970-luvun puolivälissä.[1] Sittemmin opiskelin 1970-luvun lopussa baletin ja Graham-tekniikan lisäksi myös jazz-tanssia ja jonkin verran Cunningham-tekniikkaa Helsingin tanssiopiston vapaaoppilaana sekä erilaisilla kursseilla Suomessa ja ulkomailla. Tervehdin näitä tanssin vaihtoehtoja aluksi ilolla, kunnes ensiaskeleita tanssin ammattikentällä ottaessani en löytänyt näistä enää itselleni riittävän mielekästä lähestymistapaa taidetanssiin. Ennemmin kuin modernin tanssin kansainvälisen establishmentin koin tuolloin läheisempänä, kiinnostavampana ja haastavampana kansainvälisen kokeellisen teatterin, uuden musiikin, performanssin, Pina Bauschin teokset, butotanssin, ns. uuden tanssin ja kontakti-improvisaation.

Pian 1980-luvun alussa tanssin harjoittamiseeni alkoikin kuulua tanssin uudelle paradigmalle tyypillisistä perinteistä ja metodeista ammentaminen. Opiskelin sekä itsekseni että kursseilla mm. release-metodia, kontakti-improvisaatiota, tai chita, joogaa ja bioenergetiikkaa sekä myöhemmin 1990-luvulla yksityistunneilla viiden vuoden ajan Alexander-tekniikkaa.[2] Erityisesti jooga ja Alexander-tekniikka ovat olleet tärkeitä oman tanssin harjoittamiseni kannalta. Opettajinani erilaisilla kursseilla olivat mm. release-metodin kehittäjä Mary Fulkerson, release-metodin, kontakti-improvisaation ja tai chin opettaja Mary Prestidge, kontakti-improvisaation opettaja Julian Hamilton sekä Alexander-tekniikan opettaja Dick Gilbert.

Luin myös suurella mielenkiinnolla Tampereen yliopiston liikunnan filosofian laitoksen fenomenologisia, perenniaaliseen filosofiaan ja Heideggerin ajatteluun liittyviä tutkimuksia ja julkaisuja pyrkimyksenäni laajentaa tanssin viitekehystäni ja tanssiontologian ajatteluani. Kiinnitin huomiotani myös butotaiteilijoiden (Kazuo Ohno, Tasumi Huijikata, Anzu Furukawa) tapaan ja kykyyn artikuloida taiteensa lähtökohtia kuvaamalla, miten tanssijan *tekhne* on erottamattomissa laajemmasta elämänfilosofisesta (zen, buddhalaisuus, shintolaisuus) viitekehyksestä.

Olen koreografin ja tanssijan työn lisäksi toiminut tanssin kurssiopettajana 1980-luvulta, myös Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella sen perustamisesta lähtien. Opetuksessani olen keskittynyt tanssijan taitoon, lähtökohtanani kehontietoisuuden harjoittaminen ja kehollinen esiymmärrys ja näin pyrkinyt omalta osaltani kehittämään tanssin uuden paradigman metodeja.

---

[1] Opiskelin Kansallisoopperan balettikoulussa vuosina 1970–78. Katso aiheesta enemmän luvussa 4. *Heitetty keskelle baletin maailmaa*. Modernin tanssin innostavana opettajana balettikoulussa oli tuolloin Sinikka Gripenberg.

[2] Bioenergetiikka on qigon energia harjoituksista ja Wilhelm Reichin tutkimuksista vaikutteita saanut Alexander Lowenin kehittämä liiketerapeuttinen metodi, jossa keskeistä on kehon tiedostamattomien tottumusten ja jännitysten tiedostaminen hengityksen ja liikeharjoitusten avulla. Katso Lowen 1976. Katso Qigong: Tse 1997. Katso Alexander-tekniikasta tutkielman liitteessä.

Tunnen itsessäni kuitenkin voimakkaasti myös, että varhaisen lapsuuden kahdeksan vuoden päivittäinen klassisen baletin harjoittelu on oma tanssihistoriallinen alkuni. Koenkin, että taustani vastakohtaisuudet voivat olla yhtäältä kiinnikkeisiä esteitä, toisaalta ne voivat tuoda taiteelliseen työhöni hedelmällisiä ristiriitoja, olemismahdollisuuksien ja kokemushorisonttien laajuutta.

Taidetanssin kenttä Suomessa ja Euroopassa oli 1980-luvun alussa todella toisenlainen kuin tänään. 2000-luvun nuorten lienee vaikea edes kuvitella sitä tämän päivän näkökulmasta. Oma kokemukseni oli, että tuolloin baletista ja (jälkigrahamilaisesta tai -cunninghamilaisesta) modernista tanssista polveutuva kehonkäytön tapa, sekä ns. 'askelkoreografian' perinne koettiin normatiivisena ja muunlaiset lähtökohdat keholliselle taiteelle koettiin useinkin erittäin hämmentävinä. Yritykset laajentaa tanssitaiteen alaa 'liikesanaston' avulla toteutetusta askelkoreografiasta vapaammin käsitetyn kehollisen runouden suuntaan törmäsivät usein hämmentyneisiin ja tyrmäävän kielteisiinkin reaktioihin, joskin ne saavuttivat myös kiinnostusta sekä pyrkimystä ymmärtää ja jakaa tanssin laajentuvia lähtökohtia. Vaikka tanssin uusi paradigma oli 1980-luvun alussa Suomessa tuloillaan, se oli kuitenkin vielä hyvin marginaalista ja taiteen ontologisten pohdintojen sijaan keskustelu kiertyikin usein tanssityylien ja sanastojen 'oikeaan' ja 'väärään'.

Miksi sitten itse kiinnostuin tanssin ymmärtämisestä vapaammin kehollisen runouden alueena ja monien tanssin konventioiden kyseenalaistamisesta? Muistan hyvin 1970-luvun lopun teininä esiin nousseita kysymyksiäni tanssin parissa. Ihmettelin muun muassa, miksi osassa näkemääni modernia tanssia tanssijat usein tuntuivat jäykiltä, jännittyneiltä ja etäisiltä, miksi tanssijoiden 'täytyi' hymyillä tanssiessaan. Miksi tanssia katsoessani näin liikesuorituksen enkä koreografista teosta; miksi näkemäni koreografinen teos tuntui olevan niin vähän tekemisissä sen elämismaailman kanssa, joka minua ympäröi? Myöhemmin 1980-luvun alkupuolella kysyin, miksi tanssin maailmaan ei kuulu puhe, äänen käyttö, laulaminen, teksti, kielellinen maailma. Miksi vain kapea osa ihmisen liikkeellisyydestä on 'hyväksyttyä' tanssiliikkeeksi; mitä koreografia on?

En ymmärtänyt, miksi tuntui olevan niin välttämätöntä, että koreografinen teos koostuu tanssiaskelista musiikin mukaan? Miksi askelkoreografiassa on tärkeää, että tanssijan ojennettu jalka nousee korkealle, usein ja moneen suuntaan? Mietin kovasti sitä, mikä tanssin konventiossa ohjasi siihen, että tanssiteoksiin usein rakentui niin naivia symboliikkaa? Mitkä syyt vaikuttivat tanssin taidefilosofisen problematisoinnin karsastamiseen? Miksi tuntui, että tanssi 'sai' toimia vain niin rajoittuneella alalla suhteessa kehollisen olemisemme moniulotteisuuteen? Miksi modernin tanssin tekijöiden ajatusmaailmaa, pyrkimyksiä ja lähtökohtia tunnuttiin kohdeltavan julkisessa sanassa niin alentuvasti? Miksi julkisen sanan ja tekijöiden ajattelu oli niin kaukana toisistaan? Miksi tanssissa naiselle ei tunnuttu suotavan kokonaista maailmaa, vain kapea, sievä ja siveä osa siitä, vailla aggressiota? Miksi tanssin seksuaalisuus oli niin 'epäruumiillista'? Kysyin tanssin suhteen sekä pieniä ja naiveja että myös perustavia ja hankalia kysymyksiä ja velvoitin itseni myös hakemaan niihin vastauksia.

Modernin tanssin tekijä on käsitykseni mukaan ollut Suomessa koko 1900-luvun omalla tavallaan aina rohkea kokeilija ja murroksen airut, oman aikansa kulttuurisessa

kontekstissa. Omat kriittiset kommenttini onkin suhteutettava oman sukupolveni elämismaailmaan, jonka *lapsuuteen* liittyi Vietnamin sodan kauhukuvat 1960–70-luvuilla ja jolle opetettiin ja näytettiin koulussa sensuroimatta toisen maailmansodan mielipuolinen julmuus. Näillä eväillä taidetanssikentälle pelmahtaessa on luonnollista, sukupolven elämismaailman mukaisesti, että tarve avata tilaa olemisen monimuotoisuudelle taidetanssissa on suuri.

Vaikka tanssin tekijöitä oli monin verroin vähemmän kuin nykyään, Helsingin taidetanssissa oli mielestäni nähtävissä kuitenkin myös pyrkimys monimuotoisuuteen, ehkäpä laajemmin kuin ensisilmäyksellä vaikuttaa. Silloin tekijöitä ei ollut paljon, mutta työt eivät suinkaan olleet yhdestä puusta veistettyjä. Tekijöillä oli monia erilaisia lähtökohtia työlleen, mutta harvalukuiset tanssikriitikot olivat etupäässä balettitradition asiantuntijoita, eikä voinut puhua kovin laajasta modernin tanssin, saatikka tanssin uuden paradigman asiantuntijuudesta. Kotimaista tanssin korkeakoulutusta ei ollut, eikä yliopistoissa juurikaan tanssin tutkimusta. Moderni tanssi ei kokemukseni mukaan myöskään saanut juurikaan 'vetoapua' muilta taiteen asiantuntijoilta, poikkeuksena Teatterilehden kiinnostus tanssin uusiin ilmiöihin.

Omasta mielestäni ymmärsin jollain tavoin sen, kuinka jokainen taiteen ala on aina sidoksissa laajempiin kulttuurihistoriallisiin epookkeihin mutta sitä, kuinka vahvasti kaikkea taidetta koskevaa ajattelua ja käsitteistöä hallitsee platonistinen metafysiikka ja taiteen esteettinen tarkastelutapa, en tuolloin voinut kuvitella, en edes ollut siitä tietoinen. En myöskään ymmärtänyt, millä tavoin ns. uudessa tanssissa vaikuttava lähtökohta käsittää tanssi ensisijaisesti kehollisena eksistenssikysymyksenä, piti sisällään kiistan, jonka juuret ovat niin syvällä länsimaisen kulttuurihistoriamme perustoissa.

Ehkäpä tämän tosiseikan käsittämistä siirsi myöhemmäksi 1980-luvun alun Helsingin reipas ja avantgardistinen kokeellisen teatterin ja performanssin, korvien aukaisun ja improvisoidun musiikin aikakausi, johon itsekin otin osaa ja jossa nuoret, ennakkoluulottomaan ajatteluun kurottavat tekijät toimivat vapautuneen uhmapäisesti.[3] Heille/meille myös suotiin yksittäisiin esitystapahtumiin fyysistä tilaa toimia, esimerkiksi Vanhan Ylioppilastalon Kulttuurikeskuksen (!) suojissa, ilman taloudellisen tulostavoitteen kaiken ylikäyvää kuristavaa otetta.

1980-luvun alun yhteisöllisen ja hedelmällisen luovan kaaoksen jälkeen seurasi pian aika, jolloin keskittynyt syventyminen omaan taiteelliseen työhön tuntui välttämättömältä. Zodiak Presentsin perustaminen 1986 oli paitsi taloudellisten ja fyysisten toimintamahdollisuuksien rakentamisen edellytys, myös löyhästi 'samaa', eli tanssin uutta paradigmaa manifestoivien nuorten taiteilijoiden yhteisyritys.[4] Paitsi taiteellinen 'manifesti', Zodiak Presents tuli olleeksi myös uudenlainen taiteen tuotantomalli, joka ei ollut yhden

[3] Osallistuin Homo $ -ryhmän performansseihin sekä yhdessä tanssijakollegoideni kanssa Vanhan Ylioppilastalon Kulttuurikeskuksen, LUOMUS:n (Luovan musiikin yhdistys) ja IMU:n (Improvisoidun musiikin yhdistys) kanssa toteutettuihin improvisaatioesityksiin, happeningeihin ym.

[4] Perustajajäsenet olivat Sanna Kekäläinen, Ulla Mirsch, Kirsi Monni, Taina Nyström, Leena Porri. Pian mukaan tulivat Soile Lahdenperä, Riitta Pasanen-Willberg, Liisa Pentti ja valosuunnittelija Tarja Ervasti.

taiteellisen johtajan teatteri, vaan taitelijakollektiivina toimiva 'tuotantotalo'. Se pyrki luomaan edellytyksiä kunkin koreografin yksilölliselle työskentelylle. Tämän taiteellisen ja tuotannollisen mallin hyväksyminen vakituisen tuen piiriin vaati toistasataa ensiiltaa ja kymmenen vuotta.

Kun nyt yritän hahmottaa omia polkujani kahden viime vuosikymmenen ajalta, niistä nousee esiin taipumus hakeutua pitkäjännitteiseen itsenäiseen työskentelyyn. En tarkoita, ettenkö arvostaisi yhteistyötä ja olisi äärettömän kiitollinen niille ihmisille, joiden parissa olen työskennellyt tai elämääni jakanut. Olen täysin riippuvainen juuri siitä erityisestä yhteistyön laadusta, joka kulloinkin kehkeytyy esiin. Tanssiteokset ovat kollektiivisesti työstettäviä taideteoksia, vaikka niitä kuinka auteur-koreografi olisikin ohjastamassa. Tarkoitan, että itsenäinen työskentelyni on se jatkuvuus, josta olen ponnistanut ja joka on pysyvää siinä teoksesta toiseen varioituvien työryhmien ja teosten luomisen intensiivisen kollektiivisuuden epävakaudessa, jossa free lancer tanssitaiteilija Suomessa enimmäkseen toimii. Free lancer tanssitaiteilija toimii myös jatkuvasti ja enimmäkseen aivan köyhyysrajalla. Vuosikymmenestä toiseen jatkuva taloudellinen niukkuus ja toimeentulon turvattomuus määrittää taiteellisen työn olemis- ja kehitysmahdollisuuksia enemmän kuin tämän tutkielman painopisteistä ehkä voisi lukea.

Mitä itsenäinen työskentely sitten käytännössä on ollut? Se on ollut sekä kehontietoisuuden harjoittamista että koreografian olemisen tavan jatkuvaa kysymistä. On toki yksinkertaisempaa kirjata curriculumiin tai historiikkiin erilaisten koulujen, kurssien, tekniikkojen tai perinteiden nimiä kuin (hiljaa, kuiskaten) lähteä kertomaan niistä sadoista ja tuhansista tunneista, joita on viettänyt erilaisissa lämpimissä ja vähemmän lämpimissä huoneissa pysähtyen, löytäen ja erehtyen, asanoissa viipyen ja hengittäen, kehon sykkivää ajallisuutta aistien. On vaikea kirjata sitä kokemusmaailmaa, jossa jokainen muutos hengityksessä, ajatuksessa, painosiirrossa on muutos siinä maisemassa ja paikassa, jonka liike avaa.

Huomioita koreografin työstä vuosina 1984–2001

Työskentelyni on ollut myös jatkuvaa koreografian olemisen tavan kysymistä ja pohtimista. Jo kerran tehty on nopeasti menettänyt kiinnostavuutensa itselleni ja huomaan, että hakeudun jokaisen työn parissa vääjäämättömästi johonkin, mitä en vielä tiedä, itselleni uuteen silloinkin, kun ehkä olisi syytä pitäytyä jo paljastuneessa ja lähteä kehittelemään ja jalostamaan sitä. Keskeisenä kysymyksenäni on ollut se, millä tavalla kehontietoisuuden *tekhne* ja koreografia kohtaavat? Tämä kysymys ei ole ollut helppo, sillä niin kuin tutkielmassani olen yrittänyt osoittaa, käsitykset koreografiasta ovat muodostuneet historiallisesti estetiikan tradition ja baletin ensisijaisen mallin kautta, siinä kulttuurisessa paradigmassa, jossa on 'luonnollista' käsittää ihmisen keho joko 'puhtaan' esteettisen elämyksen tai yliaistisen sisällön esittämisen välineenä. Olen pohtinut sitä, mitä koreografia voisi olla tanssiontologisesta lähtökohdasta silloin, kun kehon liikettä ei käsitetä ensisijaisesti välineellisenä, vaan kyvykkäänä osallistumaan maailman avautumi-

seen ja kokemusten organisoitumiseen, kyvykkäänä olemaan kehollisen runouden tavoin?

En missään tapauksessa väitä, että olisin pysytellyt manifestinomaisesti tässä lähtökohdassa, kyse on ollut pikemminkin intuitiivisesta etsinnästä, ajattelusta ja toimimisesta historiallisen tanssimaailman keskellä tavalla, jolle tämän tutkielman myötä olen etsimässä ja luomassa käsitehistoriallista perustaa.

Aloitin koreografisen työskentelyn 1980-luvulla, kirjaan ensimmäisen varsinaisen teokseni *This Heat* vuoteen 1984 ja vuoteen 2004 mennessä omia teoksia on tullut tehdyksi kolmisenkymmentä. Mainitsen seuraavassa jokaiselta vuosikymmeneltä jonkin kulminoivan teoksen. 1980-luvulla keski-eurooppalaisesta tanssista ja kokeellisesta teatterista vaikutteita saaneeseen koreografiseen ajatteluuni alkoi yhdistyä kiinnostus joogaan ja kehontietoisuuden metodeihin. Koreografioidut tanssiaskeleet vähenivät vähenemistään kunnes teokseni *Mysteries in My Mind* (1990) asetti esiin runollisen meditatiivisen tilan, jossa naistanssija (Tiina Helisten) kävi läpi erilaisia aktiivisen meditaation kaltaisia 'alun' tekoja: piirsi, käveli, hengitti, jännitti, venytti, rukoili ja sytytti maailmaansa esiin. Tällainen tanssikoreografian redusoiminen tuntui olevan välttämätöntä (vaikka hyvin intuitiivisesti tapahtunutta, siis ei mikään tietoinen 'redusoimisen' projekti), jotta voisin rakentaa alusta, koreografian olemisen tapaa kysyen, omaa suhdettani koreografiaan.

Mysteries in my Mind oli pitkän etsinnän tulos, hiljainen ja intensiivinen esitys, jonka yleisöpalaute oli erittäin lämmin, mutta jonka julkinen sana tyrmäsi harvinaisen voimakkaasti.[5] Toistuvat tyrmäykset julkisessa sanassa, tietenkin joitakin poikkeuksia lukuunottamatta, värittivät koko 1980-luvun uutta paradigmaa etsivän sukupolven teosten vastaanottoa ja tämä näyttää osaltaan luoneen ennakkokäsityksiä ja mielikuvia, joita tuntuu olevan kovin vaikea tai hidas päivittää. Mysteerien jälkeen olin kuitenkin itse löytänyt jonkinlaisen enemmän tai vähemmän pysyvän yhteyden kehontietoisuuden lähtökohtaan ja kontemplatiivisen kehon kokemukseen koreografisessa ajattelussa, joka minulle merkitsi kokemuksena sitä, että mikään koreografisessa teoshahmossa ei ole obligatorista eikä ennalta asetettua.

Alexander-tekniikan opiskeluni vuodesta 1992 alkoi luoda uutta kehollista *tekhneä*. Nyt keskityin siihen, miten liikeimpulssi organisoituu liikkumisen tavaksi, millainen toiminnallinen äly liikkumista ohjaa. Alexander-tekniikan *tekhne* kehittää esteetöntä ja organisoitunutta liikkumisen tapaa ja tämä alkoi näkyä myös töissäni. Ajattelin myös yhä tietoisemmin, että 'ei-tekeminen toiminnassa' on jotakin, jonka tulisi olla itse liikkumisen tavan sisäisyydessä; levon ja ei-tiedon ulottuvuutena liikkeen merkityksellisessä maailmassa. Siinä ei varsinaisesti ole kyse siitä, onko näyttämöllä konkreettisesti kuinka paljon tai vähän 'liikettä'.

Für Valeska (1994) oli teos, jonka omistin groteskin tanssin äidille Valeska Gertille.[6]

---

[5] Tarkoitan päivälehtikritiikkiä. Uuden tanssiparadigman teokset saavuttivat myös kiinnostusta ja vastakaikua tanssin taidemaailmassa. Esimerkiksi Zodiak Presentsin festivaali, jossa Mysteries -teoskin oli ensi-illassa, palkittiin tanssin valtionpalkinnolla 1990. *Mysteries in My Mind* -teos on taltioitu Teatterimuseon pyynnöstä sen arkistoon.

[6] Anne Makkonen kuvaa Valeska Gertiä: Jo Gertin ensiesiintyminen 1916 oli sensaatio. "Gert halusi tuho-

Saksalaisen tanssijan, näyttelijän ja kabareeartistin Valeska Gertin porvarillista normatiivisuutta murtavan groteskin asenteen lähtökohtana oli paitsi maailmansotien välinen ja jälkeinen maailma ja naisen kokemuksen totuus, myös buddhalainen näkemys kärsimyksen alkuperästä ja elämän hetkellisyydestä. Valeskan taide puhutteli ja innoitti luomaan teoksen Valeskan työn muistolle.

Valeskan työn mieleenpalauttaminen oli paitsi pieni tanssihistoriallinen teko, myös yksi tapa lähestyä koreografian luomista. Tanssin maailmasuhde laveni ajassa ja mielenmaisemassa luontevasti Valeskan henkilön kautta. En tehnyt kuitenkaan Valeskasta liikkuvaa näköispatsasta, vaan yritin lähestyä aihetta sitä kautta, millaisen maailman Valeska oli aikoinaan avannut ja millaisen maailman Valeskan elämää reflektoiva dokumentti minussa herätti.

Für Valeskassa pääsin yhdistämään kokemuksellisen tietouteni eletyn kehon ilmaisevasta voimasta tanssijan toiminnalliseen *tekhneen* uudella tavalla. Teoksen näyttämökeinoissa yhdistyivät luontevasti näyttelijäntyö, tanssi, laulu, hengityksen ja onomatopoeettisen ääntelyn musiikilliset ulottuvuudet, livemusiikki ja soittava tanssija. Loin siinä liikekielen, jossa yhdistyi kehon kokemuksen potentiaalista ammentava, liioiteltujen eleiden selkeä ja rytminen groteskius, itäisten kontemplatiivisten perinteiden meditatiivinen aikakäsitys ja myös joitain viitteitä niiden teatteriperinteeseen, lähinnä tanssijan *tekhneen* ja kasvomaskin käyttöön. Teoksessa vanha ja nuori Valeska kohtasivat toisensa 'ajan venyneisyydessä', humoristisessa ja groteskissa maailmassa sekä eksistenssin muistamisen painossa.[7] Valeska tuntui puhuttelevan suhteellisen vaivattomasti yleisöä, sillä sen saama vastaanotto sekä yleisöltä että kriitikoilta oli erityisen positiivinen ja innoittunut.

Teokseni ovat kahdenkymmenen vuoden kuluessa muuttuneet ilmiasultaan, koreografiselta lähestymistavaltaan ja aiheiltaan, mutta kehontietoisuuden lähtökohdan lisäksi eräs seikka tuntuu pysyneen jatkuvasti kiinnostuksen kohteena. Se on ihmisäänen musiikilliset ja ilmaisulliset ulottuvuudet. Lähes jokaisessa teoksessani ihmisääni on ollut jollakin lailla mukana: onomatopoeettisena/esikielellisenä ääntelynä, puheena, lauluna, musiikkina, elävänä tai muokattuna äänenä. Tämän seikan yhdenlainen huipennus oli varmaankin Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmälle (nyk. Helsinki Dance Company) tekemäni teos *Toisia ääniä* (2001), jonka laulaen soivaa musiikillista maailmaa kehitimme yhdessä Jussi Tuurnan, Mikko Hynnisen ja tanssijoiden kanssa.

---

ta tanssin makeuden ja viehättävyyden. Hän oli pukeutunut kirkkaan oranssin värisiin, resuisiin polvihousuihin, nilkkoihin oli solmittu siniset silkkinauhat, kasvot oli kalkittu valkoisiksi ja silmät ympäröity keltaisella värillä. Hänen tanssinsa liikkeet olivat aggressiivisia ja seksuaalisesti häpeämättömiä. Valeska Gertin ensimmäinen esiintyminen sisälsi hänen työnsä olemuksen. Kieltämällä kaikenlaisen normatiivisen kauneuden hän hyökkäsi porvarillista kulttuuria ja estetiikkaa vastaan. Gertin teosten väkivaltaisuus, rumuus, julmuus ja arkaluontoisuus ivasivat perinteistä tanssia. Gert piti itseään modernin tanssin satiirikkona." Makkonen 1996, 116.

[7] Valeskan työryhmässä olivat näyttelijä Cris af Enehielm, muusikko Sanna Salmenkallio, valosuunnittelija Tarja Ervasti ja lavastaja Kimmo Takala. Valeska vieraili lukuisilla kansainvälisillä ja kotimaisilla festivaaleilla vuosina 1994–1996.

Luonteenomaista on ollut myös teosten 'monitaiteisuus'. Olen usein rinnastanut maalaustaiteen, piirroksen, videon sekä kielen, tekstin ja koreografian. Teokseni ovat usein olleet monitaiteisia myös siinä, miten elimellisenä osana ovat olleet teoksiin tehdyt alkuperäissävellykset sekä ääni-, valo-, lavastus- ja puvustussuunnittelun työt. Aiheeni ovat usein olleet eksistentiaalisen kysymyksenasettelun läpäisemiä, mutta olen kokenut, että teoksiin liittyvä kontekstuaalisuus – puhe, kuva, piirros, maalaus, historiallinen kontekstoiminen – laajentaa teoksen maailmasuhteen tarttumapintaa.

Olen tietoinen tanssin katsomisen esteettis-teknisistä historiallisista odotuksista ja siitä, miten hankalaa on avata tanssia sille alueelle, jossa tanssi merkityksellistyy kinesteettisen empatian ja toiminnan tavan, kehollisen *logoksen* kautta. Muun muassa tämän takia olen yrittänyt rakentaa aina jonkin teosten maailmasuhteen muodostamista tukevan kontekstin, tai nostaa erityisesti esiin liikkeen lisäksi myös toisen ilmaisukeinon luoman maailman merkityksellisyyttä (joskus jopa liikkeeseen keskittymisen kustannuksella).

Teos *Toisia ääniä* (2001) syntyi toisenlaisen mysteerin tunnelmissa kuin *Mysteries in My Mind* vuonna 1990. Lapseni syntymä sysäsi alueille, joita *Toisia ääniä* teoksessa yritin kuunnella. Teoksen koreografisen hahmon sointi, sen akustisen ja liikkeellisen maailman kauneus on jättänyt vahvan muiston. Sain työskennellä poikkeuksellisen hienon, suuren taiteilijaryhmän kanssa ja koen, että onnistuimme säätämään esiin jotakin hyvin harvinaislaatuista olemisen kauneutta.

Tanssija-koreografi Kaisa Torkkel istui hetken Helsingin kaupunginteatterin Studio Pasilan katsomossa, kun työstin hitaasti, korjaten ja muuttaen toisten tanssijoiden kanssa erästä kohtausta *Toisia ääniä* -teokseen. Hän totesi että "sinä teet koreografiaa kuin korua". Hmm – ehkäpä olen ollut jonkinlainen pienten yleisöjen koruntekijä. Korun, joka on aina jotenkin veitsenterällä. (Toimii, ei toimi, toimii…)

Tämän tutkielman aiheen ajatteleminen ja sen kirjoittaminen on ollut niin iso ja intensiivinen tehtävä, että itselleni on aika lailla arvoitus, miten jatkan tästä eteenpäin. Aavistelen kuitenkin, että 'uusi alku' on taas edessä. Aika on toinen ja ajattelu myös.

Teokset vuosilta 1996–1999

Tutkintooni liittyy teokset *10.000 Oliota* (1996), *Ofelia* (1996), *Ki-ai* (1997), *Ancient Bodies* (1998) ja *Saattamus* (1999). Teoksista *Ancient Bodies* oli tilaustyö Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmälle, muut teokset on toteutettu free lancer kentällä, Zodiak Presentsin, Zodiak – Uuden tanssin keskuksen, Helsingin juhlaviikkojen, Ateneum-salin ja Teatterikorkeakoulun yhteistyönä. Mainittujen tuottajatahojen lisäksi teoksia ovat tukeneet Suomen Kulttuurirahasto, Suomen Akatemia, Taiteen keskustoimikunta, Valtion tanssitaidetoimikunta ja Uudenmaan läänin taidetoimikunta.

Free lancer teokset on tehty pienellä budjetilla, olosuhteissa, joissa kukaan teoksissa mukana ollut ei saanut täyttä työaikaansa vastaavaa palkkaa, kuten on valitettavan tyypillistä tanssin free lancer kentällä. Työryhmieni taiteilijat ovat olleet kaikki luovaan työhön sitoutuneita, alttiita ja kunnianhimoisesti työhönsä suhtautuvia, taloudellisesta niuk-

kuudesta huolimatta. Työprosessit ovat olleet intensiivisiä, arvaamattomia, luovia, ongelmallisia, intiimejä, hauskoja ja paineisia. Ongelmat ovat koskeneet luovaa työtä, etsintää, harhaanjohtumista, rahaa ja aikatauluja, harvemmin ihmisten välisiä ristiriitoja. Oma tuntumani on, että työprosesseja on leimannut läheinen keskinäinen ymmärtäminen ja kommunikaatio.

Olen työssäni mielellään henkilöuskollinen. Pyrin siihen, että saisin työskennellä samojen ihmisten kanssa useammassa teoksessa. Tämän toiveen jakaa varmasti suurin osa free lancer kentän väestä. Tämä ei kuitenkaan toteudu free lancer kentän tuotantoolosuhteissa helposti ja useimmiten teoksissa on osa vanhoja tuttuja ja osa uusia tuttavuuksia. Taiteellinen työryhmäni kehkeytyy tuntumalla siihen, millainen suuntautuneisuus taiteilijaa, tanssijaa ohjaa, millaisista asioista hän on kiinnostunut, onko hän avoin asettumaan alttiiksi luovalle prosessille ja millä tavalla hän ymmärtää kehontietoisuuden *tekhnen*. Olen erityisen kiinnostunut siitä, että tanssijan taito on kokonainen, ei osittunut. Tämä tarkoittaa, että tanssija ajattelee itse, että hänen persoonansa, taustansa ja muistinsa, kehollinen taitonsa ja tanssijahistoriansa polveutuu mukaan kaikkiin harjoituksiin luovana potentiaalina, mutta myös sitä, että hän ei ole hukannut aloittelijan mieltä. Minulle on tärkeää, että tanssija ei tiedä ennalta, ei ole valmis, ei käsitä jo kaikkea, aloittaa alusta ja kehittyy ymmärryksessä.

Usein taiteilijat, joita olen kuulostellut, ovat myös itse tarjoutuneet töihin, mikä on hienoa, sillä kynnys kysyä tuntemattomia ihmisiä on jostain syystä itselläni aika korkea. Mitä minulla on tarjota? Ei juurikaan rahaa ja vaativa prosessi, ei takeita onnistumisesta, mutta takuu koreografista, joka kunnioittaa tanssijaa.

Olen tarkka siitä, miten työskentelemme. Pyrin tanssijoiden kanssa luomaan mahdollisuuksien mukaan yhteistä keho-historiallista tanssijan *tekhneä* ja jakamaan luovan prosessin suuntaa, tavoitteita ja mieltä. Uskon, että näyttämöllä nähdään sitä, mihin työprosessin kuluessa keskinäisessä luovan työn ymmärtämisessä ollaan päästy.

Sain työskennellä kaikissa teoksissani herkkävireisten, taitavien ja ammatti-iältään aikuisten tanssijoiden kanssa, joista Mammu Rankanen oli mukana kaikissa muissa paitsi *Ancient Bodies* -teoksessa ja Timo Loposellakin oli *Saattamukseen* mennessä perspektiiviä jo neljästä yhteisestä työstä. He pystyivätkin näkemään muutoksia työskentelytavoissani ja kommentoimaan niitä tanssijahaastatteluissani. *Ki-ai*-teoksen duettomuoto salli erityisen intensiivisen dialogin tanssija Jussi Nousiaisen kanssa ja siteeraankin otteen hänen haastattelustaan teoksen käsittelyn yhteydessä. Muut tanssijani olivat Jyrki Haapala, Satu Halttunen, Marketta Heikkinen, Juha Hietakangas, Jyrki Karttunen, Harri Kuorelahti, Janne Marja-aho, Nina Renvall, Ville Sormunen, Kaisa Torkkel ja Tove Wingren.

Teoskuvauksissani olen tietoisesti rajannut tekstin määrän takia käsittelyn ensisijaisesti *koreografiaan* ja tanssijan *tekhneen*, joten muun työryhmän: äänisuunnittelijoiden, säveltäjien (Mikko Hynninen, Jari Kauppinen, Ismo Laakso, Sanna Salmenkallio, Jyrki Sandell,), valosuunnittelijoiden (Vesa Ellilä, Sirje Ruohtula,), lavastajien (Tapio Hämäläinen, Kimmo Takala, Sari Salmela, Marianna Uutinen), puvustajien (Sari Salmela, Sari Suominen, Päivi Uusitalo), valokuvaajien (Annika Kyrönseppä, Pirje Mykkänen, Sakari Viika) sekä laulaja Reetta Ristimäen, näyttelijä Cris af Enehielmin ja kirjailija Tuija Kok-

kosen luova työ jää valitettavasti hyvin pienelle huomiolle.

10.000 oliota -teoksessa (1996) ajattelin Hyvän idean historiallista polveutuvuutta, erilaisia kulttuurisia käsityksiä hyvästä sekä hyvän lähetystehtävän kääntöpuolta, tuhon ja hävityksen kasvoja. Teoksen aihemaailmassa risteilivät Platonin luolavertaus ja tv-(sotien)maailma sekä kehontietoisuuden *tekhne* ja *ethos*. Teoksen tulkitsivat neljä tanssijaa ja laulaja. Teoksen hahmo oli kollaasimainen ja sirpaleinen: lauletut psalmien tekstit, ajelehtiva, väkivaltainen tanssi, suora tv-kuva, sokeus, sokeutuminen, laulajan rooli sivullisena toisin näkijänä, toisen läheisyys ja kehontietoisuuden *tekhne* risteilivät teoksessa. Tämä näkyy myös teoksen käsittelyssä, jossa erilaiset kuvaavat, kertovat ja selittävät tekstit lomittuvat toisiinsa. Teoksen käsittelyn yhteydessä tulee esiin myös niitä teoksen luomisessa kohtaamiani *kielellisen ajattelun*, tanssijan *tekhnen* ja *koreografisen hahmon* välisiä ongelmia, jotka myöhemmin ohjasivat teoreettista suuntautuneisuuttani tutkielmani parissa.

Katsomisen, katsottuna olemisen ja eletyn kehon kokemuksen pohdiskelu jatkui toisenlaisen aihemaailman parissa *Ofelia*-teoksessa (1996). Ofelialle antoivat aiheen sanomalehtikirjoitukset lasten prostituutiosta, hyväksikäytöstä, naisten masennuksesta ja terapioista. Tästä aihemaailmasta lähti kehkeytymään monitaiteinen teos kuudelle tanssijalle ja kuvataiteilija-näyttelijälle. Hamletin Ofelia oli tässä teoksessa nainen, joka virtaan kävelemisen sijaan maalasi ja tanssi, loi kokemuksestaan kuvia ja puukotti niitä rikki, toisti tarinaansa ja hylkäsi sen toiston. Tanssijan *tekhnen* ja koreografian välinen sidos liikahti askeleen kehittyneempään suuntaan siinä, millä tavalla kunkin kohtauksen kokemusmaailma asetti tanssijan *tekhnen* ja sitä kautta liikkeen kinesteettisen laadun.

Ofelian jälkeen aloitin kevään 1997 kestäneet intensiiviset teoreettiset opinnot, joiden myötä sain uusia ajatuksia tanssijan *tekhnen* ja *koreografian* välisistä yhteyksistä. Löysin tapoja käsitteellistää koreografista teosta eksistenssin holistisen kokonaisuuden näkökulmasta, merkityssuhteiden ja situationaalisuuden kautta. Nämä ajatukset alkoivat näkyä *Ki-ai*-teoksessa (1997) edelleen pidemmälle vietynä merkityksellisen kokemusmaailman ja liikkeen kinesteettisen laadun välisen yhteyden tutkimisena.

Ki-ain innoittajana oli Emmanuel Levinasin ajattelu kirjassa *Etiikka ja äärettömyys* (1996) ja sen pohdinnat luovuttamattomasta vastuusta toisen edessä, sosiaalisesta rakkaudesta ja dialogisuudesta. *Ki-aista* kehkeytyi kahden tanssijan duettomuotoinen työ, jossa viisi tanssidialogia rinnastui viiteen videomaisemaan, jotka kukin 'käsittelivät' jotakin Levinasin teemoista. Kuvaan *Ki-ai*-teoksen laajimmin, sillä sen rakenteen ja aihemaailman väliset sidokset avautuivat kielelle luontevimmin. Teoskuvauksessa käyn tekstuaalista dialogia Levinasin ajattelun kanssa, luoden kullekin tanssidialogille oman 'rakkauden ajattelemisen maiseman'. Levinasin ajattelun ytimiin käyvä aistimellisuus, rakkauden ja eroottisuuden tunteellinen voima, sekä tanssien toteutunut hahmo inspiroivat teoskuvausta siihen mittaan, että lukiessani tekstiä huomaan sen puolestaan inspiroivan uusiin töihin…

Ancient Bodies -teos (1998) oli tilaustyö kaupunginteatterin neljälle tanssijalle. Teoksen ajattelun aiheeksi muodostui kehontietoisuuden *tekhne* itse, ja siitä aukeava historiallinen, kontemplatiivisten traditioiden maailma. Kehontietoisuuden kautta mieleenpalautuva osallisuus olemiseen oli tässä *logos* – yhteenkokoontuminen paljastuneisuudessa. Se oli

kehon muistia, kineettistä älyä ja avoimuutta olemiselle. Teoksen poeettinen vire innoitti taiteen tutkimuksen opiskelija Mia Marttisen tekemään pro gradu -tutkielmansa teoksesta. Käyn tämän tutkielman kanssa tekstuaalista dialogia teoksen käsittelyn tapahtumakuvauksen yhteydessä. Teoksen tapahtumakuvauksen osuus onkin tässä laajin. Teoksen kehollinen, poeettinen vire kutsuivat esiin muita töitä enemmän vaalivaa, runollista tulkintaa.

Saattamus (1999) oli kolmiosainen ja freskomainen teos kuudelle tanssijalle. Siinä oli tärkeässä osassa videopiirros, joka hitaasti koreografian taustalla lipuessaan kontekstualisoi teoksen. Siinä vaikutti yhtäältä buddhalainen kontemplatiivinen traditio, sen 'teologia' samsaran kuvauksena ja toisaalta lineaarinen ja litistynyt aika, jossa maailman sisäiset väkivaltaiset tapahtumat ilmenevät sarjakuvamaisen infantiilina, kaksiulotteisena kuvamaailmana.

Teimme *Saattamuksessa* huolellista pohjatyötä tanssijan *tekhnen* ja *koreografisen hahmon* välisen maailmayhteyden luomiseksi. Poeettinen koreografinen hahmo toteutui mielestäni erityisesti teoksen toisessa osassa. Tässä työssä taidefilosofiset pohdinnat ja taiteen luominen alkoivat kohdata ehkäpä hieman kehittyneemmin, tutkielmassa puheena olevalla tavalla. *Saattamuksen* viimeisessä osassa tanssijat kantoivat suuria kasveja näyttämölle ja vain oleilivat niiden läheisyydessä. Tämä oli pieni kiitokseni ja kunnianosoitukseni sille 'puutarhanhoitoa' suosivalle viisaustraditiolle, josta kehontietoisuuden harjoittamisen *tekhnekin* kasvaa ja jonka näyttämällä polulla itsekin kuljen.

Taiteellisten töiden käsittelytapa tutkielmassa

Olin itse mukana tanssijana kolmessa ensimmäisessä teoksessa, mutta en osaa irrottaa tanssijan kokemustani koreografin kokemuksestani. Näissä teksteissä teoksia käsitteleekin pääasiassa koreografi – kokonaisuutta ajatellut ja siitä vastuussa ollut tekijä – vähemmän teosta tulkinnut tanssija, tai tanssijan eletyn kehon kokemusta kieleen hakeva tutkija, jotka myös olisivat olleet mahdollisia lähestymistapoja. Teosten käsittely on joka tapauksessa herättänyt monenlaisia ongelmia ja kysymyksiä, joita pohdin seuraavassa, samalla kun esittelen teosten käsittelytapaa.

Aluksi ongelmat olivat hyvin intuitiivisia. Teos on kokonainen kokemusavaruus, sen tekoprosessi tekijälleen iso osa elämää ja luova prosessi sillä tavalla syntetisoiva, epälineearinen, epä-temaattinen ja hyvin pitkälle epäkielellinen, että tutkijaoppilas on aika lailla ihmeissään viiden teoksen kanssa. Omaa taiteellista tutkimustani kirjallisen osuuden suhteen on kaiken aikaa, sen pääintressinä, leimannut tanssin uuden paradigman ontologian ajatteleminen, jäsentäminen ja käsitteellistäminen, omaa laajaa tanssikokemustani hyödyntäen. Aluksi koin voimakkaasti, että teokset ovat teoksia ja kirjallisessa työssä haluan käsitellä sellaista asiaa, johon puolestaan teksti on oikea paikka.

Olen tullut vasta vähitellen, tutkielmani kirjoittamisen ja uusien ajattelutapojen myötä eriytyneemmällä tavalla tietoiseksi teosten käsittelyn ongelmista. Oleellisin hankaluus kätkeytyi kieleen. Teoksia kuvaava ja tulkitseva kieli, siis taidetta koskeva ajattelun konven-

tio, on läpikäyvästi estetiikan tradition antamaa. Se ontologinen kieli, jota Heideggerin käsitteiden avulla kehittelin tanssia tulkitsevassa osuudessa, riittää nipin napin ontologiseen perusanalyysiin, mutta se ei juurikaan riitä lähemmin luovaa prosessia, teoksen rakentumista ja teosta tulkitsevaan kieleen, kuten tuli esiin jo Tomas Hauertin teoskuvauksen yhteydessä luvussa 7:*Tanssi ja katse*. Huomaamattani kieli vie ja asettaa teoksen kuvauksen kohteeksi, eikä ajattelemisen aiheeksi. Tältä osin jouduin jossain määrin luovuttamaan tämän tutkielman osalta.

Estetiikan kieli, joka rakentuu teoksen käsittämisestä analysoitavana objektina, on päinvastainen olemisen ajattelulle. Teoksen ajatteleminen olemisen paljastumisena on kuin yrittäisi kääntää pallon sisäpuolta ulkopuoleksi, estetiikan tradition antaman ajattelun viedessä jatkuvasti kohden teoksen käsittämistä muotoiltuna aineena, maailmankuvallisena esityksenä, jonka onnistumista tai epäonnistumista voi pitää silmällä suhteessa johonkin konventioon. Jotta näin ei tapahtuisi, jokainen yksittäinen käsite ja ajatus pitäisi ottaa kiinni ja ajatella uudestaan. Tältä osin en ole täysin kyennyt tutkielmani aiheen mukaiseen tanssiontologiseen ajatteluun. En kyennyt valvomaan täysin valppaasti sitä, mitä sanat sanovat. Olen kirjoittanut teoskuvaukset pääosin vuonna 2002, korjaten ja hioen niitä toki myöhemminkin, mutta pääosin kuitenkin aikaisemmin, kuin tutkielmani viimevaiheessa jäntevöityneen tulkintaosuuden. Teosten käsittelyssä mielestäni vaikuttaakin toisiinsa sekoittuneella tavalla teosobjektin kuvaus ja teoksen ajatteleminen olemisen paljastumisen alueena.

Jos olisin valinnut vain *tanssijan* eletyn kehon kokemuksen luovan tulkinnan kieleen, olisin luultavasti sitä kautta päässyt tarkemmin purkamaan tanssiesteettistä ajattelutapaa teoksesta muotoiltuna aineena ja tuomaan eksistenssinäkökulmaa tanssin suhteen esiin. Koen kuitenkin, että tätä kautta taas olisi ollut hankalaa tavoittaa *teoskokonaisuuden* luovan prosessin kuvausta, *teoksen tekhnen* ajattelemista, joka mielestäni tanssihistoriallisesti on vähintään yhtä tärkeää, kuin edellä mainittu tanssijan eletyn kehon kokemuksen luova tulkinta kieleen. Tiukka tavoite tekstimäärän rajaukseen, enintään 20 sivua/teos pakotti valitsemaan ja karsimaan. Nyt tekstejä on monenlaisia, myös tanssikokemusta vaalivia tekstejä, mutta ei vain niitä.

Teoksen tekhnen ajattelemiseksi kysyin jokaisen teoksen kohdalla, miten jokin elämismaailman *aihe* antaa itsensä *liikkeellä ajateltavaksi*? Miten kehontietoisuuden *tekhne* antaa *mahdollisuuden ajatella elämismaailmaa luovassa prosessissa ja tulkita sitä teoksessa*? Mitä ongelmia tässä ilmeni, miksi? Näiden kysymysten käsittelytapa kussakin teoksessa rakentui lopulta aika intuitiivisesti sitä seuraten, mitä teokset itse ehdottivat, kukin oman luonteensa, rakenteensa ja erityisesti oman kasvamisen prosessinsa mukaan. Siten pohdin näitä kysymyksiä kunkin teoksen kohdalla hieman eri tavoin, lähtien *10.000 Oliota* -teoksessa liikkeelle valmiista teoksesta, kun taas *Saattamuksessa* edetään teosten harjoituksia edeltävästä ajasta teokseen päin.

Vastatakseni edellisiin kysymyksiin pohdin eri tavoin teosten aihemaailmaa, käyn dialogia teosten mahdollisten kirjallisten lähteiden kanssa ja kysyn teoksen aiheen/merkitysmaailman ja tanssijan *tekhnen* välistä suhdetta. Kuvaan työprosessia teoksen asettamisen, työtapojen ja teoshahmon näkökulmasta. Pohdin myös koreografisen ajatteluni

muutoksia vuosina 1996–1999 erityisesti *Ofelian* jälkeen, jossa kuvaan sitä tanssin käsitteellistämisen etsimisen reittiäni, joka sitten johti tämän tutkielman keskeisiin näkökulmiin. Tuon jonkin verran esiin myös tanssijoiden puhetta *Ancient Bodies* ja *Saattamus* teosten yhteydessä, mutta erityisesti *Ki-ai* teoksen yhteydessä on pidempi ote tanssija Jussi Nousiaisen kanssa käymästäni keskustelusta.

Tällä tavalla sain nähdäkseni esiin seikkaperäistä kuvausta tanssiteoksen luovasta prosessista sekä siitä, miten moniulotteinen maailma teoksiin usein liittyy. Yhteenvetoja ja syntetisoivia ajatuksia tulee esiin esimerkiksi koreografian käsitteellistämistä koskevan ajatteluni muutosten yhteydessä, aiheen ja koreografisen hahmon välisten sidosten pohtimisessa ja toteutuneen teoksen kriittisen ajattelun yhteydessä. Toisaalta teosten käsittelyt jäivät osin myös eräällä tavalla pelkistetyn esiintuomisen, avauksen ja kuvauksen tasolle, ilman analysoivaa tulkintaa. Teksteistä puuttuu sellainen perinteinen teosanalyysi, jossa teos eri tavoin tematisoidaan ja puretaan osiin jonkin teoreettisen mallin mukaan, analysoidaan löydökset, tehdään johtopäätökset ja tulkinta, jossa pystytään tiivistämään teoksesta muutamalla lauseella sen valmistamisen tekniikka ja sen ydin – siis sen idea.

En ole tätä tavoitellut, mutta huomaan, että ajatteluni osin tiedostamattomaan struktuuriin on ohjelmoitunut tällainen estetiikan tradition antama malli, ja tulin sitä jonkin verran myös itse epäsuorasti toteuttaneeksi. Siis niin, että teos on analyysin kohde, eikä ajattelun aihe. Tarkoitan tällä sitä, että yhtäältä teos on kohde, jonka ajattelu analysoi ja saa tulokseksi väitteen siitä, mitä teos on, eli mitä ideaa se maailmasta esittää. Toisaalta sitä, että teos olisi ajattelun aihe ja kysyttäisiin, mitä teos antaa ajattelulle ajateltavaksi eksistenssistä, eikä teoksesta.

Halusin kuvata teoksia niin, että ne mahdollisuuksien mukaan säilyttäisivät omaa hahmoaan – rakentumisensa, siis kasvamisensa tavasta seurannutta omaa ominaisluonnettaan. Käsittelen teokset kronologisessa järjestyksessä ja kunkin omana kokonaisuutenaan. Käytän jokaisen teoksen käsittelyssä monenlaisia toisiinsa limittyviä tekstejä, sekä käsitteellistäviä että kuvailevia. Kuvaukseni on enimmäkseen *liikehahmon* koettua *merkitysmaailmaa* vaalivaa ja kuvaavaa tekstiä koreografin/katsojan näkökulmasta. Miten tässä lähtökohdassa sitten tulkinta olisi ollut mahdollinen? Eli mitä jäi puuttumaan?

Ymmärrän tulkinnan niin, että olisin voinut yrittää vielä tarkemmin kysyä, millä tavalla tämä teos, tai tässä teoksessa tapahtuva paljastaa uudella tavalla eksistenssiä? Millaisen tilan se avaa olemisen näyttäytymiselle, miltä ihmisen oleminen poeettisena ilmitulona teoksessa tapahtuvana nyt näyttää, kun teos on antanut sen ajateltavaksi? Siis tehdä sen kaltaista tulkintaa kuin tutkielmassani tein kontakti-improvisaatiosta tai William Forsythen ja Deborah Hayn työstä. Luulen kuitenkin, että tässä tulee se raja vastaan, jolloin ei voi enää puhua omasta työstään. Minä en ainakaan osannut.

Sen sijaan käsittelyssäni tulee esiin tanssin merkityksellistymisen prosessin moniulotteisuutta ja luovan työn luonnetta. Koen jollain lailla onnistuneeni, en tiedä kuinka kiinnostavaa se sitten on lukijalle, ehkäpä pieninä annoksia, tekemään vaalivaa poeettista tulkintaa *Ancient Bodies* ja *Saattamus* -teosten teoskuvauksissa. Tämä on varmasti se, mikä on erityistä juuri minun, tekijän antina, sillä siinä tulee esiin se, mitä Heidegger

tarkoittaa, että ei vain teoksen luominen, vaan myös sen vaaliminen on runollista. Tässä tapauksessa tietenkin erityisintä on se, että vain minä voin kuvata teoksia näin. Kuvauksiin sisältyy koreografin tieto liikkeen intentiosta, sen eletyn kokemuksen maailmoinnista, sen sisäisestä mielestä ja toisaalta katsojakokemuksen tulkinta kieleen. *Ancient bodies* -teoksen kuvauksessa kulkee vuorojalkaa omani kanssa Mia Marttisen pro gradu -tutkielman kuvaus teoksesta. Näin ne asettuvat keskenään vuoropuheluun, jossa teos ei ole perinteisessä mielessä analyysin kohde, vaan luovan tulkinnan aihe.

Teosten käsittelyn yhteydessä virkistin muistiani teosten taltiointivideoiden parissa, joten tämäkin on hyvä mainita. Teoskuvaukset on tehty dialogissa koreografin äärisubjektiivisen muistini ja viiden markan taltiointivideoiden kanssa. Hyvin poeettista tulkintaa siis…

Mitä enemmän yritän tavoittaa teosten olemisen tapaa kieleen, sitä vakavammin näyttäytyy se, kuinka teokset pakenevat määrittelyä ja 'lopullista' kiinnittämistä. Jälkeen päin teoskuvauksia lukiessani huomaan, että juuri tämä seikka olisi voinut ohjata käsittelyäni enemmän. Luulen, että vuoden, parin päästä se, mihin teosten olemisen tavassa kiinnitän huomiota ja millä tavalla niitä lähestyn on muuttunut, joten käsitykseni siitä, mitä teoksissa tuli esiin tai jäi tulematta ovat niinikään muuttuneet. Tuntumani on, että juuri tämän takia *Ki-ai* -teoksen käsittelyssä 'keskusteleva' asenne kirjallisten lähteiden, koreografin ja tanssijan ajattelun sekä teoskuvauksen välillä on riittävän avointa ja kuitenkin teosta esiin tuovaa kantavalla tavalla.

Kaiken kaikkiaan näen nyt, että tämän tutkielman myötä kiteytyneestä ajattelusta tuli jotakin mukaan teosten käsittelyyn, mutta että teosten käsittelyssä olen toiminut jokseenkin intuitiivisesti ja pyrkinyt kuvaamaan sitä historiallista tilannetta, joka teoksia tehdessä oli. Tai luomaan siitä yhden mahdollisen version ja tulkinnan. Kukin teos 'ehdotti' oman rakenteensa mukaista käsittelytapaa ja annoin tämän ohjata käsittelyäni. Tällä tavalla esiin tuli mielestäni sitä *maailmaa*, jota teosten luomisessa on monin tavoin pohdittu. Teosten käsittely kronologisessa järjestyksessä ja omina kokonaisuuksinaan luo myös mielestäni eräänlaisen löyhän 'rinnakkaiskertomuksen' tutkielmani muiden osien kanssa. Teosten käsittelyn myötä tulee esiin käytännön yhteydessään niitä samoja kysymyksiä ja ongelmia, joihin yritin sitten tutkielmani myötä löytää käsitehistoriallista jäsennystä ja uusia näkökulmia.

10.000 oliota harjoituksissa. Mammu Rankanen, Timo Loponen, Jyrki Karttunen. Kuva: Annika Kyrönseppä.

10.000 oliota (1996)

Työryhmä:
Koreografia: Kirsi Monni
Tanssijat: Jyrki Karttunen, Timo Loponen, Kirsi Monni, Maarit Rankanen
Laulaja: Reetta Ristimäki
Musiikki: Sanna Salmenkallio
Muu musiikki: Cesar Franck: Panis Angelicus, Zalkin – Ajde dali snaesh
Lavastus: Kimmo Takala
Lavastuksen kuva-aihe John Heartfieldin fotomontaasin
(the Executioner and Justice, 1933) pohjalta
Lavastuksen toteutus: Kimmo Takala, Anne Rauta
Valosuunnittelu: Sirje Ruohtula
Valoassistentti: Sanna Forsman
Puvustus: Päivi Uusitalo
Tekstit: raamattu, psalmien ja valitusvirsien pohjalta
Juliste & käsiohjelma: Arto Kinnunen
Valokuvat: Annika Kyrönseppä
Tuottaja: Tiina Niiranen, Kirsi Monni, Zodiak Presents ry.
Videotaltiointi: Tarja Ervasti
Ensi ilta: 17.4.1996. Helsinki, Kaapelitehdas[8]

Teos monen maailman risteyksessä

Teos *10.000 oliota* kehkeytyi työläästi esiin eräänlaisena 'ajan hengen' runoelmana, 1990-luvun tv-sotien (tv-uutisointi ja dokumentit mm. Balkanin ja Tshetshenian sodista) vaikutuksesta. Ajattelin siinä Hyvän idean historiallista polveutuvuutta ja erilaisia kulttuurisia käsityksiä Hyvästä, hyvän lähetystehtävästä ja se kääntöpuolesta, tuhon ja hävityksen kasvoista. Yritin rinnastaa kokemuksiani *liikkeen terapeuttisen aspektin tutkimisesta*, eräänlaisesta sisäisestä uudelleen järjestymisen kamppailusta, erilaisiin yhteisöllisiin *kulttuurisiin malleihin*, joilla maailmaa jännitetään tai kamppaillaan (*polemos*) esiin. Pohdin seuraavassa sitä, miten nämä kulttuuriset juonteet risteilivät ja rinnastuivat *10.000 oliota* teoksen maailmassa.

Maailmaa avaavan ja pystyttävän (kokoavan, liittävän ja järjestävän) kamppailun kulttuurisia malleja on monia. Kreikkalaisessa mytologiassa Dike – ihmisen ylitse vallitseva metafyysisen lain, oikeuden ja järjestyksen jumalatar osallistuu osaltaan tähän maail-

[8] 10.000 oliota lehtikritiikit & jutut: "Tankarnas kaos och kroppens tystnad", Jan-Peter Kaiku HBL 20.4.1996. "Tanssi Kasvaa, olosuhteet pysyvät", Marjaana Toiminen Aamulehti 22.4.1996. "Varjojensa vangit", Auli Räsänen Helsingin Sanomat 25.4.1996. "Pelastuinpa kortistosta", Auli Räsänen Helsingin Sanomat 17.4.1996. "Miten Platon kääntyy tanssiksi?", Raisa Rauhamaa Ilta-Sanomat 12.4.1996. "Ajatus ja toteutus eivät kohtaa Monnin uutuudessa", Annikki Alku Uutislehti Demari 25.4.1996.

man järjestymiseen ja avautumiseen. Diken hahmo on kuvattu jumalattarena, jolla on miekka toisessa ja vaaka toisessa kädessä. John Heartfieldin fotomontaasissa (1933) Diken hahmo on kuvattu sokeaksi – jumalattarella on side silmillään.

10.000 oliota teoksessa tämä Heartfieldin fotomontaasin sokean jumalattaren kuva oli ruostuttamalla syövytetty korkeisiin, katosta lähes lattiaan ulottuviin peltilevyihin ja hajotettu osiin, tilan eri puolilla roikkuviin peltifondeihin.[9] Teoksen aikana tanssijat sekä heittäytyivät itse että heittivät toisiaan näitä ilmassa riippuvia peltiseiniä vasten, hajonnutta ja sokeaa Diken hahmoa vasten. Törmäyksien ääni oli valtava, kuin ukkosen jyrinä, mutta tanssija oli voimaton törmätessään ilmassa roikkuvaan seinään. Teoksen aikana tanssijoiden kosketus näihin seiniin myös varioitui. Hallitsemattoman ja väkivaltaisen voimankäytön rinnalle tuli myös mahdollisuus lähdettää seinät liikkeeseen kevyellä kosketuksella.

Toinen historiallinen tapa ajatella kokoavaa ja järjestävää kamppailua on Hyvän idea, jonka suhdetta ihmiseen Platon kuvaa luolavertauksessaan: luolan seinälle heijastuvaa varjomaailmaa katselemaan sidottu ihminen on 'raahattava' ulos valoon, joka tekee näkyväksi todellisen. Ihminen on raahattava valoon, hän ei tunne tarvetta hakeutua luolasta luonnostaan, sillä koko näkyvä todellisuus on jo luolassa hänen edessään. Platonille valo on Hyvä. Hyvä on ihmiselle vaikeasti käsitettävä, häikäisevä ja tuottaa tuskaa ihmisen silmille. Hyvän käsittämiseen ei riitä pään kääntäminen, vaan se vaatii koko ihmisen raahauksen, toiminnallisen käsittämisen, hitaan ja vaivalloisen sopeuttamisen Hyvään, jonka kuluessa Hyvä pakottaa ihmisen ajattelemaan toisia ja lähtemään lopulta hyvän lähetystehtävään.[10]

Dialogini luolavertauksen kanssa suodattui monin tavoin *10.000 oliota* teoksen maailmaan. Kysymys raahaajasta ja raahattavasta, raahauksen motiiveista ja metodeista, eli Hyvän idean muutoksesta ja merkityksestä historian kuluessa, oli minulle keskeinen. Toistuvasti historian kulussa 'Hyvän lähetystehtävä' on saanut sekä eettisen toiminnan että tuhon ja hävityksen kasvot. Kysymys todellisuuden näkemisen tavoista saikin teoksessa monia muotoja. Teoksessa risteili usealla tavalla liike sokeuden, sokaistumisen, sokeutumisen, katselemisen ja näkemisen välillä.

Prologi: *Tilaan nousee hämärä valo. Neljä ihmistä istuu lattialla, toisistaan erillään, heillä on musta side silmiensä peittona. Kaksi miestä ja kaksi naista. Jokaisen selän takana on korkea kapea seinä. Ihmiset liikehtivät hiljaa. Tilan eri puolilla lattialla hohtaa sinisenä neljä televisioruutua. Oikealla sivustalla lähestyy hitaasti punatakkinen nainen mustat lasit silmillään. Valot pimenevät, vain televisioruudut hohtavat pimeässä.*

Luolavertauksen varjomaailma johti minut kysymään niitä tapoja, joilla nykyajan tv-maailmasuhteessa luodaan, ylläpidetään ja puretaan 'varjomaailmoja', sekä pyritään välittämään ja muokkaamaan käsitystä Hyvän ideasta. Tv:n voima luoda ja ylläpitää kulttuurisia

[9] Lavastaja Kimmo Takalan idea ja toteutus John Heartfieldin fotomontaasin (Teloittaja ja Oikeus, The Executioner and Justice, 1933) pohjalta.
[10] Varto 1995a, 50–52. 1995c, 5–56.

kokoavia ja järjestäviä malleja on mittaamaton. Jatkuva tuhon jälkien ja pahan kasvojen katselu lähikuvina luo etäisen uhan, jonka varjossa keskustellaan hyvän ideasta, propagoidaan näkökulmia hyvän ideologioihin ja avataan historiallisia, kulttuurisia, reaaliaikaisia ja fiktiivisiä maailmoja laajemmin, kuin ihmisen fyysinen paikalla oleminen koskaan soisi. 10.000 oliota teoksen maailman kannalta minua kiinnosti erityisesti se, kuinka tämä kauaskatsomisen teknologia toi kotiini varjomaailmoja, kameran objektiivin luomia tulkintoja maailmasta, tulkintoja, joita voin katsella ulkopuolisena, ilman toiminnallista osallisuutta, tai ilman paikalla olemisen tuomaa näkemisen vapautta. Koin, että tv:n intiimiyden harhalla – lähelle tuovalla etäisyydellä – on ääreensä sitova voima. Se sitoo minut katsomaan etäisen todellisuuden läheisyyden harhaa, samalla kun aktuaalinen, paikalla oleva todellinen läheisyys katoaa kaukaisuuteen.

Tämänkaltaisen pohdiskelun tuloksena halusin näyttämölle tanssijoiden lukumäärän mukaisesti neljä tv-vastaanotinta, joissa voitaisiin nähdä reaalikaista televisio-ohjelmaa koko esityksen ajan. Erityisesti minua kiinnosti se, että Yle 1 kanavan pääuutislähetys klo 20.30 tulisi näin osaksi esityksen maailmaa. En kuitenkaan halunnut ryhtyä kommentoimaan uutisia tai tv-ohjelmaa, sitä, mitä sieltä tulee. Esineen fyysinen läsnäolo, tanssijoiden tilallinen ja toiminnallinen (passiivinen) suhde siihen ja sinisenä hohtava 'aukko eetteriin' saivat riittää. Valmiissa teoksessa tanssijat palasivat koreografioitujen liikejaksojen välissä toistuvasti kukin oman tv-vastaanottimensa ääreen. Näkökulmasta riippuen, joko sulkeutuen passiiviseen kommunikoimattomuuteen, varjomaailman katseluun, tai liittyen tv:n kautta avautuvaan maailman tapahtumiseen. Televisioiden sinisenä hohtava valo oli minulle myös jollain oudolla tavalla kiehtovaa hehkua, tietäen kapineen hirviömäisen vallan ja samalla aistien siinä ilmenevän kosketuksen eetterin ajattomuuteen, 'olemisen siniseen valoon'.

1. kohtaus: *Kaikuva, raastava ääni – kuin teräsvaijeria soitettaisiin sahalla – nousee yhtäkkiä voimakkaasti tilaan. Valo avaa tilan ja näen kuinka tanssijat ovat nousseet ylös. He hyppäävät ja heittäytyvät heidän takanaan olevia seiniä vasten, jotka ovatkin peltiä. Meteli on korvia huumaava. Värähdän, kun kuulen ja näen törmäyksen. Tanssijat etääntyvät peltien luota, tekevät voimakkaasti kehoa kokoon supistavia, kaksinkerroin taittavia, voimanponnistusta vaativia liikkeitä ja heittäytyvät taas pelteihin. Törmäysten meteli pauhaa tilassa. Pellit hohtavat ja kimaltavat, niihin on syöpynyt jokin kuva. Kuvat hahmottuvat naiseksi, jolla on side silmillään, toisessa kädessä miekka ja toisessa vaaka. Tanssijat jäävät peltien eteen tekemään 'voimaliikkeitä'. He putoavat lattialle ja toistavat nopeaa, väkivaltaista kehoa kaksinkerroin taittavaa jännitteistä liikettä. Sitten liike pysähtyy. Tanssijat jännittyvät tasapainoon, sivuttaiseen kulmanojaan yhden käden ja jalan varaan. Liikkumaton, tyhjä hetki.*

Tanssijat herkeävät, nousevat ylös ja tekevät suuria hyppyjä tilassa. Näen raskasta voimanponnistusta, tempoilua. Tanssijoiden suuri, koko kehoa käyttävä liike täyttää tilan ja tulee katsojaa lähelle. Voimaliikkeet toistuvat, mutta niiden laatu muuttuu vähitellen pehmeämmäksi – voimaliike, joka ei käytä voimaa? Tanssijat seisahtuvat paikoilleen ja lyövät kerran käsiään yhteen, kuuntelevat äänen kaikua. Sitten he kävelevät tilan sivuille, kukin oman television eteen, käyvät lattialle istumaan, selin katsojaan. Tanssijat katsovat televisioitaan liikkumatta. Valot pimenevät ja tilan täyttää naisen ääni, naisten huutavien äänien kuoro, resitoitu rukous, säröillä oleva ääni, josta tuskin saa selvää. Ääni tuntuu tulevan jostakin hyvin kaukaa, kuin putkea pitkin, kellarista.

Hän on pannut minut asumaan
pimeydessä,
niin kuin ikiaikojen kuolleet,
hän on vienyt harhaan minun tieni,
hän on minut autioksi tehnyt,
hän on tehnyt muurin minun
ympärilleni,
niin etten pääse ulos,
hän on jännittänyt jousensa
ja asettanut minut nuoltensa
maalitauluksi.
Minun silmäni vuotaa lakkaamatta,
siihen asti kunnes katsoo, kunnes
näkee.
Sinä olit läsnä silloin kun minä sinua
huusin,
sinä sanoit älä pelkää.

Auta minua, sillä minä olen
näännyksissä,
sillä minun luuni ovat peljästyneet ja
minä olen kuin peljästynyt,
minä olen uupunut huokaisuista,
vastaa minulle,
käännä minuun kasvojesi valkeus,
sinä annat sydämeeni ilon,
ota korviisi minun sanani,
minun huokaukseni,
jos minä näin olen tehnyt,
jos vääryys minun käsiäni tahraa,
valaise minun silmäni,
etten nukkuisi,
silmieni valo.

Platonin luolavertauksessa todellisuus on koko ajan olemassa, mutta vasta toinen näkemisen tapa paljastaa sen uudella tavalla. Toiseen näkemisen tapaan ei riitä pään kääntäminen, vaan koko inkarnoitunut ihminen on raahattava todellisuuden luo. Tarvitaan toiminnassa kohdattava muutos. Varton tulkinnan mukaan Platonilla filosofi raahasi ihmisen Hyvän idean luo. Omassa 'versiossani' motiivi varjomaailmasta luopumiseen tulee maailmayhteydestä, toisen ihmisen kohtaamisesta, toisen kasvoista, vastuullisuudesta. Varjomaailmasta luopumiseen vaaditaan kuitenkin 'raahaus', joka teoksen sisäisessä dynamiikassa on pitkä tie alun pimeässä tunnustelun eleistä, pelteihin törmäyksistä ja voimaa hakevista liikkeistä seuraavien kohtausten pitkään, ajelehtivan ja fragmentaarisen konfliktisuuden aikaan.

Teoksessa varjomaailmasta luopumisella ei ole päätepistettä. Tanssijat palaavat yhä uudelleen tv-ruutujensa ääreen, vaikka teoksen kuluessa tapahtuukin vähittäisiä muutoksia tanssijan liiketietoisuudessa ja suhteessa toiseen tanssijaan.

2. kohtaus: *Resitoiva huuto loppuu kuin veitsellä leikaten ja valo avaa tilaa. Punatakkinen nainen nousee ylös, hänellä on mustat lasit silmillään ja huivi päässä. Hän kävelee hiljaa eteenpäin. Kuulen hänen kenkiensä hiljaisen ja rauhallisen kopseen. Nyt hän ottaa maasta saviruukun ja kaataa siitä jotakin aivan näyttämön edessä oleviin pieniin saviruukkuihin. Naisen eleet ovat kiireettömiä, rauhallisia. Hän seisoo paikallaan ja tekee joitakin käsiliikkeitä. Ovatko ne viittomia? Sitten nainen laulaa sävelen do ja tekee käsieleen. Eleet ovatkin säveltapailun käsimerkkejä. Nainen kävelee näyttämön etulaitaa ja kaataa kaikkiin saviruukkuihin – vettä? Sitten hän tapailee ääniä uudelleen, – do, re – hänen äänensä soi tilassa, kirkkaasti, kuulaasti, kiireettömästi. Nainen kävelee etunäyttämöllä olevan tanssijan television luo. Tanssija ei reagoi naiseen, onko nainen näkymätön tanssijalle? Nainen tuo kättään lähemmäs ja etäämmäs television antennista, hän viheltelee selvästi huvittuneena liikkeen mukaan, kuin antenni olisi theremin, käden lämpöenergian vaihtelut tunteva soitin. Tilaan nousee hälyäänien täyttämä musiikki, tanssijat nousevat ylös ja kävelevät tilaan, nainen kävelee tanssijoiden seassa näyttämön poikki.*

Kehollisen 'itseraahauksen' – kehontietoisuuden harjoittamisen – perinteitä ovat esimerkiksi martial arts -taistelutaidot, eli budo. Käsitykseni mukaan niissä Hyvä ymmärretään

10.000 oliota. Jyrki Karttunen, Mammu Rankanen, Kirsi Monni, Timo Loponen. Kuva: Annika Kyrönseppä.

tietoisena elämänä ja harmonisena suhteena universaaliin olemiseen. Budon kehollinen *tekhne* ja eräät siinä artikuloidut liikkeen periaatteet määrittivät itselleni tanssijan kehonkäytön tapaa, tanssijan *tekhnen* perustaa.

Koreografisena pyrkimyksenäni oli rinnastaa sisäinen 'itseraahaus' historialliseen, kansojen sodankäynnin ja toipumisen liikkeeseen. Koreografisen kokonaisuuden muodostumisessa budon kehollisen *tekhnen* periaatteiden soveltaminen tuli esiin, katosi ja vuorotteli törmäyksen, konfliktisuuden, ajelehtivuuden ja kansantanssin rituaalisuuden, eli toisenlaisten liikkeen maailmayhteyksien kanssa.

3. kohtaus: *Hälyäänien värittämä voimakas musiikki nousee tilaan. Tanssijat kävelevät tilassa, törmäävät toisiinsa ja erkaantuvat, ottavat toisiaan syliin ja erkaantuvat taas. He yrittävät tulla toisiaan lähelle, kaatuvat toisiinsa, antavat painonsa toiselle, toinen kantaa painoa, mutta vain hetken. Voimaliikkeet välähtävät esiin, mutta kohta tanssijat palaavat taas toistensa luo. Tanssijoiden toiminta luo kokemuksen oudosta mielentilasta, he näyttävät olevan kuin todellisuudesta irrallaan, ajelehtimassa tapahtumasta toiseen, vääjäämättä. Musiikin akustinen 'kineettinen liike' tukee tätä ajelehtivuutta. Musiikissa risteilevät maisemallisten elementtien aaltoileva jatkuvuus, fragmentaaristen, puheenkaltaisten lähitilojen lomassa. 'Musiikillinen satelliittikanava'.*

Tanssijat jatkavat uuvuttavaa ajelehtimistaan. He törmäävät, heittävät väkivaltaisesti toisiaan peltiseiniä vasten. Meteli saa aikaan koko esitystilan huojuvan ja pauhaavan värisemisen. Tanssijat heittävät toisiaan kuin esineitä tai eläimiä vasten lattiaa. He sitovat toisiaan käsistä, konttaavat ja hyppivät kulkueena, tuupertuvat, uupuvat. Liikkeessä on oudon pehmeä vire vaikka toiminta on suunnatonta, toisteista, väkivaltaista. Tanssijat eivät saa otetta toisistaan, he luisuvat irti tai heidät heitetään irti. Välillä tanssijat tulevat suoraan kohti katsojaa tehden outoja viittomia, pudoten maahan polvilleen, puhuen eleillään kieltä, jota en ymmärrä.

Naiset hakevat peltiseinien kääntöpuolelta valkoiset kepit, joilla he ryhtyvät raivokkaan aggressiivisesti huitomaan miehiä ja ajamaan heitä takaa. Naiset takertuvat miehiin, miehet taittavat voimalla naisilta kepit käsistä. Pian kaikilla on kepit ja he hyökkäävät toisiaan vasten. Tilanne kääntyy absurdiksi, kun tanssijat kääntävät kepit itseensä ja 'hukkuvat kukin omaan miekkaansa'. Pitkä, ajelehtiva, uuvuttava, väkivaltaiseen konfliktisuuteen ja raivoon tuupertuva liikejakso häipyy hiljaisuuteen ja liikkumattomuuteen. Tv-monitoreissa on alkamassa Yle 1. pääuutislähetys. Tila pimenee, pellit hehkuvat punaisina ja kuulen kuorona kaikuvan naisäänen. Tilan täyttää laulaen resitoitu rukous.

Varjele minua niin kuin silmäterää,
ota siipiesi suojaan,
niin kuin vesi minä olen maahan
vuodatettu,
kaikki minun luuni ovat irti
toisistansa,
minun sydämeni on niin kuin vaha,
se on sulanut rinnassani,
minun voimani on kuivettunut,
kuin saviastian suru,
ja kieleni tarttunut suuni lakeen,
koirat minua piirittävät,
minun käteni ja jalkani,
niin kuin jalopeurat,
minä voin lukea kaikki luuni,
irrota minut miekasta,
vastaa minulle,
johdata minua,
opeta minua.
Tämäkö on kaupunki,
jota sanotaan kauneuden
täydellisyydeksi,
kaiken maan ihastukseksi,
maassa, kaduilla makaa nuorta ja vanhaa,
minun neitsyeni ja nuorukaiseni
kaatuneet miekkaan,
minun sisukseni kuohuvat,
minun maksani on maahan vuodatettu,
vedet tulvivat minun pääni yli,
minä sanoin olen hukassa,
imeväisen kieli tarttuu suulakeen
janon tähden.
Onko täällä ketään ymmärtäväistä,
ketään joka etsii?

Niin idässä kuin lännessäkin on kulttuurisesti artikuloitu myös eräänlaista silleen jättävää suhdetta todellisuuteen. Monien läntisten (mm. Mestari Eckehart) ja itäisten (mm. Milarepa) mystikoiden runoudessa tulee esiin eräänlainen takertumattomuutta tavoitteleva hahmo, arkiseen aikaan ja aherrukseen, (heideggerilaisittain maailman sisäiseen huolehtimiseen) takertumaton hahmo, joka asettaa itsensä alttiiksi olemisen ihmeelle – vastaanottamisessa avautuvalle mystisen pyhän kokemukselle. Tällaiseen maailmayhteyteen kuuluu usein fyysinen erottautuminen tavanomaisesta, eristäytyminen tai jatkuva kulkeminen, liikkeellä olo. Arkipäiväisempiä, maallisia ja moderneja versioita teemasta lienee kulkurihahmo (Chaplin) tai modernin yhteiskunnan sivullinen (Camus). Sivullisuus on myös osattomuutta ja syrjäytymistä. Postmodernissa tulkinnassa kolikko on kääntynyt kokonaan. Kaikki ovat 'sivullisia', sillä keskustaa ei ole – on vain moninkertaisia peilejä, heijastumia, reflektioita.

10.000 oliota teoksessa Punatakkinen Nainen ilmestyy aika ajoin esiin, luoden tanssin ja laulutekstin rinnakkaisuudella toisen tavan olla ajassa. Hahmolla on mustat lasit silmillä, takki päällä ja huivi päässä. Hahmo on ulkoisesti arkinen, kuka tahansa meistä, mutta käytökseltään arvoituksellinen. Nainen tuntuu näkevän tanssijat – hän täyttää heidän maljansa ja näkee heidän televisionsa –, mutta tanssijat eivät näe naista. Naisen näyttämöllä olemisen tapa on kuuntelua, kuulemista, tunnustelua ja aistimista. Nainen tuntuu hakevan 'olemisen järjestymistä musiikiksi', hän tapailee ääniä, jonkin laulun sävelkulkua läpi koko teoksen. Vasta viimeisessä kohtauksessa hän on löytänyt laulun tai oikean hetken sen laulamiseen. Laulu – Cesar Franckin Panis Angelicus – avaa naisen hahmon mystisen tradition sivullisuutena tai taiteen sivullisuutena, runonlaulajana.

4. Kohtaus: *Resitoitu laulu hiljenee ja samassa tilaan nousee valo. Punatakkinen nainen on ilmestynyt jälleen näyttämölle. Hän kävelee hiljaa peltien edessä. Pysähtyy, tekee käsieleitä ja tuntuu tapailevan jotakin laulua. Hän ei laula sanoja, vaan säveltapailun nimiä: do, mi, fa, so. On liikkumatonta. Tanssijat katsovat televisioitaan hiljaa, selin yleisöön. Naisen laulu kaikuu kirkkaana tilassa, vain muutama, hidas ääni. Sitten hän kävelee pois.*

Historiallinen kansantanssiperinne on mielestäni myös eräänlainen sosiaalisen ja yhteisöllisen toipumisen ja elämänvoiman palauttamisen kulttuurinen toimintamalli. Analysoimatta eri maiden kansantanssien liikkeen maailmaa sen enempää, huomaan kuitenkin, että universaalin toistuvaa on maan polkeminen ja pyörimisen eri muodot (vrt. martial arts: maa-yhteys ja liikkeen spiraalisuus). Tanssiin voi liittyä myös rituaalista tulen, veden, veren tai viinin elämää tuhoavan ja ylläpitävän voiman merkityksen kokemuksellista uudistamista. Kansantanssien ja rituaalien viinin juominen, lasien särkeminen ja sirpaleiden päällä tanssiminen antavat ymmärtää ihmisen ja kohtalon suhteesta jotakin. Ihminen suostuu kohtaloonsa mutta elämästä hedelmöittyen ja haltioituen, vaikka sitten raajarikkona.

5. kohtaus: *Tanssijat nousevat ylös ja pukevat siniset takit päälleen. Balkanilaisen kansanlaulun poljento ja laulu täyttää tilan. Tanssijat asettuvat riviin, silmät suljettuina, heidän kädessään on valkoinen keppi, joka ohjaa askellusta eteenpäin. Aivan yleisön edessä, ollen lähes kiinni etummaisissa katsojissa, he nos-*

tavat maasta pienet savikupit käsiinsä. He polkevat maata musiikin tahtiin, huudahtavat jokaisella polkaisulla. Heillä on silmät kiinni. He juovat kupeista, kopauttavat kupit rikki toisiaan vasten ja antautuvat pyörähdystanssiin. Tekee mieli laulaa mukana. Rintakehä ja kädet avautuvat, hypähdys ja polkaisu kohden maata toistuu. Pyörähdys vie tanssijat syvemmälle tilaan, pyöriminen muuttuu tasaiseksi virraksi, jonka keskipakoisvoima lopulta lennättää kepit pois. Musiikki loppuu ja liike hiljenee. Tanssijat kulkevat kohden peltiseiniä, ja lähdettävät ne kevyellä kosketuksella heiluvaan liikkeeseen.

Olen edellä tuonut esiin 10.000 oliota teoksessa vaikuttaneita erilaisia kulttuurihistoriallisia 'malleja', joiden kautta maailma avautuu kokoavan ja järjestävän kamppailun tuloksena. Eräs teoksessa vaikuttanut länsimaisen maailman pystyttämisen ohittamaton malli on raamattu. Valmiissa esityksessä niin tärkeään osaan noussut teksti, resitoitu rukous, oli minulle itsellenikin hienoiseksi yllätykseksi raamatullista alkuperää. Näiden tekstien mukaan tulo oli yllätys siinä mielessä, että teoksen työstämisen prosessi oli todella työläs ja täynnään erilaisia käänteitä ja sattumuksia. Oleellinen käänne oli, että eräältä kirjailijalta tilaamani teksti jäi saapumatta. Käännyin runoilija Milarepan puoleen, mutta suunta oli väärä. Teoksen äänisuunnittelija ja säveltäjä Sanna Salmenkallio löysi nämä tekstit ja pystyi toteuttamaan niiden musiikillisen resitoimisen teoksen maailmaa oleellisesti rikastavalla tavalla. Tekstit löytyivät, kun olimme jo pitkällä harjoitusajan puitteissa. Vasta sen jälkeen teoksen kokonaisuus, laulajan rooli, teoksen kollaasimaisuus, rytmitys ja suunta alkoivat hahmottua (tosin ehkäpä liian myöhään). Oma tulkintani näistä teksteistä korosti samankaltaista käännettä kuin 'versiossani' Platonin luolavertauksessa. Tekstien puhuttelumuoto ei omassa tulkinnassani ole suhteessa minä – transsendentti Jumala, valon tuoja, vaan suhteesta minä – *toinen ihminen*, jonka kasvoissa näen *transsendentin jäljen*, ja jossa koen mahdollisuuden rakkauden palvelevaan tekoon – poispääsyyn olemisen ahdistuksesta, ulospääsyyn olemisen yksinäisyydestä, kuten Emmanuel Levinas on kirjoittanut.[11]

6. kohtaus: *Miestanssija tulee näyttämön keskelle. Hän alkaa tehdä liikesarjaa, joka näyttää jonkinlaiselta voimistelulta, mutta on laadultaan virtaavan jatkuvaa, pehmeää, hengittävää, esteetöntä. Liike tuntuu kulkevan jonkin salaisen mielen mukaan, kehollisen mielen, jota tanssija tuntuu kuuntelevan. Muut tanssijat liittyvät mukaan ja he ryhtyvät tekemään liikesarjaa yhdessä, toimien kuin yksi hengitys.*

Liike ei varsinaisesti ole 'tanssimista', ennemminkin ikään kuin jonkinlaista liikesarjan harjoittamista, mutta tunnen katsoessani sen rauhoittavan ja keskittävän laadun vaikutuksen itsessäni. Se herättää oudon pehmeän voiman tunteen ja valpastuttaa aistejani. Tanssijat tuntuvat säilyttävän vertikaalin keskittävän voiman vartalossaan, samalla kun liikehtivät erilaisissa asennoissa. Usein toistuu käsien liittäminen yhteen ja painaminen alas hengityksen myötä, samalla kun tanssijat ovat syvällä alas painuneessa polvien koukistuksessa. Usein toistuu myös painonsiirto jalalta toiselle, liike, jossa erityisesti korostuu tanssijoiden vertikaali, keskittävä ja kokoava voima. Tanssijat liikkuvat välillä yhteisessä rytmissä ympyrässä ja välillä he avautuvat katsojaan päin rinnakkain tilassa. Voin kuulla heidän hengityksensä, kun se myötäilee ja tukee liikettä. Liike tuntuu virtaavan ilman ponnistusta. Tanssijat tuntuvat säätävän itseään jonkinlaiseen tasapainoon liikkeessä. Tanssijat pysähtyvätkin välillä lentoasentoon, yhden jalan tasapainoon kädet sivuille levitettyinä. Tai sitten he seisovat varpaillaan, liikkumatta. Tanssijat tuntuvat läheisiltä, levollisilta. Liike loppuu huomaamatta. Tanssijat seisovat paikallaan.

[11] Levinas 1996.

10.000 oliota. Mammu Rankanen. Kuva: Annika Kyrönseppä.

Nyt he kävelevät toistensa luo, aivan lähelle, mies ja nainen seisovat vastakkain. Tilan täyttää naisäänen resitoiva rukous. Laulajan ääni helmeilee ja kaikuu melodisesti, on huokoista, virtailevaa, välkkyvää.

Auta minua, sillä minä olen näännyksissä,
sillä minun luuni ovat peljästyneet ja
minä olen kuin peljästynyt,
minä olen uupunut huokaisuista,
vastaa minulle,
käännä minuun kasvojesi valkeus,
sinä annat sydämeeni ilon,
ota korviisi minun sanani,
minun huokaukseni,
jos minä näin olen tehnyt,
jos vääryys minun käsiäni tahraa,
valaise minun silmäni,
etten nukkuisi,
silmieni valo.

Mies riisuu varovaisesti takin naiselta ja asettaa sen lattialle polvistuen naisen eteen. Mies nousee ylös ja ottaa toisella kädellään naista kädestä kiinni. Toisella kädellä hän kuljettaa hitaasti sormiaan pitkin naisen käden verisuonia kämmeneen saakka ja päästää kädestä irti, jää katsomaan naista aivan läheltä.

Sinua minä odotan kaiken päivää,
sinä olet minun silmäini edessä,
minä olen vaeltanut sinussa,
siinä paikassa, jossa kirkkautesi asuu,
minun haavani haisevat ja märkivät,
minun hulluuteni tähden,
minä käyn kumarassa, aivan kyyryssä,
sinun edessäsi ovat minun halajamiseni,
eikä minun huokaukseni ole sinulta
salassa,
minun sydämeni värisee,
minun silmieni valo.

Nainen riisuu varovaisesti takin mieheltä ja asettaa sen lattialle polvistuen miehen eteen. Nainen nousee ylös ja ottaa toisella kädellään miestä kädestä kiinni. Toisella kädellä hän kuljettaa hitaasti sormiaan pitkin miehen käden verisuonia kämmeneen saakka ja päästää kädestä irti, jää katsomaan miestä aivan läheltä.

Minä olen kuuro,
en mitään kuule,
kuin mykkä,
joka ei suutansa avaa,
minä olen se,
joka ei mitään kuule ja
jonka suussa ei vastausta ole
Valaise silmäni etten nukkuisi,
minun silmieni valo,
minä käyn levolle,
minä herään,
en pelkää.

Mies ja nainen seisovat hetken liikkumatta, toisiaan katsoen ja kävelevät sitten kukin oman televisionsa luokse.

7. ***kohtaus:*** *Punatakkinen nainen kävelee hitaasti takanäyttämöllä peltifondien välissä. Välillä peltifondeihin syöpynyt, kullan, vihreän, ruskean ja harmaan väreissä loistava sokean Diken hahmo peittää laulajan, välillä laulaja kulkee sen edestä. Hän laulaa 'enkelten leivästä' kuulaalla, sointuvalla äänellä, kiireettömästi. Panis Angelicus -laulu loppuu, nainen häviää, tilaan tulee pimeys.*

Koreografin intentio ja teoshahmo

10.000 oliota teoksen tekijäryhmä oli mielestäni erittäin sitoutunut ja avoimesti prosessiin suhtautuva. Ihailen myös tanssijoiden paneutumista ja antautumista työhön, pyrkimystä todella ymmärtää teoksen maailmaa. Seuraavat kriittiset huomioni eivät ole kritiikkiä työryhmää kohtaan, vaan yritystä reflektoida omaa ajatteluani prosessin kuluessa.

10.000 oliota teoksen harjoitusprosessi oli työläs ja vaikutelmani on, että teos jäi keskeneräiseksi. Keskeneräisyydellä tarkoitan sitä, että teos ei tavoittanut artikulaatiossaan intentioitaan, sen näkyvä teoshahmo jäi monin paikoin aihioiden asteelle. Teoksen lavastus, musiikki, tekstit ja laulajan rooli olivat minulle teoksen kokonaishahmon kannalta oleellisen merkittäviä, enemmän kuin vain koreografiaa tukevia elementtejä. Tällaisen monen ilmaistuvan kontekstuaalisen ja kerroksellisen maailman säätäminen osoittautui kuitenkin niin työlääksi, että tanssin koreografisen hahmon työstäminen jäi puutteelliseksi. Kun tilattua tekstiä ei tullutkaan, jouduimme pulaan, jonka selvittäminen vaati koko konseptin uudelleen ajattelua harjoitusten jo ollessa käynnissä.

Prosessin kannalta vielä oleellisempi seikka oli, että oma ajatteluni ei ollut riittävän selvää suhteessa harjoitusajan luomaan raamiin. Toivoin teosmaailmaa, jossa välähtäisi esiin, risteilisi ja kietoutuisi toisiinsa Hyvän idean historiallinen polveutuvuus tv-teknologian ja 'ikuisen' sodankäynnin maailmassa. Halusin kontekstuaalisen ja kollaasimaisen teoshahmon, mutta miten? Koen, että yritin tutkia asiaa liian perinpohjaisesti tai väärällä tavalla tai liian osoitteettomasti suhteessa harjoitusaikaan. Ennen kaikkea ajattelin teosta liikaa muiden ilmaisutapojen kuin tanssin kautta, varsinainen liikehahmolla ajattelu jäi puutteelliseksi. Tätä korosti vielä se, että olin teoksessa itse tanssijana. Koin liikkeen yhden tanssijan näkökulmasta, 'sisältäpäin'. Koreografisen lähestymistavan ja koreografisen hahmon ajattelu neljälle tanssijalle oli vaikeaa, samalla kun teoksen kokonaisuuden työstäminen oli kesken.

Teoksen prosessoiminen työryhmän kesken onnistui mielestäni taiteellisen suunnittelutyöryhmän (lavastaja Kimmo Takala, säveltäjä Sanna Salmenkallio, valosuunnittelija Sirje Ruohtula, laulaja Reetta Ristimäki, pukusuunnittelija Päivi Uusitalo) kanssa, joilla tosin oli epäkiitollinen tehtävä, teoksen lopullisen virityksen ja hahmon ollessa niin auki niin pitkään. Eräs seikka, joka lienee vaikuttanut esimerkiksi lavastajan ja säveltäjän kanssa käydyissä keskusteluissa oli, että he olivat tottuneita ajattelemaan teoshahmon kehkeytymistä siihen liittyvän verbalisoidun merkitysympäristön ja kontekstin kautta. He olivat tottuneita ajattelemaan ja tulkitsemaan (kirjallista, kulttuurihistoriallista jne.) 'ulkomusiikillista' , 'ulkotilallista' teosaihetta omalla ilmaisukielellään. Toisin sanoen, he olivat tottuneita ajattelemaan, miten oma taiteellinen ilmaisukieli avaa *maailmaa*, esimerkiksi miten musiikin oma hahmo avaa (historiallista) maailmaa ja asettuu suhteeseen teoksen toimintaympäristön ja kontekstuaalisen merkitysmaailman kanssa.

Lähestyimme tanssijoiden kanssa teoksen maailman työstämistä myös kirjallisten lähteiden avulla, mutta koen, että se työtapa ei muodostunut kovin hedelmälliseksi. Kyse ei ole siitä, etteivätkö tanssijat olisi olleet avoimia kaikenlaisille työtavoille, vaan siitä,

että tämä työtapa oli vieras, enkä osannut sitä riittävästi avata. Ongelmana oli, millä tavalla kirjallisen lähteen lingvistinen merkitysmaailma on suhteessa liikkeellä ajatteluun? Miten teosaihe järjestyy ja rajautuu eletyn kehon kokemuksen järjestymiseksi ja rajautumiseksi koreografiseen hahmoon? *Miten eletyn kehon kokemus tarjoaa mahdollisuuden teosaiheen ajattelemiselle*?

Teos tehtiin vuonna 1996. Olin juuri aloittanut jatko-opiskeluni ja muun muassa tämän työn kokemuksen problemaattisuuden vaatimuksesta, olen sittemmin intensiivisesti pohtinut eri ajattelun modaliteettien vuorovaikutusta ja liikkeen maailmayhteyttä. Tulos tästä ajattelusta, tai se tulkinta, joka tällä hetkellä (2004) on itselleni saatavilla, on luettavissa tästä tutkielmasta, tanssin uutta paradigmaa tulkitsevasta osuudesta.

En hakenut teosmuotoa, joka asettaisi esiin 'alkukuvan', idean Hyvästä tai Sodasta tai Pahasta symbolisena teosmuotona, tai joka asettaisi esiin, uusiin järjestyksiin kierrätettyjä hyvän, pahan tai sodan kuvia, vaan pikemminkin teosta, *jolla voisi ajatella asiaa*, ajatella (kehollisen) *eksistenssin* maailman-historiallista toteutumista, hyvän ja pahan ja sodan toteutumista.

Koska kykyni käsitteellistää, jäsentää ja kommunikoida tätä asiaa oli puutteellinen, se vaikutti luonnollisesti teoksen luomisprosessiin. Prosessista tuli moniaalle suuntautuvan intuitiivisen etsinnän, kokeilujen, teosaihioiden työstämisen ja hylkäämisen prosessi. Se oli harjoitusten käytännössä tapahtuvaa taideteoksen olemisen tavan ajattelua ja koreografisen teoshahmon luomista. Teokselle varattu harjoitusaika ei ollut kuitenkaan näin intuitiiviseen etsintään ja teosaiheen vaativuuteen nähden riittävää.

Osasyy siihen, miksi improvisaatiossa löytyviä koreografisia aihioita oli vaikeaa kehittää eteenpäin oli myös siinä, että tanssijoiden keskenään erilainen kehonkäytön tapa johti erilaiseen liikehahmoon. Toisen tanssijan on vaikea todella omaksua liikehahmoa, joka on syntynyt erilaisesta kehonkäytön tavasta, erilaisesta *tekhnestä* – kyse ei ole siitä *mitä* tekee, vaan *miten* tekee, millainen ymmärrys toimintaa ohjaa.

Niinpä työstimme tanssijoiden *tekhneä* monin tavoin. Aloitimme harjoitukset kontakti-improvisaatio opinnoilla. Kävimme läpi Alexander-tekniikan periaatteita ja aloitimme työskentelyn päivittäisellä treenauksella, joka useimmilla oli hatha- tai astanga-jooga sovellus. Lähtökohtiini kuului, että valitussa kehonkäytön tavassa tulisi luotua teoksen maailmayhteyttä ja koin, että näiden metodien kautta tavoittelemaani liikkeen maailmayhteyden laatua voitiin työstää. Ongelmaksi tuli ehkä kysymys siitä, milloin metodi määrää päämäärää ja rajaa esiin tulevaa ennalta, kuten rituaalissa, ja milloin se on vain avaamassa tietä teoshahmon asettamiselle.

Häilyin tiedostamattani tällä sumealla rajalla, ehkäpä kallistuen rituaalin puolelle teoshahmon oman sisäisen yhteenkuuluvuuden ja rajoihin rajautumisen kustannuksella. Kohtasin myös yllättävän ongelman tanssijoiden taholta suhteessa koreografiseen hahmoon. Yritin tehdä myös koreografisia jaksoja, joissa tämä rituaalisuus väistyi ja tanssi-koreografinen kinesteettinen liikehahmo artikuloitui itsenäisempänä esiin. Koska en kyennyt artikuloimaan kieleen tyydyttävästi sitä, millä tavalla tällainen liike rakentaa teoksen maailmaa, kohtasin myös vastustusta tällaiseen liikkeeseen. Valmiista työstä nämä liikejaksot jäivätkin pois.

Tutkimme myös teokseen liittyvää katseen, näkemisen, nähdyksi tulemisen problematiikkaa tanssijoiden kanssa myös monin tavoin, muun muassa sekä Autenttinen liike -työskentelyn avulla, että improvisoimalla silmät sidottuina, liikkumalla sokkoina. Sokkona liikkuminen teki, ehkä hieman yllättäenkin, liikkeestä kuuntelevaa, vastaanottavaa ja pehmeää (konkreettinen toiminnassa ajattelu, kehon toiminnallinen älykkyys sokkona liikkuessa otti ohjakset) – mutta myös tilallisen disorientaation ja tanssijayhteyden puutteen kautta ajelehtivaa ja tietyllä tavalla osoitteetonta. Ajelehtivuus, irrallisuus, fragmentaarisuus ja toisteisuus oli jotakin, jonka olinkin intuitiivisesti tuntenut eksistenssin toteutumisen tapana ja kun se näin ilmeni liikkeessä ajatteluna olin siihen tyytyväinen. Silti koen, että samalla jotakin tästä ajelehtivuudesta jäi tanssin koreografisen hahmoon tavalla, joka ei ollut tiedostettua, ja joka oli lopulta ongelmallista sen rajautumisen ja artikulaation kannalta.

Kaiken kaikkiaan teoksen harjoitusprosessissa moneen suuntaan avautuneessa ja kerroksellisessa maailmassa olisi nähdäkseni ollut potentiaalia paljon enempään. Kaksi kuukautta lisää harjoitusaikaa ja monta nyt hukattua paikkaa olisi voitu nostaa teoksen artikulaatioon toisella tavalla esiin. Pinnalle, näkyviin ei tullut sitä maailman syvyyttä, jota teoksen tekemisen prosessissa työstettiin. Toisin sanoen teoksen maailma (joka sinänsä mielestäni ajatteli ansiokkaasti eksistenssin heitettyä perimää) jäi hahmottumatta kirkkaasti rajoihinsa. Koreografian kinesteettiset merkitykset jäivät sekalaisiksi, ei-intentoidulla tavalla. Jos tarkastelen teosta suhteessa niihin mahdollisuuksiin, joihin kasvamisen prosessi viittasi, koen, että työskentely oli kuin monilajikkeisen puutarhan kasvattamista ilman sen vaatimaa kasvuaikaa.

Kun itse tanssin teoksessa mukana, en tietenkään nähnyt katsojana varsinaista esitystä. Puhun tulkinnassani muistikokemukseni ja videotallenteen perusteella. Kokemukseni mukaan, kun tanssiteosta katsoo (katsomosta taltioidulta) videolta, korostuu tanssivan ihmisen kuvallinen käsittämistapa, vaatimus liikkeen tiheästä tapahtumallisuudesta ja frontaalista suuntautuneisuudesta (jotka luovat kuvallisia merkityksiä tavalla, jota kameran staattisen objektiivin tuijotus ei itse tee). Elävässä esitystilanteessa ihmisen oma kineeettinen ja tulkitseva katse näkee hienovaraisesti tanssijoiden virittyneen läheisyyden ja sen, kuinka tanssijat elävät ja tulkitsevat tanssin merkityksellistä maailmaa. [12]

Edellä esiin tulleilla kriittisillä huomioilla en halua missään tapauksessa vähätellä niiden katsojien kokemusta, jotka ilmaisivat mitä kauneimmin kokemuksensa teoksen parissa.

---

[12] Free lancer kentän tanssiteokset on luotu pienemmällä budjetilla kuin laki sallii ja taltioitu vielä pienemmällä videobudjetilla. Mutta vaikka videot olisikin tehty edes säällisissä elokuvallisissa olosuhteissa, jää kuvan ja tanssin väliin paljon juuri siitä elävän esityksen ja katsojan suhteesta, jossa katsoja jakaa kehollisessa läsnäolossaan virittyneen tilan ja tilanteen teoksen ja esiintyjien kanssa. Ja jossa vireessä ymmärtävä silmä vaeltaa vapaasti näyttämötilassa valiten ja liikkuen, ollen itse kineettisenä liikkeenä mukana teoksen 'kinestesiassa'. Erityisesti tanssivien ihmisten ryhmää kaukaa katsova kameran objektiivin staattinen tuijotus ongelmallista. Tanssin ja tanssielokuvan suhteista katso mm. Jaana Parviaisen artikkeli: Elävä esitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa. Musiikin suunta 4/2000, 83–95.

Ofelia (1996)

Työryhmä:
Koreografia: Kirsi Monni
Musiikki: Ismo Laakso
Lavastus: Marianna Uutinen
Teksti: Tuija Kokkonen, Kirsi Monni
Valosuunnittelu: Sirje Ruohtula
Puvustus: Päivi Uusitalo
Näyttelijä ja kuvataiteilija: Cris af Enehielm
Tanssijat: Marketta Heikkinen, Juha Hietakangas, Timo Loponen, Kirsi Monni, Jussi Nousiainen, Nina Renvall, Maarit Rankanen
Valokuvat & juliste: Sakari Viika
Käsiohjelma: Kirsi Monni & Irmeli Kokko
Tuottaja: Irmeli Kokko
Tuotanto: Helsingin juhlaviikot, Zodiak Presents
Videotaltiointi: Stoan näyttämöhenkilökunta, sekä Kimmo Koskela ky
Ensi-ilta: 27.8.1996. Stoa, Helsinki[13]

Elämismaailman ja teoksen rakenteen välisestä suhteesta

Pian sen jälkeen kun ohjaaja, juhlaviikkojen taiteellisen johtoryhmän jäsen Juha Hemanus oli soittanut (kesällä 1995) ja tilannut teoksen Helsingin juhlaviikoille, satuin kiinnittämään huomiotani Helsingin Sanomien artikkeliin tutkimuksesta, jossa kerrottiin suomalaisten naisten tilastollisesti korkeista masennus – ja itsemurhaluvuista suhteessa muihin Euroopan maihin. Samaan aikaan oli menossa erilaisten terapioiden ja 'itsehoitojen' nousukausi, johon tiedotusvälineissäkin otettiin monenlaista kantaa. Huomasin myös artikkelin suomalaisesta lapsiprostituutiosta, joka oli osoittautunut luultua yleisemmäksi. Artikkelissa kerrottiin muun muassa, että alaikäisten prostituutioon liittyy useita tunnetason tekijöitä, läheisyyden ja hyväksytyksi tulemisen hakemista, sekä kaoottinen elinympäristö ilman aikuiskontakteja. Naisten lisääntyvät itsemurhat ja masentuneisuus, lapsiprostituutio – ei järin hauska teoksen aihe. Halusin yrittää ajatella teoksella tuota alistumisen, hyväksikäytön, riippuvuuden, masennuksen, terapioiden ja objektivoivan katseen maailmaa, mutta tietoisesti hieman etäännytetyn suhteen kautta, kunnioittaen

[13] Ofelian lehtikritiikit: "Karismatisk Ofelia" Jan-Peter Kaiku HBL 31.8.96. "Poikkitaiteellinen 'Ofelia' ylsi kirkkauteen", Jukka O. Miettinen Helsingin Sanomat 29.8.1996. "Juhlaviikot tanssittiin loppuun", Päivi Loponen Ilkka 3.9.1996. "Voiko Ofelia muuttaa kohtaloaan?", Jukka O. Miettinen Helsingin Sanomat 27.8.1996. "Ei miehestä kannata masentua", Marjaana Toiminen Aamulehti 29.8.1996. "Kärkikoreografit eivät tanssi toistensa varpaille", Tiina Kokkonen Savon Sanomat 4.9.1996. "Helsingin Juhlaviikot tarjosi tasokasta nykytanssia", Annikki Alku Uutislehti Demari 29.8.1996. "Ofelia ei suostu hukuttautumaan!", Annukka Ruuskanen Kaleva 31.8.1996.

naisten kykyä itsereflektioon. Aihemaailma vaatisi huolellisesti mietityn lähestymistavan. Miten aihe antaisi itsensä ajateltavaksi? *Miten kehollinen todellisuus antaa mahdollisuuden aiheen ajattelemiselle*?

Etsin teokselle taidehistoriallista kontekstia ja päädyin Shakespearen Hamlet-näytelmän Ofelian hahmoon. Ofelian hahmo näytti minulle sen käyttäytymismallin, 'ofeliuuden', jossa nainen joutuu oman sosiaalisen elinympäristönsä, herkkyytensä, tunnevoimansa ja heikon individuaationsa uhriksi ja kirjaimellisesti masentuu kuoliaaksi. Halusin liittyä 'soihdunkantajiin', väittää vastaan, muuttaa Ofelian kohtaloa, nostaa Ofelian virrasta kävelemään omin jaloin. Sisaret, taistelkaa! Vaikka sitten ompelukerhoissa ja aromaattisissa mutakylvyissä. Mielessäni ei ollut mikään nuoren tytön draama, vaan aikuisten nykyaikaisten ihmisten, niiden, joiden kukkaro lihotti monenmoisten parannusmenetelmien kauppiaita ja niiden, joiden todellisuus, joiden masentuneisuus- ja itsemurhaluvut tilastoja koristivat.

Raivokas vastaanväittäjä ja toisinnäkijä oli Ofelian-Elektran rooli Heiner Müllerin näytelmässä Hamletinkone: "Alas alistumisen onni, eläköön viha, halveksunta, kapina ja kuolema. Kun nainen kulkee teurastajan veitsi kourassaan makuuhuoneen poikki, te tiedätte totuuden."[14] Saksalainen Einstürzende Neubauten-yhtye oli tehnyt musiikillisen tulkinnan cd-levylle tästä näytelmästä. Kevättalvella 1996 tarvitsin pienen soolon Tukholman Dansens Husin *Finsk – afton* iltaan ja tein sen tämän uudelleen tulkitun Ofelian roolin kautta, käyttäen siinä Neubautenin saksankielistä teksti-musiikki-kollaasia (soolo *Like a Flower Like a Bird* 1996*)* .

Rakensin soolon ristiriidan varaan. Moderni ('seksuaalisesti vapaa, älykäs, koulutettu, taloudellisesti riippumaton'), tilaansa ja liikkuvuuttaan hallitseva, mustiin vaatteisiin ja punaisiin saappaisiin pukeutunut nainen paljastaa uhri-puolensa, hyväksikäyttöön alistuvan seksuaalisen lapsinaisen, joka asettuu paikalleen, esittämään osaansa hallitsevan katseen kohteena. *Ofelian* naistanssijoiden liikkeen laadun variaatioiden ääripäät tulivat siis tässä soolossa jo ensimmäisen kerran aihioina esiin.

Ofelia-teoksen ironissävyinen työnimi – *How to Get Rid of Frustration and Depression, for Women* – viittasi siihen, että olin kiinnostunut edellä kuvattujen ilmiöiden taustoista. Kysyin miten naisen seksuaalisuutta, individuaatiota, emansipaatiota ja sosiaalisissa suhteissa toimimista ymmärretään muun muassa psykoanalyyttisesta näkökulmasta. Julia Kristevan esseekokoelma *Puhuva Subjekti* sekä Luise Eichenbaumin – Susie Orbachin *Naiseksi kasvanut – feministis-psykoanalyyttinen näkökulma* toivat teoksen aihemaailmaan konkreettisia elämismaailman kiinnekohtia ja tutkimustietoa, joka sittemmin kulkeutui työryhmän sisäiseksi 'lähdetiedoksi'.[15]

Olin kuitenkin tekemässä tanssiteosta, enkä tuomassa näyttämölle referaattia terapiaprosessista, tai mikä vielä etäisempää, esittämässä ihmisestä mitään ideaalia 'valmiiksi' terapoitua normia. Ymmärsin, että itse taideteoksen olemisen tapa, *taideteoksessa tapahtuva eksistenssin muutos*, muutos olemisen paljastuneisuudessa (joka on kätkeytymät-

[14] Müller 1992, 150. suom. Outi Nyytäjä.
[15] Kristeva 1993. Eichenbaum-Orbach 1989.

tömyyden muutos, siis ei mitään kokonaan 'valmista' paljastuneisuutta) oli tapa ymmärtää tätä eksistenssin problematiikkaa. Jäsennän seuraavassa esiin sitä polkua, jonka tuloksena *Ofelian* teosrakenteesta tuli sellainen kuin tuli, ja jonka tuloksena *Ofelian* esitys päättyi joka ilta neljän uuden taideteoksen, maalauksen valmistumiseen.

Tietouteni eletyn kehon kokemuksesta luonnollisesti vaikutti teoksen lähtökohtien hahmottumiseen. Oleelliseksi muodostui – tässä vaiheessa vielä enemmän intuitiivisesti, liikekokemuksessa ymmärrettynä, kuin käsitteellisesti artikuloituna – kokemus siitä, että jokainen itsenkäytön tavan muutos, jokainen liikkeeseen organisoitumisen tapa avaa maailmaa omalla tavallaan. *Ofelian* aihemaailmaan kuuluvat, eri tavoin ilmenevät naisen *kokemukselliset tasot*, tai maailmayhteyden laadut, voisivat siis *työstyä* teokseen korostuneesti *kukin omaan suuntaansa*, luoden omia, toisistaan poikkeavia kinesteettisiä hahmojaan. Nämä kokemukselliset tasot eivät kuitenkaan ole mitään tavatonta, vaan kehollisen osallisuuden kautta ihmisille yhteistä. Niinpä tässä koreografiassa tuli alustavasti esiin se, minkä *Ki-aissa* vein pidemmälle, siis erilaisten kokemustasojen oman kineettisen hahmon kuuleminen ja asettaminen teoksen ympäristöön, historialliseen maailmaan, josta seuraa tunnistettavia, eri tanssityylejä muistuttavia kinesteettisiä hahmoja.

Toinen oleelliseksi kokemani seikka oli, että ymmärrän ihmisen eri olemuspuoliensa kokonaisuutena. Erilaisissa terapeuttisissa konteksteissa korostetaankin ihmisen kykyä ilmaista itseään monipuolisesti, eri olemuspuolien tai kokemushorisonttien hyvässä vuorovaikutuksessa ja tasapainossa. Teoksen kokonaisuus voisi siis rakentua inhimillisten ilmaisukeinojen koko kirjosta – itsereflektiivisestä lähtökohdasta. *Ofeliassa* toimisi siis liikkuen, puhuen, laulaen, maalaten, musisoiden ajatteleva ihminen.

Itsereflektion prosessi aiheena vaati mielestäni teokseen sellaisen kineettisen hahmon ja ajallisen rakenteen, jossa aiheet kiertävät, toistuvat, tulee esiin uudelleen, hieman muuttuneena – siis korostetusti sen kuulemisen, miten menneisyys polveutuu nykyisyyteen. Toisto ja muistumat teoksen rakenteen tasolla, sekä kehollinen muisti inhimillisen liikkeen, tekstin, kuvan, äänen tasolla, olisivat siis oleellisia. Aihemaailma antoi myös luvan sille, että suljettu tulevaisuus, kuolema, ei olisi vain implisiittisesti vaikuttava teoksen ajallisessa rakenteessa, vaan myös esiin saatettuna teoksen tapahtumissa, sen hahmossa.

Psykoanalyyttisessa terapeuttisessa kontekstissa transitionaaliobjektin käsite on tärkeä.[16] Kun lapsi yrittää selviytyä ahdistusta aiheuttavasta tai traumaattisesta tunnekokemuksesta, hän yrittää luoda mieleensä rauhoittavan symbolisen kuvan, esimerkiksi äidistään. Myöhemmin hän kykenee siirtämään tämän symbolisen tehtävän ulkoiseen objektiin, esimerkiksi leluun. Psykoanalyyttisen tulkinnan mukaan myös taideteokset ovat eräänlaisia transitionaaliobjekteja. Ihmisen symbolinen kyky transformoi jatkuvasti ruumiillisia merkityskokemuksia psyykkisiksi ja päinvastoin. Luova prosessi on yritys luoda transitionaaliobjekti, jossa kokemusmaailman ristiriidat transformoituvat muotoon, joka on ainoastaan taiteen tavoitettavissa.[17] Heureka! Teokseni aihemaailma siis osoitti itse

[16] Katso mm. D. W. Winnicot 1996.

[17] Lehtonen 1988, 35. Vaikka taideteos on tekijälleen transitionaaliobjekti, se on kuitenkin ymmärrettävissä ainoastaan subjekti-subjekti suhteena; taideteoksen totuuden aukeaminen edellyttää samastumista

teokselle sen työstämisen suunnan: terapeuttisen prosessin edellyttämän transitionaalivaiheen ja transitionaaliobjektin, luovan taiteellisen prosessin ja taideteoksessa jaettavan yhteisöllisen eksistenssin muutoksen monisäikeiset suhteet.

Tällä tavalla kehollisen eksistenssin kautta ajatellen siis kehittyi *Ofelian* teosrakenne, jossa koin, että tätä *yksilöllisen eksistenssin muutoksen prosessia* ja *teoksessa työstettävää yhteisöllisesti jaettavaa eksistenssin muutoksen aihetta* voitiin edelleen ajatella. *Ofelian* teosrakenne oli karkeasti mallinnettuna jotakin sen kaltaista, että teoksessa Ofelia käy läpi omaa itsereflektiivistä prosessiaan. Hän tekee sitä puhuen, äänellään ja luoden maalauksia (siis omia transitionaaliobjektejaan) esityksen aikana. Tanssijat ovat osa sitä maailmaa, sitä ei-verbaalia kokemusta, johon Ofelian maalausten tekeminen liittyy. Toisaalta tanssijoiden liikehahmo pyrkii olemaan oma, liikkeellä ajateltu taiteellinen hahmonsa, yritys 'kehollisen transitionaaliobjektin' tekoon, jossa erilaisia merkityssuhteita, ennen muuta katsetta, katsottuna olemista ja katsomista voitaisiin tutkailla, toisin kuin Ofelian monologissa ja kuvan tekemisessä.

Koska kyseessä oli taideteoksen tekeminen, eikä terapiaprosessin symbolinen esittäminen, halusin korostaa kahta seikkaa. Sitä, että taideteos ei ole lopullisesti tulkittavissa ja sitä, että mitään terapeuttista lopullista päätepistettä ei ole. Käsitykseni mukaan ihminen ei ole siinä asemassa olemiseen nähden, että hän voisi tietämällä hallita olemistaan, tai tuoda sitä itsereflektiossa täyteen paljastuneisuuteen.

Muutos eksistenssin kätkeytymättömyydessä ja muuttunut maailmasuhde vaatii kuitenkin, irtoamista, irtautumista, jostakin luopumista. Teoksen kuluessa Ofelia-taiteilija maalaa kuvan ja 'luopuu' siitä. Hän leikkaa sen veitsellä halki ja astuu taulun läpi uuteen tilaan, maalatakseen siellä uuden kuvan, leikatakseen sen halki ja astuakseen siitä uuteen tilaan, maalatakseen siellä uuden kuvan jne. Se tila, johon Ofelia-taiteilija astuu sisään, tai joka aukeaa taulun takaa, on se tila, jossa tanssijat toimivat, se maailma, jota tanssijat tuovat paljastuneisuuteen. Ofelia-taiteilija on vuorovaikutuksessa tanssijoiden maailman kanssa – kuvat syntyvät näistä rinnakkaisista maailmoista.

Tanssijoiden liike on organisoitunut enemmän tai vähemmän disorientoituneeesti, mutta viimeisessä kohtauksessa tanssijoiden liike organisoituu ensimmäisen kerran polariteettien tasapainosta ja vuorovaikutuksellisesta kontaktista toiseen tanssijaan. Siinä on myös jakso, jossa tanssijat kulkevat katsomassa maalauksia – maalauksia, jotka seisovat tilassa heistä riippumattomina itsenäisinä taideteoksina.

Teoksen lopussa maalausten 'sisäinen maailma' sulkeutuu. Tanssijat poistuvat ja tilaan jää Ofelia-taiteilija. Ofelian itsereflektion puhe kiertyy seuraavaan vaiheeseen ja avaa maailmayhteydelle dialogin mahdollisuuden. Ofelia sanoo: "Minä en tiedä, mitä huomenna tapahtuu, mutta se ei tule olemaan monologi."

Kuvien sidos taiteilijaan katkeaa, kun myös Ofelia häviää ja vain maalaukset jäävät valoon. (Ofelia-taiteilijan osa oli mahdollista suunnitella sellaiseksi kuin sen suunnitte-

---

objektiin ja sen totuuden edellyttämän "näyttämön" jakamista. Lehtonen 1988, 31. Transitionaaliobjekti on tekijälleen ymmärtääkseni aina eksistentiaalinen muutos, muutos olemisen paljastuneisuudessa, muutos maailmankuvan merkityssuhdeverkostossa.

Ofelia. Cris af Enehielm. Kuva: Sakari Viika.

lin vain, koska tiesin, että oli olemassa henkilö, joka sitä pystyisi tulkitsemaan: näyttelijä kuvataiteilija Cris af Enehielm.)

Taideteokset loistavat omaa valoaan, mutta eivät tyhjiössä. Jokaisen teoksen näkyvä pinta kiertyy toisen sisätilaksi – ainakin merkityksen sfäärissä, tajunnallisuudessa. Halusin, että *Ofelia* teos tapahtuisi toisen, itsenäisen teoksen vaikutuspiirissä. Halusin *Ofelia*an lavastuksen, joka avaisi omalla voimallaan ja loisi säteilyllään sitä paikkaa ja maisemaa, jossa *Ofelia* näyttämäteos tapahtuu, mutta niin, että lavastus-teos loisi oman taiteellisen hahmonsa tavalla rinnakkaisen maailman teoksen aiheeseen nähden. Kuvataiteilija Marianna Uutinen lähti mukaan itselleen uuteen, lavastustaiteen maailmaan ja prosessoi teokseen huikean, koko Stoan takaseinän kokoisen akryylimuovimaalauksen/veistoksen. Maalaus loisti teoksessa käsittämättömänä, outona seinänä, kovertuvana, kalvoittuvana, repeävänä, aukollisena, läpitunkemattomana, takertuvana, liukkaana, pimeänä, sinertävänä, hopeisena, jokaisessa kohtauksessa erilaisena, muuttuvana, punaisen kaikissa hohtavissa sävyissä, tahmean maksoittuneen veren värisenä. On kuin maalauksessa/veistoksessa ihmisen sisätila kiertyisi näkyväksi pinnaksi ja taiteellinen hahmo merkityksineen kiertyisi takaisin 'sisätilaksi'.

Psykoanalyyttisessa ajattelussa korostetaan sitä, kuinka identiteettimme rakentuu pääosin ruumiillisten kokemustemme avaaman maailman pohjalta. Kokemus ruumiin sisätilan ja ruumiin pinnan erosta on lapsella ensimmäisiä askeleita minän ja maailman vuorovaikutuksen, eli identiteetin muodostumiseen. Psykoanalyyttista prosessia ei voi ajatella ilman uudistuvaa suhdetta ruumiillisten kokemusten merkitysmaailmaan. Työstäessämme *Ofelia* teoksen tekstiä näytelmäkirjailija, ohjaaja Tuija Kokkosen kanssa oli selvä, että pyrkisimme tavoittamaan ilmaisevan kielen avulla jotakin äiti-tytär suhteen ruumiillisesta kokemusmaailmasta, Ofelian problematiikan näkökulmasta. Kielessä avautuva ruumiin sisätila näyttäytyy tekstin 'topologiana', sen hahmona. Shakespearen Hamlet ja Heiner Müllerin Hamletinkone limittyvät ja lomittuvat *Ofelian* tekstiin, *Ofelian* (kulttuuri)historialliseen maailmaan, Ofelia-taiteilijan 'tajunnan sisätilaan'.

Ofelian musiikin ensiaskeleet otettiin 1995 talvella Karjalohjalla, jossa äänitin useita tunteja Cris af Enehielmin improvisoitua ääntelyä, jokeltelua, hyräilyä, puhetta, suhinaa, kimitystä, vinkumista, valitusta, itkua, laulua ja naurua. Olin vakuuttunut sekä ihmisäänen luonnollisesta maailmaa avaavasta voimasta että siihen sisältyvästä musiikillisen hahmon potentiaalista. Osana instrumentaalimusiikkia koin ihmisäänen 'sisätilan' avautumisena, siis intiimiä mielen maisemaa näkyväksi tekevänä.

Säveltäjä Ismo Laakso aloitti *Ofelian* musiikin suunnittelun kahden maailman varassa, joiden toivoin limittyvän toisiinsa. Yhtäällä oli ääntelyn (siis ei lauletun musiikin) intiimiys. Toisaalla oli musiikin kulttuurihistoriallinen maailma, Shakespearen kuvaaman ajan hovikulttuurin ja Hamlet-näytelmän tragedian maailma limittyneenä Heiner Müllerin Hamletinkoneen "kahdennenkymmenennen ensimmäisen vuosisadan skitsoidin ihmisen"[18] äänimaisemaan. Tanskan hovien kalsea 'gavotti', holveissa kaikuvat tragedian kaiut

[18] Viittaan King Crimsonin kappaleeseen 21st Century Schizoid Man, (USA 1975)

ja vääjäämätön, pakottava ja sijoiltaan nyrjähtänyt rytmisyys olivat eräitä Ofelian musiikkia luonnehtivia piirteitä. *Ofelian* yökerhoviihdeshow-kohtauksessa musiikki poikkesi, suorastaan pomppasi, muusta musiikillisesta maailmasta, tukien sitä, että kohtaus oli 'kuvaelma' esityksen sisällä. Kohtauksen musiikki oli kappale japanilaista diskopoppia.

Valosuunnittelija Sirje Ruohtula loi omaa tulkintaansa koreografiasta. Hän vastasi kunkin kohtauksen kinesteettisiin ja muihin merkityksiin valon kineettisellä hahmolla ja loi sitä kohtaus kohtaukselta rakentuvaa teoshahmoa, jonka katsoja vastaanotti. Ruohtulan oivaltava valosuunnittelu kirjaimellisesti valaisi teoksen, toi sen merkityksellistä maailmaa näkyväksi – valaistun ja kätketyn liikkeenä.

Pukusuunnittelija Päivi Uusitalon työ tarkensi ja nosti esiin erilaisia vaatteiden kautta tapahtuvia 'naisen esiin asettamisen' tapoja, tyylejä. Viime metreillä vaihtunut naistanssijoiden toisen kohtauksen vaate, mustista housuista pieniin mustiin, kukin koristeltuihin hameisiin hopeasaappaineen, loksautti kohtauksen koreografisen hahmon kohdalleen. Ajattelen, että puvustus oli oleellinen osa *Ofelian* monisäikeisen merkitysmaailman luomista ja sen avoinna pitämistä.

Kuten *10.000 Oliossa* myös *Ofeliassa* olin itse mukana tanssijana. (On halvempaa, kun myös koreografi tanssii itse, säästämme näin yhden tanssijan palkan!) Tästä aiheutui kuitenkin mielestäni samanluonteisia ongelmia kuin *Olioissa*, nyt vain *Ofelia* teoksen maailmassa. Pohdin näitä ongelmia tuonnempana, viimeisessä kappaleessa.

Liikkeen tekhne – kohtauksittain

Eräs lähtökohdistani oli, että tässä teoksessa naisen tulisi vallata mahdollisimman monta asemaa ja ilmaisukeinoa. Miehen tilanotto ja tehtävä näyttämöllä olisi toisen tyyppinen kuin 'Hamleteissa', joissa draama etenee miehen tekojen kautta. Kokemukseni Autenttinen liike -työskentelystä, jossa työpari seuraa intensiivisesti 'näkijänä' tai 'todistajana' liikkujan improvisaatiota, johti koreografiseen rakenteeseen, jossa miehet olisivat lähtökohtaisesti naisten reflektion kanssakulkijoita, liikkeellisesti kantajia, tukijoita, peilejä, apulaisia, eivät tanssin tasa-arvoisia toimijoita. Miehet olisivat se katse, jossa naisen itsereflektio voisi alkaa, ja myös se katse, joka käyttää määrittelyvaltaa sairauden, terveyden ja normaaliuden kysymyksissä.

Naisten liikkeen kinesteettistä hahmoa määrittäisi eräänlainen disorientaatio, tilallinen ja suunnallinen hämmentyneisyys (ymmärrettynä kokemuksellisena ja situaationaalisena) ja heikko taju vuorovaikutuksesta. Tanssi ei olisi varsinaista dialogista liiketä, vaan naisten monologia miehen taustaa vasten. Vasta viimeisessä kohtauksessa orientaatio olisi hieman reaalisempi ja liike dialogista.

Kuten edellä on tullut esiin, minua kiinnosti, kuinka jokainen liikkeeseen organisoitumisen tapa avaa maailmaa omalla tavallaan. *Ofelian* aihemaailmaan kuuluvat, eri tavoin ilmenevät naisen kokemukselliset roolit työstyivät teokseen korostuneesti kukin omaan suuntaansa, eri 'tyylien' kaltaisesti ilmeneväksi liikkeeksi, kuten soolossa *Like a Flower Like a Bird* oli jo tapahtunut.

Ofelia. Kirsi Monni, Jussi Nousiainen. Kuva: Sakari Viika.

Tanssijoiden ensimmäisen kohtauksen koreografinen hahmo tavoitteli jotakin sellaista kineettistä kokemusmaailmaa, jota voi kuvata levottoman lintuparven syöksähtelynä tanskan linnan holveissa, tai 'gavotissa' sekoavien Ofelioiden uljaana hulluutena. Kohtauksen vire nousee sisäisen ja ulkoisen ympäristön pitkään jatkuneesta konfliktisuudesta, joka kanavoituu rakenteiden murtumisen ja ylläpidon väliseen tilaan, *pidätetyn aggression kineettisenä hahmona*. Koreografia kulkee pakotettuna toisteisuutena, pelin kaltaisuutena, jota tanssijat antavat ymmärtää hallitsevansa ja vievänsä eteenpäin, mutta johon välillä murtuu aukkoja ja välähdyksiä torjutuista kivuista ja peloista. Liikkeen organisoitumista ajaa intensiteetti, joka saa aikaan akrobaattisen ruumiin väännön, tilallisten ulottuvuuksien maksimaalisuuden, raajojen ojentuneiden linjojen ja kulmikkuuden aggressiivisen ja pakotetun vuorottelun, ruumiin ylösalaisuuden ja pyörteen. Koreografisen paritanssipelin jatkuvuuden murtumat toimivat aukollisuudessaan seisakkeina, merkitysten kiteytyminä: 'Ofelian hauta', 'ruumiin kanto', 'Ofelia-Elektran ranteet'.

Tanssi ei ole varsinaista dialogia – kaksintanssia miesten kanssa. Liike on enemmän vääjäämätöntä tapahtumaa ja naisille on aivan sama keihin he törmäävät, kuka heitä kannattelee, nostaa ja tukee. Vaikka liike järjestyy disorientaation ja orientaation välisellä rajalla, tanssijoiden asennetta sävyttää kuitenkin etäisyys tapahtumaan, tietoisuus kohtauksen sisäisestä 'esittämisestä'. He kertovat tarinaansa, kuten Ofelia-taiteilija kertoo puheessa ja maalauksissa omaansa.

Tanssijoiden toisessa kohtauksessa kehon muistin avautumisen tie käy sylin kautta. Naiset saavat olla hetken kannettavina, sylin ajattomuudessa vailla omaa painoa. Sen jälkeen miehet tarjoutuvat katsojiksi ja katseen kohteiksi, kehollisiksi toiminnallisiksi peileiksi, joiden kautta naiset voivat käydä läpi sarjan erilaisia katseessa olemisen ja katsomisen suhteita, sallien jotakin kehon tiedostamattomasta muistista nousta tietoisuuteen.

Toisen kohtauksen aluksi naistanssijat säilyttävät kertovan otteen. He esittävät miehille ensimmäiseen kohtaukseen nähden vastakohtaista tarinaa. Pikkumekoissaan ja hopeasaappaissaan – nainen kertautuu kolmena samanlaisena hahmona – he asettuvat miehen katseen polttopisteeseen, tilalliseen paikallaan oloon, jossa ruumiin pinta korostuu. Nainen ei hallitse tilaa kolmiulotteisena, vaan järjestää liikkeensä kaksiulotteiseen kuvallisuuteen, jossa asettuu henkisen tai seksuaalisen hyväksikäytön ja emotionaalisen uhrin asemaan, lapsinaiseksi. Lapsinaisen liikkeet ovat silmiä hivelevän hitaat, unenomaiset ja lapsen kehon käytön tapaa muistavat. Liikkeen hahmo maailmoi outona luontoyhteyden ja pornokuvallisuuden liittona: kehon lapsuutena, kukkina, keijuina, kohden aurinkoa ja toisaalta kohden katseen valotusta, kameralle tarjottuna pornokuvallisuutena ja koketeerauksena. Tanssija tarjoaa miehen katseelle esitystä, jossa hän on masentunut lapsi, sijoiltaan nyrjähtänyt nukke, kukan kauneus ja käytettävissä oleva ruumiin aukko.

Kun naisten esitys on ohi, tilanne jatkuu improvisatorisena paritanssina, jossa naisen disorientaatio ilmenee ajelehtivana leijumisena, hakuisuutena painottomuuteen, vailla yhteyttä maahan. Nainen ei hallitse tilaa eikä kehoaan, hänen jalkansa eivät kanna. Aika on pysähtynyt, vailla suuntaa. Nainen ei enää kerro kertomusta, tee esitystä esityksessä, vaan on tiedostamattoman ja tietoisen tapahtuman rajalla. Nainen istuu lattialla kurottaen ylöspäin, nainen käpertyy kyykkyyn miehen suojaan.

Ofelia. Juha Hietakangas, Timo Loponen, Nina Renvall, Kirsi Monni, Cris af Enehielm, Mammu Rankanen, Jussi Nousiainen.
Kuva: Sakari Viika.

Tanssijoiden kolmas kohtaus on miesten tanssi, jossa miehet esittävät naisen-pikkutytön roolia. Miesten ihon pinta on esillä, he tanssivat alushousuissaan, pienet valkoiset hunnut päässä. He imitoivat juuri nähtyä naisten poseeraustanssia samalla, kun karnevalisoivat tilanteen estottomalla hyppelyllä ja juoksentelulla. Ofelia-taiteilija osallistuu miesten-poikien leikkiin ja naisetkin saapuvat katsomaan heitä rienaavaa leikkiä. Musiikin modifioitu junankolke toimii paitsi musiikillisina 'terveisinä Freudille', myös siirtymänä Ofelian 'terapiaprosessin' seuraavaan vaiheeseen.

Leikin rienaava vire avaa mahdollisuuden tanssijoiden neljännelle kohtaukselle. Siinä ruumiin esittämisen tyylit ja kielet, koreografinen maailma löytää taas uuden jännitteen. Ofelian depressiivinen maailma lyö yli äyräiden, mutta suunta ei ole tuho, vaan esitys esityksessä, joka liittää yhteen vielä yhden ruumiin käyttämisen ja esittämisen mallin, sekä vapauttavan banaalin kitsin. 'Jäinen pohjoinen yliminä, joka lukitsee luovan energian' sulaa yökerhoviihteen huumaukseen. Liike hakeutuu tanssityttöjen rivistöihin, rock'n roll moshaukseen, pehmoporno erotiikkaan ja 'kama sutra' -viihteeseen. Esitys loppuu Bollywood-romanttiseen keskeisasetelmaan, jossa naisten vaaleanpunaiset strutsinsulat kehystävät kuvan.

Tanssijoiden viimeisessä kohtauksessa miehet ovat ensimmäistä kertaa vuorovaikutteisina toimijoina mukana. Yksi miestanssija on hetken Ofelia-taiteilijan mallina. Hän liikehtii läpinäkyvän taulumuovin takana, välillä koskettaen ihollaan muovista maalauspintaa ja orientoituen ensisijaisesti liikkeen kinesteettiseen tasoon ja kehontietoisuuden aistillisuuteen. Ofelia-taiteilija maalaa miehen liikettä, tavoittaa liikkeen hetkellisiä virtauksia kuvaansa.

Naistanssijoilla viimeisen kohtauksen liike organisoituu ensimmäisen kerran *vastakohtien tasapainon kautta* (keholliset polariteetit: paino alas – suunta ylös jne.) tuoden liikkeeseen selkeän tilallisen orientaation. Liike on dialogista ja selkeisiin fraaseihin artikuloitunutta. Liikkeessä vaikuttaa tietoisuus maan vastavoimasta ja integroituneesta kehon keskustavoimasta. Koreografian hahmossa maailmoi korostuneesti kulttuurinen menneisyys. Hovitanssien kohtelias, korrekti ja muodollinen järjestyneisyys limittyy aiemmin teoksessa olleen liikkeellisyyden kanssa. Muistumat ensimmäisestä ja toisesta kohtauksesta kulkeutuvat tähän muodolliseen paritanssiin, mutta nyt hallitun ja tasapainoisen liikkeeseen organisoitumisen kautta. Kohtelias mutta etäinen paritanssi hajoaa lintuparveksi Ofelia-taiteilijan ympärille ja lentää pois.

Edellisessä analyysissa korostui tanssin ja tanssijoiden osuus. Teoskokonaisuudessa Ofelia-taiteilijan rooli kuitenkin painava. Teos rytmittyi ja rakentui Ofelian neljän maalauksen ja niihin liittyvän Ofelian puheen, kerros kerrokselta kuljetun ympyrä-matkan kautta. Maalausten aiheet limittyivät kunkin kohtauksen aihemaailmaan. Ensimmäinen maalaus oli suuri pirunsarvinen pää, josta Ofelia astui sisään. Toinen oli räävitön, 'vessanseinägraffitti', josta Ofelia astui läpi. Kolmas oli lasten kylpylelujen ja satukirjojen suutelevat joutsenet, jotka Ofelia halkaisee. Neljäs ja viimeinen oli aistillinen, käden liikkeellä miestanssijan ihon pintaa ja liikettä tavoitteleva maalaus, johon Ofelia puukottaa reikiä. Maalauskangas oli läpinäkyvää muovia ja maali valkoista. Ofelia maalasi ja puhui, lauloi, maalasi ja puhui – kunnes tie dialogille oli avoinna.

Kuvaus teoksesta

1. kohtaus: Tilan lattiaan aukeaa suuri, vino, valosuorakaide. Valkoisella lattialla, valon keskellä, makaa liikkumatta ihmishahmo, päällään suuri musta, kiiltelevä kangas – valohaudassa makaava ruumis? Kuulen naisen äänen, hengityksen mukaan syntyviä narinoita, kimeää, vaimeaa kitinää. Jossain kaukana kumisee kelloja, musiikkia, joka ujeltaa kuin tuuli suurissa holveissa. Nainen alkaa puhua. Hän makaa liikkumatta haudassaan ja puhuu. Nainen sanoo olevansa Ofelia. Välillä hän lopettaa puheen, huokailee, jokeltelee lapsena, kitisee ja puhuu jälleen:

> Istuin matalan taivaan alla ja seurasin miten pölyhiukkanen kulki horisontista horisonttiin, jokainen lihakseni jännittyneenä kuin eläimet ennen salamaniskua. Vieressä äitini ja tyttäreni. Minä kuolin, kuten ne kaikki samaan tulvaan tukehtuneet neitsyet. Kun aamu nousi veden ylle mieskin saapui. Sinä tulet liian myöhään ystäväni osasi on ohi…
>
> Minä olin se tyttö, joka tuli kotiin aina ennen yhdeksää, se jonka nännit rypistyivät multaan, jonka lantio oli mädäntynyt nuppu, vartalo lakoon jäykistynyt kaari. Puhdas omenan maku. Äitini on managerini, minä näyttelijä. Muistan kun kerran esitin Ofeliaa, se on traaginen rooli ja äitinikin oli painottanut, miehen suosionosoitukset ovat oikku, hetken huvi ei muuta, ja miten ensi-illan koittaessa leikin rapujen kanssa rannalla enkä muistanut käydä näyttämöllä pyörtymässä, Hamlet hoiti edustamisen, loppu on historiaa.
>
> Ich bin ofelia. I am ofelia. Olenko minä ofelia. Nainen, jota virta ei huolinut. Nainen, jolla oli hirttoköysi kaulassa. Nainen, jolla oli ranteet viilletty auki, nainen, joka oli ottanut yliannoksen, jolla oli lunta huulilla, jolla oli pää kaasu-uunissa.
>
> Eilen lakkasin tappamasta itseäni. Särjin vankeuteni työkalut, tuolin, pöydän, vuoteen. Hävitin taistelukentän, joka oli kotini. Repäisin auki ovat, jotta tuuli pääsisi sisään ja maailman huuto. Rikoin ikkunan. Revin verisillä käsilläni niitten miesten valokuvat, joita olen rakastanut ja jotka ovat käyttäneet minua vuoteessa, pöydällä, tuolissa, lattialla. Sytytin vankilani palamaan. Heitin vaatteeni tuleen. Kaivoin rinnastani kellon, joka oli sydämeni. Menin ulos kadulle itseeni pukeutuneena. Näin minä lähdin. Näettekö, kuka minä olen?

Ofelia nousee ylös, heittää peittona olleen kankaan sivuun ja asettuu vasemmalla etunäyttämöllä olevan suuren, tyhjän taulun kehyksen eteen. Taulun kehykseksi on pingotettu läpinäkyvää muovia. Hän ottaa muovinpalan käteensä, kastaa sen maalipurkkiin ja alkaa maalata valkoisella maalilla kuvaa muoviin. Hän maalaa suuren, itsensä kokoisen pään, jolla on avonainen suu ja pienet sarvet päässä. Sen jälkeen hän hengittää voimakkaasti ja tekee muutamia kung fu liikkeitä. Nyt hän ottaa veitsen käteensä, leikkaa pään halki, astuu halkeamasta sisään ja katoaa tauluun.

2. kohtaus: Samaan aikaan kun Ofelia katoaa tauluun, näyttämölle on noussut kolme valosuorakaidetta. Kaukana kaikunut musiikki täyttää tilan. Tilan takaosassa näkyy hämärästi valtava, koko seinän kokoinen epäsäännöllisesti kovertuva ja pullistuva massa, valtava akryylimuovimaalaus. Se kuultaa epämääräisen harmaana, sinertävänä, mustana aukollisena seinänä.

Valokäytävää pitkin lepattaa eteenpäin kolme mustaa hahmoa, kolme naista, jotka liikehtivät äkkinäisiä kulmikkaita liikkeitä, hihat ja hame lepattaen liikkeiden mukana. Naisten takana näkyy kolme valkoisiin pukeutunutta miestä, jotka katsovat liikkumatta naisia. Naiset levittelevät käsiään sivuilla, ylös alas suunnassa, polvet koukussa, varpaankärki lattialla, avaavat rintakehäänsä, tanssivat 'verkossa', varjojensa kanssa – he ovat kuin suuntavaistonsa menettäneitä lepakoita.

Naiset hakevat miehet mukaan tanssiin. Villiintyneet lepakot lentelevät miesten ympärillä, miehiä päin. Musiikin rytmi ajaa liikettä, lepakot tanssivat akrobaattista tangoa – ylösalaisin, vääntyneenä, nopeasti, säännönmukaisesti. Naiset katsovat toisiaan. Peli jatkuu. Parit vaihtavat paikkaa, naiset jäykistyvät kuolonkankeiksi miesten kannettaviksi, akrobaattinen tango jatkuu yhä.

Naiset kaatuvat jäykistyneinä taaksepäin, jäävät makaamaan valohautaan liikkumattomina. Miehet katselevat ylhäältä jäykkänä makaavia naisia.

Naiset alkavat liikehtiä lattialla, vesikasveina, syntymättöminä lapsina. Peli jatkuu. Parit vaihtavat paikkaa. Akrobaattinen tango vääntää naiset pyörteeseen, lepakot roikkuvat ylösalaisin ja miesten ympärillä. Naiset taputtavat käsiään samalla katsoen yleisöön. Peli jatkuu. Liike hidastuu.

Miehet taluttavat kädestä naisia, naiset kävelevät varpaillaan silmät kiinni. Lepakot alkavat taas kulmikkaan tanssinsa, naiset tanssivat varjojensa kanssa, kädet sivuilla, vaaka heilahtaa puolelta toisella, narrit ilveilevät. Ofelia kävelee naisten edestä näyttämön poikki. Ofelia kävelee kuin kotonaan, menossa töihin, ateljeehensa. Naiset vetäytyvät taaksepäin.

3. kohtaus: Ofelia on näyttämön etuoikealla olevan tyhjän, läpinäkyvän taulun takana. Hän on nostanut päälleen valkoisen pitkän mekon, käsissään suuri valkoinen tyllipilvi. Hän alkaa puhua samaa tekstiä kuin alussa. Hän on Ofelia, näyttelijä, hänen äitinsä on hänen managerinsa:

> The contemplation of nature fills my ass, here you are. I'm yours o nature o mother! Muistan äitini kaikkitietävät rinnat. Niiden kolme salaisuutta olivat: Tällainen sinä olet. Tätä sinä haluat. Näin sinä teet. Hänen lihansa ympäröi minua päivästä päivään aukottomana kotelona. En tiedä mikä on häntä, mikä minua. Sisällä häpeän höyrykattila, jossa kiehutin yhä pieneneviä salaisuuksia, kyllä äiti, näistä riittää kahdelle.
>
> Millainen nauta minä olenkaan. Minulla on kyyhkysen maksa ja kun puuttuu sappi ei maistu pilkka kitkerältä, muuten olisin jo ruokkinut valtakunnan kaikki korppikotkat tuon orjan raadolla. Kiimainen, julma, petollinen äitini. Ja kun taivas ja helvetti vaatii kostoa, minä ulostan sanoja, sanoja ja kirouksia, jankutan kuin liikaa pantu huora. Mitä minä odotan. Puren käytävän hänen selluliittinsa läpi. Köytän hänet suolista torille katsomaan kun otan äkkilähdön, pääroolin, Fortinbrasin. Tapan hänet kateuteen. Juuri kun te luulitte, että roolini katosi lopullisesti. The contemplation of my ass, here you are. I'm yours o nature o mother!

Ofelia kävelee hitaasti näyttämölle pitäen tyllipilveä päänsä päällä. Hän laulaa, huokailee, jokeltelee. Istuu lapsena lattialla: "The contemplation of my ass, here you are. I'm yours o nature o mother!" Samaan aikaan näyttämön takana miehet nostavat naiset syliinsä. Naisilla on pienet hameet ja hopeiset saappaat. Naiset ovat sylissä, kannettavina, leijuvat ajassa, jolloin omaa painoa ei ollut, vain vahvan sylin turva. Ofelia nousee ylös ja kävelee taulun luo. Valkoinen puku ei ollutkaan hänen päällään, vain ripustettu etupuolelle. Hän ottaa muovinpalan ja alkaa maalata valkoisella maalilla kuvaa muoviin.

4. kohtaus: Miehet kävelevät etunäyttämölle ja istuvat lattialle selin yleisöön, katsomaan naisia. Naisten esitys voi alkaa. Naiset tanssivat unenomaisen hitaasti, silmiä hivelevän viehkeästi, he tarjoavat käsiään, rintojaan, jalkojaan, jalkoväliään, takapuoltaan, hitaassa liikkeessä, aukeavina kukkina ja hetkittäin nukkeina, joiden raajat ovat väännetyt sijoiltaan. Naiset tanssivat pornokuvien poseerauseleitä, koketeerauksen jalkaliikkeitä, lapsen lattialeikkejä.

Musiikin instrumentaalisessa täyteydessä huokoinen, pehmeä naisääni laulaa kehtolaulun ja valituksen melodiaa, naiset hehkuvat valossa, miehen katseessa. Miehet nousevat ja naiset jäävät huojumaan miehiä vasten, jalka miehen kädessä. Musiikki on jäänyt jauhamaan paikalleen. Ofelia on maalannut vessanseinägraffitin – peniksen, ha, ha, ha, merkkejä. Hän on leikannut kuvan halki ja astunut sen taakse. Hänellä on muovinen noita-akan naamari kasvoillaan, kun hän raahaa itseään istuallaan takaperin näyttämön poikki, tanssijoiden välistä takavasemmalle, tyhjän taulun taakse. Koko takaseinän kokoinen valtava akryylimuoviveistos hehkuu ja loistaa. Se roikkuu, venyy, puhkeaa, kalvoontuu, kovertuu, pullistuu käsittämättömänä, outona, punaisen kaikissa sävyissä violettina, vaaleanpunaisena, verenpunaisena, ruskean punaisena, sinisen ja mustan sävyissä.

5. kohtaus: Naiset ovat kadottaneet kosketuksen maahan, suuntiin, tilaan. He leijuvat miesten kannattelemina, sylissä, raajojaan rotkottaen, käpertyen, virtaavat ajelehtien ilman tilallista tai ajallista kiintopistettä. Naiset nousevat miesten olkapäille, heidän hameensa peittää miehen kasvot, naiset leijuvat korkealla ilmassa miesten jalkojen varassa.

Ofelia maalaa valkoisella maalilla kolmatta kuvaa. Kuvaan ilmestyy kaksi joutsenta kylpylelujen ja luontokuvien maasta. Joutsenilla on nokat vastakkain. Naiset ovat istuneet lattialla masentuneina lapsina, nyt he nousevat ylös ja riisuvat miehiltä housut. Miehet ovat alushoususillaan tilassa ja naiset katselevat arvostelevasti miehiä. Miehet hyväilevät naisten vartaloa, ihoa, hyväilyn aistimus jatkuu naisen liikkeessä, kun hän leijuu ilmassa miehen kannattamana. Tanssi jatkuu, naisen jalat eivät kanna, hän on menettänyt tilanteen ja kehonsa hallinnan. Naiset roikkuvat miesten käsivarsien varassa ja hoippuvat sinne tänne. Naiset käpertyvät kyykkyyn ja miehet heidän ympärilleen. Ofelia on leikannut joutsenkuvan halki ja on taulun takana. Halkeamasta pilkistää esiin muovinen noita-akan naama. Se kähisee pilkallisesti noita-akan äänellä:

> Ain't it funny how your new life didn't change things, you'r still the same old girl you used to be. Ha ha ha." Ja oopperamaisesti: "Who was the girl you used to be?

6. kohtaus: Naiset poistuvat näyttämöltä. Miehet hakevat pienet valkoiset hunnut, jotka he kiinnittävät päähänsä. Tilan täyttää voimakas ja rytmikäs junan kolke ja pillin vihellykset. Miehet ryhtyvät matkimaan naisten äsken esittämää tanssia. He pilailevat, hyppelehtivät tilassa. Ofelia tulee leikkiin mukaan. Lapset kisailevat koulunpihalla. Miehet poseeraavat samoissa asennoissa kuin naiset äsken ja jäljittelevät naisten liikkeitä. Naiset tulevat katsomaan miesten tanssia. He ovat pukeutuneet valkoisiin housuasuihin ja heillä on vaaleanpunaiset strutsinsulat kädessään.

7. kohtaus: Yhtäkkiä peilipallon valo alkaa pyöriä lattiassa ja tilan täyttää japanilainen diskopop. Naiset ryhtyvät tanssimaan yökerhoviihdetanssia tanssikuorona. Ofelialla on peililasit silmillään ja hän häilää omia aikojaan. Miehet esittävät yökerhoviihdeliikuntaa, eroottista 'joogaa'.

Japanilaistyttöjen taidokas, korkeankimeä laulu kaikaa ja kiihdyttää tanssia. Välillä naiset moshaavat rajusti ja jatkavat sitten tanssia. Naiset ja miehet suorittavat tanssien pariutumiseleitä, viehkoin liikkein. Musiikissa alkaa 'freejazz' välike, johon kaikki sekoavat. He 'naivat toistensa kanssa, päällä ja alla kuin kaniinit'. Ofeliakin on löytänyt miehen ja he piehtaroivat peilipallon valon säihkeessä. Tanssi palautuu yökerhoviihteen tanssikuoron loppunousuun. Tanssi loppuu yhdessä musiikin viimeisten akordien kanssa keskeisasetelmaan, joka näyttää Bollywood elokuvajulisteelta.

Kaikki ovat liikkumatta paikallaan ja musiikki vaihtuu ambient virtaukseen. Asetelma sulaa hitaasti, juhlat ovat ohi. Naiset antavat sulkiensa laskeutua hitaasti alas, höyhenet väräjävät ilmavirtauksessa. Ofelia kävelee takaoikealle neljännen taulun luo. Naiset hivelevät miesten vatsaa, ihoa, sulan kärjillä ja kävelevät näyttämön taakse.

8. kohtaus: Yksi miestanssijoista asettuu viimeisen taulun taakse, aivan lähelle läpinäkyvää muovia. Hän alkaa liikehtiä taulun takana niin, että hänen ihonsa koskettelee muovia. Liikkeissä on muistumia naisten poseeraustanssista, mutta aivan eri vireessä. Vire on vakava, neutraali, näkyy kuinka liike virtailee ja kulkee miehen kehossa.

Ofelia istuu lattialla ja katsoo miestä. Hän ottaa muovin palan ja kastaa sen valkoiseen maaliin. Ofelia seuraa miehen liikkeitä ja yrittää koskettaa liikkuvaa miestä muovin läpi. Hän maalaa liikkeen jälkeä muoviin. Tanssijolla on päällään asialliset, mustavalkoiset vaatteet. He ovat kiertäneet tilassa katsomassa esityksen aikana syntyneitä tauluja, kuin väki taidegalleriassa.

Uusi musiikki alkaa. Se on samankaltainen kuin ensimmäisen tanssin musiikki, mutta maltillisempi ja järjestyneempi, hovitanssin kaltainen. Naiset alkavat tanssia, liikkeissä on muistumia alun lepakoista ja narreista, mutta liike on vertikaalimpaa, järjestyneempää. Ofelia hokee litaniaa: "tapan, en tapa, tapan, en tapa.". Naiset hypähtävät maahan rytmisesti tasajalkaa, polke-

vat maata, vastaten liikkeen rytmillä Ofelialle.

Sitten alkaa paritanssi. Miehet ja naiset kumartavat toisilleen kohteliaan hovikumarruksen ja alkaa muodollinen paritanssi. Ofelia hakkaa veitsellään kuvaa rikki, ah, ah, ah. Tanssijoiden muodollinen ja aksentoitu 'gavotti' kulkee rytmisessä synkoopissa Ofelian lyöntien kanssa. Se on järjestynyt, organisoitunut kuvio. Siihen kuuluu liikkeitä kaikista aiemmista osista, mutta liikkeen laatu on toinen, vertikaali, tilallisesti organisoitunut. Tämä on ensimmäinen kerta, kun miestanssijat tanssivat yhdessä naisten kanssa tasavertaisina tanssikumppaneina. Aiemmin he olivat olleet vain kantajia, tukijoita, nostajia, suojaajia ja katselijoita. Ofelia tulee tilaan käsissään peltiämpäri. Hän laskee sen lattialle tilan keskelle ja alkaa tapailla tanssijoiden liikettä. Tanssijoiden 'gavotti' hajoaa lintuparveksi, jonka lentoon Ofeliakin osallistuu. Tanssijat pysähtyvät rinkiin Ofelian ympärille, kaikki katsovat hetken toisiaan. Sitten tanssijat lehahtavat pois.

9. kohtaus: Ofelia jää työvaatteessaan yksin näyttämölle. Hän alkaa puhua, kiireisesti, arkisesti uudelleen Ofelian tekstiä. Mukaan tulee sävyjä ja pausseja. Ofelia ilmaisee itseään vapautuneesti, kommentoi tekstiä eleillä ja liikkeellä. Ofelialla on etäisyyttä tekstin tapahtumiin, hän kertoo sitä katsojille, välillä huvittuneena, välillä liioitellen. Ofelia käy makaamaan lattialle ämpärin viereen.

> Ofelia kertoo katsojille: ”Minä heräsin kuolleista. Minä olen 42, enkä enää pidä kirjaa menetetyistä mahdollisuuksista, ne kelluvat alas jokea miehen sirottelemien kukkien ja käyttämättömien kondomien seurassa. God don't remind me of the function of the orgasm. Tämä on valinta. Minä haluan. Puhua.”
> Ofelia laulaa ”River, river, joki, joessa, meri, meressä.”
> Hän kertoo katsojille: ”Minä näin kalan, opin uimaan, sanoi nainen kun virrasta nousi. Minä olen Tanska, ruumiin taistelukenttä.”
> Ofelia huutaa ämpäriin:” Hamlet, Fortinbras!”
> Ofelia puhuu itselleen ja kertoo katsojille: ”Lähetin järkenne takaisin juoksuhautoihin. Kidutuksen auringon alla. Maailman pääkaupungeille. Uhrien nimissä. Alas alistumisen onni. Kuningas ja kuningatar ei enää järjestele haluani. Kaaoksesta nousee ruoho. Tälle maalle ei ole muuta karttaa kuin aistimukset ja unet, tälle näytelmälle ei muuta käsikirjoitusta kuin erehdykset ja intohimo.”
> Ofelia kiemurtelee lattialla ja kähisee viettelevästi: ”Hamlet tahdotko syödä sydämeni, Hamlet willst du mein Hertz essen.”
> Ofelia sanoo: ”Minä en tiedä mitä huomenna tapahtuu, paitsi että se ei tule olemaan monologi.” Hän heittää maalausrätin ämpäriin. Pimeys.

Valo nousee neljään suureen tauluun tilan jokaisessa kulmassa. Taulut näkyvät hetken. Pimeys.

Säätämisen ongelmia

10.000 Oliota teoksen vaikean ja hitaan, improvisaatiota korostavan koreografisen prosessin jälkeen asenteeni *Ofelian* tekemiseen oli hieman toinen. Olin improvisoinut alustavan teosrakenteen salilla ennen harjoitusten alkua. Se loi harjoitusaikaan jäsentyneen rakenteen; tämän verran aikaa, näin monta kohtausta, näin monta ratkaisematonta kysymystä. Se loi myös kiireen tunnun. Halusin säilyttää teoksen monilajikkeisen kokonaisrakenteen ja sen, että kunkin tanssikohtauksen kinesteettinen hahmo organisoituu ja säätyy erilaisesta maailmayhteydestä. Tämä tavoite vaati, että oli edettävä jo seuraavan kohtauksen työstämiseen, vaikka edellisenkin laadussa olisi ollut parantamisen varaa. Yritin myös varoa

(tosin huonolla menestyksellä) itselleni aiemmista teoksissa ollutta tyypillistä tapaa: Emme saa työstettyä materiaalia teoksen kokonaisuudessa eteenpäin, kun hylkään jatkuvasti kaiken jo löytyneen, etenkin jos liike ei istu tanssijalle. Toisin sanoen, jos liikkeen merkitys muuttuu kehkeytyvän teoksen kokonaisuuden kannalta vääräksi, jos se tapa, jolla tanssija käyttää itseään liikkeessä alkaa johtaa liikkeen laatua – teoksen tavoiteltua maailmaa – väärään suuntaan.

Kiireen tuntua loi myös työryhmän aikataulu. Pienten budjettien tuotannoissa ei lähes koskaan ole varaa sellaiseen palkanmaksuun, jolla asialliset harjoitusajat voitaisiin kustantaa. Työt jäävät helposti väärällä tavalla luonnosmaisiksi ja sitä ongelmaa mielestäni oli jonkin verran myös *Ofeliassa*. Aikataulusyistä johtuen koko työryhmän yhteistä, yhdistävää aloitusta ei ollut. Jaoin harjoitusaikaa ja harjoituspäiviä näyttelijän, kirjailijan, lavastajan, säveltäjän, tuottajan ja tanssijoiden kesken. Aloitin naistanssijoiden, Mammu Rankasen ja Nina Renvallin kanssa harjoitukset aiemmin kuin miesten Timo Loposen, Juha Hietakankaan ja Jussi Nousiaisen kanssa ja naisten kanssa ehdimme paneutua jonkin verran tanssijan *tekhnen* ja teosaiheen välisiin kysymyksiin. Kaikki miestanssijat olivat yhdessä paikalla vasta heinäkuun puolella ja Crisin tiukkojen aikataulujen johdosta työskentelimme hänen kanssaan erikseen.

Tanssijat työskentelivät – kukin omista lähtökohdistaan – mielestäni avoimella ja vastaanottavaisella asenteella teoksen maailman ja sen intentioiden ymmärtämisen suhteen. Ongelmat, joita kuitenkin ilmeni, olivat luonteeltaan ainakin kolmenlaisia: kaikille yhteisen harjoitusajan niukkuus, koreografisten intentioiden ja tanssijan taidon välinen kitka, sekä koreografiseen hahmoon liittyvät artikulaation, rajauksen ja epätarkkuuden ongelmat. Koreografisten intentioiden ja tanssijan taidon välinen kitka vaikutti mielestäni ehkäpä eniten tanssijoiden viimeisen kohtauksen koreografiassa. Toteutunut koreografinen hahmo on laimeahko ja vaisu versio siitä liikkeellisen 'hovitanssiaskelluksen' ja teosaiheen välisestä suhteesta, jota koreografiaan hain.

Suurin ongelma mielestäni muodostui kuitenkin tanssijoiden toisen kohtauksen pitkästä improvisatorisesta paritanssista (ajallisen rajauksen ongelmaa oli mielestäni myös aiemmissa kohtauksissa, mutta tässä erityisesti). Mielestäni kohtauksen hahmon ajatteleminen jäi kesken. Siis sen ajatteleminen, miten eletyn kehon kokemus rajautuu teosaiheen antamassa suunnassa koreografiseksi hahmoksi. Tästä seurasi se, että kadotin kyvyn käsitellä ja asettaa koreografista hahmoa.

Disorientaation kokemuksesta, tilallisesta ja ajallisesta suuntautuneisuuden menetyksestä, leijuvuudesta ja hallitsemattomuudesta tuli vailla suuntaa oleva, leijuva ja epämääräinen koreografien hahmo, joka ei ehkä kovinkaan moniulotteisesti tai peräänantamattomasti kyennyt saattamaan esiin sitä, mitä se aavistellen kuunteli. Se päästi itsensä liian helpolla, ei hakenut säätämisen aihettaan ensin näkyvissä olevaa pidemmältä.

Tietynlaisen autistisen ja vuorovaikutuksettoman kokemusmaailman näkyväksi tekeminen koreografioidun tanssiteoksen kontekstissa on vaikeaa ja vaatisi kirkasta ja jäsentynyttä käsitystä siitä, mitä säädetään esiin. Teoksen säätämisen logiikassa vaikuttanut itsereflektion aihe, josta seurasi teoksen hahmon tasolla toiston, muistamisen, itseään tarkkailevan näkemisen-esiin asettamisen-esityksen rakenne, muuttui kovin epäselväksi

juuri tässä kohtauksessa. Itsereflektio säätämisen aiheena peittyi ja hallitsevasti esiin nousi jonkin hyvin kiinnostavan, esi-kielellisen, tiedostamattomassa vaikuttavan, ruumiillisen, eletyn kehon kokemuksen aavistus, mutta ei enempää.

Olen edellä käsitellyt ennen kaikkea tanssijan ja teoksen *tekhnen* sekä teosaiheen suhdetta. Entä Ofelia? Ofelia-taiteilijan strategia avata eksistenssiä oli viimeistä kohtausta lukuunottamatta mielestäni eräällä tavalla 'performatiivinen', jos määrittelen sen tässä yhteydessä aktuaalisesta toiminnasta käsin määräytyväksi suhteeksi esiintymiseen. 'Action painting' - kuvan tekeminen näyttämöllä, ei ollut kuvan tekemisen esittämistä, vaan kuvan tekemistä, jossa toiminnan intentio oli itse kuvan tekeminen. Ofelian tekstit toistuivat neljä kertaa lähes samanlaisina. Niiden puhumisen intentio oli itse tekstin julki puhuminen, ei rakennetun roolihenkilön maailman esittäminen tekstin kautta. Ofelian merkitysmaailmaa kuitenkin tulkitsi kuvataiteilija-näyttelijä. Siis tällainen 'performatiivinen' toimintatapa merkityksellistyi kuitenkin myös sen situaation ja kehollisen-elämishistorian kautta, jota kuvataiteilija-näyttelijä kantoi mukanaan.

Ofelia teoksen tekeminen oli työläs prosessi, varsinkin kun itse olin yksi teoksen tanssijoista. Kuten *Olioissa,* se vaikutti kykyyni käsitellä koreografista hahmoa. *Ofelian* rakenne on mielestäni edelleen kiinnostava, mutta kuten *Olioissakin*, toteutus olisi voinut päästä pidemmälle koreografisen työparin kanssa. Yhtä kaikki, itselleni Ofelian loppukuva oli huikea: kun taulujen takainen maailma näyttämöllä on pimentynyt ja sulkeutunut ja teoksen aikana valmistuneet maalaukset nousevat kaikki yhtä aikaa esiin, vahva ihmeen tuntu on läsnä.

Muutoksia ajattelussa

Ofelian jälkeen, syksyllä 1996 työskentelin ohjaaja Kama Ginkasin koreografisena assistenttina kaupunginteatterin *Machbeth* produktiossa. Seurasin läheltä kuinka ohjaaja haki näyttelijöistä ilmaisua, josta hän käytti termejä tyhjentyminen, lepo, rytmi. Roolin ja tekstin psykologiseen analysointiin tottuneilla näyttelijöillä oli aluksi hankalaa hahmottaa tekstiä ensisijaisesti vain kielen rytmin kautta ja näyttämöllä toimimista tyhjentymisen ja levon kautta. Fyysiset harjoitteet, joissa näyttelijät saivat kokemuksia siitä, mitä esimerkiksi termit tyhjä-toiminnassa ja lepo-toiminnassa tarkoittavat konkreettisesti, kehollisena kokemuksena, auttoivat asiaa. Sain mahdollisuuden olla välikätenä tai tulkkina ohjaajan ja näyttelijöiden välissä. Samalla vahvistui käsitykseni siitä, miten kehontietoisuuden harjoittaminen voi toimia esiintyvän taiteilijan *tekhnen* perustana.

Tämä prosessi loi maaperää seuraavan kevään teoreettisille opinnoilleni, joiden koen selkeyttäneen suhdettani siihen, miten koreografisen hahmon olemisen tapaa voisi ajatella ja käsitteellistää. Olin tullut hyväksytyksi jatko-opiskelijaksi vuonna 1996, mutta vasta keväällä 1997 minulla oli mahdollisuus syventyä laajemmin teoreettisen opiskeluun. Tärkeimpiä kysymyksiäni olivat, mitä sisältöjä sanalla taide, teos ja koreografia on historiallisesti ollut ja miten nämä sisällöt suhtautuvat kokemuksiini tanssijan *tekhnen* maailmayhteydestä? Miten liikkeen merkityksellisyyden kysymystä voisi jäsentää kehollise-

na maailmayhteytenä? Keskeisenä ajattelun sysääjänä tässä oli filosofi Lauri Rauhalan holistisen ihmiskäsityksen ja merkityksenmuodostumisprosessin jäsennys.

Rauhala tuo kirjassaan *Tajunnan itsepuolustus* (1996) esiin holistisen ihmiskäsityksen, jossa kukin ihmisen olemuspuolista – orgaaninen kehollisuus, situationaalisuus ja tajunnallisuus – ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään ja jossa kukin olemuspuolista myös edustaa eri problematiikkatyyppiä: Orgaaninen kehollisuus somaattisia ongelmia, tajunnallisuus merkityksen ongelmaa ja situationaalisuus elämismaailman ongelmakenttää. Ihminen on toiminnassaan olemuspuoliensa pluralistinen ykseys, jossa kukin olemuspuoli toimii oman rakentumisensa tavalla. Ihmisen *kokonaisuuden* tutkiminen on *eksistenssin* tutkimista, vaikka eri olemuspuolet vaativatkin spesialisoitumista.

Tämä tanssin suhteen kaukaa haetulta vaikuttava ajattelu oli kuitenkin ratkaisevasti johdattamassa omaa ajatteluani kysymään – eikö tanssin voisi ajatella *perustuvan* sen 'oman ilmaisukeinon' olemisen tapaan? Siis eikö tanssi voisi perustua *kehollisen olemisen rakenteen* suomaan tai avaamaan mahdollisuuteen 'tutkia' eksistenssiä? Siis perustua kehontietoisuuteen itseensä.

Koska taiteesta on kysymys, ei 'tutkiminen' voi olla pelkkää kehon soman tutkimista, sen orgaanisen rakenteen ja elinehtojen tutkimista, vaan kehollisen *toiminnan* tutkimista suhteessa eksistenssiin, siis tajunnallisuuteen, eli merkityksen ongelmaan ja situationaalisuuteen eli merkitykselliseen elämismaailmaan. Tämäkin kuulostaa vielä vaikealta, abstraktilta ja kaukaa haetulta. Itselleni se kuitenkin selvensi sitä, miten tanssin merkityksellistymistä voisi käsitteellistää ihmisen holistisen kokonaisuuden lähtökohdasta.

Nyt kun tarjolla oli holistisen ihmiskäsityksen mukainen tapa käsitteellistää tanssia, ymmärsin myös hieman selkeämmin sitä, kuinka metafysiikan perintömme ja estetiikan traditio ovat yhdessä luoneet keho-mieli dualistista ajattelutapaamme ja osoittaneet tanssille kehoa välineellistävän lähtökohdan. Siis niin, että keho on nähty tanssitaiteessa etupäässä yliaistisen sisällön esittämisen välineenä, esteettisesti muotoiltavana materiaalina. Kehollisen toiminnan *logoksen* ei ole nähty voivan olla taidetanssin *tekhnen* lähtökohta samalla tavoin kuin estetiikassa voidaan nähdä jonkin yhtenäisen 'muotoilutyylin' muodostavan taidetanssin ilmaisullisen perustan.

Tämä historiallinen problematiikka ilmeni mielestäni omissa töissäni, esimerkiksi *10.000 oliota* teoksessa, sen liikehahmon maailmayhteyden käsittämistapojen ongelmina. Nyt olin löytänyt yhden uuden avaimen tähän problematiikkaan ja koin, että tästä oivalluksesta aukesi monta solmua. Kysyin itseltäni: yritänkö kääntää (kehottomia) yliaistisia sisältöjä kehon kielelle, vai tutkinko kehon kielen kautta avautuvia merkityksiä? Millä tavalla kehon liike on *kieli* – merkityksellistä maailmaa luova ja jakava artikulaatio? Miten puhutussa kielessä avautunut ja toisaalta liikkeessä avautuva merkityksellisyys ovat suhteessa toisiinsa? Mistä asioista liikkeen merkityksellisyys tanssijalle syntyy, miten ilmaisevan liikkeen mieli rakentuu?

Seuraava kysymyspiiri kuului: jos *ihmisen* holistista maailmayhteyttä voi jäsentää edellä kuvatulla tavalla, niin miten sitten *taideteoksen* olemisen tapa suhtautuu tähän? Jos teoksen olemisen tapaa on perinteisesti käsitteellistetty sisältö-muoto suhteena, joka antaa keholle välineellisen-aineen aseman, niin miten sitä voisi sitten käsitteellistää eksis-

tenssin oman olemisen tavan, tajunnallisuuden ja situaation näkökulmassa? *Muuttuuko silloin koko kysymys taiteesta*?

Seikkailin taideteorioiden monisyisessä maastossa saamatta otetta itselleni uudella tavalla käsitteellistyvän tanssijan olemisen tavan ja taideteorioiden välille. Jokaisessa 'teoriassa' oli jotain kiinnostavaa, ne avasivat monta uutta näkökulmaa, mutta eivät sitä, jota etsin. Esimerkiksi Susanne K. Langer esittää symbolistissa taideteoriassaan, että taideteoksen muoto on koetun elämän, tunnekokemuksen projektio. Se ei operoi tunnekokemuksen reaalitodellisuuden kanssa, vaan tunteen *dynaamisen rakenteen* kanssa. Teoksessa ilmaistava sisältö ei ole vastaavuutta reaalitodellisuuden tunteen kanssa, vaan se pyrkii luomaan tunteen dynaamisen rakenteen esittämisen avulla jonkin symbolisen sisällön.[19]

Langerin ajattelu avasi itselleni uuden käsitteellisen artikulaation siihen, miten *koreografia* voi olla suhteessa elämismaailmaan – siis *kokemuksen kineettisen rakenteen* hahmottamisena. Toisaalta Langerin symbolistinen tanssiajattelu ei vastannut kokemustani tanssin merkityksellistymisestä situationaalisessa lähtökohdassa. Kokemukseni oli, että tanssissa täytyisi huomioida oleellisemmin se, että tietoinen liike, fyysishenkinen ymmärtäminen jo itse, ensin, avaa maailmasuhteena merkityksellisyyttä suoraan, eikä *vasta* 'esteettisesti muotoillun liikkeen' avulla rakennettu symbolinen muoto.

Heideggerin ajattelu alkoi avautua uudella tavalla – tai ehkäpä vasta nyt – kun olin syventynyt hieman enemmän myös muihin taideteorioihin. Heideggerin avaama näkökulma, ehdotus siitä, että taideteoksen olemisen tapaa voisi ymmärtää rajoihinsa jännittyneenä *maa-maailma* ykseytenä, jossa olemisen paljastuneisuus vasta tulee tekeille, antoi mahdollisuuden ymmärtää teosmuotoa *maailmoivana hahmona*. Voisiko siis myös koreografian olemisen tapaa ajatella kinesteettiseen hahmoon jännittyneenä maa-maailma ykseytenä, jossa *maailmaa* olisi liikkeen tajunnallisuus, siinä avautuva eksistenssin situaatio, historiallinen elämismaailma, liikkeen historialliset 'kielet' ja *maa*-ulottuvuus olisi kehollisen eksistenssin 'kätkeytyen esiin kohoava', ei-välineellinen, oma olemisen tapa?

Oivallus 'silleen jättävän' ja 'esiin valjastavan' koreografin *tekhnen* laadusta osaltaan varmasti vaikutti siihen, millä innokkuudella tartuin seuraavan työn, *Ki-ain* aiheeseen: Emmanuel Levinasin problematisoima subjektiuden totaliteetti ja toisaalta vastuu toiseuden sallimisesta.

Ki-ai teoksen kannalta oleellista oli myös, että kun oma ajatteluni oli hieman jäsentynyt kykenin myös selkeämmin kommunikoimaan lähtökohtiani tanssijan kanssa. Ja siten luomaan yhteistä esiymmärrystä tanssijan *tekhnen* ja koreografisen hahmon välisestä suhteesta käytännön työskentelyn tasolla.

---

[19] Suzanne K. Langer: Problems of Art, 1957, New York " Artistic form is congruent with the dynamic forms of our direct sensuous, mental, and emotional life; works of art are projections of 'felt life', as Henry James called it, into spatial, temporal, and poetic structures. They are images of feeling , that formulate it for our cognition. " (25.) "What he expresses is, therefore, not his own actual feelings but what he knows about human feeling. Once he is in possession of a rich symbolism, that knowledge may actually exceed his entire personal experience. A work of art expresses a conception of life, emotion, inward reality. But it is neither a confessional nor a frozen tantrum; it is a developed metaphor, a non-discursive symbol that articulates what is verbally ineffable – the logic of conciousness itself." (26.)

Ki-Ai (1997)

Työryhmä:
Koreografia: Kirsi Monni
Tanssijat: Kirsi Monni Jussi Nousiainen, 2. miehitys. Maarit Rankanen, Jussi Nousiainen
Äänisuunnittelu: Jari Kauppinen, Kirsi Monni
Musiikki: Giacinto Scelsi: Jousikvartetto nro 3 es. Arditti-kvartetti. Mika Vainio: Olento.
Heinz Holliger: Scardanelli-Zyklus- Frühling 2, Herbst 2. Jari Kauppinen: Daxofoni.
Valosuunnittelu: Sirje Ruohtula
Video: Katja Lindroos, Kirsi Monni
Henkilöt videolla: Isa Gribenberg, Helge Blomqvist, Kirsi Monni, Jussi Nousiainen
Lavastus: Tapio Hämäläinen
Valokuvat: Pirje Mykkänen
Käsiohjelma: Kirsi Monni, Katja Lindroos
Graafinen suunnittelu Wille Repo
Ateneum-salin tekniikka: Reine Lukinmaa, Timo Nurminen
Tuottaja: Mika Väyrynen, Kirsi Monni
Tuotanto: Ateneum Sali, Zodiak uuden tanssin keskus
Videotaltiointi: Katja Lindroos
Ensi-ilta: 15.11.1997. Helsinki, Ateneum-sali
Esitykset festivaaleilla: Tampereen teatterikesä 1998, Turun miniforum 1998,
Pyhäjärven täyden kuun tanssit 1998, Elia-festivaali 1999[20]

Emmanuel Levinasin Etiikka ja äärettömyys

Elokuussa 1996 *Ofelia* oli päättynyt sanoihin: ”Minä en tiedä mitä huomenna tapahtuu, mutta se ei tule olemaan monologi.” Myöhemmin syksyllä Ateneum-salin tuottaja Mika Väyrynen ehdotti teoksen tekemistä Ateneum-saliin vuoden 1997 lopulle. Inspiroituneena, kosketettuna Emmanuel Levinasin ajattelusta kirjassa *Etiikka ja äärettömyys* (1996), huomasin pian olevani suunnittelemassa teosta, jonka erääksi keskeiseksi lähtökohdaksi koin dialogisuuden eettisyyden pohdinnan.

Levinasin mukaan länsimaisen filosofian ongelmana on aina ollut pyrkimys totaliteettiin, jossa käsittävä subjekti (*Sama*) määrittää *Toisen*. Länsimaisessa filosofiassa *Toinen* – se joka on subjektista erillinen, joka jää sille vieraaksi, mutta jonka subjekti pyrkii

[20] Ki-ain lehtikritiikit ja jutut: ”Rakkauden laboratoriossa”, Marjaana Toiminen Aamulehti 18.11.1997. ”En expressiv rörelsedialog”, Jan-Peter Kaiku HBL 19.11.1997. ”Duettoja Levinasin mukaan”, Auli Räsänen Helsingin sanomat 13.11.1997. ”Kosketuksen kipu ja hekuma”, Jukka O. Miettinen Helsingin Sanomat 18.11.1997. ”Antoisan parisuhteen päivä”, Eeva Kauppinen Kaleva 3.8.1998. ”Ki-ai – Rakkaustarinoita yksinäisyyden ehdottomuudesta”, Helena Erkkilä Tanssi 1/98. ”Ki-ai Pehmeä, ihana, rakkaus”, Tarja Tikkanen Iisalmen Sanomat 3.8.1998. ”Duettoja ihmisen kohtaamisesta”, Annikki Alku Uutislehti Demari 18.11.1997.”Paino yksilön ajatukselle”, Minna Kataja Turun Sanomat 19.8.1998. ”Viisi tanssia miehen ja naisen kohtaamisesta”, Matti Saarela Etelä-Saimaa 16.8.1998.

sulauttamaan osaksi käsittämäänsä maailmaa, ottamaan omakseen – ei koskaan määritä *Samaa*, vaan *Sama* määrittää aina *Toisen*. Filosofian historiaa hallitsee pyrkimys totaliteettiin, jossa *Sama* hallitsee jättämättä ulkopuolelleen mitään. ”Totaliteetin murtamiseksi on löydettävä tapa tarkastella suhdetta toiseen tavalla, jossa toinen säilyttää toiseutensa.”[21]

Levinasille tapa murtaa totaliteetti on avautuminen kohden toiseutta, joka jää tietoisuuden hallitseman totaliteetin ulottumattomiin. Toisen ihmisen ei-intentionaalinen, ei-tiedollinen, intressitön kohtaaminen mahdollistaa avautumisen kohden tällaista suhdetta toiseen. Levinasin mukaan minän oleminen ei niinkään *ymmärrä* olemista yleensä, kuin *tuntee se painon.* Olemista – sitä että on – ei voi ottaa haltuun minkään merkitysperustan avulla. Olemista ei myöskään voi vaihtaa toisen kanssa. Kuolema todistaa tämän, kuolema ei ole vaihdettavissa. Erillisen olemassaolonsa tähden ihmiset ovat eräänlaisia ’monadeja’, joita ei ole synkronoitu käymään samaa aikaa. Levinas kysyykin: Jos ihmiset ovat radikaalisti erillisiä, miten yhteys heidän välillä on mahdollinen? Jos syntetisoiva tieto hylätään, mitä jää jäljelle? Miten löytää ulospääsy olemisesta, olemisen yksinäisyydestä?

Levinasille kysymys kiertyy luovuttamattomaksi vastuullisuudeksi Toisen edessä, kyvyksi intressittömään rakkauteen, palvelemisen tekoon, ruumiillisesti elettyyn eettiseen suhteeseen toiseen. Levinasille toisen kasvot esittävät eettisen vaatimuksen, toisen kasvojen edessä minä tulee häädetyksi levostaan, toisen kasvot eivät ole merkitykselliset tiedonsisältönä, vaan eettisenä vaatimuksena. Toisen kasvot ovat vaatimus ”älä tapa!”, ”vastaa minulle!”, ”älä jätä yksin edes kestämättömän edessä!”.

”Tiedon kannalta tämä vaatimus ei ole mitään. Toinen voidaan määritellä, ottaa haltuun merkityksellisenä representaationa ja vaikka tappaa. Tappaminen on jokapäiväinen tosiasia. Mutta vaikka kasvot voidaan tuhota, niitä ei voida pyyhkiä pois. Minän ulkopuolelle jäävinä ne yhä häiritsevät minää, asettavat sen suvereniteetin minänä kyseenalaiseksi.”[22] Juuri se, että ihmisellä on kasvot, että ihminen on ruumiillinen olento, takaa sen henkisyyden. ”Juuri koska minä on aistimellinen – toisin sanoen haavoittuva, passiivinen, altis haavoittamiselle, kivulle ja eroottisuuden liikkeelle – se on eettisyyteen sovelias.”[23] Levinasille etiikka ei ole yleistettyjä ohjelauseita tai hyvään omaantuntoon vetoamista. Radikaalia on se, että Levinasille etiikka *eletään* ruumiillisena velvollisuutena toista kohtaan, velvollisuutena, jonka muoto on aistimellisuus.[24]

---

[21] Pönni 1996, 13. Levinasin mukaan myös Heidegger jatkaa tätä totaliteetin filosofiaa; vaikka Heideggerin Dasein (täälläolo) ei tarkkaile maailmaa etäällä, vaan toimii siinä, löytää itsensä keskeltä merkityksellistä maailmaa ja osallistuu yhteiseen toimintaan toisen kanssa, vaikka Dasein on yhtä lailla maailman konstituoima kuin maailmaa konstituoiva, niin siltikin Daseinille maailma on aina sen *oma* maailma. Mt. 12–13. ”Ilman Daseinia ei tietyssä mielessä myöskään voi olla maailmaa, sillä maailmassa oleminen on nimenomaan osa Daseinin tapaa olla.” Mt. 13. Vaikka Heideggerilla varsinainen oleminen on nimenomaan kanssa-olemista (Mitsein), filosofisesti ensisijaista ei ole toiset ihmiset, vaan olemisen merkitys yleensä, kysymys olemisesta. Levinasin mukaan juuri tämä alistaa *eettisen* suhteen *tiedolliselle* suhteelle, joka persoonattomana mahdollistaa olevan käsittämisen ja hallinnan. Mt. 14.

[22] Mt. 19–20.

[23] Critchley 1992, 180.

[24] Mt. 180.

Aiheesta teoshahmoon

Olin taas kiinnostavan aiheen parissa, mutta nyt, toisin kuin *Olioissa* ja *Ofeliassa*, aiheen ja tanssin lähtökohdan sidos nousi helposti esiin. Tärkeintä oli kysyä, miten tanssija mieltää *tekhnen* perustumisen. Ajattelin, että kehollinen osallisuus olemiseen ja siitä perustasta rakentuva *tekhne* on tanssin *ethoksen* kysymys ja tärkein side teosaiheen ja tanssijan *tekhnen* välillä. Tällainen tanssin *ethoksen* lähtökohta ei kuitenkaan vielä ole teos, eikä koreografinen hahmo.

Levinasin ajattelu sysäsi minut aistimelliseen kokemuksien moniulotteisuuteen, henkisen, verbaalin, emotionaalisen, seksuaalisen, äänellisen *kosketuksen* maailmaan, kysymykseen rakkauden, diakonian ja vastuun erilaisista liikkeistä. Mietin, voisiko Levinasin ajattelun kanssa käydä dialogia taiteen keinoin, voisiko sitä dialogia käydä tanssien. Miten aistimellista velvollisuutta toista kohtaan voi tutkia, harjoittaa, kysyä tanssiteoksessa? Vai voiko?

Teoksen tulevan esityspaikan, Ateneum salin, näyttämötilan pieni koko johti helposti valintaan tehdä vain kahden tanssijan esitys. Kahden tanssijan dialogisuus oli luontevasti koreografista hahmoa ensimmäiseksi rajaava seikka. Koreografia tulisi olemaan kehollisia, tanssittuja dialogeja. Miksi sitten en kutsunut tansseja yksinkertaisesti kaksintansseiksi, duetoiksi? Koska tanssien keskeinen *maailma* olisi juuri Levinasin ajattelun kanssa käytävä dialogi ja halusin korostaa tanssin duettomuodossa tapahtuvaa kontaktin laatua. Tällä tarkoitan vastavuoroista toimintaa, jossa kumpikaan tanssijoista ei ole johtaja eikä johdettava, jossa kyse ei ole kahden rinnakkaisen soolon esittämisestä, monologisuudesta, vaan pyrkimyksestä toisiaan kuulevaan dialogisuuteen.

Levinasin ajattelun eksistentiaalinen puhuttelevuus vaati mahdollisuuden ajatella 'moniulotteista' ajallisuutta, läheisyyttä ja etäisyyttä, läsnäoloa ja poissaoloa, kokemuksen ja muistin välisiä suhteita. Esitykseen liittyvä video olisi tähän tanssin lisäksi luonteva mahdollisuus, kuten myös joidenkin aiheiden työstäminen musiikin maailmaan. Sattumalta olin juuri 1996 tavannut toimittaja Katja Lindroosin hänen suunnitellessaan työstäni kertovaa tv-dokumenttia. Dokumentista ei koskaan tullut mitään, mutta yhteinen kiinnostuksemme sekä videoilmaisuun että Levinasin ajatteluun poiki taiteellisen yhteistyön *Ki-ain* videon suunnittelussa.

Lähtökohtani oli, että videon tulisi tuoda näyttämötapahtumaan lisää jotakin sellaista, mitä live-näyttämötapahtumassa ei voi ilmaista ja jota ilman teoksen kokonaishahmo jäisi torsoksi. Jotkin Levinasin teemoista, kuten 'kasvojen velvoittavuus', 'kasvot transsendentin jälkenä', 'hyväilyn aistillinen etsintä', 'kohtaamisen jättämät jäljet' ja 'kuoleman yksilöllisyyden sivuuttamattomuus' alkoivat erottua videon maailmaksi. Näiden aiheiden rajautuminen videolle vapautti mielestäni koreografisen hahmon ajattelua omaan itsenäiseen suuntaansa.

Halusin jatkaa myös ihmisäänen ja hengityksen tutkimista osana teoksen musiikin maailmaa. Koin, että hyvin läheltä äänitetyn hengityksen ja ihmisäänen kautta voisin luoda erityisen intiimin kosketuksen maailman ja korostaa ruumiillisuuden ja aistillisuu-

den kokemusta. Tähän teokseen halusin mukaan myös puheäänen, mutta en puhetta sanojen sisältämänä informaationa, vaan 'toiselle vastaamisena', jaettuna kanssa-olemisena.

Tein äänityksiä, joissa vaihtelin hengityksen ja erilaisten aistillisten ja ajatuksellisten 'kosketuksien' äänellisiä muotoja ja dynamiikkoja, sekä onomatopoeettista puhetta. Miksasin niitä erilaisten musiikillisten tekstuurien ja sävellysmaailmojen, kuten Giacinto Scelsin, Mika Vainion, Heinz Holligerin ja Jari Kauppisen musiikkien ja äänimateriaalien kanssa. Tein tällä tavalla itselleni musiikin luonnosmaista harjoitusnauhaa, jota pystyin muokkaamaan päivittäin harjoitussalilla löytyvän mukaan. Pystyin siis etsimään teoksen rakennetta hienovireisellä säätämisellä, reagoimalla välittömästi musiikin maailmassa harjoitussalilla esiin tulevan koreografisen hahmon aihioihin.

Työskentelyni äänimaailman kanssa kulki kiinnostavasti jonkinlaisessa yhteisessä äänen ja liikkeen mahdollisessa maailmassa, työstäen ja rajaten esiin muotoutumassa olevaa teoksen hahmoa. Koin tämän musiikin ja koreografian maailman yhtäaikaisen työstämisen äärettömän kiinnostavana ja luovan prosessin harmonian kannalta jotenkin – oikeana.

Se, että aiheen eksistentiaalista moniulotteisuutta voisi yrittää ajatella videon avulla rinnasteisesti tanssin kanssa, helpotti mielestäni näyttämötapahtuman löytämistä. Videon avulla voisi avata tilan sellaisen esiin tuomiselle, jota live-näyttämölle ei voisi tuoda, ja tämä puolestaan vapautti ajattelemaan koreografiaa selkeästi sen omaan mahdolliseen maailmaan. Se, että teoksen tietyt aiheet olivat rajautuneet videon maailmaan, sekä se, että minulla oli mahdollisuus musiikin ja koreografian aihioiden hienovireiseen säätämiseen, luullakseni vaikutti siihen, että *Ki-ai* teoksen rakenne työstyi esiin niin luontevasti. *Ki-ain* dramaturginen kaari ja rakenne improvisoituivat kokonaisuudessaan esiin yhtenä pitkänä improvisaationa, ennen tanssija Jussi Nousiaisen kanssa aloitettavia harjoituksia, kuten olin toivonutkin.

Ki-ain harjoitusaikataulu oli hyvin erikoinen. Harjoittelisimme teoksen valmiiksi työryhmän kanssa syyskuun alkuun mennessä. Sen jälkeen meillä olisi aikataulusyistä johtuen kahden kuukauden tauko ja hyvin pian sen jälkeen marraskuussa ensi-ilta. Tauon aikana minulla olisi toisen tilaustyön, Kaupunginteatterin Tanssiryhmälle tehtävän teoksen alustavat harjoitukset. Aikatauluista ei siis sopinut livetä ja tätä varmistellakseni halusin työstää teosta mahdollisimman pitkälle jo ennen tanssijan kanssa aloitettavia harjoituksia. Jussi Nousiainen oli juuri saanut kiinnityksen Frederik Flamandin ryhmään Belgiaan ja *Ki-ai* oli harjoiteltava hänen 'kesälomansa' aikana.

Koreografinen esityö tanssijan kanssa

Huolimatta siitä (tai tässä tapauksessa ehkä juuri siksi), että teoksen rakenne oli selvillä ennen harjoitusten alkua *Ki-ain* työstäminen oli mielestäni hyvin dialoginen ja hedelmällinen prosessi tanssijan kanssa. Oma hieman käsitteellisesti jäsentyneempi ajatteluni koreografian ja elämismaailman suhteista edesauttoi yhteisen esiymmärryksen luomista. *Ofeliassa* en ehtinyt tehdä kunnollista teoksen *tekhneä* valmistelevaa esityötä tanssijan *teknen*

parissa. Nyt sen sijaan teimme perusteellista pohjatyötä. Kävimme läpi tanssijan toiminnallisen *logoksen* periaatteita käyttäen apuna Alexander-tekniikkaa. Kävin lisäksi Jussin kanssa läpi hatha-jooga sarjan, jota itse tein päivittäin ennen yhteisten harjoitusten alkua. Keskustelimme niistä asioista, joita joogan avulla olisi mahdollista lähestyä. Keskustelimme myös itsen käytön tavan *ethoksesta*. Jaoimme käsityksen siitä, että tanssijan *tekhnen* perustuminen toiminnalliseen *logoksen* vastaanottamiseen olisi oikea lähtökohta teokselle. Loimme näin yhteistä keho-historiallista maailmaa, jossa voisimme teosta säätää.

Aloitimme varsinaisen koreografian luomisen ensimmäisestä kohtauksesta. Hakemani liikkeen laatu oli tuolloin (1997) kuitenkin Jussille aluksi vierasta. Liiketyylien historiassa liikkeen kinesteettisen laadun voisi sijoittaa jonnekin neoklassisen baletin ja voimistelun välimaastoon. Jussi koki aluksi vaikeaksi reagoida tarjoamaani liikkeen impulssiin ja osallistua luovasti koreografian työstämiseen, koska ei sittenkään ymmärtänyt liikkeen kineettistä *logosta*, sen mieltä ja organisoitumisen tapaa suhteessa teoksen ja kohtauksen aiheeseen. Huomasin, että esityöskentelyssämme olisi vielä parantamisen varaa. Seuraavan harjoituksen pidimmekin kahvilassa, jossa puhuimme tanssin taiteena olemisen tavan historiallisista tulkinnoista. Esittelin 'Langerin mallin' ja pohdimme mahdollisuutta ymmärtää koreografiaa yhteydessä *kokemuksen kineettiseen*, dynaamiseen, ajalliseen ja tilalliseen *rakenteeseen*. Puhuimme mahdollisuudesta ymmärtää liikkeen merkitystä kehollisena toiminnassa ajatteluna, ei verbaalisen merkityksen välineenä. Keskustelumme oli erittäin selventävä, eikä ensimmäisen kohtauksen tai muidenkaan tanssidialogien, kuten kohtauksia nimitin, lähtökohtien ymmärtämisen kanssa tullut enää eteen sen suurempia ongelmia.

Musiikillinen esityö tanssijan kanssa

Ki-ain esityöhön kuuluivat myös musiikin äänitykset. Keskustelin Jussin kanssa tavoitteistani äänimaailman suhteen. Siinä tulisi kuulua puhe, sanominen ja sanottu, vastaaminen toisesta ja toiselle, kielen aistillinen ja runollinen merkitys, ilman sanojen informaation korostumista. Siinä tulisi kuulua myös kieltä ja puhetta kannattelevan kehollisen olemisemme ääni, onomatopoeettinen esikieli, hengityksen ja kehossa koetun ääntelyn 'esimusiikki'. Seuraava Levinasin sitaatti loi puheen äänityksille vireen, sen maailman paljastumisen tavan, jota tavoittelimme.

> Kasvot ja puhe liittyvä toisiinsa. Kasvot puhuvat. Ne puhuvat tekemällä mahdolliseksi ja aloittamalla kaiken puheen. Totesin äsken näkemisen käsitteen käyttökelvottomaksi kuvaamaan autenttista suhdetta toisen kanssa. Juuri puhe tai tarkemmin sanoen vastuullisuus on tuo suhde.[ ] Käsitellessäni kieltä olen aina erottanut *sanomisen* ja *sanotun*.[ ] *Sanominen* on kuitenkin sitä, että vastaan kasvoille enkä vain tarkastele niitä. Sanominen on tapa tervehtiä *toista*, ja *toisen* tervehtiminen on jo vastaamista hänelle. [ ] Jonkun ollessa läsnä on puhuttava jostain, sateesta tai kauniista ilmasta, sillä ei ole väliä. Tärkeää on puhuminen, vastaaminen hänelle on jo vastaamista hänestä.[25]

[25] Levinas 1996, 75.

Puheen äänityksen teimme niin, että annoin Jussille kirjan, jonka tekstin hän koki merkitykselliseksi (*Etiikka ja äärettömyys*) ja pyysin häntä lukemaan tekstiä onomatopoeettisella kielellä. Koin, että tällöin puheessa säilyisi kielen rytmi ja rakenne, sekä tunne kielen merkityksellisyydestä, ilman kiinnittymistä sanojen (sanotun) informaatioon, jota halusin tässä tapauksessa välttää. Sen sijaan puheen musiikillinen ulottuvuus, sen sointi ja rytmi, puhumisen teko vastaamisena, korostuisi.

Hengityksien ja laulullisen ääntelyn – 'esimusiikin' – äänityksiä varten annoin Jussille lyhyet referaatit musiikintutkija Kimmo Lehtosen kirjoituksista musiikin ja ruumiillisten kokemusten suhteista sekä musiikintutkija Gino Stefanin käsityksistä musiikin kompetensseista. Niissä pohdittiin musiikillisten muotojen ja aistihavaintokokemusten välisiä suhteita. Tältä pohjalta keskustelimme äänen ja puheen merkityksestä ja tavoitteista teoksessa. Emme pyrkisi kuvittamaan äänen keinoin tiettyjä ajatuksia tai käsitteitä, koska siitä seuraisi helposti stereotyyppinen ilmaisu. Itse puhuminen kanssa-täällä-olon-jakamisena painuisi helposti sanotun välineeksi. Esimerkiksi jos ohjeena on vaikkapa: ääntele kuin vauva, on ilmaisu helposti vauvan 'idean' äänellistä muotoilua eikä *vauvan maailman esiinpääsyä äänen kautta.* Jos taas lähtökohtana on kokemuksellisia tai laadullisia määreitä, voisi tuloksena olla puhuttelevampaa ääni-ilmaisua. Annoin listan erilaisia laatuja, ns. vitaalisia affekteja kuvaavia sanoja, kuten voimistuva, häipyvä, hyökkäävä, leijuva, räjähtävä, hiljentyvä, sitkeä, äkillinen, raju, hyväilevä, katkeava, hajoava, rauhallinen, tukahduttava, iskevä, vihlova, soiva, harmoninen, asteittainen sammuminen, nopea putoaminen, jotka toimivat Jussille äänikäsikirjoituksena, teoksen aihemaailman merkityksellisyyden lisäksi.

Teimme tällaisen esityön äänityksiin, sillä halusin välttää pelkän non-verbaalin ääntelyn epämääräistä kokemus-merkitysmaailman rajautumista. Mielestäni äänitykset onnistuivat hyvin ja materiaalia tuli runsauden pulaan asti. Katsojien palautteessa on usein koettu puhutun kielen olleen 'latinaa' ja äänten toimineen oleellisena maailmointina muussa musiikillisessa materiaalissa.

Musiikillisen kokonaisuuden kannalta edellä sanotussa korostuu ihmisäänen osuus. Pyrin tällä kuvaamaan yhteistyömme laatua. Teoksen kokonaisuudessa kuitenkin Giacinto Scelsin jousikvartetto nro. 3. muodosti musiikin selkärangan. Heinz Holligerin kuoroteos Scardanelli-Zyklus, kaksi teosta Mika Vainion Olento Cd:ltä, Jari Kauppisen daxofoniteos sekä hänen muu äänimateriaalinsa yhdessä loivat *Ki-ai* teoksen musiikin maailman. Työstimme harjoitusnauhojeni pohjalta varsinaisen esitysnauhan äänisuunnittelija Jari Kauppisen kanssa. Hänen ammattitaitonsa ja musiikillinen herkkyytensä mahdollisti äänimaailman, tanssin ja videon hyvän vuorovaikutuksen valmiiseen teokseen asti.

Videon kineettinen hahmo

Video muotoutui hyvin pitkälle Levinasin ajatusten inspiroimana keskustellen Katja Lindroosin kanssa ja videon tekemisen *taloudelliset ja tuotannolliset mahdollisuudet* huomioon ottaen. Etsimme siis ratkaisuja, jotka eivät maksaisi juuri mitään. Minkäänlai-

seen kuvaustekniseen henkilökuntaan tai kallisiin kuvajärjestelyihin ei ollut varaa. Koreografian duettomuotoa mukaellen ja dialogisuuden teemassa, videon perusratkaisuna oli kaksi erillistä videota näyttämön kummallakin sivulla. Videot toimisivat dialogisessa suhteessa toisiinsa ja kuhunkin tanssikohtaukseen.

Pohdimme sitä, miten video ja tanssi voisivat toimia yhdessä niin, että video ei veisi huomiopistettä liikaa pois rinnakkain tapahtuvasta tanssista, mutta toisi kuitenkin tavoittelemamme lisän teoksen maailmaan. Päädyimme siihen, että video olisi jonkinlainen elävän lavastuksen kaltainen videoteos. Elävällä lavastuksella tarkoitan videotapahtuman kineettistä hahmoa, sen temporaalisuutta. Videon kuvallinen tapahtuma ei saisi kulkea realistisen, tapahtumasta toiseen seuraavan kronologisen arkipäiväisen ajankulun kautta. Sen pitäisi mieluummin muodostaa suhteellisen staattinen kenttä, Giacinto Scelsin musiikin kaltainen etenemättömyys, jossa yhden tapahtuman toisto ja pienet variaatiot muodostavat videon luoman merkityksellisen paikan tai tilan. Poikkeuksena olisi viimeinen kohtaus, jossa tarkoituksella haettaisiin arkipäiväistä rytmiä, ympäristöä ja arkisten esineiden ja *vanhusten* (todellistumme historiallisina ajassa) kautta avautuvaa maailmaa. Mustavalkoinen kuva, graafinen pinta, kuvan hidastaminen ja pysäyttäminen, valöörin muutokset ja kuvattavan tarkka rajaus muun muassa tukisivat tätä videon perusratkaisua.

Viisi tanssia rakkaudesta – rakenteen ja hahmon kuvaus dialogissa Levinasin ajattelun kanssa

I. Dialogi

Levinas: Rakkaussuhde on tiedolle täysin vastakkainen. Tieto on toiseuden tukahduttamista; Hegelin ”absoluuttiselle tiedolle” on arvokasta ”identtisen” ja ei-identtisen” identtisyys”. Sen sijaan rakkaussuhteessa toiseus ja kaksinaisuus eivät katoa. Ajatus rakkaudesta kahden olevaisen yhteensulautumisena on virheellinen romanttinen idea. Eroottisen suhteen tunteellinen voima (pathétique) johtuu siitä, että olevaisia on kaksi ja että toinen on absoluuttisesti toinen.”[ ]”Rakkauden tunteellinen voima syntyy päinvastoin olevaisten ylittämättömästä kaksinaisuudesta: suhteesta sellaiseen joka kätkeytyy ainiaaksi.[26]

***1. kohtaus**: Katsomossa valot pimenevät. Näyttämön eteen, kummallekin sivulle nousee hiljaisuudessa kaksi suurta mustavalkoista videokuvaa. Toisessa, vasemmanpuoleisessa videossa näen lähes alastoman naisen vartalon ja hitaasti liikehtivän miehen käden, sormet kulkeutumassa yli rintojen pehmeän ihon, mustan liivin rajan, tunnustelemassa vartaloa, ihon pintaa. Toisessa, oikeanpuoleisessa kuvassa näen hitaasti hengityksessä kohoilevan alastoman miehen vartalon ja sitä hyväilevän naisen käden; sormet etsimässä jotakin, tunnustelemassa ihoa, rintaa, vatsaa, kylkeä. En näe miehen enkä naisen kasvoja, en tiedä keitä he ovat, mutta voin aistia ruumiin alttiuden kosketukselle, antautumiselle,.*

Levinas: Hyväilyn olemus on sen harjoittamassa etsinnässä itsessään, siinä, että hyväily ei tiedä, mitä se etsii. ”Ei-tietäminen”, perustavanlaatuinen harhailu on siinä oleellista. Se on kuin leik-

[26] Levinas 1996, 63.

Ki-ai. 1. dialogi. Mammu Rankanen, Jussi Nousiainen. Kuva: Pirje Mykkänen.

kiä jonkin sellaisen kanssa, joka kätkeytyy, leikkiä ehdottomasti vailla päämäärää tai suunnitelmaa. Siinä ei leikitä sen kanssa, joka voisi tulla omaksemme tai meiksi, vaan jonkin toisen kanssa, aina toisen saavuttamattoman, aina tulossa olevan. Ja hyväily on tuon puhtaan, sisällyksettömän tulevan odottamista.[27]

1. kohtaus: *Tilaan nousee hiljainen sähköinen rytminen pulssi ja jousisoitinten intensiivinen, pieniä intervalleja ja pitkiä dynaamisia kaaria kierteisesti toistava musiikki. Musiikin volyymi nousee ja vastakkaisista kulmista kävelee näyttämölle mies ja nainen: nainen lyhyessä mustassa mekossa ja mies lyhyissä mustissa housuissa. He kävelevät suoraan kohti toisiaan ja jäävät käsistään kiinni. Siitä impulssista käynnistyy tanssi, joka etenee vääjäämättömänä, tiheänä liikekudoksena. Tanssijat ovat jatkuvassa lähikontaktissa toisiinsa liikkeen virratessa raajojen kaarien terävyytenä ja ojentuneena ulottuvuutena – ornamenttisena, nopeana, akrobaattisena, virtuoottisena. Mies tekee yhden liikkeelliseen eleen, johon nainen vastaa haasteellisella kehon asennon muutoksella. Miehen on vastattava tähän välittömästi, muuten kehon tasapaino ja tilallinen orientaatio katoaa. Tanssijat syöttävät toisilleen haasteen toisensa perään yhä vaativampina liikesuorituksina. Tanssijat ovat toisiinsa kietoutuneita tässä muuttuvassa liikekudoksessa, jossa he ovat hetkittäin kuin yksi kahdeksanjäseninen hämähäkki. Raajat ojentuvat kauas tilaan, päät lattiaan, kattoon, horisontaaliin: Hämähäkki luo ja murtaa geometristen tilallisten linjojen esiin piirtymistä, taittumista, risteytymistä ja muuntumista tasaisella, vääjäämättömällä, nopealla rytmillä sekä tanssin pitkällä kestolla. Tanssijoiden liike on välillä korukuvioista baletin ornamentiikkaa, välillä voimistelullisia tasapainoja ja hyppyjä. Musiikin intensiteetti ja volyymi nousevat yhä. Välillä kuulen musiikin kudokseen limittyvän korkean, kimeän naisäänen ja katson videon suurta lähikuvaa yhä hyväilevistä käsistä. Tanssijat ajautuvat takanäyttämölle. Mies nostaa hitaasti hänen ympärillään hämähäkkiraajoin kiertyvää naista ja laskee hänet lattialle. Nainen istuu selin yleisöön polvi-istunnassa ja painaa sitten otsansa lattiaan. Mies istuu polvi-istunnassa kasvot yleisöön päin, toinen käsi kietoutuneena naisen ympärille. Pari jähmettyy tähän asetelmaan.*

Levinas*:* Toisen vaatimuksen edessä minä tulee häädetyksi levostaan, mutta se ei ole tietoinen tästä karkotuksesta (mikä jo sinänsä olisi kunniakasta). Kaikki itsetyytyväisyys hävittäisi eettisen liikkeen suoruuden.[ ] Inhimillinen elämä herää huomatessaan toisen, toisin sanoen se on jatkuvassa heräämisen tilassa.[28]

Pönni: Omaan olemassaoloonsa keskittyvä minä voi toki siirtää syrjään eettisen vaatimuksen, joka ei ”ole” mitään ja hahmottaa itsensä omasta itsestään, omasta paikastaan käsin. Kuitenkin, väittää Levinas, toisen ihmisen vaatimusta ei eettisesti voi kieltää. Itsenäistä ja vapaata minää ei voi olla ilman toista ihmistä, toista, jota minä ei voi itsestään käsin ottaa haltuun.[29]

Koreografi: Tanssijoiden ensimmäisessä kohtauksessa nainen ja mies jakavat sijoiltaan sysäävän kohtaamisen kokemuksen tuoman intensiteetin, dynaamisen voiman ja energian laadun. Kohtauksen virettä määritteli kokemus ajattelun eroottisuudesta, dialogisen väittelyn haastavuudesta, sen vaativuudesta ja viettelevyydestä ja sen kineettisestä hahmosta. Tavoitteeni ei ollut kuvittaa tanssilla keskustelevia ihmisiä, rakkaudessa kohtaavaa miestä ja naista, vaan jännittää esiin tanssilla jotakin inhimillisen dialogisen kohtaamisen laadusta tavalla, jonka vain ruumiillinen kinesteettinen hahmo voi paljastaa. Kaksi ihmistä

[27] Mt. 65.
[28] Mt. 111, 94.
[29] Pönni 1996, 26.

sysääntyvät peruuttamattomasti kietoutuneisuuteen toistensa kanssa tässä pitkässä, uuvuttavassakin kehollisen akrobatian, liikkeen selvärajaisen ornamentiikan kudoksessa. Se kineettinen hahmo, jota kuuntelin, järjestyi liikkeeksi, jonka kudos on nopeaa ja vaativaa, haastaa toisen vastaamaan ennen ennakoivaa arviota, kulkemaan silmänräpäyksellisestä mahdollisuudesta toiseen. Liike suuntautuu ulos tilaan, tilalliseen kolmiulotteisuuteen, samalla kun se kietoutuu toiseen, toisen tarjoamaan seuraavaan mahdollisuuteen.

Älyllinen vire ei tässä ole informaation siirtoa, vaan tietoisuutta koreografian historiallisuudesta: virtuoottisesta liikkumiskyvystä ja baletista polveutuvasta liikesanastosta (mm. pas de deux tekniikka, piruetit, arabeskit, attitudet). Tanssijat jakavat tämän tietoisuuden, luoden liikkeessä-taitavien kehojen dialogin. Scelsin musiikin mihinkään etenemätön, mutta energiaansa ja intensiteettiään kasvattava, olevan järjestystä järisyttävä musiikki asettaa vaatimuksen inspiroitumisesta ja kohottumisesta, heittäytymisestä ja sysääntymisestä toisen edessä, toisen, jonka kasvoissa voi nähdä absoluuttisen toisen, äärettömän, transsendentin jäljen.

2. Dialogi

Levinas: Joku on jo mennyt. Hänen jälkensä ei merkitse hänen menneisyyttään – kuten se ei merkitse hänen työtään tai elämistään maailmassa; se on järisyttämistä sinänsä, joka eittämättömällä painollaan jättää (tai pikemminkin painaa) jälkensä.[30]

2. kohtaus: *Videokuvassa hyväilevistä sormista alkaa jäädä ihoon jälki. Sormien reitti jättää vaaleaan ihoon mustan jäljen, joka näyttää musteelta tai vereltä. Näyttämötila värjäytyy punaisella valolla. Musiikin sähköinen impulssi on muuttunut nopeammaksi, jousisoitinten dynaaminen kaari yhä vaativammaksi, kohoavammaksi. Mies ja nainen putoavat polviltaan ja heittäytyvät toisiaan vasten. Kaksi ruumista tärisee, aaltoilee, nykii toisiaan vasten, aistien toisen ihon, intohimon liikkeen. Tanssijat ovat sylikkäin, lähestyvät ja erkaantuvat. Nainen hyökkää lattiatasossa poispäin miehestä, mies vetää hänet lantiosta takaisin. Enää ei ole jälkeäkään tilaan ojentuvista raajoista, geometrisista linjoista. On huohottavaa hengitystä, nykivää aaltoilua, primitiivistä animaalisuutta, aistien kipua ja pakottavuutta. Musiikin kudokseen liittyy naisen ja miehen ääniä; kimeää kitinää, vinkumista, kirkkaita, kuulaita, pitkiä ääniä. Jousisoitinten musiikillisen kaaren imu on pyörryttävän intensiivinen. Nainen ja mies tulevat kohden etunäyttämöä toisiaan välillä kannatellen, välillä maahan vaipuen. He jäävät hetkeksi sylikkäin. Musiikin intensiteetti on lauennut, nainen nousee ylös ja tarttuu hellävaroen miestä käsistä. Mies istuu lattialla jalat irti maasta ja tasapainottelee varovasti naisen käsien varassa kuin veden kannattelemana. Nainen saattaa miehen ylös ja he poistuvat näyttämöltä yhdessä kävellen, katsoen taakseen, käsien viipyilevän liikkeen myötä. Videolla sormista jääneet jäljet ovat muuttaneet vartalon pinnan mustan, valkoisen, harmaan, musteen ja verenkaltaisuuden kirjomaksi maalaukseksi, joka kohoilee, elää, hengittää, sykkii. Kädet ovat kadonneet ja jäljellä on outo sykkivä massa, kuivuneen maalin lohkeileva pinta, vielä tuoreen jäljen kiiltävä, paksu vana: Tuntemattomia mustia ja harmaita jälkiä painuneena värisevään, sykkivään ja valkoisena kohoilevaan ihoon.*

---

[30] Levinas 1996, 119. Timo Klemolan (1998) tulkinnan mukaan on olemassa toinen toisena olemisen taso (kuin jokapäiväinen suhde toiseen), jota Levinas kutsuu transsendentiksi, absoluuttiseksi tai äärettömäksi. Ihmisen 'metafyysinen halu' kohdistuu tähän absoluuttiseen toiseen. Voimme nähdä tämän transsendentin jäljen toisen kasvoissa (siinä mikä ihmisessä on ilmaisevaa, joten kasvot tarkoittavat ihmisen ruumista enemmän tai vähemmän kokonaisuudessaan).

Ki-ai. 2. dialogi. Mammu Rankanen, Jussi Nousiainen. Kuva: Pirje Mykkänen.

Levinas: Haluamisessa Minä suuntautuu kohden Toista tavalla, joka kyseenalaistaa Minän suvereenin itse-identifikaation. Tarve on tuon identifikaation nostalgista ikävöintiä, ja tietoisuus tarpeesta on tuon identifikaation ennakoimista. [ ] Suhde Toiseen asettaa minut kyseenalaiseksi, tyhjentää minut itsestäni ja, löytäen minusta aina uusia voimavaroja, ei lakkaa minua tyhjentämästä. En tiennyt olevani näin rikas, mutta minulla ei ole oikeutta pitää itselläni mitään. Onko Toisen Haluaminen nälkää vai anteliaisuutta? Haluttu ei tyydytä haluani, vaan tekee minut nälkäiseksi, ravitsee minua aina jollain tavoin uusilla näläntunteilla. Halu osoittautuu hyvyydeksi.[31]

Koreografi: Toisessa kohtauksessa tanssijat luopuvat ensisijaisesta kulttuurisesta kehollisuudesta ja antautuvat halulle kohden toista tavalla, joka sallii myös osallisuuden alkukantaiseen kehollisuuteen. Liike ei suuntaudu ulos tilaan, vaan putoaa kehoon lihastason supistuksen ja päästämisen, kouristuksen ja avautumisen vaihteluna, selkärangan ameebamaisen liikkeen, aaltoilun syöksähtelynä. Liikutaan maassa madon ja käärmeen, nelijalkaisen eläimen pariutumisen vimmalla. Ruumiin hahmo ei ole staattinen, vaan vaihtuva, läpikulkeva halun tapahtuma. Halu toiseen ja kehojen oma sykkivä kohoaminen nostaa tanssijat lattialta ylös, kohoamiseen ja kannatteluun.

Nainen ei pysy jaloillaan, mies ei pysy jaloillaan, liike hajottaa minän varmuuden, kehon toiminnallisen identifikaation varmuuden. Peruuttamaton on tapahtunut, nyt-tapahtuvassa minä on jo muuttunut. Toinen on murtanut minän suvereniteetin, toisesta on tullut ensimmäinen.

Levinasille side toiseen ihmiseen voi toteutua vain vastuullisuutena ja edellytys vastuulliselle, eettiselle suhteelle toiseen on minän erillisyys. Minä on erillinen nimenomaan *ruumiillisena*: Kukaan muu ei voi ottaa ajassa ja paikassa minun ruumiini täyttämää paikkaa. Ruumiin alttius kivulle, kärsimykselle, eroottisuudelle, haavoittumiselle ja haavoittamiselle takaa sen henkisyyden – ”en ymmärrä, miten enkelit voisivat antaa itsensä alttiiksi tai kuinka ne voisivat auttaa toisiaan” – sanoo Levinas.[32] Tässä kohtauksessa mies ja nainen, heittäytyessään toisen ruumista vasten heittäytyvät samalla oman ruumiinsa aistimellisuuteen, tuntemattomaan, ruumiillisuuteen, joka osoittaa tien toiseen, minän suvereniteetin murtavalla voimalla.

Videolla hyväilevän käden jättämä jälki todistaa toisesta ihoon piirtyvänä kirjoituksena, maalauksena, ornamenttina, kulttuurisena todistuksena absoluuttisesta toisesta. Tai kehoon painuneena jälkenä, kosketuksena, joka on läsnä, kun koskettaja on poissa. Mustavalkoinen video ei paljasta ovatko jäljet mustaa väriä vaiko kenties verta. Mielleyhtymät verestä kuljettavat kosketuksen, toiseuden ja minän kysymykset myös tuhoavan kosketuksen puoleen. Totalisoiva kosketus kadottaa Toisen ja ottaa sen omakseen.

3. Dialogi

Pönni: Levinasille ”erillisen olemisen kaikkein alkuperäisin ”primordiaalisin” muoto on eläminen jostakin, oleminen aistimellisuuden tasolla, ennen aistimellisuuden muuttumista tietoisuu-

[31] Levinas 1996, 107.
[32] Mt. 79.

den haltuunottamiksi aistimuksiksi. Aistimellinen ja ruumiillinen elämiseni jostakin muodostaa eräänlaisen ”kontaktipinnan”, jonka kautta voin löytää yhteyden toiseen, asettaa itseni toisen paikalle ja jonka kautta toisen eettinen vaatimus koskettaa minua.[ ] Aistimellisuuden kautta syntyvä kontakti toiseen osoittaa kuitenkin samalla erillisyyteni, toisen läsnäolo pakenee minua. Tämä kontaktin ja erillisyyden yhteennivoutuminen tulee ilmi hyväilyssä (caresse), jossa aistimellisuus tarjoaa kosketuspinnan toiseuden, toisen kanssa – mutta ei enää tarttumisena, tietona, vaan kosketuksena, joka ei ole tarttumista, ei ota haltuunsa.[33]

Koreografi: ”Kosketuksena, joka ei ole tarttumista, joka ei ota haltuunsa…” Jos Levinasille side toiseen solmiutuu vain vastuullisuutena, täytyy tuon siteen laatu olla kosketus, joka ei tartu, joka ei ota haltuunsa, joka on diakoniaa ennen dialogia, kuten Levinas sanoo. Aistimellisuudessa syntyvä velvoittavuuden tunto ennen tietoa, ymmärtäminen nimettömässä – intressitön rakkaus?

Klemola: Levinas tuo esiin läheisyyden toisen kanssa olemisen horisonttina. Läheisyys on Levinasin mukaan alkuperäinen kieli, kieli jossa ei käytetä lauseita eikä sanoja vaan puhdasta kommunikaatiota. Läheisyyden akteja ovat puhe ja kosketus. Tähän voisi lisätä Sartren korostaman katseen. Kaikkien näiden kosketuspintojen välityksellä olemme toisen kanssa. Sekä puhe, kosketus että katse voivat synnyttää sekä etäisyyttä että läheisyyttä. Tässä mielessä katseen kokemushorisontin ääripäitä edustavat rakastava katse ja alistava tai vihaava katse, kosketuksen hyväily ja murha.[34]

Koreografi: Väkivalta ja vihaava katse, tämä on tuttua kaikilta näyttämöiltä. Mutta entä ajatus suhteesta toiseen, joka on aistimellista vireessä ymmärtämistä? Miten aistimellista vireessä ymmärtämistä voi tanssia? Eikö se itse asiassa kuvaa sitä, kuinka tanssi on ylipäänsä taiteena, miten ei-tiedollinen liike kommunikoituu tanssina. Mutta, tanssittua intressitöntä rakkautta, läheisyyden alkuperäistä kieltä, voiko sitä olla? Voiko sitä olla vain poissaolona, jälkenä?

***3. kohtaus**: Tanssijat ovat poistuneet näyttämöltä ja musiikin sävy muuttuu. Siihen liittyy mukaan maskuliininen, matala miehen ääni. Mies puhuu sanoja, jotka kuulostavat joltain kieleltä, ehkä latinalta, mutta jonka sanoja en ymmärrä. Välillä kuuluu sihinöitä ja hengitysääniä, kalisevia ja rahisevia ääniä, pitkiä karhean kirkkaita puhallinsoittimen äänen kaaria, 'luontomaiseman' ääniä, johon naisen puhe limittyy mukaan. Kummatkin videokuvat näyttämön sivuilla ovat tyhjentyneet vaaleaksi pinnaksi, johon nousee yksi kasvin lehti heleän harmaana vaaleaa yksiväristä taustaa vasten. Lehdet ovat välillä aivan paikallaan, välillä jompikumpi väräjää hiljaa tuulessa.*

Tanssijat tulevat esiin sivusta aivan näyttämön takaosasta muuttuneina hahmoina. Miehellä on leveät mustat housut ja hän kantaa naista selkänsä päällä kuin pientä matkakantamusnyyttiä. Nainen on polviensa päällä miehen selässä, hänellä on pitkä harmaa silkkinen hame, paljaat käsivarret ja tukka on koottu korkealle päälaelle. Vaikutelmana on pariskunta vaeltamassa pitkällä matkalla, 'japanilaisessa' maisemassa. Videokuvan valöörit ja pelkistyneisyys tukevat vaikutelmaa. Mies kantaa naisen takanäyttämön poikki ja häviää näkyvistä.

Kohta he ilmestyvät taas näkyviin, tulevat 'perille' ja mies laskee naisen maahan. He pitävät toisiaan kädestä, ja toisella kädellä osoittavat kohden ylhäällä horisontissa lentäviä lintuja. Käden hidas liike

[33] Pönni 1996, 24.
[34] Klemola 1991, 23.

Ki-ai. 3. dialogi. Mammu Rankanen, Jussi Nousiainen. Kuva: Pirje Mykkänen.

jatkuu saumatta tanssiin. Liikelaatu on jatkuvaa ja hidasta, pehmeää ja virtaavaa. Kiireetön tanssi pysähtyy hetkeksi joihinkin liikkeen ääripäihin ja lähtee uudestaan liikkeelle. Tanssijat käyttävät hyvin vähän voimaa tai ponnistusta liikkeisiinsä. Liike syntyy ja jatkuu, pysähtyy ja lähtee uudestaan liikkeelle hyvin keveästi ja vaivattomasti. Tanssijat liikkuvat välillä kontaktissa toisiinsa, välillä erikseen, mutta kaiken aikaa liikettä tuntuu ohjaavan syvä esteetön kommunikatiivisuus ja läheisyys. Kumpikaan ei johda liikettä eikä ole johdettava. Liikkeen muoto virtaa esiin luonnon ilmenemisen levollisuudella ja selittämättömyydellä.

Nainen ja mies ovat molemmat viehkeän feminiinisiä ja voimakkaan maskuliinisia. Mies kantaa naista korkealla ja nainen katsoo maisemia. Nainen kantaa miestä sylissään ja mies on sylilapsi. Naisen peittävän hameen alta pilkistää jalka, jota mies koskettaa. Daxofonin karhean kirkas puhallinsoittimen ääni luo pitkien, polveilevien hengitysten rytmin akustiseen maisemaan. Videokuva on vaihtunut pilvien liikkeeksi ja veden kimallukseksi. Nainen ja mies seisovat vastakkain ja koskettavat toistensa ihoa kuljettamalla kättään toisen vatsasta ylöspäin, toisen vatsan reagoidessa herkkään kosketukseen. Sitten he kääntyvät selin ja kulkevat käsi kädessä kohden näyttämön takaosaa, laskeutuvat alas lattialle istumaan. Nainen tarjoaa päänsä miestä kohden, mies avaa naisen hiukset. Näyttämölle laskeutuu pimeys. Videokuvissa vesi kimmeltää auringossa, muutama sorsa uiskentelee pienillä aalloilla.

Koreografi: Levinasin käsitteet 'pyyteetön olemisen tila' ja 'kosketus, joka ei ota haltuunsa' johdattivat kokemuksellisiin liikelaatuihin ja olemisen tapaan, jota voi kuvata ilmauksilla kokemushorisonttien keskinäinen tasapaino, kehon toiminnallinen yhtenäisyys ja itsessään lepäävyys. Liikkeen laatua kuvannee parhaiten vastakohtien tasapaino: lepoon kokoontunut liike, liike, joka ei pyri erityisesti ulottumaan tilaan, mutta ei myöskään putoamaan ruumiin sisätilaan, joka ei tavoittele tematisoitua merkitystä, mutta joka on täynnä maailmayhteytensä laadun merkityksellisyyttä, joka virtaa leväten ja pysähtyy jatkuen, joka samaistuu luonnon aikaan, sisältäen silti kulttuurisen tietoisuuden, joka voi olla feminiinisyyden ilmentymä maskuliinisuuden sisällä ja toisinpäin. Tanssijan *tekhneä* määrittää vastakohtien tasapaino: Painon alas ja suunnan ylös tasapaino, lihasvoiman käytön ja liikkeen suuntaamisen tasapaino, spiraalisuuden myötä toimimisen ja vertikaalisuuden tasapaino.

Tämän kohtauksen tekeminen oli koko teoksen yllättävin tapahtumana ja koreografisessa työssäni aivan poikkeuksellinen. Aloitimme keskustelemalla aiheesta ja kohtauksen *tekhnestä*. Selvitimme yksityiskohtaisesti *tekhnen* tavoitteita tämän kohtauksen kannalta ja erityisen keho-mieli orientoituneesti. Minulla oli valmiina Jari Kauppisen löytämä erikoinen daxofonilla soitettu musiikin aihe, johon olin miksannut sekä omia ääniämme että erikoisia lintujen ääniä. Tämän valmistautumisen jälkeen ryhdyimme ensimmäisen kerran improvisoiden tanssimaan kohtausta. Liikkeen hahmo virtasi esiin ihmeellisellä tavalla yhteisyydessämme. Improvisaatiomme tuntui olevan harvinaisen syvällä yhteisessä virtauksessa (flow), joka ikään kuin asetti kaiken paikalleen itsestään. Kiitimme onneamme ja sattumaa, että videokamera oli päällä, sillä esitettyyn teokseen kohtaus jäi viimeistä piirtoa myöten tuon ensimmäisen improvisaation mukaisena.

Tanssijoiden *tekhneä* johdatti kokemus luonnon järjestyksestä, kehollisen toiminnan esiymmärryksestä *fysiksen* keskellä. Tähän tilaan avautuu luonto ja suhde luontoon itsestään ilmenevänä, *poiesiksena*. En kuitenkaan halunnut luoda sisätiloissa esitettävälle näyttämöteokselle videolla toteutuvaa luontolavastusta. Pikemminkin olisi kyse virittyneestä ajallisesta maisemasta, 'puutarhan hoidon ideasta', sekä ihmisen *tekhnestä*, taiteellisesta

esiin tuomisesta luonnon potentiaalista.

Katjan oivallus oli kuvata sisätiloissa, vaaleaa taustaa vasten pitkänä otoksena kahta huonekasvin lehteä, joka värisivät silloin tällöin hänen puhaltamassaan ilmavirrassa. Toisaalta en myöskään halunnut, että videokuva olisi liian staattinen, siis, että sen mahdollinen käsitteellisyys dominoisi ei-käsitteellisen, ei-tiedollisen, aistillisen olemisen liikkeen yli. Kohtauksen loppupuolella kuva vaihtuikin pilvien liikkeeseen sekä veteen, lopuksi veden kimalluksessa uiviin pullasorsiin. Sorsat olivat tärkeitä kohtauksen vireen kannalta. Oma kokemukseni on, että luonnossa on paljon huumoria. Tanssijoiden koreografia oli omassa liikkeen laadussaan myös viehkeän humoristinen, kuin japanilainen pastissi, feminiinisyyden ja maskuliinisuuden eleiden kulttuurinen tanssi luonnon helmassa. Sorsat tulisivat esiintymään myös viimeisessä kohtauksessa, kuvissa Hakaniemen rannasta ja vanhuksista.

4. Dialogi

Levinas: Olen täysin yksin, ja juuri oleminen minussa, se, että olen olemassa, eksistoimiseni, muodostaa ehdottoman intransitiivisen elementin, jonkin vailla intentionaalisuutta, vailla suhdetta. Olevaisten välillä kaikki on vaihdettavissa paitsi olemassaolo. Tässä mielessä oleminen tarkoittaa itsensä eristämistä eksistoimalla.[35]

Koreografi: Ja josta (eristyksestä) intressitön vastuullisuus toisesta voisi olla ulospääsy. Mutta tässä neljännessä kohtauksessa halusin katsoa päinvastaiseen suuntaan. Sellaiseen nollapisteeseen, käännekohtaan, tyhjään, pimeään, hämärään hetkeen, jossa olemisen merkitys on ei-merkitystä, jossa ruumiin alastonta, erillistä olemista painaa olemisen hiljaisuuden kohina, olemisen 'on', josta ei ole ulospääsyä.

Nemo: Lapsi, joka vuoteellaan tuntee yön kuluvan, saa kokemuksen kauhusta….[36]

Levinas: Joka kuitenkaan ei ole ahdistusta.[37]

Koreografi: Tässä kohtauksessa ei ole kyse tunnetilasta, vaan olemisen persoonattomasta painosta, oman ruumiillisen eksistoimisen erillisyyden tosiasiallisuuden kohtaamisesta. Ja myös ruumiin muistista, erillisyyden kokemuksellisesta menneisyydestä, lapsuudesta, autoeroottisuudesta, oman ruumiin aistillisuudesta ennen tietoa ja hallintaa, olemisen yksinäisyydestä. Vire ei ole ahdistunut sen paremmin kuin iloinenkaan. Aika on pysähtynyt tai laajentunut kuin yön pimeinä unettomina hetkinä.

Levinas: Aivan kuin tyhjyys olisi täynnä, aivan kuin hiljaisuus olisi ääntä. Jotain, jota voidaan tuntea kun ajatellaan, että vaikka ei olisi mitään, niin se tosiasia, että "on", ei ole kiellettävissä. Ei niin, että olisi jotain tiettyä, tätä tai tuota, vaan pikemminkin itse olemisen näyttämö on avoin:

[35] Levinas 1996, 53, 59.
[36] Philippe Nemo kirjassa Levinas 1996, 53.
[37] Mt. 53.

Ki-ai. 4. dialogi. Kirsi Monni, Jussi Nousiainen. Kuva: Pirje Mykkänen.

on. Siinä ehdottomassa tyhjyydessä, jonka voidaan kuvitella edeltävän luomista – on. [ ] Haluan todellakin painottaa ilmaisun ”on” persoonattomuutta: ”on”, kuten ”sataa” (il pleut) tai ”on yö” (il fait nuit). Tässä ei ole sen enempää iloa kuin yltäkylläisyyttäkään. Kyse on äänestä, joka palaa kieltämisen jälkeen. Ei ei-mitään, ei olemista.[38]

4. kohtaus: *Videokuvat ovat tummuneet mustaan. Mustassa pinnassa välähtää silloin tällöin sähköisiä häiriöitä. Näyttämölle nousee valo, joka paljastaa kaksi tuoleilla liikkumatta istuvaa alastonta ihmistä. Valo paljastaa heidän vartalonsa, rintansa, kasvonsa, hiuksensa ja ihonsa näyttämön mustaa tyhjyyttä vasten. Tuolit ovat näyttämöllä rinnakkain niin, että miehen ja naisen suunta on kohden yleisöä. Tuolien välissä on tyhjää, pimeää tilaa. Mies ja nainen istuvat pitkään täysin liikkumatta.*

Sitten he alkavat hitaasti, pienillä epäröivillä liikkeillä kosketella ja tunnustella itseään. He kuljettavat käsiään hitaasti pitkin reisiensä ihoa, reisien sisäpuolta, sukuelimiään, vatsaansa, rintojaan, kaulaansa, kasvojaan. Käsien eleessä ei ole erityistä suuntautuneisuutta, ei tarpeen tyydytyksen intensiteettiä, ei päämääräisyyttä. Kädet etsiytyvät kohden omaa ruumista, omaa ihoa, kohden omaa ruumiin muistia.

Musiikin maailmaan limittyy hyvin läheisiä naisen ja miehen hengityksen ääniä. Ovatko ne kiihottuneisuuden vai itkun katkonaisuutta? Äänet limittyvät aaltomaiseen, oktaaveja ylös ja alas risteilevään vokaliisiin sekä kuoron laulamaan tekstiin. Nainen ja mies istuvat pimeän eristämässä valossa, he eivät näe toisiaan, mutta oudolla tavalla heidän toimintansa on hyvin samankaltaista. He nostavat kätensä ilmaan ja kurottavat ylös jotakin kohti. Sitten heidän kätensä laskeutuvat hitaasti alas, kurottaen eteenpäin, haparoiden, tunnustellen, ei nähden. Käsien paino jatkaa liikettä alaspäin, heidän päänsä painuvat alas ja he nojaavat käsillään reisiinsä, liikkumattomina, pään riippuessa painavana olkapäiden välissä.

Heitä ympäröi musta pimeys, jonka intensiivisessä painossa silloin tällöin välähtelevät silmänräpäykselliset sähköiset häiriöt. Onomatopoeettinen puhe ja varioivat hengitykset liikkuvat musiikin akustisessa tilassa kehojen liikkumattomuudessa. Hitaasti mies ja nainen suoristautuvat istumaan ja kuljettavat käsiään reisiä pitkin edestakaisin, pehmeällä aaltomaisella liikkeellä, sormenpäiden koskettaessa reisiä. Sitten he pysäyttävät kätensä reisien yläpuolelle ja pitävät niitä siinä liikkumattomina. On kuin kädet olisivat paikallaan jonkin tuntemattoman voiman sanelemana, jonkin, jota silmät eivät voi havaita, iho aistia tai mieli ymmärtää.

Koreografi: Levinas puhuu olemisen painosta, hiljaisuudesta joka ’kohisee’. Tässä kohtauksessa video otti ’kohisevan hiljaisuuden’ paikan. Koin, että videolla ei voi esittää – representoida – tyhjyyttä, joka jo ajatuksenakin olisi aika mahdoton, vaan pikemminkin luoda intensiivistä pimeyttä, ei-kieltoa. Videolla ’intensiivinen pimeys’ muuttuu ennen pitkää näkymättömäksi. Tätä välttääksemme videon mustassa kuvassa välähteli silloin tällöin pieniä sähköhäiriöitä. Akustisessa maailmassa sen sijaan tapahtuu paljon: Naisen ja miehen liikkeen intiimi, ihon pinnan ja ruumiin muistin välinen tapahtuma toistuu omalla tavallaan akustisessa maailmassa. Hengityksen ja äänen intiimiys, kaikkein yksityisin sisäisyys, limittyy Heinz Holligerin ihmisäänten monistumiseen, kuoroteokseen, jota luonnehtii kollaasimainen elementtien liikkuvuus, puheen ja vokaliisin risteilevä kudos.

Tämä kohtaus ei varsinaisesti ollut liikkeellinen dialogi, vaan kaksi rinnakkaista yksinäisyyttä. Olin improvisoinut etukäteen kohtauksen laadun ja rungon. Istuisimme kumpikin omilla tuoleillamme. Tuolit olisivat rinnakkain ja kohden yleisöä. Koskettelisimme omaa

[38] Mt. 53.

kehoamme syvässä hiljaisuudessa ja paikalla-olemisessa. Kurottaisimme kohden sumuisesta ympäristöstä erottuvia kasvoja. Nojaisimme käsiimme emmekä jaksaisi kannattaa päämme painoa, olisimme nollapisteessä. Aistisimme ruumiimme kautta jotakin aistimatonta, ruumiimme kautta avautuvaa jälkeä. Koreografinen hahmo oli siis molemmilla tanssijoilla sama, hyvin pelkistetty, ajallisessa ja liikkeellisessä hahmossa tarkkarajainen. Kaksi rinnakkaista yksinäisyyttä ei kiellä eikä poista yksinäisyyttä, mutta asettaa esiin olemisen erillisyyden jokaista koskettavana. Tanssijoiden toiminnan henkilökohtainen intiimiys vaati mielestäni myös unisono-muodon tuoman etäännytyksen selkeästi koreografiseksi hahmoksi. Muunkinlaiset ratkaisut olisivat saattaneet olla mahdollisia.

5. Dialogi

Levinas: Kuolema nostaa esiin kaiken sen, mikä suhteessa toiseen on epäautenttista, koska ihminen kuolee yksin.[39]

5. kohtaus: *Kuoromusiikkiteoksen sävy muuttuu puhemusiikin kaltaiseksi, johon limittyy yksittäisten instrumenttien hetkellisiä esiintuloja. Tilallinen ja ajallinen hitaus vaihtuu arkiseksi nopealiikkeisyydeksi. Mies ja nainen käpertyvät tuoleilleen ja kääntyvät kohden toisiaan. He katselevat rauhassa toisiaan reagoimatta mitenkään. Videolla näkyy lähikuvaa jonkun ihmisen asuinhuoneesta ja siellä olevista tavaroista. Kuva paljastaa kaksi huonetta vaellellen siellä satunnaista reittiä, tarttuen jonkun esineen yksityiskohtaan, ohittaen toisen. Esineistä päätellen toinen huone on miehen ja toinen naisen. Esineet kertovat, että henkilöt ovat vanhoja – viiri, suurennuslasi, valokuvia, pitsiliina, Södergranin runoteos – ja että he asuvat yksin – kapea sänky, yksi huone.*

Koreografi: Nyt tullaan arkipäivään ja sosiaalisuuden kysymykseen. Videon suoma mahdollisuus tuoda näyttämön ulkopuolinen maailma kontekstiksi näyttämön tapahtumille tuntui oikealta ratkaisulta. Halusin teokseen kokemuksen ajan hyppäyksistä, aukollisuudesta, muistamisesta, rajallisuudesta, perspektiiviksi elämänvalintojen, elämän tienhaarojen kysymyksiin. Mieluummin kuin selkeää vastausta tai ehdotusta toivoin ambivalenttia kysymystä: Kuinka heille (miehelle ja naiselle) mahdollisesti olisi tässä rakkaudessa voinut käydä? Levinasille ulospääsy olemisesta – ajan merkityksettömän kohinan lakkaaminen – vastuullisen suhteen toiseen ennen tietoa. Levinasille toisen kasvot ovat keskeinen portti ulos yksinäisyydestä. Kasvojen esittämän vaatimuksen kuuleminen on ensimmäinen sosiaalisuuden teko. Samalla kun kasvot ovat minulle vaatimus avautua kohden toista, toista, joka ei ole minua, ne ovat jälki transsendentista Toiseudesta, absoluuttisesta haltuunottamattomuudesta – Pyhän jälki. Ajatus kasvoista jälkenä laajeni ajatukseen asuinhuoneesta jälkenä. Katja kuvasi kahden vanhuksen asuinhuonetta, muistoesineitä, valokuvia, valokuvissa olevia kasvoja, kirjoja, kapeaa vuodetta. Samalla hän kuvasi menneisyyttä, lopun läheisyyttä, arkista ympäristöä.

6. kohtaus: *Näyttämöllä mies nousee, tarttuu tuoliin ja kantaa sen pois. Nainen nousee ylös ja hakee näyttämön sivusta vaatteensa. Mies tulee takaisin vaatteineen ja molemmat alkavat pukeutua, hyvin*

[39] Mt. 59.

Ki-ai. 5. dialogi. Kirsi Monni, Jussi Nousiainen. Kuva: Pirje Mykkänen.

arkisesti, kuljeskellen ja jutustellen. He sonnustautuvat arkisiin valkoisen ja harmaan sävyisiin verkkareihin ja t-paitoihin. Mies ja nainen kohtaavat toisensa, juttelevat toisilleen ja alkavat kiusoitella ja leikkiä toistensa kanssa. He heittävät villasukkaa toisilleen ja pelaamisen ja leikkimisen liike synnyttää liikkeellisen jatkon.

Liikkeen laatu on hyvin luonnosmainen, arkinen, improvisatorinen ja spontaani. Musiikkiin limittyvä miehen puhe on nopeatempoista, arkista, sävykästä. Mies ja nainen unohtavat pelinsä ja menevät katsomaan näyttämön sivuseinille heijastettavaa videota. Nainen katsoo vanhan naisen huonetta ja mies vanhan miehen. He liikuskelevat hetken videokuvan kanssa, tavoittaen välillä kuvassa näkyviä esineitä, liikkuen välillä omia aikojaan, niitä näitä. Mies ja nainen tavoittavat toisensa uudestaan, jatkavat liikettä, jossa säilyy leikkimisen ja pelaamisen elementti. Mies lopettaa leikin ja istahtaa etunäyttämölle. Nainen istahtaa takanäyttämölle. He eivät tee mitään – ovat.

Sitten nainen kaivaa villasukasta esiin pieniä kiviä ja helistää niitä. Ääni houkuttaa miehen paikalle ja he asettuvat istumaan lattialle vastakkain. Nainen helistää kiviä kämmenissään miehen korvan juuressa. Mies arvaa montako kiveä naisella on käsissään. Mies on arvannut väärin, koska joutuu antamaan erotuksen naiselle. Peli jatkuu hyväntuulisena ja kiireettömänä.

Koreografi: Konkreettinen, mutkaton, spontaani, toiminnallinen, leikkisä, improvisatorinen, yhdessä tekeminen, peli, tasapaino, arkinen, tilaa antava – olivat tämän kohtauksen vireen ja koreografisen hahmon lähtökohtia. Kohtauksen dialogisuus syntyisi leikillisyyden ja pelin kautta. Tanssijan *tekhneä* määrittäisi kehon toiminnallinen yhtenäisyys ja funktionaalisuus, kehon arkista, 'luonnollista' liikkumisen tapaa lähellä oleva toiminnallisuus, liike liikkumisen ja leikin vuoksi, dialogina, improvisaationa ilman muuta määrittelyä. Halusin mukaan myös autenttisen, toiminnallisen pelaamisen hetken. Istuisimme näyttämöllä pelaten kivipeliä, arvuuttelisimme toistemme kämmenissä olevien kivien määrää. Toiminnan aika ja laatu määräytyisi täysin pelin kulun mukaan. Katsoisimme myös videoilla olevaa kuvaa vanhusten huoneista, mutta emme näkisi vanhuksia huoneissaan. Istuisimme takanäyttämöllä pelaamassa samaan aikaan, kun videossa seurattaisiin vanhuksia.

Rakensimme kohtauksen improvisoimalla ja yhdessä tekemällä. Päällisin puolin kohtaus rakentui niistä elementeistä ja laaduista, joita siltä toivoinkin. Silti tämä kohtaus jäi koreografisena hahmona keskeneräiseksi. Kohtauksen liikkeen laatu oli itsessään taas yksi, uudenlainen maailmayhteyden laatu, liikkeeseen organisoitumisen tapa, joka olisi vaatinut perusteellisen pohjatyön, aivan kuten muutkin kohtaukset. Edeltävien kohtausten liikkeen laatujen työstäminen oli ollut niin vaativa urakka, että tähän viimeiseen eivät rahkeemme riittäneet. Pidin kiinni kohtauksen improvisatorisesta lähtökohdasta, mutta koska huolellista esityötä sitä varten ei ehditty tehdä, improvisaation ja asetetun rakenteen välinen suhde ei toiminut riittävän hyvin.

Esitysten aikana tämä kohtaus eli jatkuvasti ja *Ki-ain* viimeisessä esityksessä huhtikuussa 1999, jossa Maarit Rankanen tanssi naisen osan, se oli jo muuttunut rakenteeltaan ja liikemuodoiltaan viimeistä kivipeliä lukuun ottamatta hyvin paljon. Silti sitä ei mielestäni koskaan saatu aivan kohdalleen. Luulen, että ongelma ei ollut kokonaan myöskään siinä, miten *tekhnen* pohjatyö oli tehty tai jätetty tekemättä, vaan se, miten *tekhnestä* olisi avautunut tarkemmin se, mitä säädetään. Nyt se jäi ajattelematta. Luulen, että tein tässä taas sen saman 'virheen' kuin usein aiemminkin. Eräällä tavalla eläydyn ja samastun kohtauksen maailmaan niin täysin, että hahmon hahmottaminen jää vajaaksi. Sam-

astuin 'nukahtaen' arkipäiväisen, mutkattoman, luontevan ja vaivattoman olemisen tapaan, jolloin se, mitä kehollisen eksistenssin mutkattomuus antaa ajateltavaksi, jäi vain aavistukseksi.

Epilogi: *Videokuvassa ovi aukeaa ja vanha nainen astuu ulos. Hän laskeutuu hitaasti portaita alas ja lähtee kävelykeppiinsä tukien yksin kävelylle. Kävelevän vanhuksen selkä etääntyy pitkin hiekkaista rantatietä. Toisessa videossa vanha mies astuu samasta ovesta ulos, laskeutuu hitaasti samat portaat alas ja kävelee yksin samaa, kaupunkimaisemassa olevaa rantatietä. Näyttämöllä nainen ja mies ovat lopettaneet pelaamisen. He lepäävät hetken, nousevat ja kävelevät yhdessä pois näyttämöltä. Ensimmäisen kohtauksen musiikin sähköinen rytminen pulssi palaa ja muut äänet katoavat. Rannalla vanha nainen heittää leivänmurusia rannassa uiskenteleville sorsille. Sitten hän istuutuu yksin puistonpenkille. Toisessa kuvassa mies istuutuu yksin puistonpenkille. Suuret lähikuvat kasvoista paljastavat iän uurteet. Sormet ovat vanhuksen sormet. Vanhukset kääntävät kasvonsa aurinkoon ja he katselevat ympärilleen. Nainen katsoo oikealle ja mies vasemmalle. Suuret lähikuvat vanhusten kasvoista katsovat toisiaan näyttämön pimeyden yli. Sähköinen pulssi sammuu, tulee täysin hiljaista. Hiljaisuudessa mies nousee penkiltä ja lähtee kävelemään poispäin. Nainen nousee ja lähtee kävelemään poispäin. Mies katoaa ja kuva sammuu mustaan. Toisella videolla naisen etääntyvä selkä näkyy hetken. Sitten nainen katoaa ja kuva sammuu mustaan. Pimeys.*

Levinas: Kasvot ovat merkitystä, ja ne ovat merkitystä ilman kontekstia. [ ] Kasvot ovat merkitykselliset itsessään. Sinä olet sinä. [] Kasvoista ei voi tulla ajattelun käsittämää merkityssisältöä. Kasvot ovat se, mitä ei voida käsittää, ne vievät tuolle puolen.[ ] "Älä tapa" on kasvojen ensimmäinen lausuma. Ja se on määräys. Kasvoissa ilmenee käsky, aivan kuin minulle puhuisi jokin mestari. Samalla toisen kasvot ovat kuitenkin riisutut. Hän on köyhä, hänen tähtensä voin kaiken ja hänelle olen velkaa kaiken. Ja minä, olenpa kuka tahansa, olen "ensimmäisenä persoonana" se, jolla on kyky vastata kutsuun.[40]

'Tanssiantropologiaa'

Ki-ain tanssidialogit tai duetot ovat liikkeen laadultaan keskenään hyvin erilaisia. Näin jälkeenpäin huomaan, että teos tarjoaisi myös hyvin ilmeisen tanssiesteettisen tulkintanäkökulman. Siis sen analysoimisen, minkä tyylin mukaan kussakin kohtauksessa on liikettä muotoiltu esteettisesti ja miten ne sitten toteuttavat tai eivät toteuta tyylin sisäistä standardia. Väljästi luonnehtien ensimmäinen kohtaus voisi olla esimerkki neoklassisesta tyylistä, toinen butovaikutteisesta tyylistä, kolmas tai chi pohjaisesta liikkeestä, neljäs performanssin genrestä ja viides ns. uuden tanssin 'estetiikasta'.

Kuten olen pyrkinyt edellä kuvaamaan, lähtökohtani ei ollut tanssiesteettinen työskentely, vaan kunkin kohtauksen merkityksellisen maailman ja eletyn kehon kokemuksen säätäminen teoksen hahmoon. Minusta on kuitenkin mielenkiintoista huomata jälleen kerran ja näin havainnollisesti, kuinka erilaiset kokemusmaailmat ja niiden kineettiset hahmot johdattavat näin erilaiseen liikkeen *tekhneen* ja liikehahmoon. Näin tulin tehneeksi eräänlaista käänteistä 'tanssiantropologiaa'. Sen sijaan, että ottaisin tarkas-

[40] Mt. 74, 75.

teltavaksi tyylin, purkaisin sen osiin ja löytäisin kokemuksen, otin kokemuksen, löysin sen kinesteettisen hahmo ja sain 'tyylin'.

Keskustelu tanssijan kanssa

Haastattelin viittä tutkintoni teoksissa mukana ollutta tanssijaa keväällä 1999, siis kun kaikki viisi teosta olivat jo tehdyt. Seuraavassa tekstissä on otteita keskustelustani *Ki-ain* tanssija Jussi Nousiaisen kanssa (21.4 1999). Keskustelu kiertyi tutkielmani aiheen ympärille: yleisesti tanssin taiteena olemisen tavan ja tanssijan *tekhnen* suhteisiin, sekä erityisesti tanssijan *tekhnen* kysymyksiin suhteessa *Ki-aihin*. *Ki-ain* työprosessi vertautui Jussin kokemuksiin toisenlaisesta työtavasta suuressa Brysseliläisessä tanssiryhmässä, jossa hän oli kiinnityksellä vuosina 1997–1999.[41] Olen lyhentänyt keskustelua ja muokannut puhekieltä hieman luettavampaan muotoon. Jussi on tarkistanut osuutensa keskusteluun.

i) Mietteitä siitä, millaisin eväin lähdetään luovaan ryhmätyöprosessiin:
Kirsi: Miten koet tanssijan *tekhnen* ja taiteellisen hahmon lähtökohtien selvittämisen tärkeyden?
Jussi: Sinähän annoit monistenivaskan, missä selitit biisin rakennetta ja kohtausten sisältöä sekä Levinasin kirjan. Koko se kakku oli mielestäni välttämätön saada tietää, että pääsee sisään siihen, mistä käsin lähdetään työskentelemään. Minulla oli sellainen olo, että työskentelyssä ei pelkästään työstetä liikettä sinänsä, vaan kokonaisuutta, eli sitä, mistä muoto lähtee, mistä kohtausten sisällöt lähtevät, millä tavalla ne tuottavat muotoa. Minusta se alustus oli erittäin tärkeää, että pystyi jollain tavalla hahmottamaan ja käsittämään, mitä sinä teet, miksi sinä teet.
Kirsi: Miten vertaat sitä Brysselin työtapaan?
Jussi: Siellä ei ole käytössä selkeää tanssijan työprosessiin keskittyvää metodia, miten asioita työstetään. Tavallaan se, mikä *Ki-aista* on jäänyt niin voimakkaasti mieleen, on työskentelyn metodisuus. Että on selkeästi olemassa liikkumiselle metodi, käsitys siitä, mistä perustasta asiat tehdään, mistä ne tulevat. Kun taas Brysselissä sitä ei ole tässä muodossa olemassa. Kaikki perustuu pääosin jonkinlaiseen visuaaliseen näkemiseen. Tavallaan siinä ryhmässä on 16 eri metodia. Kaikki tekevät henkilökohtaisesta lähtökohdasta ja se 'metodi' perustuu pelkästään henkilökohtaiseen uskomukseen ja henkilökohtaiseen tanssisuhteeseen. Jos sinä tässä kirjallisessa työssäsi puhut kokemusmaailmasta ja tanssin maailman hahmottamisesta, niin sehän on oikeastaan, mitä siellä koko ajan näkee. Näkee sitä, millä eri tavoilla ihmiset tekevät siellä töitä. Mikä tulee (implisiittisesti) esiin on se, millä tavalla ihmiset käsittävät tanssin, tanssijuuden, kehollisuuden. Teoksen työstäminen on vain siitä päältä valikointia – mikä sattuu näyttämään siltä, mitä koreografi haluaa nähdä.

[41] Jussin kiinnitykset: Charleroi Dance, Bryssel 1997–1999. Galili Dance, Groningen 1999–.

Kirsi: Nyt voisi asettaa kaksi vastakysymystä, että koetko sinä, että *tekhnen* periaatteiden kanssa työskentely on rajoittavaa, että se sinällään sitten rajoittaa työskentelyn vapautta? Ja toisaalta, koetko, että se, mitä sinä käsität tässä yhteydessä metodiksi, tuliko se riittävän perusteellisesti selvitetyksi, tuliko se jaetuksi, ymmärretyksi?
Jussi: Niin, no aluksihan minulla oli vaikeuksia ymmärtää, tai ymmärsin kyllä, päässäni, mutta sen yhteyden löytäminen suoraksi keholliseksi toiminnaksi, oli vaikeata. Minun piti lähteä kuitenkin niin alusta, että myös keho ymmärtäisi mitä tehdään.
Kirsi: Mutta mehän tehtiin koko ajan fyysisiä harjoituksia, että eihän se millekään monisteille perustunut?
Jussi: Niin tehtiin. Mutta ongelma olikin se, että kun minä en ole koskaan tuottanut asioita aiemmin tällaisen metodin kautta. Työ on alkuun yhteyksien löytämistä ja ymmärtämistä ja se on hirmu hidasta. Sinullahan se on helppoa, kun olet niin paljon tehnyt sitä kautta. Siinä missä sinä teit viisi liikettä, minä juuri aloitin ensimmäistä. Prosessissa, missä tuotetaan liikettä yhdessä, jouduin tekemään hirveän harppauksen, mutta sehän ei ole negatiivista.
Kirsi: Tästä voisi ajatella, että ryhmätyöskentelyssä, kun kyseessä olisi jo kolmas tai neljäs yhteinen työ, olisi teoksen tekeminen jo sitten helpompaa näiden perusasioiden kannalta.
Jussi: Kyllä ehdottomasti.
Kirsi: Kerroit että Brysselissä on 16 eri metodia, 16 erilaista työskentelytapaa, jotka tuottavat erilaista tapahtumaa ja ohjaaja siitä vaan valitsee päältä. Siinä voisi ajatella, että no, sehän on sitten vapaata tekemistä, onpa hienoa. Siinä ei rajoiteta ketään, eikä panna ketään mihinkään muottiin, kaikki saavat tehdä omista lähtökohdistaan. Tätähän voisi pitää myös positiivisena seikkana. Ja sitten taas tätä meikäläisen tapaa alistavana tai negatiivisena?
Jussi: Sehän on vain näennäisesti vapaata. Itse asiassa, sehän perustuu nimenomaan ohjaajan diktatuuriin, millaiseksi oman tilanteen ryhmässäni koen. Me tanssijat täällä sokeana kuljemme. Siinä on tavallaan koko ajan kaksi askelta jäljessä, koska itsellä ei ole käsitystä siitä, missä mennään. Esimerkiksi meidän työskentely auttoi minua hirmuisen paljon liittyessäni ryhmään, koska siellä joutui työskentelemään ilman annettua metodia materiaalia tuotettaessa ja improvisaatioon perustuvissa tehtävissä. Ja jos sinä et ole tehnyt sen tyyppistä työtä aiemmin, eikä sinulla ole työkaluja oman metodin luomiseen niin sinä olet ihan hukassa. Sitä sattuu tietysti tekemään jotain sellaistakin, mistä ohjaaja pitää, mutta sinulla ei ole todellisesti käsittämiseen perustuvaa suhdetta tekemiseesi.
Kirsi: Siinä varmaan helposti joutuu miellyttämisen kierteeseen. Kun ei tiedä, mistä käsin tekee. Yhtäkkiä ei tiedä yrittääkö vaan miellyttää koreografia, tavallaan yrittää vaan löytää sokkona sitä, miten voisi miellyttää sitä, kun ei tiedä yhtään sen valintojen perusteita, se ei juurru eikä ankkuroidu mihinkään.
Jussi: Ja sitten tuleekin tilanne, missä sinä et enää yllätä. Minusta tuntuu, että olen siellä nyt hyvässä asemassa pelkästään sen takia, koska työskentelen itseni kautta, en yritä miellyttää koreografia, ja se on hänelle yllättävää. Hänellä ei ole etukäteen käsitystä siitä, mitä minä tulen tekemään. Yleensä hän saa ihan muuta, kuin mitä odotti pyytäessään jotain. Mutta siinä on se järkyttävyys myös työskennellessä muiden tanssijoiden luoman materiaalin kanssa.

Kirsi: Millä tavalla?

Jussi: Se materiaali on usein siinä mielessä 'sokeaa' ja 'tiedotonta', se vaan tulee jostain ekstemporee ilman mitään ajattelua. Usein se perustuu siihen, että ohjaaja antaa jonkin tehtävän, saat käteesi vaikka silitysraudan ja sitten sinun pitää tehdä jotain sillä silitysraudalla. Se, mikä siinä on vaikeaa, tällaisessa tehtävän asettelussa, että tehdäksesi jotain järkevää siinä tilanteessa, sinun on pakko miettiä, mistä on kysymys. Mikä tämä on, että minulla on silitysrauta, koko se kakku, mitä siitä irtoaa. Mitä silitysrauta merkitsee noin yleensä, mitä se, että minulla on se kädessä, koko se tuntuma, kun minulla on painava kapistus kädessä, miten minun kehoni reagoi siihen painoon, millä tavalla minä olen tämän objektin kanssa, mikä on suhde siihen jne. Sitten koreografi tekeekin valinnan joltain, joka nyt on vaan tehnyt jotain sen raudan kanssa, mutta josta se nyt vaan noin visuaalisesti pitää, se on kivan näköistä. Mutta minulle tällaista materiaalia on turhauttavaa omaksua jos ei löydä sen mieltä. Minä en tiedä mikä (kehollinen) logiikka siinä on takana, mihin se juurtuu. Tämä voi olla tosi vaikeata työskennellessä ryhmän kanssa. Ja sama toisinpäin. Jos minä taas teen jonkun jutun, niin koskaan ei kysytä minun mieltäni, aina opetellaan vaan pelkkä muoto. Jos se muoto kuitenkin lähtee jostain mielestä, jostain sisäisestä logiikasta.

Kirsi: Jos ymmärrät sen logiikan, pystyt olemaan luova sen muodon sisällä ja sen mieli säilyy?

Jussi: Ongelma on siinä, että siinä vaiheessa, kun minun pitää opettaa se jollekin muulle tanssijalle, niin siitä helposti tulee pelkästään muoto vailla mieltä. Koskaan ei päästä sellaiseen tilanteeseen, että työskenneltäisiin oikean laadun kanssa.

Kirsi: Mihin minä pyrin tämmöisellä 'metodilla' on, että vaikka se aluksi asettaa rajat, asettaa lähtökohdan, se pyrkii tekemään sen tekemisen mielen näkyväksi. Tavallaan ottaa ihmisiltä sen ensimmäisen vapauden pois, mutta että vapaus olisi siinä, että ei tarvitse tuntea itseään ryhmässä tyhmäksi, sen takia ettei tiedä, mistä on kysymys. Että voisi ryhmässä tuntea itsensä oman ajattelunsa kautta, ja että pystyisi sen metodin mielen yhdistämään omaan elämismaailmaansa ja että itse voisi ammentaa sieltä. Niin, ettei tekeminen leiju täysin irrallaan vielä näkymättömissä olevan teoksen olemattomuudessa. Täytyy olla se kehollinen ymmärrys, mistä käsin luo. Haen sitä, että vapaus tulisi näiden merkitystä luovien rajojen kautta.

Jussi: Tässä tulee myös se osallisuuden kysymys esiin. Vaikka tässä vapauden diktatuurissa on näennäinen vapaus, niin se ei anna sinulle mitään todellista mahdollisuutta osallistua mihinkään, ja sehän nimenomaan on diktatuuria.

Kirsi: Sinulla ei tavallaan ole sitten kuitenkaan äänivaltaa.

Jussi: Sinulla ei ole äänivaltaa asioihin, koska sinä et ymmärrä. Sinut pidetään koko ajan tyhmänä, niin että sinulla ei ole mahdollisuutta osallistua, olet koko ajan kaksi askelta takana. Aina voi kuitata tanssijan häiritsevät kysymykset sillä, että sinä et vaan nyt ymmärrä. Kun sinulle ei anneta mitään metodia tai keinoja työskennellä minkään asian kanssa, se lisää diktatuurin järkyttävyyttä.

Kirsi: Puhutaan taas meidän prosessin rajoista. Ensimmäinen vaihe meidän työskentelyssä liittyi liikkumisen mieleen ja sen prosessointiin. Seuraava vaihe liittyi koreografiaan.

Kun ryhdyimme tekemään *Ki-ain* ensimäistä osaa, koin, että olit ensin hyvin epäilevä liikkeen suhteen. Sitten selvitimme tarkemmin ajatuksiani koreografisen hahmon ja elämismaailman välisistä suhteista. Tämän jälkeen koin, että sinulla ei ollut enää niin hankalaa sen ensimmäisen kohtauksen kanssa ja pystyit löytämään kohtauksen mielen ja työskentelemään hyvin luovasti kohtauksen rakentamisessa. Nyt kun ei tanssissa ole vain yhtä eikä kahtakaan traditiota, niin koen, että on oleellista pystyä selvittämään myös näitä taidekäsitys-kysymyksiä. Tanssin tekemisen tilanteessa meidän pitäisi kuitenkin pystyä ryhmätyöhän ja niin, että se ryhmätyö olisi mielekästä kaikille.
Jussi: Kyllä se selvitys on tärkeätä, tanssin ja koko prosessin kannalta. Eikä siinä ole kysymys diktatuurista siinäkään suhteessa, että mehän ollaan vapaaehtoisesti kiinnostuneita ymmärtämään. Prosessi on molemminpuolinen, jos minulle annetaan eväät osallistua johonkin sellaiseen, mihin minä haluan osallistua. Sehän on illuusio, että työprosessissa olisi absoluuttinen tasavertaisuus, eikä semmoisesta pitäisi mitään illuusioita elätelläkään, niin kuin kuitenkin koen, että tehdään ryhmässä, jossa työskentelen.

ii) Tanssijan tekhnen periaatteista
Kirsi: Voisiko vielä yrittää puhua itsen käytön tavan periaatteista vähän konkreettisemmin. Miten sinä ymmärrät sen?
Jussi: Keskustalähtöisyys, painovoima ja liikkeen suuntaaminen.
Kirsi: Jos nämä ovat sinulle kolme oleellisinta, niin miksi juuri nämä ovat valikoituneet?
Jussi: Jos nyt painovoimaa ajatellaan, se muodostaa minun mielestä kuitenkin sen, joka on numero ykkönen. Se on minua hallitseva voima, johon olen suhteessa jatkuvasti, mitä minä en voi kieltää. Vaikka sen kieltäisin, se olisi siitä huolimatta olemassa. Tämä tarkoittaa, että putoan aina kohti maapallon keskustaa. Tämä muodostaa minun maailmasuhteen, fyysisenä olentona, se on sääntö numero yksi. Keskusta ja liikkeen suuntaaminen. Jotta minä en ihan luhistuisi tässä maapallolla, niin minun pitää seistä omilla jaloillani ja ymmärtää suuntani ylöspäin, minun fysiologinen ja biologinen rakenteeni. Minun luuni ja lihakseni tekevät jatkuvasti tiettyä työtä, että minä pystyn toimimaan tässä maailmassa. Fyysisen toiminnan perusta on se, että minun keskustani on suhteessa painovoimaan ja minun kehoni osat ovat suhteessa keskustaan. Kaikki liike, mitä minä tarvitsen toimiakseni – kurottaminen, astuminen, ottaminen jne. – aina palaa minun keskelle ja lähtee keskustasta ulospäin.
Kirsi: Kun sanoit, että painovoima tulee ykkösenä, niin vaikuttiko Levinasin etiikan lukeminen jollain tavalla tähän näkemykseen? Pystyitkö integroimaan Levinasin ajattelua omaan liikkumiseesi ja jos, niin miten?
Jussi: Nyt puhutaan selkeästi olemisesta, fyysisestä todellisuudesta, eikä vain ideasta tai ajatuksesta tai jostain esteettisestä. Jos minun ensimmäiseksi suhteeksi muodostuu suhde Toiseen, vaikka se nyt tässä tapauksessa ei kohdistukaan toiseen ihmiseen, (vaan painovoimaan ja *fysikseen*), mutta se jo sinänsä auttaa minua ulos egon ylimäärästä, että minä en olen maailmankaikkeuden keskipiste, että minä olen kasvanut vauvavaiheesta ulos, suhteisiin ja siihen, että on olemassa myös jotain minun itseni ulkopuolista. Eihän Levinas sinänsä painovoimasta puhu.

Kirsi: Ei puhu ei. Mutta hän paikantaa ihmistä ja hänen tilannettaan. Jos tarkkaan katsoo liikettä, näkee myös millaista maailmayhteyttä liikkumisen tapa edustaa. Liikkumisen tapaa ei voi erottaa koreografisen hahmon maailmasta.

iii) Työskentelyn haasteellisuudesta

Jussi: *Ki-Aissa* kokonaisuutta katsoen, näkyy ensimmäiseksi kohtausten muodollinen ja tyylillinen erilaisuus. Niitten muoto lähti kohtausten sisällöistä, sisältä käsin.

Kirsi: Mitä tarkoittaa sisältä käsin? Tätä pitää tarkentaa. Minä kun nimenomaan vastustan sitä, että liikettä voisi tehdä jonkin 'sisäisen' tai 'sisältäpäin' tulevaa ajatusta tai tunnetta kuvittamalla. Keho on aina maailmassa toimiva, merkitys syntyy ja nousee maailmayhteydestä, kokemus on merkityksellinen, koska se on jossakin suhteessa elämismaailmaan.

Jussi: No joo, tämä oli hyvä tarkennus.

Kirsi: Koin, että kohtauksia ei tehty kielellisen kertomuksen logiikalla, vaan kohtaamisen laadun luoman kehollisen kokemuksen pohjalta, käyttäen sen kokemuksen laadun ominaisuuksia rakennuspuina.

Jussi: Tanssi voi olla jotakin muuta kuin ajatuksen kuvittamista tai psykologista kertomista. Tämä menee läpi kautta koko *Ki-ain*. Vaikka viimeisessä kohtauksessa on eniten tavallaan arkisia, kertovia elementtejä, se kulkee kuitenkin aika kehollisella tasolla. Siinä ei psykologisoida tilannetta tarinaksi.

Kirsi: Minä koen, että *Ki-ain* voi myös nähdä jollain tavalla 'tanssityylillisenä historiallisena esityksenä': Tanssin koreografisen hahmon lähtökohta voi olla niin monenlaisessa kokemuksellisessa tasossa.

Jussi: Se mikä musta on kiinnostavaa, näin jälkeenpäin on, että vaikka siinä on erilaisia kohtauksia, jotka eroavat toisistaan ns. tanssityylillisesti, niin minulle se ei ole ongelma tai ristiriitainen asia. Siinä ei ole ongelmaa kuten esimerkiksi, jos sinut pistetään lavalla yhtäkkiä vaan nauramaan ja itkemään. *Ki-aissa* kuitenkin kaikki palaa ja nousee artikuloidusta (itsen käytön tavan) perustasta. Sitten tulisi ongelmia jos yhtäkkiä vaihdettaisiinkin perustaa.

Kirsi: *Ki-ain* ääninauhaa tehtäessä puhuttiin musiikillisista yleisistä koodeista ja amodaalisesta aistimisesta, annoin listan affektiivisista adjektiiveista, sitten puhuttiin Levinasin vastaamisen teemasta ja käytettiin sitä ohjeena puheen äänityksessä. Koin, että ohjeet olivat älyllisesti tarpeeksi haastavat, mutta estivät ennalta tiedetyn mallin käytön, sallivat äänen musiikillisen ja puheen toiselle-vastaamisen ulottuvuuden.

Jussi: Se, mikä tässä prosessissa on ollut ylipäänsä nastaa, on ollut sellainen itse ymmärtämisen autuus. Tehdään jotain, esimerkiksi niitä ääniä, niin, että saan myös älyllisiä haasteita, eikä tehtäväksi anneta vain autistisia kehollisia kopiointeja. Tai että ääninauhassa olisi annettu ohje, että ole vauva ja ole sitä ja tätä. Tällainen pyytää ihmistä menemään tietynlaiseen autismiin.

Kirsi: Yleiset ohjeet, jotka avaavat vain 'ennalta tiedetyn' maailman, ovat eri asia, kuin ohjeet, jotka vievät kohden ei-ennalta-tiedettyä, mutta antavat toiminnan mielen.

Jussi: Vaikka olisi kuinka kokenut ja taitava esiintyjä, niin siinä täytyy kuitenkin ensin

tavallaan kieltää tehtävä. Joudut kieltämään stereotypian omassa mielessäsi ja lähtemään muuta kautta, mutta silloin ehkä on valmius ylipäätään lähteä muuta kautta.

Kirsi: Hermeneuttinen tulkinnan kehä täytyy nostaa tässä myös esiin. Se liittyy tähän oman eletyn kehon kokemuksen virvoittamiseen, ns. transpersoonalliseen kehonkokemukseen. Koen, että Autenttinen liike -työskentely auttaa tässä, mutta toista kunnioittavalla ja eettisellä tavalla. Siis ilman ohjaajalta tulevia vaateita siitä, millaista 'ilmaisua', 'luovuutta', 'rajuutta', 'autenttisuutta' ym. liikkujan *pitäisi* ohjaajaa miellyttääkseen toteuttaa.

Jussi: Taas tullaan siihen, kuinka minun mielestäni haasteellisuus on niin ehdottoman tärkeää. Että kaikki ei ole valmiiksi pureskeltua. Että teoksen tekoprosessissa sinulla on mahdollisuus sukeltaa prosessiin, antautua sille. Että sinua ei käsitellä osana jonkun toisen kuvastoa. Ei yleisten stereotyyppisten käsitysten kuvastoa, eikä koreografin yksityistä.

Kirsi: Tässä pitää tarkentaa mitä tarkoitat. Voi tulla sellainen käsitys, että ahaa, kaikkien pitää saada tehdä omaa, eikä voi tehdä koreografin näkemyksen mukaisesti? Eli mitä haasteellisuus ja prosessiin heittäytymisen mahdollisuus tarkoittaa, jos se ei tarkoita sitä, että pitää saada itse tehdä koreografiansa, ikään kuin näyttelijä vaatisi, että kaikki mitä hän puhuu näytelmässä pitää olla 'omakeksimää'?

Jussi: Haasteellisuushan muodostuu juuri siitä, mistä olemme puhuneet, että on joku artikuloitu ja koettu perusta, mistä puhutaan ja minkä pohjalta voi työskennellä ja soveltaa kaikkea pyydettyä ja uutta.

Kirsi: Omat kokemukseni eräistä performansseista 1980-luvulla, kaiken hillittömyyden, rajattomuuden ja kiinnostavuuden ohella, jota en todellakaan tässä väheksy, liittyvät kyllä juuri tuohon vapauden vankilaan. Kun yhteistä merkityksellistä ilmaisullista tai käsitteellistä kenttää ei varsinaisesti ole jaettu, on kokemus materiaalin tuottamisesta ja esittämisestä aikalailla sokkotanssia. Tämänkaltaisen vapauden kääntöpuoli on ahdistus siitä, että on ikään kuin kollektiivisessa vastuussa esityksen hahmosta, sen maailmasta, eikä kuitenkaan itse henkilökohtaisesti allekirjoita sitä kokonaisuutena. Tosin kaaoksen sietokyky kasvaa ja se on ihan terveellistä välillä, mutta ei kovin kehittävää pitkän päälle.

Jussi: Juuri se, kun sitä on kuitenkin esittäessään kokoajan vastuussa siitä, mitä esitetään ilman, että on mitään mahdollisuuksia käsittää kokonaisvaltaisesti, mistä on vastuussa. Minulle on käynyt Brysselissä viimeaikoina niin, että olen pessyt käteni tässä asiassa. Kun menen lavalle, niin ajattelen, että en ole vastuussa tästä, mitä täällä esitetään, en ole kenenkään 'pelastaja', en uhraa itseäni tehdäkseni jonkun toisen esityksen. Se on jäänyt kokonaan toisen esitykseksi, koska en koe saaneeni osallistua prosessiin, siitä ei ole tullut yhteinen. Juuri sitä perustaa, myöskään sitä älyllistä haastetta en ole kohdannut.

Ancient Bodies (1998)

Työryhmä:
Koreografia: Kirsi Monni
Tanssijat: Harri Kuorelahti, Ville Sormunen, Kaisa Torkkel, Tove Wingren
Äänisuunnittelu: Jyrki Sandell, Kirsi Monni
Musiikkiaiheita: Anibaldi, Perry, Sandell, Vainio
Lavastus ja pukusuunnittelu: Sari Salmela
Valosuunnittelu: Vesa Ellilä
Äänitekniikka: Jyrki Sandell
Valotekniikka: Vesa Ellilä
Näyttämötekniikka: Mikko Leino
Lavastus elementit rakennettu Lauri Simeniuksen ja Jouko Ala-Pantin johdolla
Hiukset: Tarja Korhonen
Meikki: Anne-Gorlewski-Leino
Valokuvat: Pirje Mykkänen
Graafinen suunnittelu: Valtteri ja Cleo Bade
Tuottaja: Jyri Pulkkinen
Videotaltiointi: Espoon AMK
Tuotanto Helsingin kaupunginteatteri, tanssiryhmä
Ensi-ilta: 6.3.1998. Helsingin kaupunginteatteri, Studio Elsa[42]

Hitaasti esiin aavistuva teoshahmo – hämähäkit vai kiteet?

1996 syksyllä Koreografi Kenneth Kvarnström tilasi minulta teoksen kaupunginteatterin tanssiryhmän kaksois-ensi-iltaan, joka olisi 1998 maaliskuussa. Harjoitusajat menisivät erikoisella tavalla lomittain *Ki-ai* teoksen kanssa. Harjoituksissa olisi ensin aloitusjakso, jonka jälkeen olisi kolmen kuukauden tauko *Ki-ain* esityksille ja sitten uusi harjoitusjakso, joka päättyisi ensi-iltaan. Käytännössä tauko harjoituksissa osoittautui luovan prosessin kannalta hedelmälliseksi. Tauon tuoma etäisyys tekeillä olevaan teokseen selkiytti eroa aiempien suunnitelmieni ja harjoituksissa tanssijoiden kanssa tapahtuneen välillä, jälkimmäisen voitoksi.

Lähtötilanne teoksen tekemiselle oli myös monessa suhteessa hieman erilainen aiempiin töihini verrattuna. En itse tanssisi teoksessa mukana ja tämä seikka antoi uudenlaisen position koreografisen hahmon käsittelylle. Myös työolosuhteet olivat aiempaa paremmat. Kuukausipalkkainen ja taitava ammattitanssiryhmä tunsi toisensa hyvin en-

[42] Ancient Bodies lehtikritiikit: "Askelten kirkasta polyfoniaa", Auli Räsänen Helsingin Sanomat 8.3.1998. "Kvarnströmin kauden viimeinen voimannäyttö", Marjaana Toiminen Aamulehti 13.3.1998. "Stark dans med särprägel", Jan-Peter Kaiku HBL 16.3.1998. "Tyylikästä nykytanssia", Pirjo Raiskio Turun Sanomat 8.3.1998. "Uråldriga kroppar i storm", Malin Kivelä Folktidningen Ny Tid 11/98. "Pitkien raajojen lennokkuutta", Sara Vähäpassi Etelä-Suomen Sanomat 10.3.1998. "Liikkuvat kehot pääosassa", Annikki Alku Uutislehti Demari 10.3.1998.

tuudestaan ja pystyi olosuhteidensa puolesta turvattuun, keskittyneeseen ja pitkäjänteiseen työskentelyyn. Koreografi astui sisään 'valmiisiin' olosuhteisiin, joista lämmin, suuri harjoitussali ei ollut vähäisimpiä. Taiteellisella työryhmällä oli paitsi korkea ammattitaito myös avoin ja kannustava suhde luovaan työhön, jossa voisi lisäksi hyödyntää ammattiteatterin koko organisaatiota lavastamosta ja puvustamosta, äänistudioon ja valotekniikkaan sekä tuottajaan. Ensimmäisen kerran sain työskennellä olosuhteissa, joissa oli mahdollista keskittyä teokseen ilman tuotannollisia paineita ja jossa tämä mahdollisuus koski kaikkia työryhmän jäseniä.

Mutta mistä lähteä liikkeelle? Kuvasin edellä *Ki-ain* yhteydessä, kuinka käsitimme tanssijan *tekhnen fysiksestä* ammentavana tietämisenä. Ajattelin, että tällä kertaa teoksen ensimmäisenä lähtökohtana olisi juuri kehontietoisuuden *tekhne* itsessään ja siitä avautuva maailma. Tällainen lähtökohta on kuitenkin vielä hyvin yleinen, toisin sanoen se ei vielä kerro teoksen hahmosta paljoakaan. Täytyi kysyä, mille paljastuneisuudelle omassa elämismaailmassamme kehollinen *fysiksestä* ammentava *tekhne* antaa mahdollisuuden?

Kun tanssijan *tekhne* ymmärretään näin, siinä on aina mukana tietoisuus osallisuudesta olemiseen. Tanssijan kokemusta kehollisesta eksistenssistään voineekin kuvata enemmän radiomaston tai tutkaluotaimen kaltaisena, kuin minään staattisiin minuuden rajoihin pumpattuna lihasmassana. *Ancient Bodies* teoksen valmistelun aikoihin itse luotailin ajankohtaisesta elämismaailmasta jotakin sellaista, joka hämärästi aavistuen tulkkiutui esiin kinesteettisinä mielikuvina hyönteisistä, hämähäkeistä ja muurahaisista ja toisaalta kiteistä, rihmastoista ja metamorfooseista. Hämähäkit ja muurahaiset saivat harjoitussalilla seurakseen rankkaa teknojylyä, tulenpaloa ja pakottavaa intensiteettiä. Kiteet, rihmastot ja metamorfoosit saivat seurakseen hiljaisuutta, risahduksia, radiohälyä ja eetterin kohinaa. Siis ollakko hämähäkki vai kide, siinäpä kysymys?

Omassa esityössäni teoksen suhteen toimin samoin kuin *Ki-a*i-teoksessa. Tein luonnosmaista musiikin ääninauhaa, jossa yhdistin ambient-musiikillista äänimaisemaa äänittämääni kuivuneiden oksien katkaisusta syntyvään akustiseen 'lähikuvaan' ja sattumanvaraiseen rytmiin. Liitin siihen muuta elämismaailmaa äänittämällä radiohälyä, taajuuksien häiriöitä ja pätkiä BBC:n ulkomaanlähetyksistä mm. erästä saksankielisen uskontotieteilijän luentoa. Improvisoin salilla ja videoin improvisaatioitani. Tein listan yksinkertaisia ja kehämäisiä eksistenssin muistamiseen virittäviä kysymyksiä, joita ajattelin nauhoittaa tanssijoiden kysyminä ja vastaamina. Improvisaatioihin liittyi myös aivan päinvastaista 'rankan' energian maailmaa. Hysteerinen teknokomppi, nahoistaan ulos kiemurteleva liike ja lentomielikuvat osoittivat jonnekin toisaalle.

Harjoitusten alkujaksoa määritti vielä intentioideni epäselvyys. Aika pian harjoitusten alettua näytti siltä, että improvisoimani liikkeellisyys ei toimi tanssijoiden kanssa, eikä johda kiinnostavaan yhteiseen maailmaan. Luovuin siitä, sekä ajatuksistani äänittää kysymyksiä. Kysymyksistä jäi lopulliseen teokseen vain prologin hiljaisen, kuiskaavan puheen alku. Palasimme tanssijoiden kanssa yksinkertaisiin, kehon toiminnallisen esiymmärryksen harjoituksiin ja loimme siten tanssijan ja teoksen *tekhneä*. Teoshahmon suunta alkoi pelkistyä ja rajautua esiin sitten pikkuhiljaa tämän työskentelyn pohjalta. Seuraavassa yksi teoksen tanssijoista, Kaisa Torkkel kuvaa tätä vaihetta:

> Yhdellä tunnilla sinä vaan lähdit niin kertakaikkisen perustasta, lattialla makaamisesta ja rullaamisesta ja painovoimasta. Lähdettiin rakentamaan asioita niin yksinkertaisesta eteenpäin, että se tuntui turvalliselta ja rehelliseltä. Ei tarvinnut suorittaa, eikä laittaa mitään ikään kuin itsensä päälle, se tuntui rehelliseltä omalle keholle. [ ] Siis mitään valmista käsitystä, kaavaa, mikä ei ole itselle henkilökohtaisesti koettu.[43]

Mitä pidemmälle harjoituksissa pääsimme, sitä pelkistyneemmiksi harjoitteet kävivät. Kyse oli kehon toiminnallisen älyn ja kehontietoisuuden harjoittamisesta ja tämän asia asettamisesta teoksen *tekhnen* keskiöön. Tällöin ensisijainen koreografiaa valmistava asia olisi jakaa tanssijoiden kanssa yhteisesti käsitetty keho-historiallinen maailma ja tanssijan *tekhne.* Tarkemmin ajateltuna, ei voisi vetää mitään rajaa esityön ja teoksen hahmon työstämisen välille. Tekhnen yhä syvempi ymmärtäminen mahdollistaisi koreografisen hahmon kehkeytymisen ja päinvastoin.

Vähitellen alkoi myös hahmottua vastaus kysymykseen, mille paljastuneisuudelle omassa elämismaailmassamme kehollinen *fysiksestä* ammentava *tekhne* antaa mahdollisuuden? Valintani kallistui kiteiden, rihmastojen ja metamorfoosien puoleen, eksistenssin muistamisen, ontisen osallisuuden, hiljaisuuden ja läheisyyden puoleen.

Kehontietoisuuden *tekhnessä* aukeaa välttämättä suhde kontemplatiivisiin traditioihin. Harjoituksissa emme opiskelleet mitään martial arts -lajia, esimerkiksi aikidoa, vaan keskityimme toiminnalliseen älyyn, liikkeen periaatteisiin ja eletyn kehon kokemukseen. Tämä johdattaa kuitenkin kohden tietynlaista polariteettien tasapainoa hakevaa toiminnan tapaa. Se tulee *tekhnenä* lähelle martial arts -perinnettä ja sitä kautta osalliseksi myös sen historialliseen maailmaan.[44]

Kehittyessään edellä kuvattu *tekhne* kuljettaa mukanaan myös tietynlaista levon laatua tai hiljaisuuden tilaa. Tähän hiljaisuuteen (ei-tekemiseen, siis myöskin ei-vastustamiseen) kuuluu kokemus avoimuudesta ja läheisyydestä – kokemus siitä, että ”antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen”[45], toimii läheisyyden tavalla.

Näin teoksen varsinaiseksi aiheeksi, ajattelemisen asiaksi muodostui logos – *yhteenkokoontuminen paljastumisessa*. Se tarkoitti sen ajattelemista, miten ihminen on osallisuutta olemisen kineettiseen älyyn, osallisuutta ajalliseen todellistumiseen, muistiin, ja osallisuutta olemisen läheisyyteen.

---

[43] Kaisa Torkkelin haastattelu 20.5. 1999.

[44] ”Joogassa ja aikidossa tarkoituksena on löytää psykofyysinen avoimuuden ja rentouden ja voiman sopusointu. Fyysinen keho ja siinä virtaavat energiat, halut ja tahto, sekä levoton mieli on tarkoitus tuoda liikkeiden ja kontrolloidun hengityksen avulla rentouden ja rauhan tilaan. Luonnolliset liikeradat, painovoiman hyödyntäminen, hengityksen hallinta sekä mielen voiman kehittäminen nousevat ulkoisen lihasvoiman käytön ja aggressiivisen energian edelle. Energiaa ei koskaan pureta tyhjiin, vaan sitä otetaan ja annetaan samalla mitalla. Joogan ja aikidon estetiikka ei siksi koskaan ole ”meluisaa”, repivää, joka suuntaan hajoavaa ja energiaa tyhjiin purkavaa, vaan keskitettyä, keskittynyttä, harmonista.” Marttinen 2001, 19.

[45] Sj, 97.

Ancient Bodies. Tove Wingren. Kuva: Pirje Mykkänen.

Teoskokonaisuuden poeettinen vire

Teoksen nimeä *Ancient Bodies* on vaikea kääntää suomeksi. Toisin sanoen en löytänyt suomenkielellä ilmaisua, joka olisi kiteyttänyt edellä kuvatut aiheet. Body voi tarkoittaa englannissa myös materiaalia, massaa, runkoa, joukkoa, kokoelmaa, asian tai aineen 'vartaloa' ja siten se liittyy myös muuhun olevaan kuin ihmiseen, jota suomen keho tai ruumis ei samalla tavalla tee. Ei voi sanoa viinin keho tai viinin ruumis, mutta voi sanoa viinin 'body'. Tai ei voi sanoa vesistön keho tai ruumis mutta voi sanoa vesistön 'body', the body of water. Ancient – ikiaikaiset – Bodies viittaa ajan venyneisyyteen koreografisen hahmon maailmointina.

Keskittynyt yhteistyömme lavastaja-puvustaja Sari Salmelan kanssa poiki teokseen näyttämötilan, jonka koin huikean kauniina ja moni-ilmeisenä. Näyttämötilan hyödyntämätön ulottuvuus, tyhjä tila oli tärkeä. Tila oli myös erityinen, teoksen maailmaa pystyttävä paikka. Horisontaalisessa suunnassa roikkuvista suurista metallilevyistä koostuva, leikkauksin ornamentoitu takaseinämä pystytti teokseen arkaaisen ja samalla kuvanveistotaiteeseen viittaavan kulttuurisen tilan, avasi maiseman, paikan. Harmaasta kiiltävästä metallista rakennettu seinä heijasteli valon liikettä, sävyjen ja hohteen muutoksia, luoden maisemaan alati muuttuvan vireen. Vesa Ellillä loi valosuunnittelullaan teoksen poetiikan näkyvyyden, tilan ja ei-tilan, eksistenssin ja maiseman liiton.

Puvustuksen aikidoviittauksella pyrittiin tietoisesti luomaan esiymmärrystä teoksen maailmalle ja valmistamaan katsomistapaa. Asut olivat yhdenmukaiset mutta ne eivät mielestäni peittäneet kunkin tanssijan yksilöllisen *tietoisuuden* merkitystä, niiden kontekstuaalinen maailma kun viittasi juuri siihen. Salmela onnistui luomaan asut, joiden kineettinen hahmo oli jatkuvasti tanssin intention kanssa luovassa dialogissa. Koin mustat, pitkät villakankaiset kietaisuhameet erityisenä rakennetun ja muuttuvan, asetetun arkkitehtonisen ja liikkeessä elävän hahmon ykseytenä

Myös teoksen auditiivinen maailma loi omalla tavallaan 'ikiaikaisen' ja täällä-hetken läheisyyden liiton. Äänimaailma ei dominoinut tanssia, mutta se avasi sille tilallisen maiseman. Sitä voi kuunnella, tai olla aktiivisesti kuuntelematta. Luonnonäänien kaltaisuudessaan, se ei koskaan täytä tila-aikaa ilman tyhjyyden-hiljaisuuden elementtiä. Äänisuunnittelija Jyrki Sandell työsti teoksen auditiivisen maailman läheisesti liikkeen maailmaa ja ilmaisevaa pyrkimystä ymmärtäen, omaa ääniluonnostani huomioiden. Kaiken kaikkiaan ajattelen, että lopullisen teoksen mahdollinen runollinen syvyys tai kauneus puhui kieltä, joka oli kehittynyt työryhmän hienovireisessä ja kuulevaa ymmärtämistä harjoittavassa kommunikaatiossa.

Tanssijoiden kärsivällisyys koreografisen hahmon epäröintini ja etsintäni kanssa kannusti avoimeen ja luottavaiseen prosessiin. Keskustelimme myös esitystilanteen ja tanssijan *tekhnen* välisestä suhteesta, tanssijoiden keskinäisyydestä, suhteesta yleisöön, kaiken kaikkiaan mielestäni ymmärtäen teoksen laajasti *maailmoivana* hahmona. Tanssijoiden täällä-hetkeen keskittynyt toiminta ei pyrkinyt alleviivaamaan katsojalle mitään määriteltyä yhtä merkitystä, vaan luomaan asennoitumisen tavassaan maailman, johon

katsoja voisi kinesteettisen empatian ja teoksen muiden elementtien kautta osallistua.

Teoksen ennakkoesitteissä ja käsiohjelmassa pyrittiin saattelemaan katsojaa teoksen maailmaan ja liikkeen lähtökohtiin. Käsiohjelmassa kuvasin työskentelyämme liikkeen periaatteiden kanssa. Pyrin kontekstualisoimaan lähtökohtiamme laajempiin yhteyksiin, sekä tuomaan esiin teoksen aiheena olleen avoimuuden olemiselle. Ohessa ote käsiohjelman tekstistä, kirjoitettu 24.2.1998:

> Mitä on avoimuus? Avoimuus olemiselle, avoimuus läheisyydelle. Martin Heidegger puhuu siitä, kuinka avoimuus itsessään, siinä mikä sille on ominta, vaatii hiljaisuuden paikan kokemuksen. Hiljaisuuden värisemättömän keskuksen, josta vain avoimuus voi jatkua. Tästä hiljaisuudesta voi nousta olemisen ja ajattelun, siis läsnäolon ja kuulemisen yhteenkuuluvuus. Hiljaisuuden paikalla hän viittaa keholliseen kokemukseen, jonka ääni on hiljaisuus ja paikka keho. Heideggerin peltotiekeskustelussa oppinut, opettaja ja tutkija vaeltavat yön peltotiellä keskustellen ihmisolemuksen ja olevan luonteesta, päätyen pohtimaan termiä lähestyminen.
>
> Oppinut: Sanamukaisesti käännettynä se tarkoittaa *lähelle* meneminen.
> Opettaja: Voimme ehkä ajatella myös: *läheisyyteen meneminen*.
> Tutkija: Tarkoitatko kirjaimellisesti *antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen.*
> Opettaja: Jotakuinkin.
> Oppinut: Silloin tämä olisi nimi, jopa kaunein nimi sille mitä olemme löytäneet.
> Opettaja: Jonka olemusta me kaikki vielä etsimme.
> Oppinut: *Läheisyyteen meneminen*. Minusta näyttää siltä, että sana voisi paremminkin olla nimi meidän tämänpäiväiselle peltotiellä kulkemiselle.
>
> (Heidegger: Peltotiekeskustelu. Teoksessa Silleen jättäminen. Suom. Reijo Kupiainen 1991. Klemola: Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? 1998)

Kaksi kuvausta teoksesta

Seuraavassa tekstissä kulkevat vuorojalkaa Miia Marttisen pro gradu tutkielman kuvaus *Ancient Bodies* teoksesta sekä oma kuvaukseni.[46] Marttinen tutki gradussaan henkisyyden käsitettä ja sen ilmenemistä nykyaikaisessa ajattelussa sekä tanssitaiteen historiassa. Marttista oli jäänyt askarruttamaan *Ancient Bodies* teoksen katsomiskokemus, jolle hän sitten haki tutkielmassaan käsitteellistä jäsennystä. Hän siis päätyi aiheeseensa, henkisyyden käsitteeseen katsomiskokemuksensa kautta, mutta myös teoksen viitekehyksen ohjaamana. Hän analysoi tutkielmassaan *Ancient Bodies* teosta tästä tulkintahorisontista.

Marttinen liittää henkisyyden käsitteeseen termit ykseys, yhteys, rauha, harmonia ja keskittyneisyys, jotka hän on analysoinut esiin kontemplatiivisen kehollisuuden kirjoitetusta perinteestä, muun muassa aikidon taustafilosofiasta, sekä myös omasta kokemuk-

[46] Miia Marttinen: Kirsi Monni Ancient Bodies: tulevaisuuden tanssia? Aasialaisvaikutteita, vaihtoehtokulttuuria: uutta henkisyyttä modernin tanssin kentällä. Pro gradu tutkielma 20. 8. 2001. Helsingin yliopisto, teatteritiede, Taiteiden tutkimuksen laitos.

sestaan. Marttisen kirjoitus luo suomalaisessa yliopistotutkimuksessa harvinaista suomalaisen tanssiteoksen kontekstualisointia ja lähilukua. Myös siksi haluan käydä sen kanssa dialogia tässä kirjoituksessa. Mutta haluan myös korostaa voimakkaasti sitä, että työskentelyämme teoksen parissa eivät ohjanneet edellä kuvaillut käsitteet tai määreet, jotka aktuaalisesta kehonkokemuksesta irrotettuna ja vailla temporaalisuuden ja prosessimaisuuden kontekstia näyttäytyvät usein kokemuksen todellisuudesta vierailta, idealistisilta ja ruumiittomilta käsitteiltä. Oma lähtökohtamme oli kehollisen *tekhnen* kautta avautuva ja välittömässä kokemuksessa havainnoiva toiminta. Emme pyrkineet kuvaamaan, emmekä symboloimaan edellä kuvattuja käsitteitä. Ne eivät kuuluneet kielenkäyttöömme millään tavalla. Se mitä pyrimme säätämään esiin tapahtui liikkeen *tekhnen* laadussa ja siitä avautuvassa kokemusmaailmassa, kehontietoisuudessa. Seuraavassa kuvauksessa oma näkökulmani on koreografin/katsojan. Kuvaan teosta aikaisempia tekstejä enemmän metaforamaisella kielellä. Pyrin sillä pääsemään lähelle kokemusta liikkeen poeettisesta maailmoinnista.

***

Koreografi: Avaran näyttämötilan pimeyden keskellä istuu hiljaa neljä himmeästi valaistua hahmoa, kaksi miestä ja kaksi naista, kukin omassa valossaan. He istuvat polvi-istunnassa maassa, liikkumattomina. He katsovat rauhallisesti näyttämön toisella puolella, itseään vastapäätä istuvaa miestä tai naista, toista tanssijaa. Tanssijoiden paljaat käsivarret ja kasvot hehkuvat hiljaa valossa. Hyvin hiljaisella äänellä, kuiskaten he puhuvat vastapäätä, näyttämön toisella puolella olevalle tanssijalle. Kuiskauksen lisäksi kuulen pieniä rasahduksia, kuin kuivia keppejä rasahtelisi poikki sattumanvaraisesti ja harvakseltaan. Mielentila virittyy kiireettömyyteen, avoimuuteen. Äkisti kaikki tanssijat tekevät samanaikaisesti kasvojensa edessä spiraalimaisen ja käsien yhteen jännittyneeseen asentoon päättyvän käsiliikkeen, joka lopettaa puheen.
Marttinen: Yleisön päästessä hämyiseen esitystilaan sisään neljä tanssijaa, kaksi miestä ja kaksi naista istuvat polvi-istunnassa salin kussakin nurkassa valokiilojen alla ja keskittyvät. Polvi-istunnassa ja tanssijoiden pelkistetyssä neliömuodostelmassa on jotain hyvin seremoniallista. Pikkuhiljaa tanssijat alkavat puhua itsekseen. Puheesta ei saa selvää. Läsnäoleva tunnelma on jo teoksen alussa käsin kosketeltavissa.[47]
Koreografi: Tanssijat nousevat ylös ja kävelevät tilaan. Valo paljastaa valkoisen lattian ja lähes tyhjän näyttämötilan. Näyttämön takaseinällä olevat suuret, metallilevyistä tehdyt, sinihopeaa ja violettia valoa heijastavat seinämät avaavat tanssille paikan-maiseman ja virittävät sen aistillista maailmaa. Metallilevyjen väliin jää horisonttilinjan suuntainen aukko ja levyihin itseensä on leikattu maiseman kaltaisen vaikutelman luovia viiltoja: yhteen pyöreä reikä, muihin horisontaalisti kaartuvia aukkoja kuin puiden oksia. Kokemus tilasta on häkellyttävää kauneutta; metallin kovan pinnan ja painavuuden luonne sekoittuu sen ilmassa leijuvaan keveyteen ja valoa läpäisevään rakenteeseen. Tanssijoiden asujen kineettisessä hahmossa on samankaltaista vastakohtien tasapainoa. Musta alaosa (housut ja pitkä hamemainen päällys) tuntuvat syvyytenä ja painona alas, mutta hameen muoto ja kankaan ilmassa kannattuva laatu luovat siihen leijuvan, ylöskohoavan jännitteen. Valkoinen yläosa kohoaa keveänä ilmaan ja tulee valoisana, tanssijan persoo-

[47] Marttinen 2001, 7.

nana lähelle, mutta se yhdistyy myös lattian valkoisuuteen, suuntaan alas ja tilalliseen laajuuteen, ei persoonaan. Asujen mustavalkoinen pelkistynyt samanlaisuus korostaa ei-persoonaa ja antaa näkyväksi avoimen näyttämötilan hyödyntämättömän ulottuvuuden, tyhjän tilan, samalla kun tilan vastakohtaisuuksien tasapainon selkeys rauhoittaa katseen ja antaa jokaisen tanssijapersoonan havainnoitua läheisesti-täällä.
Marttinen: Asu viittaa joidenkin japanilaisten budolajien, kuten aikidon harjoittelu-asuun: valkoiseen harjoittelupukuun, puvuntakkiin ja japanilaiseen mustaan housuhameeseen, hakamaan. Selkeät vastapoolit, musta ja valkoinen, tanssijoiden väreinä luovat teokseen myös selkeyden ja puhtauden vaikutelmaa. Värit rakentavat myös mielikuvaa aikidon (shintolais-zeniläiseen) filosofiaan ja tai chin taolaiseen filosofiaan nivoutuvasta kosmologiasta: maailmankaikkeuden vastavoimista, kaikessa olevassa vaikuttavista yinistä ja yangista."[48]
Koreografi: Tanssijat seisovat neliömäisessä muodostelmassa kasvot yleisöön päin. Yhteisestä hengityksestä he nostavat kädet ylös yhteen, selkä taipuu taakse. Uloshengityksellä selkä palautuu vertikaaliin ja vartalo laskeutuu alas eteen. Sisään hengityksellä toinen jalka astuu kauas eteen, toisen jäädessä ojentuneena taakse. Uloshengitys – ja asento muuttuu. Kuulen tanssijoiden hengitykset kuin musiikin. He ottavat askeleen ja kääntyvät eri suuntiin – toistavat liikesarjan keskittyneesti, yhteisessä rytmissä.
Marttinen: Tanssijat tekevät yhdessä asanasarjaa, peräkkäisinä toisiinsa nivoutuvia liikkeitä ja niiden vastaliikkeitä. Voimakkaat sisään ja uloshengitykset toistuvat liikkeestä toiseen siirryttäessä. Muistan joskus tehneeni tuota joogasarjaa. Sen nimi on "tervehdys auringolle". Se tehdään yleensä joogasession alkuun, ikään kuin herätykseksi. Näin joukolla tehtynä, yhteisen hengityksen tahdissa, se saa rituaalisia merkityksiä. Tanssijat luovat joogaamalla ja yhteen hengittämällä yhteisen todellisuuden. Teoksen ilmapiiri, hämärä valaistus, kohiseva äänimaailma, tanssijoiden keskittynyt avoin olemus, pelkistetty estetiikka puvuissa ja joogan voimakkaan sisään ja uloshengityksen rytmissä kulkevat liikkeet ottavat minut nyt lopullisesti sisäänsä. Teos johdattaa minut maailman hälystä hiljaisuuteen.[49]
Koreografi: Äänimaisemassa kuulen kaikuisaa, määrittelemätöntä resonanssin kuminaa ja silloin tällöin hiljaisia rasahduksia, katkeavien oksien ääniä.
Marttinen: Minardin mukaan ääni ei ole vain melua, se on myös hiljaisuutta. Etenkin luonnonkaltaisuus saa aikaan hiljaisuuden mielikuvan. Hiljaisen äänimaailman äänet ovat ääniä, joita voi kuunnella tai olla kuuntelematta. Teoksen Ancient Bodies mm. rahiseva, naksahteleva ja pitkistä torvi- / huilumaisista äänijaksoista rakentuva äänimaailma on luonteeltaan valtaosaltaan tällaista ääntä – sitä voi kuunnella tai olla kuuntelematta. "Luonnonkaltaisena" ja rytmittömänä se ei dominoi teoksen kokonaisrytmiä. Teoksen rytmi tai paremminkin pulssi tulee ensisijaisesti tanssijoista.[50]
Koreografi: Liike rytmittyy yksinkertaisti hengityksen, liikkeen vaatiman ajan ja liikesarjojen välisen tyhjentymisen mukaan. Tanssijoilla ei ole musiikin rytmiikkaa tai laskuoppia tanssinsa tukena. He kuulevat toistensa hengityksen, tuntevat ja aistivat toistensa liikkeen. Liike on vaikeaa, vaikka näyttää yksinkertaiselta. Se vaatii tanssijalta valvovaa tietoisuutta liikeimpulssiin ja käytetyn ponnistuksen määrästä, liikkeensä suuntaamisesta, maayhteydestä ja kehon sisäisestä integriteetistä liikkeessä. Katsomiskokemuksena tanssijoiden kehollinen virittyneisyys tuntuu järjestävän oman kehoni organisoitu-

[48] Mt. 8.
[49] Mt. 9.
[50] Mt. 8.

mista, mieleni 'asentoa'. Tanssijat potkaisevat jalan ilmaan, ottavat siitä samassa kiinni ja jäävät yhden jalan tasapainoon. Sitten he antautuvat spiraalimaiselle liikkeelle ja jäävät siitä suoraan seisomaan yhden jalan tasapainoon, pitäen kiinni käsillään toisesta jalasta. Pylväspyhimykset.

Marttinen: Tanssijoiden huomion keskipiste on suunnattu sisäänpäin. Samaan aikaan he kuitenkin kuuntelevat toisiaan, pyrkivät kollektiiviseen olemiseen, liikkuvathan he yhdessä ilman perinteistä musiikin rytmiä. He eivät ota suoraa kontaktia yleisöön, mutta se ei tarkoita, ettei heidän olemisensa, heidän maailmansa olisi kontaktissa yleisöön. Tanssijoiden pitkälti samanaikaisen, äärimmäisen keskittyneen tanssimisen tavan vaikutuksesta heidän maailmansa tunkeutuu voimallisesti myös katsomoon. Tanssijoiden kollektiivisessa, sisäsuuntaisessa ja kuuntelevassa olemisessa on erilaista voimaa kuin sellaisen esityksen voimassa, jossa energia suunnataan suoraan yleisöön ja esittämiseen. Teos ei johdata katsojaansa teoksen ulkopuolelle, tarkkailijaksi, vaan ottaa sisäänsä. Se ei pyri irrottamaan katsojaansa todellisuudesta, vaan päinvastoin. Tanssin voimakas kehollismielellinen avoimuus ja läsnäolevuus, sekä suhteellisen yksinkertainen liikemateriaali johdattaa (taiturillisia tanssiliikkeitä tuntemattomankin) katsojan tulemaan teokseen sisään ja avautumaan omalle olemiselleen.[51]

Koreografi: Äänimaisemaan puhkeaa hiljainen ihmisäänten kuoro, puhuvien ihmisten polyfonia. Puhuvien ja kuiskaavien äänten sorina, näyttämötilan arkaainen maisema ja tanssijoiden seremoniallinen keskittyneisyys johtavat mielikuviin ihmisistä ajan venyneisyydessä – toisiin aikoihin, jo kuolleisiin ihmisiin ja toisiin vielä syntymättömiin, olevan eri olomuotoihin. Tanssijanelikon kidemäinen alku muuntuu haarautuviksi ja monistuviksi säteiksi. Liike kulkee spiraalien jatkumossa, jota rytmittävät toistuvat paussit, pysähdykset, jähmettymiset, levot. Liike virtaa, pysähtyy, värisee ja tuulee. Äänimaisemaankin nousee tuuli. Tanssijat kohtaavat toisiaan, liikevoima muuntuu ja muuttuu, kulkee tanssijan läpi, heittää hänet pyörähdykseen lattialle ja spiraalimaiseen ylöstuloon. Liike puistattaa tanssijoita, sitten puistatuksen liike muuntuu aaltomaiseen pehmeyteen. Liike on kiven vakaa paino tanssijassa, puun juureva huojuminen, veden esteetön virta. Tuulen liike lennättää tanssijaa. Liike kuulee kiteytymistä, sulamista, nesteytymistä, haurastumista, halkeamista, jähmettymistä, virtaamista, huokoistumista, kevenemistä, kaasuuntumista, päästämistä, pitämistä, estettä, läpäisyä, tihentymistä, kovettumista, murtumista. Tanssija liikkuu tietoisena kehon toiminnallisesta yhtenäisyydestä, keskustavoimasta ja maayhteydestä, mikä suo tanssijalle herkän valppauden liikkeen olomuotojen ja toisten tanssijoiden liikeimpulssin, liikkeen kulun ja hengityksen tuntemiseen. Oudolla tavalla ajan venyneisyydessä tanssijat ovat nyt, tässä, silmänräpäyksellisessä hetkessä.

Marttinen: Teos rullaa ja soljuu pehmeästi eteenpäin. Se ammentaa estetiikkansa luonnon liikkeestä. Perustaa itsensä sille. Tunnistan aikidon liikekielen luonnon liikkeeseen sidotut, ympyrä- ja spiraaliliikkeelle antautuvat periaatteet. Maailmankaikkeuden geometriset suhteet näkyvät nekin tanssijoiden asetelmissa. Tanssijat kulkevat suorakaiteen muotoisessa tilassa matalassa asennossa pyörivällä ja rotatoivalla liikkeellä yleensä neliön tai salmiakin muotoisessa parvessa. Kaiken kietoo yhteen alun ja lopun, lähdön ja paluun syklinen periaate. Neliömuoto säilyy ja kertautuu. Pyöreä ja pyörähtävä liike toistuu ja varioituu kerta toisensa jälkeen. Erilaiset joogaliikkeet ja niiden variaatiot toistuvat. Tauot ja pysähdykset jäsentävät jokaista liikkeellistä kokonaisuutta.[52]

---

[51] Mt. 9.

[52] Mt. 9–10.

Ancient Bodies. Tove Wingren, Harri Kuorelahti. Kuva: Pirje Mykkänen.

Koreografi: Tanssijat vievät kollektiiviseen ja alkukantaiseen osallisuuteen eliöiden ja olomuotojen liikkeeseen. Sitten tanssijat ovat hetken selin yleisöön, taipuneena polvilleen, animistiseen rukoukseen. Sitten heihin tarttuu pyörre, kuin tuulessa lentäviin ja pyöriviin takiaisiin. Liike pysähtyy lattialle. Tanssijat avaavat toisen kämmenensä auki, ulos ja ylöspäin. Tanssijat katsovat, kun kämmeneen sataa valoa. Hiljaista, pysähtynyttä ihmettä. Metallit hohtavat ja hehkuvat, ruskean, vihreän, kullan väreissä. Äänimaisemassa tuuli onkin rätinää – tulipalo! Tanssijat pyörähtävät liikkeeseen ja jännittyvät taas paikalleen. Heidän kätensä värisevät pallean edessä tuntien kehon kuumuuden, energian tulen. Kädet jähmettyvät, jäätyvät paikalleen, jännite vangitsee energian liikkeen – kuinka pitkäksi aikaa? Nyt – tanssijat päästävät sen taas liikkeelle. Liikkeen tempo kiihtyy, se taittaa tanssijoiden kehoa ylös ja alas, nyt se taittaa tanssijat kaksinkerroin reisiensä päälle selin lattialle – vitsa vääntyy äärimmilleen. Kumea kello kajahtaa, vitsan jännite purkautuu, tanssijat ponnahtavat kyljelleen lepäämään. Auditiivinen tila aukeaa yleisenä, julkisena, läpikulkupaikkana, liikenneasemana, radioaaltojen hälynä. Tanssijat etenevät jalattomina, kädet kohden taivasta näyttämön takaosaan. He käännähtävät istumaan. Juurevina, viileästä tulesta palavina pensaina he istuvat paikoillaan ja kuulevat kuinka käsien oksat lakoavat painonsa alla pieninä pudotuksina alas. Pellit hohtavat kultaa ja aurinkoa. Neljä huokoista kiveä on ollut liikkumatta paikallaan aikojen alusta. Näen neljä läpikuultavaa porttia ajan maisemaan.

Marttinen: Tanssijat tanssivat läpi teoksen pääosin yhdessä, samaan aikaan, eli unisonossa. Unisonossa ihmisen minuus on tuettu jollakin laajemmalla kuin itse. Unisono liikkeen kautta yksilö sulautuu suurempaan joukkoon ja kokonaisuuteen. Yhteen tanssiminen tapahtuu Ancient Bodies teoksessa niin fyysisesti, rytmisesti, tilallisesti kuin emotionaalisestikin. [ ] Ykseys ja yhteys henkisyytenä näyttäytyy teoksessa myös tanssijoiden tila-asetelmien kautta. Suorakulmaisessa tilassa neliömuodostelman, jollaisessa neljä tanssijaa lähes koko teoksen tanssivat, voi myös katsoa ilmentävän ykseyttä ja yhteyttä, sulautumista ympäröivän todellisuuden osaksi. Arkkitehtonisen ajattelun kautta tarkasteltuna neliökuviota voi nimittäin ajatella tilassa massan hahmotelmana. Neliö muotona yhtyy suorakaiteen muotoiseen tilaan hyvin. Ympyrän muoto, tanssijoiden tila-asetetelmana taas olisi suljettu muoto. Se ei pystyisi ulkopinnallaan yhdistymään muihin muotoihin, ei myöskään suorakaiteen muotoiseen tilaan. Mutta kovat aspektit, kuten neliö ja suorakaide ovat avoimia muotoja sen perusteella, että ne pystyvät yhdistymään muihin koviin aspekteihin, siis myös toisiinsa. [ ] Teoksessa on myös muutamia lyhyitä duettoja mm. yksi mukaeltu, pehmeä kamppailukohtaus, jossa erityisesti korostuu aikidomaisesti kahden ihmisen välinen kontakti ja vuorovaikutus. Kaiken lävistää virtaava liike, sekä keskittynyt ja seremoniallinen tunnelma.[53]

Koreografi: Tilan maisema värjäytyy sinisen, hopean ja violetin hohtavaksi. Kaksi tanssijaa, nainen ja mies nousevat ylös ja kävelevät tilan keskelle. He kohottavat kätensä ja nojaavat toisiinsa. He tuntevat toisensa käsiensä kautta, työntävän ja vetäytyvän voiman tasapainossa. Kuinka kauan tasapainon tila kestää? Nyt – voiman on käännyttävä johonkin suuntaan. Nainen antaa periksi sen verran, että mies menettää tasapainonsa ja nainen johtaa miehen liike-energian kevyesti ja pehmeästi vartalonsa yli. Mies palaa ja uuden kontaktin kautta he tuntevat toisensa kehojensa liikkeessä, kommunikoivat lihastensa joustavuudessa, työntövoiman ja vetäytyvän liikkeen tasapainossa, kehojensa lämmössä ja maayhteyden voimassa. Nyt voima johdetaan uudella tavalla ja mies kannattelee naista ylösalaisin vartaloansa vasten. Näyttämötilan liikkeeseen tulee mukaan toinen pari.

[53] Mt. 17, 10.

Parit kohtaavat ja muuntavat kohtaamisensa energian keskinäiseen spiraalisuuteen, työnnön ja vetäytymisen liikkeeseen.

Tanssijoiden liikkeessä toteutuva vastavuoroisuus ja yhteisyys tuntuu olevan kokonaan ei-kielellistä, kehollisen kokonaisuuden aistimista, herkkää virittynyttä liikkeessä ymmärtämistä. Vaikka tanssijat liikkuvat mitä suurimmassa määrin juuri oman tietoisuutensa neulankärjellä, liike tuo tanssijoihin myös jollain tavalla anonyymin ja epäpersoonallisen laadun. Ikään kuin he olisivat asettaneet hetkellisesti syrjään suuren osan siitä, mikä kuuluu heidän jokapäiväiseen ajatusmaailmaansa ja henkilökohtaiseen huolehtimiseensa ja keskittyneet nyt vain eksistenssiä liikkeen tasolla aistivaan tietoisuuteen. Heidän toiminnassaan on aistillista, ymmärtävää läheisyyttä ja ajan venyneisyyden ja persoonattoman energian loistoa, jonka koen voimakkaana, liikehtivänä kauneutena. Ikään kuin he olisivat tällaisessa tanssin tavassa, tämän tanssin maailmassa antautuneet sille, joka läpäisee meidät liikkeenä – joka voi tällaisen toiminnan kautta tulla esiin.

Marttinen: Teos aaltoilee taukojen, kiihdytysten, huipentumien ja hidastusten välillä. Tarkoitan tässä sekä mielen että kehon yhteistä liikettä, laadun muutoksia ja vaihdoksia, en pelkästään fyysisen ulkoisen liikkeen nopeutumista tai hidastumista. Teoksen koko henkisfyysinen kudos aaltoilee ja virtaa kiihdytysten ja hidastusten välillä. Teoksen kokonaisvaltainen virtaava, pyöreänä soljuva ja painovoimalle antautuva olemus luo tuntemuksia jatkuvasta kosmisesta prosessista, liikkeestä, muutoksesta, joka on käynnissä maailmassamme jatkuvasti.[54]

Koreografi: Silloin tällöin kuuluvat risahdukset tuovan elämän tapahtumisen esiin epämekaanisella tavalla, käden toiminnan (risujen katkaisun) rytmillä. Risahdukset limittyvät pitkiin, resonoivassa ja kaikuisassa tilallisuudessa laulettujen naisäänien kaariin. Liike kulkeutuu suvantokohtiin. Nainen makaa lattialla ja mies kuljettaa kättään naisen vartaloa pitkin. Siitä liike pyörähtää kevyesti takaisin spiraalisuuteen, varioituu duetoiksi ja neljän tanssijan yhteiseksi liikkeeksi. Tanssijat pysähtyvät istumaan lattialle. Tunnistan jooga-asennon kaltaisen sydänalueen kiertoliikkeen. Sitten he laskeutuvat selälleen asentoon, jonka tunnistan joogan kuolleen asennoksi. Hetken ei-mitään. Nyt tanssijat jähmettyvät lattialla toukkamaiseen asentoon, pää hieman kohotettuna, kädet rinnan päällä käppyrässä. Asento on jotenkin tiedottoman oloinen, kuin muumio, tai syntymätön lapsi tai kotelossa kehittyvä toukka. Jännite on jähmettänyt energian, aika on jättänyt liikkeen – kuinka pitkäksi aikaa? Jokin näkymätön ja kuulumaton määräys käy, jokin mielenliike lävistää tanssijoiden tietoisuuden yhtäaikaa ja tanssijat päästävät liikkeen jatkumaan. Kuulen äänimaisemassa radiohälyä, miehen äänen ja saksankielistä puhetta. Erotan sanan Freiheit- vapaus. Miehet hyppäävät naisen selän yli lennokkaasti kuin ratsun selkään. Tanssijoiden pitkät hameet hulmuavat liikkeessä mustina kaarina metalliseinän hopeaa vasten. Liike vie naiset miesten olkapäille jäykiksi kuin seipäät. Miehet juoksevat kaaressa tilassa, näen heidän selkänsä, lepattavan hameensa ja taakan olkapäillä, kuin kuorman polttopuita.

Marttinen: Ihmiskehojen virtaava, rotatoiva liike on tässä teoksessa osa maailman liikettä. Teos tuntuu sykkivän ympäröivän maailman kanssa ja tunnen katsojana olevani mukana kaikessa tässä. Hitaat intensiiviset osuudet vaihtuvat nopeisiin, kiihtyviin ja voimallisempiin, jonka jälkeen toistuu taas kuulosteleva, rauhallinen vaihe ja tauko, jonka jälkeen sykli alkaa ikään kuin alusta mutta jälleen hieman muuttuneena. Teos tuntuu sanovan: mikään ei ole pysyvää vaan kaikki on jatkuvassa muutoksen tilassa.[55]

Koreografi: Kolme tanssijaa istuu näyttämötilan takaosassa. Valo lankeaa viistosta ma-

[55] Mt. 10.

Ancient Bodies. Tove Wingren, Harri Kuorelahti. Kuva: Pirje Mykkänen.

talalta samalla tavalla kuin kesällä iltanuotiolla. Toinen miestanssijoista askeltaa hämmennyksissä, epätietoisena suunnasta näyttämön etuosassa. Nyt liike vie hänet lattialle istumaan. Hän koskettaa omaa kättään, katsoo sitä, piirtää sormella lattiaan, peittää hetkeksi molemmin käsin silmänsä ja sitten liike vie hänet spiraaliin ja ylös. Kaikki neljä tanssijaa liittyvät liikkeeseen. Liike vie heidät alas istumaan, he piirtävät sormella lattiaan ja peittävät hetkeksi molemmin käsin silmänsä. ”Älä näe, älä kuule, älä sano” – muistan buddhalaisen tyhjyysmeditaation, joka kuvataan usein kolmena apinana, joista yksi peittää silmänsä, yksi korvansa ja yksi suunsa. Musiikkiin nousee kaikuisan resonanssin pulssi.

Naiset istuvat ja valvovat, miehet kierivät lepäämään heidän selkänsä taakse. Nainen on puu ja mies lepää sen varjossa. Miehet saattavat kevyellä kosketuksella naiset liikkeeseen, istumasta ylös. Liike vie kohden tilan keskustaa, johon se pysähtyy. Kaikki neljä tanssijaa seisovat yhden jalan tasapainossa, liikkumatta, pitkään. Pylväspyhimykset. Sieltä he kierähtävät alas ja jäykistyvät lattialle toukan asentoon, syntymättömäksi lapseksi, muumioksi. Tanssijoiden kehon selittämättömyys ja liikkeen huolellinen artikulaatio luo hetkeen moniselitteisen ymmärtämisen tunnun. Tanssijoiden liikkeen hahmo maailmoi ajan venyneisyydessä ja olomuotojen läpituulevuudessa, hetkellisissä manifestaatioissa. Tanssijat kiepsahtavat nelinkontin ja etenevät liikehtivässä neliömuodostelmassa tilan laitoja pitkin pienillä kirppuhypyillä. Nyt he pysähtyvät polviensa päälle kippuraan, aivan vieri viereen ja painavat otsansa maahan. Liikkumattomiin selkiin loistaa valo kuin pyöreisiin kiviin rantakalliolla. Tanssijat käännähtävät istumaan ja vapauttavat toisen kätensä eteensä ilmaan. He katsovat kättään hiljaa paikallaan. He lukevat kädestään ruumiinsa historiaa alkueläimiin ja jumaliin, työhön ja tähän hetkeen – ajan tapahtumiseen.

Toinen naisista eroaa joukosta. Hän tanssii hetken itsekseen, nuorena tyttönä. Hän koskettaa maata käsillään, pyörittää itseään jalkojensa ympäri. Kaikki tanssijat nousevat liikkeeseen. Nyt liikkeen hahmo maailmoi kulttuurisena tanssina. Neljä tanssijaa askeltavat diagonaalimuodostelmassa kädet kohotettuina. Käsien koristeelliset aksentit vastaavat askeltamisen rytmiin. Vartalon ylväs vertikaalisuus ei kurota eteen eikä taakse – näin kuvataan tanssivat Jumaluudet – pyyteet tulevaan ja menneeseen ovat lauenneet aika päiviä sitten. Jumalilla on varaa vain Tanssia. Toisin kuin ihmisillä. Nyt liike juurtuu maahan, se pysähtyy paikalleen. Tanssijat seisovat läpituulevina puina paikallaan, kädet ylös kohotettuina. Aika tapahtuu: Käsien oksat katkeilevat, painuvat vähin erin painonsa alle, puu haurastuu, lakastuu, lakoaa maahan. Tanssijat päästävät pienin pudotuksin otteensa ylös-suuntauksesta ja särö kerrallaan antautuvat alas vievälle painolle. He kierähtävät selin, jähmettyvät taas toukiksi, syntymättömiksi lapsiksi, muumioiksi. Nyt he antautuvat painolle kokonaan ja lepäävät selin, kuolleen asennossa. Metalli hohtaa yön pimeänä, tuuli pyyhkii yli liikkeettömän maan.

Marttinen: Teoksen maailmankuvalliset rakenteet paljastuvat sen henkisyyden elementtien, ykseyden, yhteyden, rauhan, harmonian ja keskittyneisyyden takaa. [ ] Teoksessa tanssijoiden harmoninen, pyöreän pehmeä rotatoiva tanssiliike nivoutuu luonnossa ja koko kosmisessa kokonaisuudessa vallitsevaan pyörivään, sykliseen liikkeeseen. Geometrisen asetelman voi katsoa symboloivan maailmankaikkeuden elementtien geometristä suhteutumista toisiinsa. Teoksen tanssi-ilmaisu todentaa luonnon geometrista kauneutta. Kaikki teoksen osat ovat holistisen/orgaanisen maailmankuvan mukaisesti osia ja osasten osasia suuressa kokonaisuudessa. Ihminen asettuu pyörivällä ja rotatoivalla liikkeellä osaksi luonnon liikettä. Teoksessa tanssi on tanssijan koko henkisen ja fyysisen kokonaisuuden lävistävää tanssia.[ ] Henkisyys on teoksessa henkisyyttä ilman teologiaa, numinoosia ilman jumalaa. Voidaan myös sanoa, että teos edustaa jonkinlaista luonnonmystistä näkemystä maailmasta. Teoksessa henkisyys nivoutuu ihmisen ja luonnon kokonaisuuteen.[56]

Koreografi: Kaikki neljä tanssijaa makaavat liikkumattomina lattialla. Metallinen mai-

sema on pimentynyt suureksi mustanharmaaksi, hämärän hahmottomaksi tilaksi. Tuuli tarttuu yhteen naistanssijoista. Hänen kätensä roikkuvat painavina sivuilla, kun tuuli kuljettaa häntä takaperin tilassa. Hän askeltaa tiheää, pientä ja nopeaa askellusta varpaillaan, kaartaa selkä edellä tilassa – ajelehtiva tikku puron uomassa, lehti tuulessa, henki vailla aikaa – kulkeutuen tuntemattomassa. Aika tarttuu tanssijaan ja liike pysähtyy tilan sivuun.

Marttinen: Loppukolmanneksella äänimaailman volyymi nousee ja äänimaailmaan ja koko teokseen tulee hetkeksi tavallista kiihkeämpi rytmi. Mies-nais-parit hakeutuvat toistensa lähelle. Tanssi kiihtyy, orgastoituu ja rauhoittuu jälleen.[57]

Koreografi: Musiikin sävy muuttuu. Akustisen tilan täyttää tumma, painava sähköinen pulssi, rytmi, jonka vaatimusta toistuvat sivallukset tehostavat. Myös tilamaisema muuttuu täysin. Metallipaneelien takainen tila värjäytyy voimakkaan hehkuvan keltaisena, metallin pinta häviää ja ornamenttinen maisema kohoaa sysimustana aukollisena siluettina. Tanssijat ovat tilan nurkissa ja sitovat keltaiset nauhat vyötäisilleen. He asettuvat pareiksi aivan lähelle toisiaan. Musiikki ympäröi tanssijan – tanssijat ovat ääniaaltojen sisällä. Tanssijat antautuvat kokemuksensa aistillisuudelle. Hitaasti he toistavat liikettä, jossa kädet nousevat lantion edestä kohden vatsaa ja rintaa, tunnustellen nousevaa elämää, kehon lämpöä. Nainen ja mies toistavat liikettä lähekkäin ja antautuen, antaen liikkeen muuntua sivalluksiksi, lieskoiksi. He palavat samasta tulesta, keinuvat kaikkien selkärankaisten aalloista. Solu jakautuu ja yhtyy, monistuu, palaa tulesta ja kiihkosta. Liikkeen hahmo maailmoi ikiaikaisen rituaalisuuden äärellä, koskettaen tai aavistellen jotakin pariutumisen, hedelmöittymisen ja tuhoutumisen voimasta.

Tanssijat käpertyvät toistensa ympärille ja lepäävät hetken. Tilamaisema viilenee ja virittyy sinisenvihreään laajuuteen, metalli saa takaisin hohtavan ja heijastavan pintansa, maisema syvyytensä. Tanssijat asettuvat diagonaalisuuntaisesti toisiaan kohden tilan vastakkaisille puolille. He lähestyvät toisiaan hitaasti pienellä keinuvalla liikkeellä, käsien keinuessa lantion edessä askelluksen myötä. Liike on kiireetön, ponnistukseton, myöten antava. Tanssijat tulevat kohti toisiaan, kunnes tuntevat toistensa vartalon. He painautuvat toisiaan vasten ja seisovat liikkumatta paikallaan, kunnes kehojen lämpö ohittaa ruumiin pinnan rajan. He seisovat toistensa läheisyydessä ja aika tapahtuu keinuen paikallaan. Sitten pieni painon pudotus ja kierähdys, liike vie tanssijat erilleen ja he kävelevät valkoisen näyttämötilan laidoille, kuten alussa.

Marttinen: Lopuksi tanssi hetkeksi ikään kuin siirtyy seremoniallisesta ajasta ja sisäsuuntaisesta meditatiivisesta olemisesta arkimaailmaan, arkiolemiseen. Ikuinen aika yhtyy tämänhetkiseen. Tanssijat heittelevät palloa parin kanssa. Sitten he istuutuvat polvi-istuntaan ja kierittelevät palloa lattian kautta. Tanssin pulssi hidastuu ja se palaa jälleen arkisuudesta keskittyneeseen olemiseen. Alun seremoniallinen lähes pysähtynyt, veistoksellinen ja geometrinen asetelma palaa. Teos päättyy polvi-istuntaan, pehmeyteen ja hiljaisuuteen.[58]

Koreografi: Tanssijat ottavat maasta pienet hopeapallot, joita he alkavat heitellä toisilleen. Äänimaisemaan nousee aavistus lasten äänistä, koulun pihasta. Kaksi hopeista palloa lentelee ilman halki. Välillä tanssija ei saa palloa kiinni ja hän hakee sitä näyttämöverhon alta. Häntä huvittaa. Palloja kieritetään lattiaa pitkin ja tanssijat istuutuvat maahan. Toinen pallo pysähtyy lattialle. Seuraan kuinka toinen hopeinen pallo vielä vierii

[56] Mt. 21–22.

[57] Mt. 10.

[58] Mt. 11.

valkealla lattialla, kuinka sen liike hidastuu ja se pysähtyy tanssijoiden väliin. Tanssijat istuvat paikoillaan ja katsovat liikkumatta toisiaan tilan eri puolilta kuten alussa. Tulee tunne, että äsken tapahtunut olikin vain yksi ajatuksen hetki, aukko ajassa, mielen kuva. Pimeys. Tuulen ääni. Hiljaisuus.

Teoksen historiallinen ja kulttuurinen konteksti

Ancient Bodies teos liittyy siihen pitkään, koko länsimaisen modernin tanssin historian läpi ulottuvaan perinteeseen ja konventioon, jossa tanssitaiteilijat ovat tietoisesti etsineet liikkeen ja kehollisuuden merkityksellisyyttä holistisena maailmasuhteena. Marttinen kontekstualisoi tutkielmassaan teoksen laajasti. Hän näkee teoksen edustavan uuden aikakauden tanssia sikäli, kun se liittyy jo 1800–1900-luvun vaihteessa esiin kehkeytyneeseen vaihtoehto-kulttuuriseen liikehdintään, sekä ankkuroituu 1900-luvun 'kartesiolaisen maailmankuvan' murrokseen. Samalla teos todentaa tai jatkaa tanssin vaihtoehto-kulttuurin ja henkisyyden etsinnän konventioita, ennen muuta juuri suhteessaan aasialaisten kehontekniikoiden, joogan ja aikidon liikkeen periaatteisiin ja maailmankuvaan.[59]

Marttinen toteaa, että *Ancient Bodies* teosta on mahdoton suhteuttaa dualistiseen paradigmaan. Mielen ja kehon, ruumiin ja hengen erottelevassa kontekstissa, ihmiskehon liikettä ei itsessään nähdä henkisyyttä ilmaisevana toimintona, eikä sillä voi olla olemisen totuutta paljastavaa asemaa. Ihmiskehon liikettä ei koeta osana suurempaa kokonaisuutta, osaksi luonnon liikettä, kuten holistisessa kontekstissa. Kristinuskon kehokielteisyys sopii niinikään huonosti henkisyyttä etsivän tanssin perustaksi. Holistinen konteksti, uuden paradigman 'syväekologia', sekä aasialaisten filosofis-uskonnollisten traditioiden kehontekniikat ovat historiallisesti tarjonneet sekä maailmankuvan että metodin holistisen ihmiskäsityksen tanssille.[60]

Marttinen nostaa *Ancient Bodies* teoksen kontekstiin myös Judson Dance Theatren piiristä lähteneen amerikkalaisen koreografi Deborah Hayn, jota hän esittelee keskeisesti tutkielmansa tanssihistoriallisessa osuudessa. Hay edustaa Marttiselle vaihtoehto-kulttuurista etsintää ja tanssitaitelijaa, jonka tanssiajattelussa kertautuvat vaikutteet kontemplatiivisten traditioiden piirteistä.[61] Marttinen listaa tanssin holistisen lähtökohdan perinteeseen kuuluvaksi myös ns. Hollannin koulun, SNDO:n, eli Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osaston, jossa moni suomalainenkin tanssija on opiskellut.[62]

Marttinen kontekstualisoi siis kattavasti *Ancient Bodies* teoksen sekä länsimaisen ajattelun paradigman murrokseen että tanssitaiteen historiaan. Tämän historiallisen pai-

[59] Mt. 82–86.

[60] Mt. 84–85.

[61] Marttinen osui tässä tutkijana edelle omaa kokemustani, sillä itse tutustuin Hayn työhön vasta 2003, josta sitten virisi yhteisiä tutkimushankkeita tulevaisuudessa. Katso Hayn työstä lisää luvussa *Tanssi maailmasuhteena: Ajatteleva, osallinen keho.*

[62] Marttinen 2001, 62–64. School for New Dance Development, SNDO. Katso SNDO:sta luvussa *Tanssi maailmasuhteena: Tanssin uuden paradigman todentuminen tanssikentällä.*

kantamisen lisäksi itselleni kiinnostavaksi nousee Marttisen vaalivan katseen huomioima hiljaisuuden ja läheisyyden laatu, joka *Ancient Bodies* teoksessa oli itselleni kovin oleellinen. Hän kontekstualisoi myös tämän piirteen nostamalla esiin Donald Kuspitin kirjoituksen uuden aikakauden taiteesta, jota ei kiinnosta oopperamainen poseeraus, suora kommunikatiivinen vaikutus, mikään yritys saada aikaan välittömästi havaittavaa merkitystä, vaan pikemminkin kamarimusiikillisuus, joka saa aikaan salaisen kommunikaation tunteen ja jota voi pitää meditatiivisena tilana.[63] Kuspitin kirjoitus on sikäli osuva, että lainasin myös itse kyseistä kirjoitusta, *Ooppera on ohi* (1989), omassa haparoivassa kirjoituksessani vuodelta 1992.[64]

Marttinen nostaa sattuvasti esiin myös toisen itselleni läheisen tekijän, arkkitehti Juhani Pallasmaan kirjoitukset hiljaisuuden arkkitehtuurista. Pallasmaa mukaan muodosta kiinnostunut arkkitehtuuri tavoittelee katsojansa huomioita ilmaisukielensä äänekkäällä vuolaudella, vetoamalla katsojan mukavuudenhaluun ja tarjoamalla yllätyksellisyyttä. Hiljainen arkkitehtuuri tavoittelee Pallasmaan mukaan ajatonta sanottavaa ja pyrkii hahmottamaan ihmisenä olemisen metafyysistä ja eksistentiaalista ongelmaa. Se auttaa vahvistamaan jalansijaamme maailmassa. Hiljainen arkitehtuuri auttaa Aldo van Eyckin sanoin ihmisen kotiinpaluuta. Hälyisän elämänmuotomme ja huomiota herättävyyden vastakohtana on hiljaisuus, joka on ”mystinen ja juhlallinen tila”.[65] Pallasmaan mukaa humanistinen ajattelutapa – taiteen tarkoitus oman olemassaolon hahmottamisessa – ei ole ollut tämän päivän avantgardistien suosiossa, päinvastoin. Pehmeitä arvoja, hiljaista arvokkuutta ja yksinkertaisuutta on aikamme avantgardistien piirissä pidetty nostalgiana. ”Nostalgiaa tai ei, ihminen ei ole koskaan kaivannut kotiinpaluuta kipeämmin kuin tänään.”[66]

Kokemus, jota Marttinen luonnehti teoksen hiljaisen henkistyneeksi luonteeksi jäi askarruttamaan Marttista. Hän kysyy: Jos *Ancient Bodies* teoksessa on jonkinlainen henkinen ulottuvuus, niin onko se jollain tavoin todistettavissa, analysoitavissa esiin teoksen muodosta ja estetiikasta, liikekielestä ja rakenteellisista ratkaisuista? Omaa vastaustansa tähän kysymykseen hän hahmotteli pro gradu tutkielmassaan, jonka kanssa tässä olen käynyt vuoropuhelua ja joka laajensi omaa kuvaustani teoksen lähtökohdista ja luonteesta.

Tanssikokemuksen anonyymiys ja koreografian yleisyys

Kun tanssijan tietoisuus ja liike kohtaavat tietoisessa liikkeessä, kokemus on kehon, mielen ja liikkeen harmoniasta, kuten Klemola kirjoittaa. ”Silloin mielen representaatiot eivät enää ohita kokemuksessa kehontietoisuutta, jolloin proprioseptiikan kautta tuleva kehon sisäinen kokemus pääsee nousemaan esiin ja asettumaan tietoisuuden keskiöön.

[63] Kuspit 1989, 300–301. Marttinen 2001, 80.
[64] Monni 1992, 80–101.
[65] Pallasmaa 1991/1, 7–8.
[66] Mt. 8.

Tällä taidon tasolla mielen intentio liikkeen muodosta ja kehon liike kohtaavat. Mieltä ja kehoa ei enää koeta tässä suhteessa jakautuneeksi. Kokemus on eheästä liikkeestä, jossa keho ja mieli yhdistyvät tietoisessa liikkeessä."[67] Tällaista toiminnan tapaa voi kuvata myös niin, että silloin tanssijan kokemus itsestään on eräällä tavalla anonyymi. Tanssija ei pyri reflektoimaan itseään psyykkishenkisen egon-horisontin tasolla, vaan pikemminkin hän elää eletyn kehon yhtenäisessä kokemustaustassa ja kietoutuu maailmaan liikkeensä tapahtumisen tavassa. Tanssintutkija Joan Sloss kuvaa tätä kokemusta niin, että tanssijalla on sisäisesti yhdistynyt, koossapysyvä tunne siitä, että hän on täysin koetun maailman keskuksessa. Tanssija tietää implisiittisesti itsensä välittömästi elettynä virtana, laadullisena kietoutumisena maailmaan, jossa tanssija on jotakuinkin anonyymi itselleen. Sloss kuvaa kuinka tanssija tuntee itsensä sekä jatkuvasti tulossa olevana – oleminen ei ole koskaan täysin manifestoituneena missään yksittäisessä hetkessä – että kokemuksellisena ykseytenä. Tanssija ei voi koskaan saada otetta itsestään yhtenä valmiina tai totaalisen määriteltynä olemisena tai olemuksena, mutta tanssija tuntee implisiittisesti itsensä myös ykseytenä, käynnissä olevassa eletyn kehon kokemuksessaan.[68]

Itse koin, että *Ancient Bodies* teoksessa tanssijat toimivat näyttämöllä pääasiassa tämänkaltaisessa kehollisessa kietoutumisessa maailmaan. Minulle edellä kuvattu 'anonyymiys' ei ole samaa, kuin 'persoonaton' tai valju esiintyjä. En koe, että koreografisessa teoksessa tanssijapersoonille annettu tila tai tilanpuute olisi suoraan sidoksissa siihen, tanssivatko he kukin erilaista vai samanlaista koreografiaa muiden kanssa, tai ilmaisevatko he tanssin 'sisältöjä' omina 'rooleinaan' tai yksilöllisissä vaatteissaan. Minulle kyse on ennen kaikkea siitä, millä tavalla tanssija elää omaa (kehollista) *tietoisuuttaan* ja ajatteluaan tanssiessaan. Lähtökohtani on, että olemisen liikettä ei kukaan voi väittää omakseen. Poeettinen liike on 'persoonan' ja 'ei-persoonan' jännitteistä ykseyttä olemisen kätkeytymättömyytenä.

Sen sijaan koreografisen hahmon suhteen kriittinen katseeni näkee kyllä puutteita. Olen toisaalla (luvussa *Teoksen säätämisen tekhne*) pohtinut koreografisen hahmon temporaalisuutta. Niiden pohdintojen suomassa jälkiviisaudessa näen, että *Ancient Bodies* teoksessa liikkeen vaivattomuuden, esteettömän virtaavuuden ansana oli hienoinen turtumus. Samalla kun koreografinen hahmo yritti kuunnella 'ikiaikaista' meissä, osallisuutta *fysikseen* ja kehollisen esiymmärryksen mukaista liikkumisen tapaa, se joutui kokemukseni mukaan eräänlaiseen 'yleisyyden virtaan', ei kaiken aikaa, mutta joiltain osin. Ehkä kyse oli siitä, että vaikka olemisen läheisyys mielestäni avautuu hienosti tanssijan toiminnan tavassa ja koreografisissa hetkissä, se myös helposti sulkeutuu ja turtuu, jos 'koreografinen ei-tekeminen', vauhdin pysäyttäminen ja koreografian itsensä rakentama ennustettavuus ei jatkuvasti murru ja tule kyseenalaiseksi. Tällaista ongelmaa mielestäni oli teoksessa paikoitellen. Tosin ne hetket, jolloin katsomiskokemuksessani tämä tapahtui, vaihtelivat jonkin verran esityksestä toiseen, riippuen omasta mielentilastani

[67] Klemola 2004, 120.
[68] Sloss 1982, 57–59.

ja valmistautumisestani esityksen katsomiseen, sekä jonkin verran varmasti myös siitä, millä tavoin tanssijat tulkitsivat kunakin päivänä koreografisen hahmon merkityksellistä maailmaa.

Koreografian temporaalisuutta ei ollut rakennettu tanssijoille musiikin tai liikkeen laskujen mukaan tai niiden varaan, vaan liikkeen tapahtumisen vaatiman ajan ja liikkeen merkityksellisyyden mukaan. Tämä oli harjoitusten myötä löytynyttä temporaalisuutta ja vaati tanssijoilta herkkää toistensa kuulemiskykyä. Tämä loi mielestäni liikkeeseen erityisen puhuttelevan pohjavireen, joka ei itselleni missään vaiheessa sammunut kokonaan, vaikka se jossain kohdin peittyikin.

Saattamus (1999)

Työryhmä:
Koreografia: Kirsi Monni
Tanssijat: Satu Halttunen, Marketta Heikkinen, Mammu Rankanen, Jyrki Haapala, Timo Loponen, Janne Marja-Aho
Äänisuunnittelu ja musiikki: Mikko Hynninen
Video: Kirsi Monni
Videon tekninen apu: Kimmo Takala, Mikko Hynninen
Lavastus: Kimmo Takala
Valosuunnittelu: Sirje Ruohtula
Pukusuunnittelu: Sari Suominen
Juliste ja käsiohjelma: Cleo Bade
Valokuvat: Pirje Mykkänen
Videotaltionti:Espoon AMK
Tuottaja: Kirsi Monni
Tuotanto: Zodiak Uuden tanssin keskus
Ensi-ilta: 11.2.1999, Kaapelitehdas, Helsinki
Esitykset festivaaleilla: Tampereen teatterikesä 1999, Pyhäjärven täyden kuun tanssit 1999[69]

Teos ja sen syntymätön sisko tai veli

Seuraavassa tekstissä on poimintoja *Saattamus* teoksen työkirjaan kirjatuista aihioista helmikuusta 1998 marraskuuhun 1998. Muistiinpanot päättyvät harjoitusten aloittamiseen. Pyrin tällä kuvaamaan niitä irrallisia mielessä liikkuvia teosaihioita, jotka pikkuhiljaa kerryttävät itseensä sitä monikerroksista maailmaa, josta alkaa kiteytyä teoshahmoa. Muistiinpanot kuvaavat myös sitä, miten tämä prosessi on usein itselleni kovin ristiriitainen. Teosaihiot osoittavat moneen suuntaan, olisi houkuttavaa tehdä monenlaisia teoksia, enemmän, useampia, versioita ja variaatioita, mutta itse työprosessi – monen ihmisen monen kuukauden työ, rahojen niukkuus, pitkä rahankeruun aika, tanssijoiden ja muun työryhmän aikataulujen keskenään sovittelu, tuotannon suunnittelu ja teoskuvaus tuottajatahoille 1–2 vuotta ensi-iltaa aiemmin – ei anna oikein mahdollisuutta tällaiseen kevytrakenteiseen varioimiseen.

[69] Saattamuksen lehtikritiikit: ."Formfulländat stroverk", Jan-Peter Kaiku HBL. "Monnin upeaa saattohoitoa" Jussi Tossavainen Helsingin Sanomat 19.2.1999."Katso kukkaa!", Anni Valtonen Aamulehti 13.8.1999. "Ajattelu liikkeessä", Hanna-Leena Helavuori Teatteri 3/99."Saattamus vesittyy alun jäntevyydestä", Annikki Alku Uutislehti Demari 19.2.1999."Dramaturgian tekemisen helppous ja vaikeus", Pirjo Raiskio Turun Sanomat 13.2.1999."Saattamus? Kling!", Piia Ahonen Tanssi 2/99, 13.2.1999. "Grönsaker!", Malin Kivelä Folktidningen Ny Tid 19.2.1999.

Helmikuu -98: Harmaa, jäinen helmikuun päivä Moskovan keskustassa. Alikulkutunnelissa vanha, nälkiintyneen näköinen mummo on polvillaan muovipussin päällä jäisellä kadulla. Tunnelissa on levymyyntiä ja siellä kaikuu järkyttävän lujaa Albinonin adagion diskojytkeversio, jossa lauletaan että 'everything is going to be allright'. Mummo kerjää polvillaan ruplaa tai edes puolikasta. Everything is not going to be allright, todellakaan.
Helmikuu -98: Kremlin kulmalla on pensaita paketissa. Outo ja kiehtova näky. Pakettikangas on vaalean harmaan ruskeaa säkkiä. Maassa on valkeita lumipälviä siellä täällä, kadut ovat kurasta ruskeita ja mustia, ilma sumuisen harmaa. Moskovasta pitää ostaa kirjoja, ikonikirjoja tietenkin. Pensaat ovat sulkeutuneita, hiljaisia arvoituksia.
Maaliskuu -98: Ad Reinhardt ja taide taiteena. Mustat taulut ovat olemisen 'ei-kiellon' ehdottomuus. Taulu kääntää kasvonsa pois. Rahan valta ja koko P. En saa Moskovan mummoa mielestä. Aika tai ajan hengen lähtö alkaa painaa luissa, kuka rukoilee Moskovan mummon kanssa?
Maaliskuu -98: Näyttämölle pitäisi ilmaantua tapahtumia ja tekstejä yhtäkkiä vain esiin ilman mitään valmistelevaa elementtiä – mutta sitten ne jäävät ja lisääntyvät ja kiertävät ja tarttuvat – ihmiseltä toiselle, katsojalle ja taas tanssijalle takaisin. (Pontyn punos + Levinas tekojen seuraukset.)
Huhtikuu -98: Ajatuksia tilasta: minä maalaamassa esityksen aikana tilaa mustaksi ja sitten ripustan siihen kaikki maalausjätteet. Tai paljon mustaa hiekkaa ja sen lakaisemista paikasta toiseen. Tämä tapahtuisi tanssiteoksen sisällä, tanssijoiden keskellä. Työnteon ja lakaisemisen zen.
Huhtikuu -98: Tanssijoiden liike ei kuvita mitään, pitkälle viety liikekvaliteetti. Koreografisen hahmon rajuus, tarkkuus, selkeys, ehdottomuus. Taustalla Juha Siltalan kolumni 'positiivinen eheys' ja Ad Reinhardtin mustien taulujen ehdottomuus.
Huhtikuu -98: Laitetaan Not for Sale kyltti johonkin, jollekin kaulaan. Sitten se myydään: Huutokauppaa yleisön kanssa, joitain esiintyjiä yleisössä, joku oikea taidekeräilijä.
Kesäkuu –98: Tanssijoiden henkilökohtainen elämismaailma, heidän kertomuksiaan: X:n exän itsemurhan toteaminen. Mikä olisi vastakuva? Nainen kiemurtelee aivan helvetillisissä tuskissa -kädestä taluttamisen motiivi, itse asiassa suojelusenkelin idea. Privaattipersoonan ja esityksen suhde on aina vaan kiehtova. Privaatin 'näköistä' valokuvaa kierrätetään yleisössä.
Kesäkuu -98: Timolle rooli: 'Minä ja media', haastattelee itseään englanniksi.
Kesäkuu -98: Muistan Einar Schleefin Puntila ohjauksen Berliinissä. Koko näytelmän kaikki tekstit toteutettiin rytmisenä kuorolauluna, tiukasti, taidokkaasti. Se kohotti tekstin uusiin ulottuvuuksiin. Saunakohtaus oli 20 ihmisen pitkä hyväilyperformanssi. Ihoa, alastomuutta, kosketusta, privaatin ja näyttelijän rajan haurautta, suudelmia, hyväilyjä, ei mitään pikkusievää. Tulee mieleen Merleau-Pontyn kuvaus olemisesta suhteiden punoksena (objektivoivan silmän mahti on ylitetty). Keho tulee täydeksi vasta näkevän ja nähdyn, kosketetun ja koskettavan välisessä kipinässä.
Kesäkuu -98: Tilaan Suopon ääniveistoksia? Äänipuutarha? Jonkinlaisen puutarhan rakentaminen: Lavastus on sen rakentaminen esityksessä, lavastaja on puutarhuri. Puutarhuri toimii esityksen keskellä omassa ajassaan ja omassa puuhassaan, alusta loppuun,

selittämättä (mustien taulujen ehdottomuus, mutta ei huutaen).
Heinäkuu -98: Arkiolemisen ja tiukan pelkistämisen rinnastus. Puhelemisen ja komposition rinnastus. Lavastuksena soivat teräsvaijerit: Se olisi viritystä, virettä, kutsua. Ääntä on mahdoton saada kiinni, tematisoida. Ääni on aalto, joka hajoaa tilaan.
Heinäkuu -98: Alaston mies näyttämöllä tanssii muiden vaatetettujen kanssa. Mitä se on? Miksi sillä ei ole vaatteita. Onko se hullu? Onko se hullujen, lapsien ja humalaisten suusta jne. Onko se järkytystä siitä, miten on munkki tai nunna. Onko se Moskovan mummon muisto? Onko se rukouksen lihallinen tässä oleminen? Mukana täytyy olla lapsen suojattomuus ja yhteiskunnan infantiilius.
Heinäkuu -98: Voisiko televisioista rakentaa näyttämölle mandalan? 'On' ja olemisen paino ja pakeneminen siitä. Levinas: saamattomuus, väsymys, ahdistus, unettomuus. Olisiko tila baari, night club, yleisöllä ei olisi lainkaan tuoleja? Joku vaivainen baarijakkara.
Heinäkuu -98: Mitä jos pistäisi koko pakan samaan pataan eikä keittäisi sitä liikaa, ettei kaikki hajoa soseeksi. Kaikki edelliset vaan yhteen syssyyn sekaisin: arkinen, kertomukset, abstraktisuus, roolit ja roolittomuus: kuin kanavapujottelua digitaalisessa "mikään ei merkitse enempää kuin mikään muukaan, kaikki on cool ja samaa" maailmassa. Pakenemisen paino ja keveys.
Elokuu -98: Biisin nimiä: tuntematon, escape, ruma, in between, musta. Eeeiii tollasia. Ei.
Elokuu -98: Iso pitkä tanssikohtaus, resitatiivinen, punos, rukous, menee runsauteen, artikulaation säilyttäen, rituaalimaisuuteen. Ei tulla sieltä alas yhdellä kertaa, vaan pikkuhiljaa. Ihmiset vähenevät jää vain yksi – mutta suhteessa lavastuselementtiin, konkreettiseen, ei näkymättömässä lilluntaa. Sitten autiuden ja yksinäisyyden paino: 'on'.
Elokuu -98: Hiekkaan voisi haudata esineitä, moottorisahan, ääniraudan jne. Manquepuute, joka ajaa kohden tekoa. Mitä tekoa kohden moottorisaha ajaa paitsi työntekoa? Edelleen jatkuva ristiriita privaatin elämismaailman, kertomuksien, esinetekojen ja täysin pelkistetyn liikebiisin välillä. Miksi ne eivät vielä yhdisty? Mitä en ymmärrä? Todellisuus tunkeutuu esitykseen – esitys tunkeutuu todellisuuteen. Intrudor from reality. Jos sähköt menisivät? Tee meditatiivinen mutta anna 'reaalitodellisuuden' tunkeutua häiritsemään sitä.
Syyskuu -98: Hohtavan valkoinen kultainen violetti tila, lavastuksena teräsvaijeri, josta soundi. Lopussa joku piirtää takaseinän valkoiseen mustan merkin. Octavio Paz: Tantra taulu ei pyri länäoloon vaan merkkiin – joka on silta tuolle puolen, läsnäolon portille.
Syyskuu-98: Onko liike tässä kudos, joka välillä murtuu kompositiosta ulos. Ei semmoista voi olla. Teoksessa sellaista ei voi olla. Voi olla vain murtumia teoksen 'kielessä' toiseen 'kieleen'. Portteja tuonne ja tänne. Voisiko liike olla itse laulamalla säestettyä? Miten voi rukoilla liikkeellä, onko se täysin mahdotonta taiteen kontekstissa? Mikä voi olla biisi ajan painosta luissa ja ytimissä? Miten tanssia myötätuntoa ilman itsen esiin nostamista? Täytyy olla historiallinen perspektiivi ja konteksti, löytää linkki, punos, ketju niihin, jotka ovat eläneet elämänsä sille. Tämän takia musiikissa täytyy olla äänen lähteenä buddharituaalit, mutta ne täytyy häivyttää tunnistamattomaksi, silti niistä jää jokin kaiku, energia, toivottavasti, ehkä.
Lokakuu -98: Keskustelu Timon kanssa rakenteesta. Henkilökohtaisen elämismaailman ja privaattikertomusten ratkaisuyrityksiä ja kontekstin luomista liikkeen maailmalle. Voisiko

olla tanssijoiden 'privaattihenkilöiden näköinen' keskustelu sisällä salissa ennen esityksen alkua. Se videoituisi yleisöaulaan, kuin valvontakameroiden kuvaa – salaa taltioitua? Sitten se, sanat eivät enää riitä. Soittokello tai monta pientä kelloa mukaan liikkeeseen?

6.10. -98: Luopuminen kaikesta näyttämöllisestä tapahtumasta paitsi liikkeestä. Konteksti vain taustan videolle ja musiikkiin. Heureka! Video on piirretty! Piirrettynä tapahtumat – 'ajankuva' – on kokonaan samassa perspektiivittömässä, kaksiulotteisessa pinnassa. Ryhdyn piirtämään. Mitä se on mitä piirrän? Piirrän paperille ja kuvaan piirroksen liikuttelemalla kameraa piirroksessa, heijastan sen videotykillä seinälle (onneksi harjoitellaan laitoksella, että pääsi kokeilemaan videotykkiä). Aika hyvä.

10.10. -98: Piirros on tässä se henkilökohtainen kosketus, mitä hain muiden esitystaiteellisten keinojen kautta. Piirroksen jäljessä täytyy näkyä, että se on jonkun – henkilön – piirtämää. Sarjakuva ajan kuvana. Nykyaika sarjakuvana? – kaksiulotteista, infantiilia, nopeaa.

11.10. -98: Sarjakuvavideo menee loppua kohden abstraktimmaksi – viivaksi tai mustaksi. Merkki. Mitä lopulta jää? Ei muuta kuin kulttuurinen jälki. Levinas- transsendentin jälki, Octavio Paz – taulu on silta tuolle puolen, läsnäolon portille.

14.10. -98: Videon täytyy tietenkin olla versio buddhalaisesta elämänpyörästä, samsarasta – tietenkin! Huh kun helpottaa kun tämän löysin. Samsaran täytyy olla uudestaan piirrettynä: henkilökohtaisuus ja epäröivä ambivalenssi, ei teologian esittämistä. Siinä täytyy olla infantiili kädenjälki mukana. Siinä on ajankuva ja historiallinen perspektiivi yhdessä. Sitä kautta saan oikean kontekstin mukaan. Pidän ajatuksesta, että siinä on tasapainoisessa määrittelemättömyydessä yhdessä ajankuva sarjakuvana ja näkemyksellinen historiallinen teologia. Tiikerinsilmä lehdessä piirros nälkäisistä haamuista – rankka, tässä vihje piirtämisen tyyliin.

15.10-98: Bum. Bum. Bruce Naumanin videolla on mies, joka paukuttaa vartaloaan seinään, sama liike toistuu ja toistuu – yksinkertaisessa ja kirkkaassa muodossa *mitä* ja *miten* – olemisen identtisyys taiteessa. Liikkeen on oltava teko, konkreettinen, ei muuta kuin itseään, kuin lapsen teko, sillä tavalla, että pään ja niskan oikea suhde on lakkauttanut egon ylimäärän. Lapsella tämä on luonnostaan, aikuisen tekona se on valinta ja tästä valinnasta alkaa merkityksen sfäärin muodostuminen. Kontekstia on tämän teon tekeminen jossakin, sen asettaminen esiin, teitä varten, harjoittelu näiden ihmisten kanssa. Ja varmemman vakuudeksi sama piirrettynä seinällä…

24. 10-98: Mikolle musiikkiin: kurkkulaulu pitäisi olla musiikin maailmassa olemassa aavistuksena: 'He' valvovat meidän puolesta, rukous, historiallisessa ajallisuudessa. Mutta ei tunnistettavana.

5.11 –98: Piirrän kuvamatskua piirtoheitinkalvoille. Asetan ne ympyrään ja kuvaan. Ei onnistu, sillä sotkeudun kameran johtoon kun pyörin ympäri ja kuvaan jalkojani. Perkele nämä viiden markan tuotannot. Asetan kalvot peräkkäin lattialle ja kuvaan niitä 7 metriä pitkänä pätkänä, moneen kertaan. Se onkin parempi. Nyt on luuppimatskua vaikka lehmät söis.

8.11-98 Videolla on noin 2 tuntia omia improvisaatioita. Pitäisi ryhtyä sitä katsomaan ja funtsaamaan. En kuitenkaan jaksa katsoa sitä. Luotan intuitioon, joihinkin merkityksellisiin hetkiin, jotka kyllä ovat muistissa jossakin.

10.11 –98 Harjoitusten alku ovella. Vieläkin välillä kummittelee muut kuin liikkeelliset

tapahtumat: Timo kulkee mankan kanssa ja äänittää omaa puhettaan. Olisiko jollain pikkualttari, kynttilä, rukoilisi polvillaan – se on taas se Moskovan mummo. Joku tulee ja räjäyttää pommin. Joku ottaa itsestään pornokuvia itselaukaisimella. Tiedän, että nämä kaikki ovat sitä biisiä, jota emme näe, nähdyn biisin 'vastakuva' toinen olomuoto, rinnakkainen, mutta näkymätön, sen syntymätön sisko tai veli.

Huomioita, keskusteluja tanssijan tekhnestä

Harjoitusten aluksi kuvasin tanssijoille sitä etsiskelyä, niitä ristiriitaisia ja useaan suuntaan osoittavia aihioita, joita olin jo teoksen kanssa pyöritellyt. Yritin luonnehtia niitä toiveita, joita minulla oli tulevan teoksen suhteen. Kertoilin myös työtavastani ja ajattelustani tanssijan *tekhnen* ja tanssin taiteena olemisen tavan suhteen. Yritin esittää oleellisimpina pitämäni asiat mahdollisimman tiiviisti, selkeästi ja käsitettävästi. Annoin myös kirjallista materiaalia – Samsaran, buddhalaisen elämänpyörän kuvauksen. Kuvasin sitä, miten tässä vaiheessa ymmärsin teokseen tulevan piirretyn videon suhteen tähän Samsaran teologiseen/kulttuuriseen maailmaan.

Korostin tanssijoiden henkilökohtaisen situaation avautumisen merkityksellisyyttä. Tällä tarkoitin sitä, että *tekhnen* tulisi olla mahdollisimman intensiivisesti lähtöisin jatkuvasta tanssijan todellisen, aktuaalisen kehollisen- ja elämismaailman kuulemisesta. Pyrkimykseni oli, että liikkeen hahmo on taitavan kehollisen artikulaation kautta esiin jännittyvä, mutta nimenomaan kehollisen tietoisuuden, elämismaailman painon, iän, maailman historiallisuuden, merkityksellisyyden kokemisen artikulaationa – aikuisten ihmisten tanssina. Kuvaan seuraavassa harjoitusprosessiamme, jossa tämänkaltaista tanssijan *tekhneä* pohjustettiin.

Aloitin oman päivittäisen työskentelyni yleensä rentoutuksella, hathajooga harjoituksella sekä Alexander-tekniikan suuntausten läpikäymisellä. Työryhmässä oli tanssijoita, jotka olivat opiskelleet astangajoogaa (Mammu, Marketta, Satu, Timo). Toivomuksestani käytännöksi muodostui, että päivittäinen tanssijoiden lämmitys oli kunkin tanssijan omaehtoinen harjoitus (yleensä rentoutus ja jooga tai sen sovellus). Harjoitusten ensimmäisten viikkojen aikana kävimme yhdessä läpi käyttämiäni anatomisia mielikuvia ja fyysisiä ohjeita, jotka liittyvät Alexander-tekniikan suuntauksiin, martial arts periaatteisiin, sekä painon havainnoinnin ja liikevoiman suuntaamisen mahdollisuuksiin. Kävimme näitä läpi sekä passiivisen harjoittelun avulla (selinkoukkumakuu ja mielikuvat) sekä aktiivisen työskentelyn avulla (ohjattua liike-improvisaatiota edm. periaatteiden mukaan). Teimme myös noin puolen tunnin qigong-energia harjoituksen ennen teosharjoitusten alkua.[70] Tästä alkoi pikkuhiljaa muodostua yhteistä kokemuksellista maailmaa ja liikkeen artikulaation laatua, jonka koin tärkeäksi tulevassa työssä. Tähän liittyvät

[70] Qigon on kiinalaisen lääketieteenkin taustalla olevan *qi/ki*-energian keholliseen virtaukseen perustuva liike- ja hengitysharjoitusmuoto. Katso mm. Tse 1995. Lähellä sitä on myös chi kung nimellä tunnettu harjoitusmuoto katso mm. Chia 1986.

huomioni työmuistiinpanoissa koskevat lähinnä tanssijoiden henkilökohtaista työskentelyä tai yleisiä koreografiaan johtavia huomioita (kuten esimerkiksi):

Työkirja: M. – voitko vapauttaa painoa enemmän, jotta integraatio toimisi paremmin ja suuntauksiin tulee konkreettisuutta S. – voitko käyttää inhibitiota enemmän, ettei liikkeeseen lähtö ja sen kulku ole niin yksinomaan atakilla, T. – hyvä välinpitämättömyys! Paino lepää ja sitä kautta integraatio ja suuntaukset toimivat, liike on kirkas. Kaikille – vähän enemmän ylös-suuntausta (eli paino selästä alas ja kehon paino jalkojen läpi lattiaan, nivelet vapaat ja tilavat, suunta kantapäistä alas, niska pitkä ja vapaa, pään suuntaus eteenpäin ja ylöspäin) ja inhibition kautta tulevaa artikulaatiota, niin kokemus menee kehorakenteen kautta liikkeen laaduksi . [ ] Don't pretend movement. Ei voi teeskennellä liikkeen syntymotiivia, se pitää olla konkreettisesti siinä!

Tällaisten harjoitusten ohessa aloitimme koreografian esityöstämisen. Teimme muutamia pitkiä improvisaatioita antamieni anatomisten ohjeiden ja teoksen kontekstin tuottaman mielikuva-rinnastuksen avulla. Videoin improvisaatiot ja katsoimme yhden niistä yhdessä keskustellen näkemästämme ja kokemastamme. Pääosin kuitenkin työstimme koreografisia alkioita, pieniä duettojen, triojen ja sekstetin tanssin aihioita, joita myös jatkuvasti videoin. Samaan aikaan haeskelin teoksen rakenteen eri vaihtoehtoja. Työkirjani huomiot tältä ajalta koskevat lähinnä näiden koreografisten aihioiden liikkeellisten ja affektiivisten ominaisuuksien kehittelyä ja eri rakenneluonnoksia.

Työkirja: Trio impro – kosketus seuraa liiketapahtumaa, ei vastusta sitä. Tilallinen, laaja, oikullinen, vaihtaa jyrkästi ja äkillisesti suuntaa. [ ] O. käsi suuntaus vie, painonsiirto, nopea kyykkypiruetti, v.käsi suuntaus takakautta ylös, v. jalka varvas suuntaus rondiylös, painolla alas, nyrkit maahan, takaisin itseen – suunta polvesta taakse jne. [ ] Henkinen asenne! Ei voi mennä nautintoon ja itsepehmeyteen, inhibitio myös sitä kohtaan, ei tunnelmointia tai piilohedonismia ei myöskään marttyyriutta tai kärsimyksen narsismia. Plain. Understanding. Balanssi.

Tätä kesti kaksi harjoitusviikkoa. Koen, että tällainen työskentely oli minulle välttämätöntä useista syistä. Tänä aikana näin alustavasti, kuinka tanssijat vastaavat ja reagoivat tarjoamiini periaatteisiin ja liikkeen järjestymisen mieleen, miten vastavuoroista koreografinen työskentely kunkin tanssijan kanssa on, kuinka ryhmän dynamiikka alkaa toimia, mitä ongelmia alkaa nousta esiin, miten aihiot johdattavat pidemmälle koreografiseen hahmoon ja teoksen rakenteeseen.

Oma suhteeni tähän aikaan oli itselleni tyypillisesti ristiriitainen. Vaikka tiesin kuinka tarpeellista ja välttämätöntä se oli, olin samaan aikaan huolestunut siitä, kuinka tanssijat jaksavat motivoitua tällaiseen työtapaan. En tarkoita niinkään liikkeen toiminnallisen perustan hakemista, sillä siihen tanssijat ovat aina selkeästi motivoituneita, vaan enemminkin teoksen koreografisen alkuun pääsemisen raskautta. Työstin koreografisia aihioita suhteellisen pitkälle, se vaati paljon koreografian muistamista ja toistoa. Samaan aikaan on kuitenkin todennäköistä, että valmiiseen teokseen ei juuri näitä aihioita tule mukaan. Yritin kuunnella, turhautuvatko tanssijat tähän 'turhaan työhön' vai perusteleeko se itse itsen-

sä prosessin juurruttamisen aikana. Keskusteluissani tanssijoiden kanssa kävi ilmi, että vaikka väsymyksen ja turhautumisen hetkiä olikin, he kokivat tämän jakson pääosin tarpeellisena ja hedelmällisenä.

Opiskeluani varten tekemissäni haastatteluissa keväällä 1999, *Saattamuksen* esitysperiodin jälkeen, muun muassa tanssijat Mammu Rankanen, Timo Loponen ja Janne Marja-Aho nostivat kukin esiin tällaisen työskentelyn tarpeellisuuden.[71] Erityisesti Timo ja Mammu, joilla oli perspektiiviä moniin aiempiin töihini ja useisiin yhteisiin työprosesseihin korostivat sitä, että nyt työskentelyni lähtökohdat tuntuivat selkiytyneen, aiheen, liikkumisen tavan ja koreografisen hahmon väliset rinnakkaisuudet ja yhteydet tulivat selkeämmin ymmärrettäviksi.

Mammu: Mun mielestä perustan selvittäminen on tosi tärkeää. Se perustelee biisin. [ ] Perustan tekeminen aloittaa biisin tekemisen prosessin myös fyysisellä tasolla, niin, että kroppa lähtee myös prosessoimaan asiaa. Yleensä vaan selitetään, mitä juttua ollaan tekemässä, mutta kun haetaan ja perustellaan ensin liikkumisen tapa, niin prosessi on paljon kokonaisvaltaisempi. Se olisikin ideaali, että tekee saman koreografin kanssa enemmän töitä, sillä lyhyessä ajassa ei ehdi vielä omaksua lähtökohtia. [ ] Mä näen selvän kehityskulun näissä biiseissä. Itse on kehittynyt niiden mukana, aina seuraavassa on tajunnut enemmän ja biisitkin on kehittyneet muodoltaan. (27.4.1999)

Miten sitten tanssija Timo Loponen koki työskentelyn kaareen *10.000 oliota* teoksesta *Saattamukseen?* Seuraavassa on ote keskustelustamme (26.4 1999).

Timo: Jos vertaa *10.000 oliota* ja *Ofeliaa* niin vasta *Saattamuksen* aikana pääsin kokemuksellisesti yhteyteen teoksen temaattisen aiheen kanssa. Ehkä aikaisemmissa töissä se oli enemmän vaan tiedollisella tai älyllisellä tasolla. *Olioiden* aihe oli niin vaikea ja iso Platonin luolavertaus. Muistan, että ajattelin silloin, että en aina oikeasti tiennyt, mitä tämä asia, mitä teen tarkoittaa, luotin vain siihen, että kun olimme harjoituksissa sitä käyneet läpi, niin sinä näet tai tiedät mihin mikäkin viittaa.
Kirsi: Tuntuiko sinusta sitten turhalta, että ylipäänsä luettiin tai puhuttiin siitä luolavertauksesta ja niistä teemoista?
Timo: Ei. Ei tuntunut turhalta, ensinnäkin onhan se hirveän mielenkiintoista. Ja on erittäin hyvä tietää mitä ollaan tekemässä. Ja pakkohan sun on yrittää saada se tematiikka läpi tanssijoille. Jos se ei jostain syystä toimi, niin ei voi ainakaan sanoa, ettei ole yritetty. Nyt kun *Saattamus* on takana, niin pystyn aavistamaan, mitä se kokemuksellinen taso tematiikan suhteen voisi olla. Voi olla, en nyt pysty muistamaan tarkasti oliko mulla samanlaisia kokemuksia silloin. Mulla on sellainen käsitys, että muodon tasolla käsitin *10.000 oliota* kyllä, sen matkan ja ne asiat, joita tehtiin, mutta se oli vain jotenkin älyllisellä tasolla.
Kirsi: Samalla tavalla kuin muusikon pitää jollain lailla ymmärtää musiikkikappaleen rakennetta, tulkita osien ja kokonaisuuden suhteita ja maailmayhteyttä, niin tanssijan työ on tulkita tanssiteoksen osien ja kokonaisuuden suhteita, sen maailmaa. *Saattamuksessa* työstin tätä asiaa jo aika alussa.

[71] Olen seuraavassa tekstissä valinnut runsaasta haastattelumateriaalista pieniä hetkiä, tiivistänyt puhekielisyyttä ja muokannut sitä hieman luettavampaan muotoon.

Timo: *Saattamuksessa* sä pystyit verbalisoimaan sellaisen tärkeän asian, että tanssissa on ollut paljon tapana ajatuksen kuvittaminen. Se on asia, jonka pystyy selkeästi käsittämään ja tajuamaan, että niinhän se kyllä on ollut. Ja sitten ryhtyy miettimään, että mitä se sitten muuta voisi olla, eikä tyydy enää itselleen sellaisiin vastauksiin, mihin olisi aiemmin tyytynyt, jos ei tätä ongelmaa olisi verbalisoitu, tuotu esiin.

Kiinnitimme harjoitusprosessissa paljon huomiota siihen, miten ymmärrämme tanssijan *tekhnen* ja siitä nousevan liikkeen laadun. Yritin jäsentää yhteyksiä itsen käytön tavan ja elämismaailman välille niin, että sekä tanssijan *tekhne* että sen esiin tuoma koreografinen hahmo tulisivat ymmärretyksi merkityksellisessä suhteessa elämismaailmaan. Tämä sidos oli sitä perustaa, jossa itse *liikkeen artikulaatiota* ymmärretään merkityksellisenä *liikkeessä-ajatteluna.* Seuraavassa otteita keskustelustamme Timon kanssa koskien itsen käytön tavan ja elämismaailman välisiä suhteita.

Timo: Jos tanssijana vain matkin koreografin liikettä ilman minkäänlaista koreografin apua ja saattamista siihen mistä liike nousee, on mun tunne teoksesta ja tekemisestä kyllä helposti täysin merkityksetön. Tanssijan pitäisi kyllä olla äärettömän perillä oman perustakäsityksensä kanssa, että tällaisesta mielekkäästi selviää.
Kirsi: *Saattamuksessa* minusta näytti siltä, että nyt olet löytänyt sellaisen itsen käytön tavan, jota olimme aiemmin yrittäneet hakea. Vaikuttiko siihen privaattielämän kokemukset?
Timo: Ikä ja myös kyllä se, että uskalsi päästää itsensä irti totutusta. Jossain vaiheessa en vaan välittänyt enää tippaakaan siitä, mitä *pitäisi* olla ja tehdä kenenkin mielestä jne. Henkinen painolasti siitä, että minun täytyy olla jonkinlainen putosi pois ja kyky kuunnella mitä on, sen sijaan että kuulisi sitä, mitä pitäisi olla kasvoi. Tämähän on hyvin fyysistä. Uusi fyysinen tekemisen tapa on oikeastaan olotila. Mun ei tarvitse pusertaa, lihaksilla vääntää ja kuitenkin toimin. Olotila on vapaa ja avoin. [ ] Siihen liittyy myös se, että viime keväänä joogasin tiiviisti. Voimajoogassa on kaksi energialukkoa: lantiolukko ja alavatsalukko. Nämä ovat konkreettisesti auttaneet minua löytämään oman keskustan ja sitä kautta integroimaan raajat koko kehoon. Kun löytää enemmän voimaa keskustasta, sitä ei tarvitse hakea raajojen lihaksista.
Kirsi: Joogan 'aktiivinen lepo', aktiivisen ja passiivisen tasapaino toiminnassa, luo tilaa havainnoinnille esimerkiksi lihasisolaatiosta, siitä, miten tunnistaa turhan työn, totunnaisen tavan ylläpitää ylimääräistä jännitteisyyttä lihaksissa toiminnan hetkellä. Hengitys tuo tähän hetkeen, olemiseen, nyt tapahtuvaan, orgaanisesti, hitaasti kehon kanssa.
Timo: Luen juuri lapsen kehityksen varhaisvaiheista ja siitä, miten lapsen ensisijainen kokemus tulisi olla olemisesta, siitä, että minä olen, eikä siitä, että mitä minä teen. Tämä edesauttaa objektikokemuksen kehittymistä, minän ja toisen eroa. Joogassa palataan tähän olemisen kokemukseen ja sen vahvistamiseen. Oleminen on se kokemus, jonka vahvuudesta kaikki muukin lähtee.[72]

Pysähtyminen, avoin odottaminen pyörtää takaisin tulevaisuuteen 'valmistautumisesta' ja palauttaa tanssijan tähän hetkeen. Se mahdollistaa 'maailmaan heitetyn' eksistenssin muistamisen ja kokemuksen nyt-tapahtuvasta olemisen läheisyydestä. Saattamuksessa tavoittelin sellaista *tekhnen* laatua, jossa tanssija *muistaa* oman situaationsa. Siis niin,

[72] Timo Loponen valmistui tanssiterapeutiksi Tukholman Danshögskolanista vuonna 2003.

että hän antaa oman historiallisuutensa ja ajattelunsa, eletyn maailmansa merkityksellisyyden kohota esiin sinä taustana, jossa liike tapahtuu. Oma kokemukseni oli, että tanssijat onnistuivatkin tässä hienosti, erityisesti teoksen II osassa. Tai paremminkin niin, että II osa tarjosi siihen mahdollisuuden paremmin kuin I osa. Seuraava ote keskustelumme tanssija Mammu Rankasen kanssa jatkaa tanssijuuden *tekhnen* aihetta. Mammun kanssa puhuimme myös pysähtymisen kokemuksesta suhteessa tanssijan *tekhneen*.

Mammu: Se, mitä sä olet hakenut liikkumisen laadulla vaatii sen, että täytyy olla itsensä keskustassa. Jos on jossain 'muualla', niin ei pysty tekemää sitä liikettä, kun ei ole omassa ruumiissaan. Jos ajatukset leijuu muualla, ei ole liikkeessä vapautta. Täytyy päästää erilaisista ajattelun kahleista ja turhista keloista irti, mutta se on vaikeaa, mestaruuteen menee kymmeniä vuosia. [ ] Meditaation yhteys liikkumiseen tulee huomatuksi myös siinä, että kun esimerkiksi ajatus menee sata kilometriä tunnissa, vaikka olet fyysisesti pysähtynyt, niin miten voi lähteä liikkeelle ilman konfliktia. Olisi ideaalia, että mieli ja keho voisivat toimia yhdessä, olla tavallaan samassa paikassa, pysähtyä yhdessä ja lähteä liikkeelle yhdessä. [ ] Meditaatio on vielä enemmän hiljentymistä. Pysäyttää itsensä, eikä tee muuta kuin istuu ja hengittää. Ensimmäinen mihin törmää on, että huomaa kuinka vaikeaa on olla tekemättä mitään. [ ]Meditaation kautta on mahdollista palauttaa itsensä keskustaan. On omassa ruumiissaan ja tuntee maan ja tilan ja on tätä kautta vapaa liikkumaan mihin suuntaan ja miten vain.
Kirsi: Martial arts käsite taitava tahto tulee esiin, kun mietitään mitä tarkoittaa, että mieli ja keho lähtee liikkeelle yhtä aikaa. Musta tuntuu, että koska mieli on niin nopea, se ehtii kyllä tarkistaa reagoinnin suunnan ja tahdon käytön ennen liikettä, mutta oleellista on, että mielen pitää tavallaan nöyrtyä kehon aikaan, kehon massan todellisuuteen, fyysisen maailman ajallisuuteen, painovoimaan jne. Jos tähän ei kiinnitä huomiota joutuu voimaa ja nopeutta hakemaan tietynlaisen konfliktin kautta. Joutuu pakottamaan kehon lihastyöllä liikkeelle ja nopeuteen. Se ei ole funktionaalista, koska se ei koordinoi reagoimista ja voiman käyttöä painovoiman ja massan todellisuuden kautta, vaan ikään kuin ignoroi ne. Ennen kaikkea se ohittaa sen ratkaisevan asian, että tanssin merkitys syntyy juuri tästä *miten* kysymyksestä, kehon todellisuuden kautta, siitä, *miten* tanssija ohjautuu liikkeessä, *miten* hän ratkaisee tätä suhdetta, miten kokemus situaatiosta luo liikkeen merkityksellistymistä.
Mammu: *Ki-aissa* kävi niin, että toisessa esityksessä mulla oli tunne siitä, että 1.kohtauksessa oli hämmentävän paljon aikaa ja rauhaa ja tilaa muodon sisällä, eikä kiire minnekään, vaikka olin fyysisesti nopeampi kuin koskaan. Valtava ero siihen, jos pää on kiireinen, hermostunut tai jännittynyt, fyysisen läsnäolon tunne kaventuu ja juopa mielen ja keho välillä on sen verran iso, että tempossa on mahdoton pysyä. Kaikki tuntuu kiireiseltä ja suorittavalta. Rentoutuneessa tilassa aivoista siivoutuu kaikki turha ja reagointivalintojen mahdollisuus kasvaa huomattavasti.

Tästä reagoinnin vapaudesta suhteessa totunnaisiin reagointitapoihin, keskustelimme myös tanssija Janne Marja-Ahon kanssa (10.5 1999).

Janne: Se, mitä koko ajan enemmän ja enemmän hakee on tietoisuus. Kehollinen tietoisuus, tietoisuus siitä, mitä ja miten tekee. [ ] Siis mitkä asiat ohjaavat valintoja. Jos lähtisi puhumaan esitystilanteesta, että pystyisi siinä olemaan avoin ja reagoiva ja vapaa. Poimimaan ja havaitsemaa asioita. Eli siis oma perusta täytyy mulla olla sellainen, sen täytyy tukea sitä, että on vapaa havainnoimaan asioita ja vapaa suhtautumaan siinä hetkessä olevaan tilanteeseen. [ ] Kun ajattelee improvisaatiota tai esittämistä on tärkeää vapautua opitusta tekemisestä, for-

mulasta, että tällä tavalla tulisi tuottaa liikettä.
Kirsi: Mitä tarkoitat tällä vapautua pitäisi ehdosta? Miten sitten ohjaudut improvisaatiossa?
Janne: Tulee mieleen sellaisia asioita kuin rytmi, suhteutuminen musiikkiin, mielentila. Mutta toisaalta jos palaa *Saattamukseen* ja siihen improvisointiin, mitä niissä harjoituksissa tehtiin ja mikä oli itselle äärettömän mielenkiintoista oli se perusenergia, fyysiset konkreettiset ohjeet, perussuuntaukset.
Kirsi: Tarkoitatko, että fyysiset ohjeet auttavat pysyttelemään kehoyhteyden todellisuudessa, eikä esim. juuri ennalta oletetussa miten pitäisi liikkua mielikuvassa? Kokemukseni on, että ne auttavat kehon yhtenäisyydessä ja funktionaalissa liikkumisen tavassa ja tämä taas vapauttaa havaintokapasiteettia liikkeen hetkellä, avaa mahdollisuuksia reagoida ei-totunnaisella tavalla liikkeen hetkessä? Jos tätä ei ole, kehon painopiste helposti nousee ylös, tukea haetaan hartioista ja lihasjännityksistä ja ajatuksen tasolla jo ennalta tiedetystä, tavallaan pääistyneestä olemisesta.
Janne: Niin, tavallaan pakottaa päästään asioita esiin. Mielen tyhjentäminen on oleellista. [ ] Tarkoitan tyhjentämistä turhista ajatuksista. Ettei menisi siihen, että pakottaa itsensä johonkin. Silloin on pakottaminen eikä tapahtuminen.
Kirsi: Entä sitten *Saattamuksen* viimeinen 'puutarhakohtaus', jossa tämä asia olikin se ainoa asia, joka siinä kohtauksessa oli fokuksessa? Muistatko kokemuksiasi esitystilanteessa siitä?
Janne: Oli hyvä huomata se, miten helposti esitystilanteessa menee kuvittamisen ja tekemisen puolelle pois siitä havainnon ja olemisen vapaudesta. Mutta kun se onnistuu, se on myös itselle vapauttava kokemus.

Huomioita teoshahmon olemisen tavasta, kohtauksittain

Kun teoksen rakenne oli pääpiirteissään valjennut minulle, ryhdyimme työstämään varsinaista koreografiaa. Tässä oli suurena apuna se, että olimme tehneet niin huolellista pohjatyötä tanssijan *tekhnen* kanssa. Liikkeen sisäistä logiikkaa koskevaa kokemusmaailmaa oli työstetty yhdessä ja puhuttu kieli oli muodostunut suhteellisen tarkaksi. Se auttoi mielestäni koreografista vastavuoroisuutta minun ja tanssijoiden välillä. Tanssijat pystyivät osallistumaan liikehahmon luomiseen omista lähtökohdistaan käsin ollen selvillä siitä, mitä laatuja haetaan ja millä tavalla toivoin liikkeen maailmoivan.

Teoksen koreografia oli kautta linjan erittäin vaativaa. Tanssijoiden taidosta kertoo myös heidän herkkävireinen kykynsä yhteiseen tanssiin ja koreografisen hahmon tulkintaan. Tanssijat tanssivat koko teoksen ilman liikkeen sitomista ennalta määrättyihin laskuihin, täysin koreografisen hahmon koetun merkityksellisyyden synnyttämässä temporaalisuudessa, aistien herkästi toisensa, teoksen osien ja kokonaisuuden ajallisen tapahtumisen. Kokemukseni on, että erityisesti teoksen toisessa ja kolmannessa osassa, jossa musiikki oli äänimaisemallista, tämä epämekaaninen, koreografisen hahmon koetun merkityksellisyyden synnyttämä temporaalisuus tuli kirkkaana esiin.

Teokselle oli vaikea löytää nimeä. Kaikki ehdolla olleet nimet tuntuivat määrittelevän kehkeytymässä olevaa työtä liian sulkevaan tai osoittelevaan suuntaan. Pyörittelin saattamisen, punoksen, puutteen, vastuun, rukouksen ja heitettyyden käsitteitä, joista ystävän avustuksella, hänen nähtyään harjoituksia, kehkeytyi uudissana (?) Saattamus. Nämä käsitteet luonnehtivat omalla, kielen merkityksen tasollaan sitä maailmaa, jota teoksessa

pyrittiin työstämään esiin. Teoksen maailma vaikutti myös säätämisen tapaan. Pyrimme työryhmän kesken käsittääkseni jakamaan teoksen virettä, sen maailmaa ja luomaan kokemusta myös kollektiivisesta teoksen säätämisestä.

i) I osa – maailmaan heitetty eksistenssi

Saattamuksesta kehkeytyi kolmiosainen teos. Alun prologissa pyrin luomaan kontekstia ja esiymmärrystä teoksen maailmaan. Valon paljastama, näyttämöllä järkähtämättömän liikkumatta istuva musta hahmo (Janne Marja-Aho) maailmoi mietiskelijänä, jonka silmien eteen valtava, koko seinän kokoinen liikkuva videopiirrosmaisema nousee. Sitä seuraava arkaainen laulu, melkein huuto, yhdessä kädessä kilisytettävän kellon kanssa loi minulle huolen ja yhteisyyden ilmapiiriä, joka kutsui muut tanssijat ensimmäisen osan pitkään liikeresitaatioon (käänsin *Saattamuksen* englanniksi muotoon *Movement Chanting).* Videopiirroksen maailma on raju ja kaoottinen, perspektiivittömästi piirretty, leijuva 'maailmankaikkeus', jossa ilmenee myös viittauksia buddhalaiseen teologiaan. Mustavalkoiseen kuvaan tulee tanssin kuluessa mukaan kirkkaan punaisella kynällä väritettyjä pintoja, jotka ovat sattumanvaraisesti heittyneet piirroshahmojen ja maisemien päälle.

Äänisuunnittelija Mikko Hynnisen kanssa musiikin maailma viritettiin jakamaan koreografian kinesteettisen hahmon ja merkitysmaailman intentiot. Ensimmäisen osan musiikkiin haettiin ajan ja paikan venyneisyyttä, historiallisen kontemplatiivisen tradition ja nykyisen urbaanin auditiivisen maailman kohtaamista. Musiikista kehkeytyi mantramaisen kiihdyttävä, erivireitteisiä ja jännitteisiä musiikin kineettisiä hahmojen risteyttävä hypnoottinen kudos.

Koreografian intentiona oli luoda pitkä liikeresitaatio, punoksisuuden, kietoutuneisuuden, vastaanottamisen, vetämisen, saattamisen, kannattelun ja spiraalisuuden jatkuva liike, kudos, joka organisoisi ja kanavoisi sitä kokemusmaailmaa, joka piirretyn videon kaoottisuudesta, sattumanvaraisuudesta ja kärsimyksen kuvista huokui. Pyrin organisoimaan tuota kokemusmaailmaa liikkeellä, joka oli suurta sisäistä painetta tai energialatausta vaativaa, mutta samalla tietoisen kontrolloitua, tasapainoisen (polariteettien tasapaino toiminnassa) *tekhnen* liikettä. Se vaati yksittäiseltä tanssijalta täyttä keskittymistä kehontietoisuuteen ja samalla täyttä valppautta ulkoisesta ympäristöstä, sekä luottamusta toiseen tanssijaan, antautumista koreografisen pyörteen vietäväksi, kannettavaksi ja kantavaksi, saattavaksi ja vastaanottavaksi.

Tässä organisoinnissani, näin jälkeen päin ajatellen, menin ehkä turhan pitkälle. Koreografia kärsi tietynlaisesta yleisyydestä, varsinaisen kustannuksella. Tanssin kinesteettinen hahmo alkoi kohtauksen kuluessa turtua ja peittyä mantramaisen ja rituaalimaisen järjestäytyneen muodon alle. Tosin kunkin esityksen vire vaihteli tässä melkoisesti.

Ensimmäisen osan valoon haettiin kineettistä tapahtumaa, joka itsessään elää leikkaavana ja kontrastisena, kätkevänä ja paljastavana, konfliktuaalisen rajuna. Tämä tukisi koreografian mantramaiseen jatkuvuuden energiapyörteen intentiota. Itselleni liike maailmoi tanssijoiden peräänantamattomassa päättäväisyydessä pysytellä kehontietoisuuden *täällä-hetkessä*, kehollisen eksistenssin muistamisessa, sen vakavuuden sitovuudessa ja painossa. Tanssi maailmoi ei-kielellisinä kinesteettisinä merkityksinä, ei-in-

Saattamus. Mammu Rankanen, Timo Loponen, Marketta Heikkinen, Jyrki Haapala. Kuva Pirje Mykkänen.

himillisen ja inhimillisen maailman risteyminä, tanssijoiden sysimustien varjojen luomissa tyhjissä aukoissa valkoisessa lattiassa, pyörivän kierteisyyden lepattavassa lintuparvessa ja hetkellisenä rivinä selkiä seinää vasten videon verisessä kaaoksessa.

Kysymys kuitenkin kuului silloin ja kuuluu edelleen: voiko liikkeellä rukoilla, mitä se voisi tarkoittaa, yhdessä toisten kanssa, ilman esitystä? Ehkä kyse voisi olla jäljen kuulemisesta, jäljillä kulkemisesta, Levinasilaisessa mielessä. Miten avata tie, edes hiushalkeama tai särö tai haava tai kuilu transsendentin jälkeen, Pyhän poissaoloon? Oma kokemukseni on, että ehkä joskus, paikoitellen saavutimme jonkinasteisen lähentymisen tähän mahdollisuuteen.

ii) II osa – jättää jäljen

Mantramaista, parikymmentä minuuttia kestänyttä ensimmäistä osaa seuraa välike, siirtymätila, joka luo uudella tavalla virittyneen näyttämöllisen mielentilan. Kesken siirtymäkohtausta videopiirros muuttuu lähes negatiiviksi: mustavalkopunainen videomaisema muuttuu sinivihreähehkuiseksi, valkoisin piirroksin. Kuvat toistuvat ja niiden ohivirtaava liike pysyy samana, mutta video on värityksellään lähes negatiivi. Tanssijat näkyvät tummina siluetteina, kun he vaeltavat eleettömästi kävellen näyttämötilan poikki. Heillä on käsissään pienet kellot tai tiut, joita he helisyttävät hiljaa. Tanssijoiden taustalla näkyy videopiirroksen autiomaa-maisemaa: kaktusmaisia pensaita, joen uomassa virtailevia tikku-ukkoja ja kuvan alareunassa 'välitilassa' virtailevia sarkofageja. Pian viimeinenkin tanssija poistuu näyttämöltä.

Ensimmäisen osan valon kätkien paljastava kontrastisuus vetäytyi ja esiin avautui toisen osan maisemallinen aava, universaali turkoosi sinisyys. Toisessa osassa näyttämön maisema on sinisenä, turkoosina ja valkoisena hohtava aukeama, jossa tanssi ajallistuu näkyväksi, tyhjän, avoimen odottamisen sekä tiheän kosketuksen jännitteenä. Valo ei luo rajoja yksilön/yksilöiden ja näyttämötilan/maiseman välille, vaan tanssi tapahtuu kokonaisuuden vireessä maisemallisena. Yksilön kohtalo rajautuu esiin osana kohtaloiden ketjua.

Samalla tavoin kuin valo on maisemallinen, myös toisen osan musiikki on maisemallinen, soiva aika-tila. Ensimmäisen osan musiikin konfliktuaalisuus, kontrastisuus ja rytminen eteneminen vaihtui paikallaan pysyväksi, jatkuvien hienoviritteisten, toisiinsa risteävien sointitapahtumien kentäksi. Musiikki avaa nimetöntä, ei-kohteista, ei-ääri-rajaista kokemusta. Se maailmoi lepäävänä liikkeenä, sointien melodisuutena, luopuvan kosketuksen kauneutena, maiseman avoimuutena ja 'heitetyn eksistenssin' muistavana melankolisen tuulen vireenä.

Muutos toiseen osaan koski myös tanssijoiden habitusta. Ensimmäisen osan anonyymit mustat housut ja mustan harmaat puserot, jotka korostivat tanssijoiden kollektiivia, vaihtuivat toisen osan pieniin mustiin, alusasujen kaltaisiin vaatteisiin, jotka antoivat ihon pinnan, ruumiin lihallisuuden ja aistillisuuden tulla paljaana esiin.

Välikkeen jälkeen videon aineeton sinisyys heijastuu tyhjälle näyttämölle. Tähän pysähtyneeseen odotukseen, tyhjälle näyttämölle ja videon avaamaan maailmaan, paiskautuu lähes alaston mies. Samalla hetkellä kun mies paiskautuu maahan, syttyy melodisen tuulen sointiavaruus, kuin avaruuden ensimmäinen ääni tyhjään ja autioon maahan. Seu-

Saattamus. Satu Halttunen, Janne Marja-Aho. Kuva Pirje Mykkänen.

raa miehen (Jannen) pysäyttävä soolo. Mies heittelehtii lattiatasossa tilassa eteenpäin. Välillä hän ei tee mitään. Sitten hän läiskyttää reisiensä painoa lattiaa vasten. Ääni kaikuu tilassa. Hän katselee ympärilleen, lakoaa takaisin maahan. Lepää liikkumattomana. Ja heittelehtii taas eteenpäin. Ei muuta.

Jos tutkintooni kuuluvista viidestä työstä nimeäisin yhden hetken, jonka koin onnistuneeksi, niin nimeäisin tämän soolon teosympäristössään sellaiseksi (siis ei teoksen kokonaisuudesta irrotettuna). Se on eräs niistä paljaista hetkistä, joita olen saanut töideni kautta kokea. Siinä eksistenssi avautuu minulle, Jannen taiteilijuuden kautta, selittämättömänä ja moniulotteisena.[73] Kun mies heittelehtii näyttämöllä eteenpäin, hän ei esitä mitään aiemmin paljastunutta, vaan takoo olemisen kätkeytymättömyyttä esiin jokaisessa törmäyksessään lattian kanssa, jokaisessa hengenvedossaan, lihansa aistillisessa painossa ja itseymmärryksen hetkessä. Mies odottaa, liikehtii ja vastaanottaa eksistenssinsä *muistamista* ja kiistelee olemisensa *kätkeytymättömyyttä* esiin. Soolo myös virittää sen kehollisen runouden mielentilan, jossa koreografia tästä eteenpäin jatkuu.

Miehen soolo päättyy odottamiseen, tyhjään tilaan, johon saapuu nainen. Seuraa pieni liikeruno, lyhyt ja tiivis, parin minuutin mittainen merkityksellinen ja intensiivinen duetto, jossa tanssijoiden kanssa-oleminen toteutuu koreografian äärimmäisen huolellisessa artikulaatiossa. Artikulaation huolellisuus luo tanssiin oudon kirkkauden ja toiseuden säilyttävän kahden erillisen ihmisen yhteisen hetken. Tanssin kinesteettisessä hahmossa kietoutuu toisiinsa, veitsenterälle herkistyneessä vireessä, virtuoottinen kulttuurinen liiketietoisuus ja aistimuksellinen kosketus.

Tanssi tyhjenee pysähtyneeseen ja odottavaan kuunteluun. Tästä tyhjästä tilasta avautuu se *kairoottinen* täällä-hetki, jolloin mies poistuu näyttämöltä ja nainen jää yksin, odotuksen avoimeen tilaan, tyhjälle näyttämölle, videon ajattoman kuvakertomuksen jatkaessa hidasta kulkuaan hänen selkänsä takana.

Tästä koreografia etenee odotuksen ja lyhyiden tanssikohtaamisten ketjuna, pienten merkityksellisten duettojen ja triojen tansseina. Koreografia rakentuu pieninä koruina, kinesteettisen ornamentiikan, ihmisten välisten valtasuhteiden jännitteiden, aistillisten kosketusten, luopumisen, irtautumisen ja tyhjien odotuksen hetkien punoksena. Tyhjät hetket väräjöivät näyttämöllä intensiivistä heitettyä täälläoloa, jossa dueton jättämä jälki luo oudon painavan muistamisen tilan – menneisyyden nykyisyyden.

Toisen osan lopussa, kun viimeinen duettojen ketjusta on ohi, näyttämölle jäänyt nainen (Mammu) maalaa muutamalla siveltimenvedolla videon immateriaalisen sähköisen kuvavirran päälle videokankaaseen okrankeltaisen, konkreettisen, pysyvän jäljen. Seuraavassa kohtauksessa nainen (Mammu) ja mies (Janne) painautuvat toisiaan vasten, laskeutuvat aistillisen kosketuksen ja läheisyyden hetkeen. Liike jatkuu kuitenkin lepoon, jossa tanssijat makaavat liikkumatta rinnakkain. Toiset tanssijat istuvat parin ympärillä liikkumatta, selin katsojiin (asento, joka on toistunut usein ensimmäisen osan koreografiassa), soittaen jälleen hiljaa kellojaan ja tiukujaan.

[73] Katso teoksen kuvaus, 5. kohtaus.

Saattamus. Janne Marja-Aho, Mammu Rankanen, Timo Loponen, Satu Halttunen. Kuva Pirje Mykkänen.

Sitten videon sähköinen kuvavirta häviää ja harmaalle pohjalle okrankeltaisella vedetty maalaus-jälki jää esiin. Kokemuksessani kohtaus maailmoi hämmentävällä tavalla ajallisen mielen eheydessä, menneen-tulevan-nykyisyyden ykseydessä, myös videon jättämässä buddhalaisen teologian muistijäljessä: emme tiedä valvovatko / saattavatko istuvat ja kellojaan soittavat tanssijat unta, lopullista poismenoa vai siirtymää olotilasta toiseen. Kun kaikki tanssijat häviävät, näyttämötilaan jää pelkkä maalaus, jälkenä tai todistuksena olemisen faktisuudesta ja arvoituksesta, omana hahmonaan, kirjoituksen ja merkin kaltaisuudessaan, suuren kiiltävänharmaan tyhjän pinnan ja horisontaalisten karheiden okrankeltaisten siveltimenvetojen jännitteenä.

Kun videon lähes tunnin jatkunut kuvavirta haipuu pois, kun kuvan kertomus tyhjentyy maalausjäljeksi – pitkän kehontietoisuuden harjoituksen jälkeen – se tuo yhtäkkiä esiin sen kokemusmaailman kineettis-temporaalista hahmoa, joka meditaatiossa on saatavilla vain yksityisenä kokemuksena. Tämä 'tajunnan transformaation' hetki on itselleni tavallaan avain koko teokseen ja myös seuraavaan, kolmanteen osaan.

Teoksen alussa mies istui paikallaan ja katsoi silmiensä eteen nousevaa kuvavirtaa. Omassa tulkinnassani teos antoi ymmärtää, että kuvavirta nousee maailmasta, maailmasta, jossa emme voi vetää rajaa siihen, missä se on miehen mielen representaatioiden virtaa, missä se on ulkoisen todellisuuden tapahtumien kuvausta, missä teologista maailman jäsennystä, missä painajaisunta ja missä sarja kuvakertomuksia. Kuvavirta tyhjenee ja häviää kahden ihmisen epätematisoivassa, 'primordiaalisessa' , hyväilevän kehontietoisuuden kosketuksessa, siirtymävaiheessa, josta ei ole paluuta edelliseen. Koreografinen asetelma palauttaa mieleen ruumiinvalvojaiset, mutta jättää auki kuoleman ja unen välisen rajan. Kun tanssijoiden fyysinen läsnäolo katoaa, maalaus jälkenä jää.

Itselleni, katsomiskokemuksena, toisen osan koreografisessa hahmossa ja tanssijoiden tulkinnassa toteutui monin paikoin se, mitä olen yrittänyt kuvata tutkielmani tanssia tulkitsevassa osuudessa tanssin *kairoottisena täällä-hetken ajallisuutena* ja keho-mieli integriteetissä tapahtuvana teoshahmon *maailmointina*.

Tähän varmasti vaikutti se, että tanssin temporaalisuus ei ollut missään vaiheessa laskennallista tai sidottua musiikkiin, vaan se määräytyi liikkeen koetun merkityksellisyyden kautta. Tanssijoiden varsinaisesti oma – kehontietoisuuden tasossa pysyttelevä ja eksistenssinsä muistava – liikkeessä ajattelu loi sen taustan, jossa koreografian kinesteettisiä merkityksiä voitiin tulkita esiin.

iii) III osa – kääntyy puutarhan hoidon kannalle

Teoksen kolmas osa alkaa taustakankaalle syntyneen okrankeltaisen maalauksen aistimellisesta konkreettisuudesta. Valon värisävyt ovat vaihtuneet pelkistyneeksi päivänvalon sävyksi ja valo paljastaa tanssitilan paljaana huoneena. Valo paljastaa tyhjän näyttämötilan, taustan maalauksen ilman valon väritystä, valkoisen lattian ja näyttämötilan harmaat sivusiivekkeet. Tavallisiin treenivaatteisiin pukeutunut miestanssija kantaa näyttämölle suuren ruukkukasvin, laskee sen lattialle ja poistuu. Sama toistuu eleettömästi, tosin kevyen humoristisesti virittyneenä, kunnes tilassa on neljä kasvia. Kohtaus jatkuu intressittömän olemisen harjoituksena. Tilaan tuodaan vielä yksi kasvi, tanssijat oleile-

vat kasvien siimeksessä, lepäillen, kasveja siirrellen.

Kohtaus tuntuu kysyvän, jopa kyseenalaistavan aiemmin olleen mieltä, (koreografian tapaa pystyttää maailmaa) sen kautta, miten toiminta on tässä kohtauksessa ei-toimintaa. Tanssijat eivät tee mitään erityistä. He oleilevat hetken havainnointia intressittömässä ei-toiminnan laadussa. Huonekasvien vihreys ja lehtien värinä ilmavirtauksissa tuo tuulahduksen tai muiston luonnon olemistavasta. Kohtauksessa ei pyritä selittämään, määrittelemään eikä kertomaan mitään – se pyrkii vain avaamaan kokemuksellisen tilan, jossa kanssa-oleminen, kuuleminen ja katseleminen nousevat ei-käsitteellisestä, ei-reflektoivasta ja ei-tematisoivasta maailmayhteyden laadusta. Sellaisena se on vain hetken lepo, hetki olevan mieleenpalautumista, avoimuutta salaisuudelle, ei muuta.

Siteeraan vielä seuraavassa Jaana Parviaisen puhetta *Saattamuksesta* ja erityisesti sen viimeisestä osasta. Hän kuvaa teoksen ensimmäistä osaa 'vuorellenousuksi' ja meditatiiviseksi kiihdyttimeksi, jota ilman teoksen viimeinen osa tuskin olisi auennut, siten kuin teki:

> Tanssijoiden toiminnasta oli nyt pyyhkäisty pois kaikki tavoitteellisuus ja päämääräkuisuus. En enää katsonutkaan tanssijoita, vaan tässä kaikessa alkoi näyttäytyä kasvien ontisen maailman hiljaisuus ja syvä rauha. *Saattamus* ihmeellisellä tavalla onnistui näyttämään sen, miten meidän oikeastaan täytyisi katsoa ja kuunnella.[74]

Katsojapalautteen perusteella tämä viimeinen kohtaus saatettiin kokea myös aivan toisin. Se herätti kysymyksiä siitä, miksi se ylipäänsä oli mukana, mitä sillä pyrittiin sanomaan, miksi lässähdyttää tällaiseen loppuun intensiivinen koreografia, miksi tehdä tylsä tai turha kohtaus. Paitsi, että teos on jokaiselle katsojalle omansa, ja jokaisella on oikeus omaan mielipiteeseensä, nämä kommentit kertovat myös siitä, kuinka tanssin kinesteettisen ymmärtämisen 'informaatiotila', siinä jaettava intersubjektiivinen maailma, on aina sosiaalinen ja historiallinen. Tanssi tapahtuu katsojalle kunkin esiymmärryksen pohjalta, hermeneuttisena tulkitsevana prosessina, joka aina vaikuttaa siihen, millä tavoin tanssi välittömänä kokemuksena jää etäälle tai puhuttelee läheisesti.

Kuvaus teoksesta

1. Osa

1. kohtaus, prologi: Näyttämön takaosassa aivan lähellä taustakangasta istuu lattialla selin yleisöön liikahtamatta musta hahmo. Miehen mustat ääriviivat korostuvat lattian valkoisuutta vasten. Hänen täydellinen pysähtyneisyytensä vangitsee katseen. Aivan hänen eteensä, näyttämön takaseinän levyiseen ja lähes seinätilan korkuiseen projisointikankaaseen on noussut valo ja siihen ilmestyy valtavia, seinänkokoisia piirroshahmoja, jotka hitaasti lipuvat silmien ohi. Ohi virtaa kaksiulotteisesti, perspektiivittömästi piirrettyä kaoottista maisemaa; lapsia, perheitä, koiria, alastomia ihmisiä nelinkontin, ketju kaulassa, susikoiran hampaissa, tilas-

[74] Parviainen, Niin & Näin 1999/1, 50.

tokäyriä, kerrostaloja, ilmassa lenteleviä tikku-ukkoja, murtuvia ja halkeavia kerrostaloja, lisää alastomia ihmisiä, muodottomia, ketju kaulassa, ase kädessä, koiran hampaissa.

Lattialla istuva mies kilisyttää lujaa käsissään olevaa kelloa. Auditiiviseen maailmaan avautuu kaikuisan tuulen maisemaa; kirskuvan ja kolisevan hälyisiä tapahtumia tuulena suhisevaan pulssiin. Kuvaan ilmestyy valtavan kokoinen susieläimen avonainen suu, joka on juuri nielaisemassa kitaansa koko kaupungin. Jo nielaistut talot, ihmiset, eläimet sulloutuvat suden kurkussa alaspäin kuin joen uomaa. Mies kilisyttää kädessään olevaa kelloa uudestaan. Musiikin hälyisän ja kirskuvan akustisen maailman volyymi kasvaa. Mies nousee ylös ja lähtee kävelemään tilaa ympäri. Hän soittaa kädessään olevaa kelloa ja laulaa lujaa arkaaista melodiaa kävellessään tilaa ympäri. Mies pysähtyy katsomon eteen, laulaa, huutaa ja soittaa kelloa, heiluu ja huojuu liikkeen ja laulun voimasta. Sitten hän kävelee näyttämön sivuille ja kutsuu kellollaan kaksi muuta tanssijaa lavalle.

2. kohtaus: Valomaisema vaihtuu ja näyttämötilaa jakavat ja leikkaavt kirkkaat valolinjat. Musiikin luonne muuttuu ja voimakas sähköinen pulssi yhdessä hälyäänten ja pitkien melodisten torviäänien kaarien kanssa muodostaa intensiivisen pakottavan vaatimuksen liikkeelle. Kolme tanssijaa seisovat tilan vastakkaisilla puolilla. Heillä on yllään vaihtelevasti mustan ja hopeanharmaan sävyisiä vaatteita. Musiikin pulssin iskusta he lähtevät liikkeelle. Kolmen tanssijan trio tanssii nopeaa ja tiheää liikekudosta. Se on täsmällistä, tarkkaa, akrobaattista, piruetillisten spiraalien, kierteiden ja hyppyjen tanssia. Se muodostaa ja hajottaa kolmen tanssijan punoksena äkkinäisiä käännöksiä ja pyörteitä, pausseja, koko kehoa äärimmilleen liikuttavaa kudosta.

Tanssijoiden orientaatio säilyy omassa keskustassa, liikettä suuntavassa spiraalisuudessa, vaikka nostojen, vetämisten ja kierimisten, ylösalaisuuden kautta ollaan jatkuvasti tekemisissä toisen tanssijan painon ja liikedynamiikan kanssa. Liike jaksottuu dynaamisiin liikekuljetuksiin ja teräviin, intensiivisiin pausseihin. Jotkin liikehahmot toistuvat ja tanssijoiden lattialla istuvat selät pysäyttävät hetkeksi liikkeen virran. Tanssi on fyysisen toiminnallista, vääjäämätöntä kulkua liikettä aiheuttavassa pyörteessä, punoksisuudessa, valtavan kokoisten videopiirrosten luomassa maisemassa. On kuin tanssijat kannattelisivat ja organisoisivat videon kaoottista maailmaa koreografisen hahmon punoksiseen, täydellistä heittäytymistä vaativaan järjestyneeseen liikkeeseen.

Sitten musiikin pulssi loppuu ja liike hidastuu. Kaikuisa tuuli jää äänitilaan. Tanssijat istuvat lattialla ja huojuvat hiljaa selin yleisöön. Videomaisema täyttyy kuivuneista tai palavista pensaista. Taivas on joen uoma, joka täyttyy siinä virtaavista tikku-ukoista. Toinen joen uoma täyttyy makaavista mustista hahmoista, muumioista tai sarkofageista, jotka lipuvat maiseman ohi. Tanssijoiden liike pysähtyy

3. kohtaus. Kolme tanssijaa kävelee näyttämölle istuvien tanssijoiden viereen. Heidän läsnäolonsa on läheinen, odottava. He ottavat istuvaa tanssijaa kädestä kiinni ja liike kiertää ja vetää heidät itsensä lattialle ja siitä istumaan. Nyt toinen tanssija ottaa toista kädestä. Hän pitää kättä itseään vasten, avaa kämmenen, käsi on silta toisesta toiseen.

Tanssijat levittäytyvät tilaan ja asettuvat istumaan selin yleisöön, toinen jalka on taitettu koukkuun taakse ja toinen eteen. Kuusi suoraa, ankaran liikkumatonta selkää pysäyttää katseen ja mielen. Tanssijat istuvat paikallaan ja katsovat heidän edessään virtaavaa kaoottista maisemaa. Kuusi täydellisen pysähtynyttä selkää kohoaa jalkojen ja lantion muodostamasta juuresta, tuesta.

Videon piirrosten mustavalkoisuuteen on tullut lisää voimakas punaisen kynän jälki. Punaista väriä on piirrosten päällä sattumanvaraisesti, sinne tänne väritettynä punaisena suttuisena pintana, kuin kuvaa olisi värittänyt pieni lapsi. Piirroksissa näkyy outoja muodotto-

mia ihmishahmoja – keihästettyjä, synnyttäviä, lieskojen keskellä olevia, halkaistuja hahmoja. Jotkut hahmot makaavat maassa kädet roikkuen joen uomassa, jotkut istuvat puuta vasten suuri maha pystyssä, jotkut roikkuvat niskastaan puussa. Silloin tällöin toistuu kepin kanssa kulkeva kumara hahmo, jolla on maahan ulottuva lannevaate ja side silmillään. Hahmo kulkee oikealta vasemmalle käyvään suuntaan. Videon kuvavirta etenee tasaisella rauhallisella tempolla myötäpäivään kulkevana liikkeenä. Se luo tanssijoiden toiminnallisesta ja tämänhetkisestä ajallisuudesta irrallaan olevan ajallisuuden tunnun, fyysisestä läsnäolosta irrottautuneen ajallisuuden kaaren.

Yhtäkkiä yksi tanssija toisensa jälkeen nojaa nopealla liikkeellä toiseen käteensä. Heidän päänsä heiluu puolelta toiselle lähes väkivaltaisella nopeudella ja rajuudella. Tanssijat pyörittävät päätään ympäri kuin rimpuilisivat sitä irti. Musiikin maisemassa kuuluu arkaaisen matalan miesten laulun toisteinen, pulssimainen fragmentti. Tanssijoiden pään liike hiljenee ja pysähtyy. Äkisti he vaihtavat suuntaa eteenpäin ja toistavat äskeisen selän ja pään rimpuilevan liikkeen.

Musiikin volyymi nousee. Tanssijat toistavat yhdessä liikkeellistä jännitteistä elettä lattialla valtavalla voiman intensiteetillä ja terävyydellä. Musiikin mantramainen laulu luo hypnoottisen toisteisen aika-tilan yhdessä voimakkaan, matalan ja kaikuisan sähköisen pulssin järkähtämättömyyden kanssa. Tanssijat nousevat ylös ja alkaa ryhmätanssi, joka jakautuu nopeana ja tiheänä kudoksena kuuden tanssijan yhteisiin, kahden trion ja kolmen parin tapahtumiin.

Koreografinen hahmo ja liikkeen laatu on samankaltainen kuin edellisessä kohtauksessa. Tanssijat kietoutuvat liikkeessä punoksisuuteen toistensa kanssa, he saattavat tanssijan toiselta toiselle, kuljettavat häntä ilman halki, ottavat vastaan painon ja kierteen, artikuloivat videon maailman kaoottisuutta kehojensa liikkeen kautta. He vetävät ja työntävät, ylösalaisin, kärrynpyöränostoissa, käden vääntövoimassa, spiraalisuuden ja kierteisen liikkeen jatkuvuudessa. Yhtäkkiä tanssijat makaavat kasvot lattiaa kohden liikkumatta, muistuttaen videon ohi lipuvia sarkofageja. Siitä he nousevat alun polvi-istuntaan ja toistavat pään rajun heilutuksen. Välillä he tanssivat kahdessa jonossa ankaraa, rajoitettua, määrättyä liikettä. Mieleeni tulee armeija. Mutta liikkeen *tekhne* on toinen. Se kulkee spiraalimaisesti ja virtaavasti. Armeijassa ei kuljeta sillä tavalla. Mikä 'armeija' tämä porukka on?

Nyt he laskeutuvat lattialle, perääntyvät polvillaan kasvot maata viistäen, nousevat, ottavat vastaan toisen painon ja suuntaavat liikkeen edelleen toiselle tanssijalle. He lennättävät toisiaan, katsovat toisiaan, taittuvat kaksin kerroin, kiertyvät, vetävät ja kannattelevat toisiaan. Yhtenä hetkenä kolme tanssijaa on ylösalaisin toisen sylissä, jalat kohden taivasta, videon kuivuneiden tai palavien pensaiden kaltaisina. Toisena hetkenä näyttämötilan täyttää pyörteinen ja kiivaasti liikehtivä ketjumainen kudos, joka purkautuu, kun kolme tanssijaa kaatuu jäykkänä kuolleena puuna taaksepäin, toisten ottaessa vastaan kaatuvat tanssijat. Tanssijoiden mustat varjot liikehtivät lattialla yhdessä pyörteisen liikkeen kanssa. Mustien lintujen parvi on lennähtänyt takanäyttämölle, josta tanssijat askeltavat käsiään keinuttaen suoraan kohden yleisöä. Tanssijat seisovat hetken paikallaan ja katsovat yleisöön, kädet lepäävät vatsan päällä.

Tanssi jatkuu kolmen parin intensiivisenä liikkeenä, josta tanssijat purkautuvat kohden näyttämön takaseinää. He seisovat rivissä aivan videoseinän edessä – rivi selkiä seinää vasten. Videolla piirroksissa nähdään hahmoja, jotka ovat tulessa, lävistetty keihäin ja miekoin, jotka synnyttävät tai leijuvat sarkofageissa. Voimakas punainen väri peittää suuren osan piirroksista. Tanssijat purkautuvat liikkeeseen, joka jää toisteiseksi paikalleen. Heidän kätensä lyövät ristiin ja kiertyvät itsensä ympärille uudestaan ja uudestaan samalla kun liike pysyy tilassa paikallaan. Tanssijat juurtuvat maahan istumaan, kädet heiluvat vielä painoaan. Käsien mustat varjot lepattavat pitkinä mustina aukkoina valkeassa lattiassa.

Saattamus. Janne Marja-Aho. Kuva Pirje Mykkänen.

Videomaisemassa toistuvat kuivuneet ja palavat pensaat, joen uomassa lentävät tikku-ukot ja ohi lipuvat mustat makaavat hahmot. Tanssijoiden hahmot ovat kuin liikkumattomia kiviä videon autiomaa- maisemassa. Yksi tanssija nousee ylös ja alkaa pyöriä paikallaan, selkä kumarassa, kädet lentävät sivuilla. Kaikki tanssijat ja heidän varjonsa pyörivät tilassa. Vähitellen pyöriminen loppuu ja tanssijat putoavat yksi toisensa jälkeen lattialle. Musiikin voimakas pulssi loppuu ja tilaan jää kaikumaan jälki pitkästä resitaatiosta ja rytmin painosta. Näyttämötilaan tulee täysin hiljaista ja liikkumatonta, vain videon maisema jatkaa kulkuaan.

Välike, siirtymä

4. kohtaus: Osa tanssijoista poistuu tilasta. Hetken päästä he palaavat yksitellen, kävellen kevyellä, äänettömällä askeleella näyttämötilan poikki. Heillä on käsissään pieniä kelloja ja tiukuja, joita he soittavat kävellessään. Akustinen tila helisee ja kilisee hiljaa. Videon musta-valko-punainen väritys vaihtuu negatiiviksi, jolloin pohja on sinisen musta ja piirrokset valkoisia, väritys piirrosten päällä on vihertävä. Videon piirroksissa toistuu taas hahmo, joka kulkee kumarassa side silmillään ja keppi kädessä, päällään maahan asti ulottuva lannevaate. Alun piirrokset toistuvat: perheitä, lapsia, eläimiä, suden kitaan uppoava murtuva kaupunki. Videon sinisyys värittää näyttämöä ja tanssijat kulkevat tummina siluetteina, kilisyttäen hiljaa kellojaan, leijuvien varjojen kaltaisina näyttämötilan poikki ja poistuvat yksitellen näyttämöltä.

II Osa

5. kohtaus: Näyttämö on tyhjä, videopiirros hehkuu sinisenä ja valkoisena: nälkäisiä haamuja, nojatuoleihin nukahtaneita ruumiita, miekoin halkaistuja ja keihäin lävistettyjä hahmoja, synnyttäviä ja tulessa olevia hahmoja, konttaavia lapsia, maisemia ja auringonlaskuja, sarkofageja ja keppi kädessä vaeltava hahmo. Yhtäkkiä, pitkälle näyttämötilaan, sen takaosaan, paiskautuu lähes alaston mies.

Paiskautumisen ääni kaikuu tilassa ja sytyttää uuden äänellisen maailman, ambient äänimaiseman, pitkien hienovaraisten harmonioiden muutoksien maiseman. Tanssija istuu aivan liikkumatta tässä sinisen vihreässä, avarassa maisemassa, asennossa, johon hän on paiskautunut. Hän läiskyttää paljasta reittään lattiaa vasten. Läiskytyksen ääni toistuu kaikuna tilassa. Hän heittää itseään korkealle ilmaan ja paiskautuu uudestaan lattiaa vasten. Hän kaatuu makaamaan. Pysähtyy. Kuuntelee, odottaa.

Videon sininen kaoottinen maailma lipuu hänen selkänsä takana, musiikin maisemassa tuulee. Hänen ruumiinsa painautuu lattiaa vasten kuin kuolleen eläimen ruho. Hän kampeaa itsensä hitaasti istumaan. Istuu jalat suorina liikkumatta yleisöön päin. Hän läimii käsiään jalkojaan vasten. Sitten hän heittää itseään uudestaan korkealle ilmaan ja paiskautuu eteenpäin näyttämötilassa. Mies ei tiedä seuraavaa hetkeä, hän kuuntelee olemisensa painoa, kampeaa itsensä istumaan, ei tee mitään, kuulee tilallista sijaintiaan, faktisuuttaan, heitettyyttään. Hän etenee tilassa heittäen itseään vähin erin eteenpäin. Välillä hän kaatuu uudelleen lattialle makaamaan, kuuntelee ja katselee liikkumattomuuttaan ja olemisensa painoa. Hänen ihonsa tarttuu ja venyy lattiaa vasten. Hän on kädetön ja jalaton. Mies heittelehtii etunäyttämölle ja jää siihen istumaan. Hän odottaa. Häntä värisyttää, hän nykii. Näyttämövalot paljastavat hänen ihonsa vaalean kalpeuden, luut paistavat kapeasta vartalosta, ohuen ihon alta. Hän kierähtää istumaan polvi-istuntaan ja katsoo suoraan kohden yleisöä. Kaikki odottavat.

Mies katsahtaa sivulle ja näkee nopeasti lähestyvän naisen. Tähän tyhjään tilaan, miehen

avoimeen odottamiseen, saapuu nainen, jolla on päällään pieni musta hame ja toppi. Näyttämövalot paljastavat myös naisen ihon vaalean pinnan. Nainen kierähtää miehen viereen, he hakeutuvat välittömästi samaan asentoon. Nopeasta fyysisestä kontaktista lähtee liikkeelle intensiivinen duettotanssi. Kosketus synnyttää liikeimpulsseja, jotka muotoutuvat välillä akrobaattisiksi liikefraaseiksi ja välillä kaikkea virtuositeettia kaihtavaksi, keholliseksi koskетukseksi ja yhdessä olemiseksi. He kietoutuvat toisiinsa ja erkaantuvat, koskettavat toisiaan ihon ja painautumisen silmänräpäyksellisenä kosketuksena. He kommunikoivat liikehahmossa, sen artikulaatiossa, eksistenssinsä faktisuuden painossa. Duetto on lyhyt, intensiivinen ja merkityksellinen. He jäävät istumaan aivan vierekkäin. Istuvat hiljaa paikallaan. Tyhjää. Mies käännähtää ja poistuu näyttämöltä.

Nainen jää yksin avaraan tilaan. Liikkeen jälki kaikuu muistin tilassa. Videokuvan sinisenä hohtava kaaos lipuu hiljaa hänen selkänsä takana ja musiikillinen maisema tuulee kaikuisaa sointia. Hän istuu liikkumatta ja odottaa. Yksin.

Näyttämölle saapuu toinen mies ja fyysisestä kontaktista syntyy nyt heidän välinen duettotanssi. Mies ja nainen koskettavat toisiaan liikkeen rytmissä, liikkeen tauoissa, ihojensa kosketuksena, painautumisena, painona, tapahtuvana havaintona, faktisena situaationa, liikkeensä artikulaation vaatimana taitona. Liike vie miehen kyljelleen maahan. Nainen irtautuu kontaktista ja poistuu näyttämöltä. Mies jaa makaamaan liikkumatta kyljelleen. Videon sinisenä hehkuva kaaosmaisema lipuu ohi hänen takanaan. Mies ei liiku. Hän odottaa. Yksin.

Tilaan tulee kaksi miestä. He kietoutuvat liikkeellä kolmen miehen tanssiksi, kannattelun, punoksisuuden ja kierteen liikkeen rytmiksi ja artikulaatioksi. He lennättävät ja kannattelevat toisiaan, koskevat toisiaan kinesteettisessä virrassa, valon värjätessä näyttämötilan turkoosin meren aavaksi videon sinisessä hohteessa. Sitten he poistuvat näyttämöltä ja tilaan jää istumaan mies. Hän istuu liikkumatta paikallaan. Hän odottaa. Yksin.

Kohtaus jatkuu tällaisena intensiivisten ja merkityksellisten duettojen tanssina, luopumisen ja yksin olemisen painona, trion keveytenä, pieninä liikerunoina, situaation muistamisen vireessä. Viimeisen dueton jälkeen näyttämölle jää nainen, aivan videokankaan ääreen. Hän kumartuu ja ottaa maalipurkin ja pensselin käteensä. Nainen maalaa muutamilla siveltimenvedoilla koko kankaan läpi ulottuvan jäljen, maalauksen, okrankeltaisia siveltimenvetoja harmaalla pohjalla. Jotkut maalijäljet muistuttavat kirjaimia. Videon sähköinen immateriaalinen maisema lipuu ohi kankaalla, jossa nyt on myös konkreettinen, pysyvä jälki, maalaus.

Tilaan tulee ensimmäisen paiskomissoolon mies, sama mies, joka ensimmäisessä kohtauksessa soitti kelloa, joka alussa odotti liikkumatta paikallaan, jonka eteen videoprojisointi nousi. Hän kävelee naista vastaan. He painautuvat hitaasti ja lempeästi toisiaan vasten, aistien kosketuksen lämmön. He laskeutuvat aivan kiinni toisissaan alas lattialle, antavat koko kehonsa painon toiselle, kierivät hitaasti ihoaistimusta, toisen kehon pienimpiä liikkeen tuntemuksia seuraten toistensa yli, kunnes erkaantuvat ja pysähtyvät makaamaan lattialle. Tilaan tulee kaksi tanssijaa, jotka asettuvat etunäyttämölle istumaan, selin yleisöön, lattialla liikkumatta makaavien tanssijoiden ympärille. He ovat pukeutuneet arkisiin treenivaatteisiinsa. Tilaan tulee vielä kaksi tanssijaa, jotka tuovat vaatteet myös maassa makaaville miehelle ja naiselle ja asettavat ne heidän päälleen suojaksi/peitoksi. Sitten he asettuvat lattialle, istumaan, selin yleisöön.

Videopiirroksen tiheys harvenee, muuttuu lähikuvaksi, kunnes koko piirrosjälki häviää. Videoprojisoinnin sähköinen kuva on haihtunut ja kankaalle maalattu jälki, maalaus nousee omassa faktisuudessaan esiin. Tilan sinisyys on haihtunut ja valkoinen lattia, harmaat sivusiivekkeet ja projisointikankaan harmaa-keltainen maalaus paljastuvat ilman näyttämövalon värjäystä. Tanssijat istuvat hiljaa paikallaan soittaen pieniä kellojaan ja tiukujaan. On kuin he valvoisivat lattialla makaavien tanssijoiden unta, saattaisivat ruumiin unta. Maassa makaavat tanssijat nousevat istumaan ja pukeutuvat vähäeleisesti heille tuotuihin vaatteisiin. Kaikki tanssijat poistuvat tilasta ja näkyviin jää vain taustan maalaus.

Saattamus. Mammu Rankanen, Janne Marja-Aho, Jyrki Haapala. Kuva Pirje Mykkänen.

III Osa

7. Kohtaus: Akustisen maailman ambient maisemaan liittyy häivähdyksiä outojen eksoottisten lintujen äänistä. Miestanssija tulee näyttämölle kantaen sylissään suurta huonekasvia. Hän on pukeutunut tanssijan arkisiin harjoitusvaatteisiin, verkkareihin, villasukkiin, virttyneeseen t-paitaan. Hän asettaa kukan lattialle ja poistuu näyttämöltä. Hetken kuluttua hän tulee takaisin kantaen uutta kasvia. Sama toistuu kunnes näyttämöllä on neljä kasvia ruukuissaan. Tanssija asettuu istumaan aivan yhden ruukun viereen, kasvin siimekseen.

Toinen tanssija asettuu toisen kasvin siimekseen. Pikkuhiljaa näyttämölle tulevat muutkin tanssijat yksi toisensa jälkeen treenivaatteissaan. Yksi tanssija tuo vielä yhden kasvin. Tanssijoiden vire on rauhallinen, avoin, luonteva, havainnoiva. He istuvat, vaihtavat asentoa, joku lepää selin. He odottavat. Välillä joku siirtää kasvin toiseen paikkaan ja siirtyy itsekin.

Aika tapahtuu elävien vihreiden huonekasvien ja rauhallisen odottamisen ja lepäämisen vireessä. Akustisessa maailmassa eksoottiset linnut visertävät outoja ääniään. Kasvien vihreät lehdet väräjävät ilmavirtauksissa. Tanssijat kuulevat toisiaan ja tilannetta, väljästi, aistien. Sitten, yhteisestä sanattomasta päätöksestä he poistuvat näyttämöltä. Tilaan jää hetkeksi valo vain kasveihin ja taustan suureen maalaukseen. Valot sammuvat ja vähitellen myös ääni häipyy. Hiljaisuus ja pimeys.

Lähdeluettelo

Martin Heideggerin teokset ja niistä käytetyt lyhenteet:

ECF	'On the Essence and Concept of Fysis.' (1939). Teoksessa Pathmarks. Toim. William Mc Neil. Cambridge University Press 1998, Cambridge.
EM	Einführung in die Metaphysik. 5. durches. Aufl., Niemayer 1987 , Tübingen.
Kh	Kirje Humanismista. (1947/1967). Tutkijaliitto 2000, Helsinki.
Mak	Maailmankuvan aika. (1938/1950). Tutkijaliitto 2000, Helsinki.
N I–II	Nietzsche I–II. 5. Aufl., Neske 1989, Pfullingen.
Oa	Oleminen ja aika. (1928). Vastapaino 2000, Tampere.
Orig.	De l'origine de l'oeuvre d'art. Premiére version (1935)
PDT	'Plato's Doctrine of Truth.' (1931/32/40). Teoksessa Pathmarks. Toim. William Mc Neil. Cambridge University Press 1998, Cambridge.
PWM	'Postscript to "What is Called Metaphysics?".' (1943). Teoksessa Pathmarks. Toim. William Mc Neil. Cambridge University Press 1998, Cambridge.
Sj	Silleen jättäminen. Conradin Kreuzerin muistopuhe. (1955). Peltotiekeskustelu ajattelemisesta. (1944/1945). Tampereen Yliopisto 1991, Tampere.
Spg	'Enää vain jumala voi meidät pelastaa'. Der Spiegel-lehden haastattelu. (1976). Teoksessa Steiner, George: Heidegger. Gaudeamus 1997, Tampere.
Ta	Taideteoksen alkuperä. (1935 /1959). Tampereen Yliopisto 1991, Tampere.
VA	Vortäge und Aufsätze. (1954). Neske 1990, Pfullingen.
W	Wegmarken. 2. erweiterte und durchges. Aufl. Klosterman 1978, Frankfurt am Main.
WCT	What is Called Thinking? (1954). Harper & Roy Publishers 1968, New York.

Muut lähteet:

Adler, Janet: 'Integrity of Body and Psyche.' (1972).

---------- 'Authentic Movement and sexuality in the Therapeutic Experience.' (1976).

---------- 'Who is the witness? A description of Authentic Movement.' (1987).

---------- 'The Collective Body.' (1996).

---------- 'The Body and Soul.' (1992). Artikkelit teoksessa Authentic Movement. Essays by Mary Starks-Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Toim. Patrizia Pallaro. Jessica Kingsleys Publishers 2000, London, Philadelphia.

---------- Arching Backward: The Mystical Initiation of a Contemporary Woman. Foreword by Joan Halifax. Inner Traditions International 1995, Rochester, Vermont.

Alexander, F.M.: Constructive Conscious Control of the Individual. With an introduction of Professor John Dewey. (1923) Centerline Press 1985, Long Beach, CA.

---------- The Use of the Self: its conscious direction in relation to diagnosis functioning and the control of the function. (1932) Victor Collanz 1990, London.

Andersson, Jack: Art Without Boundaries: the world of modern dance. University of Iowa Press 1997, Iowa city.

Attila, Laura: Musiikki, muusikko ja tulkitsemisen haaste. Musiikin tulkitsemisen käsitteen pohdintaa Heideggerin taidefilosofian pohjalta. Pro gradu tutkielma. Sibelius Akatemia 2001, Helsinki.

Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Houghton Mifflin Company 1980, Boston.

---------- The Demoracy's Body. UMI Research Press 1984, Ann Arbor, Michigan.

---------- Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Wesleyan University Press 1994, Hanover.

Biemel, Walter: 'Elucidations of Heidegger's Lecture The Origin of Art and the Destination of Thinking.' Teoksessa Reading Heidegger. Commemorations. Toim. John Sallis.

Indiana University Press 1993, Bloomington and Indianapolis.
Bourdieu, Pierre: Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. Routledge 1986, London.
Braxton, Jean Bailey: Movement Experience in Modern Dance. A Phenomenological Inquiry. A doctoral dissertation. University of North Carolina 1984, Greensboro. Kopio U.M.I. Dissertation Information Service.
Bruns Gerald L.: Heidegger's Estrangements. Language, Truth and Poetry in the Later Writings. Yale University Press 1989, New Haven.
Caputo, John, D.: The Mystical Element in Heidegger's Thought. New York Fordham University Press 1986, USA.
Chia, Mantak: Iron Shirt Chi Kung. Healing Tao Books 1989, New York.
Chodorow, Joan: 'Dance Therapy and the Transcendent Function.' (1977).
---------- 'Dance / Movement and Body Experience in Analysis.' (1982, 1995).
---------- 'To move and Be Moved.' (1984).
---------- 'The Body as Symbol.' (1986).
---------- 'Active Imagination.' (1991). Artikkelit teoksessa Authentic Movement. Toim. Patrizia Pallaro. Jessica Kingsley Publisher 2000, London and Philadelphia.
Capra, Fritjof: The turning point: Science, Society and the Rising Culture. Fontana 1985, London.
Critchley, Simon: The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas. Blackwell 1992, Oxford (UK), Cambridge (USA).
Gadamer, Hans-George: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Ges. Werke Bd. 8, Mohr 1993, Tübingen.
Gallagher, Shaun & Meltzoff, Andew: 'The Earliest Sense of Self and Others: Merleau-Ponty and Recent Developmental Studies'. Philosophical Psychology 1996 / 9. (s. 213–236).
Goldberg, Rose Lee: Performance art. From futurism to the present. Thames and Hudson 1988, London.
Descartes, René: 'Metodin esitys.' Teoksessa Teoksia ja kirjeitä.(1637) WSOY 1994, Helsinki.
Dovey, Kimberly: 'The Quest for Authenticity and the replication of Environmental meaning'. Teoksessa Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World. Toim. David Seamon and Robert Mugerauer. Martinus Nijhoff 1985, Dodrecht, Boston, Lancaster.
Eichenbaum, Luise & Orbach, Susie: Naiseksi kasvanut – feministis-psykoanalyyttinen näkökulma Naisten kulttuuriyhdistys 1989, Helsinki.
Eagleton, Terry: The Ideology of the Aesthetic. Basil Blackwell 1991, Cambridge.
Feldenkrais, Moshe: A Concise Biography of Moshe Feldenkrais. http://www.feldenkrais.com/method/moshebio.html [Ref. 27.11.2003.]
Fernandez, Ciane: Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theatre: the aesthetics of repetition and transformation. Peter Lang 2001, New York.
Fisher, Betsy: Creating and Re-creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz. Acta Scenica 12, Theatre Academy 2002, Helsinki.
Foucault, Michel: Tarkkailla ja rangaista. Otava 1980, Helsinki.
---------- Seksuaalisuuden historia. Gaudeamus 1998, Helsinki.
Fowler, Sarah B: Unspeakable Practises: Meaning and Kinesis in Dance. A doctoral dissertation. Temple University 1987, Philadelphia, Pennsylvania. Kopio U.M.I. Dissertation Information Service.
Fraleigh, Sondra Horton: Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics. University of Pittsburgh Press 1987, Pennsylvania.
Gelb, Michal: Ryhtiä elämään. Johdatus Alexander tekniikkaan. WSOY 1994, Porvoo.
Gleason, William: The Spiritual Foundations of Aikido. Destiny Books 1995, Vermont.
Goldberg, Rose, Lee: Performance art. From futurism to the present. Thames and Hudson, London 1988.

Govinda, Anagarika Lama: Creative meditation and multidimensional Conciousness. Quest Books 1990, Wheaton.
Haar, Michael: The Song of the Earth. Heidegger and the Grounds of the History of Being. Indiana University Press 1993, Bloomington and Indianapolis.
Haapala, Arto: 'Johdanto.' Teoksessa Heidegger, ristiriitojen filosofi. Toim. Haapala. Gaudeamus 1998, Helsinki
Haapala, Arto & Lehtinen, Markku: Toim. Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta, Yliopistopaino 2000, Helsinki.
Haich, Elisabeth & Selvarajan, Yesudian: Terveys ja jooga. Suomen henkisen kehityksen liitto ry. 1986, Järvenpää.
Halén, Harry: 'Lamalaisuuden vastaus: Kaikki on tyhjää'. Teoksessa Itämaiden estetiikka toim. Aarne Kinnunen, WSOY 1980, Juva.
Halonen, Ulla: 'Ruumiillisuus ja muuttuva maailmankuva.' Teoksessa Arvot, maailmankuvat ja sukupuoli. Toim. H. Helve. Yliopistopaino 1997, Helsinki.
Harries, Karsten: 'The Ethical Function of Architecture'. Journal of Architectural Education. 1975/1. Vol xxxix, No.1., 1975. p. 14–15.
---------- 'The Voices of Space'. Julkaisussa The Journal for Architecture in America 4/1988. s. 34–49.
Hawkins, Eric: The Body is a Clear Place, and Other Statements on Dance. Princeton Book Company Publishers 1992, Princeton.
Hay, Deborah: My Body, the Buddhist. Wesleyan University Press 2000, Hanover & London.
---------- Lamb at the Altar: The Story of a Dance. Duke University Press 1994, Durham.
---------- Moving Through the Universe in Bare Feet: ten Circle Dances for everybody / dances by Deborah Hay. Swallow Press 1975, Chigaco.
Henderson, J. L.: 'The archetype of culture'. Teoksessa The Archetype, Proceedings of the Second International Congress of Analytical Psychology. Toim. S. Karger. 1964, New York.
Herakleitos: Yksi ja sama. Aforismeja. Otava 1971, Keuruu.
Hoffman, Ethan and Holborn, Mark: Butoh. Dance of the Dark Soul. Aperture Foundation1987, Hong Kong.
Hägglund Tor-Björn & Piha, Heikki: 'Ruumiinkuvan sisätila: psykoanalyyttisia tutkimuksia.' Psychiatria Fennica nro 37. 1979.
Hämäläinen, Soili: Koreografian opetus ja oppimisrosesseista. Acta Scenica 4. 1999, Vantaa.
Johnston, Jill: Marmalade Me. E.P. Dutton and Co., Inc. 1971, New York.
Jokinen, Riikka: Tietämättömyyden etiikka. Emmanuel Levinas modernin subjektin tuolla puolen. SoPhi 1997, Jyväskylä.
Jones, Frank Pierce: Body Awareness in Action: a study of the Alexander technique. Schocken Books 1979, New York.
Jung, C. G.: Memories, Dreams, Reflections. Vintage books, Random House 1961, New York.
---------- The Undiscovered Self. Dutton 1959, New York.
---------- 'The transcendent function' (1916). Teoksessa The Collective Works of C. G. Jung (2nd ed., 1969/1978. Vol.8). Princeton University press 1978, Princeton.
---------- 'The Structure of the Psyche'. Teoksessa The Collected Works of C. G. Jung (2nd ed., 1969/1978. Vol.8.). Princeton University press 1978, Princeton
---------- 'Nietzsche's Zarathustra'. Notes of the Seminar Given in 1934–1939 (vol.1.). By J. L. Jarret (ed) Princeton University Press 1988, Princeton.
Juntunen, Matti: Martin Heideggerin fundamentaaliontologian modaali-temporaalinen problematiikka. Jyväskylän Yliopisto, filosofian laitoksen julkaisuja 41/1990. Jyväskylä 1990.
Kakkori, Leena: 'Tahto valtaan – metafysiikka nihilisminä'. Julkaisussa niin & näin 2/2001, s. 24–33. Eurooppalaisen filosofian seura 2001, Tampere.
Klemola, Timo: Taiji. Liikettä Hiljaisuudessa – hiljaisuutta liikkeessä. Otava 1990, Keuruu.
---------- Karate-do. Otava 1996, Keuruu.

---------- Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. Tampereen Yliopisto 1998, Tampere.
---------- 'Zen ja fenomenologian harjoittamisen taito.' Julkaisussa niin & näin 2/2003, s. 79–89. Eurooppalaisen filosofian seura 2003, Tampere.
---------- Taidon filosofia – filosofin taito. Tampere University Press 2004, Tampere.
Kockelmans, Joseph J.: Heidegger on Art and Art Works. Martinus Nijhoff Publishers 1985, Dordrecht, Boston, Lancaster.
---------- 'Preface'. Teoksessa On Heidegger and Language. Toim. J.J. Kockelmans. Northwestern University Press 1986, Evanston.
Koski, Tapio: Liikunta ja kehollisuus perenniaalisessa filosofiassa. Tampereen Yliopisto 1991, Tampere.
Kozel, Susan: As Vision Becomes Gesture. Ph.D. diss. University of Essex, 1994.
Kristeva, Julia: Puhuva subjekti, Gaudeamus 1993, Tampere.
Kupiainen, Reijo: Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä. Gaudeamus 1997, Helsinki.
---------- Ajattelemisen anarkia. Tampereen Yliopisto 1991, Tampere.
---------- 'Ontologinen ero'. Teoksessa Pohdin 4. Filosofisia tutkimuksia Tampereen Yliopistosta. Toim. Juha Varto. Tampereen Yliopisto 1991, Tampere.
Kuspit, Donald: 'Ooppera on ohi.' Teoksessa Modernin ulottuvuudet. Toim. Jaakko Lintinen. Gummerus 1989, Jyväskylä.
Langer, Suzanne K.: Problems of Art. Charles Scribner's Sons 1957, New York.
Lehtonen, Kimmo: 'Musiikkiterapian teorian ja käytännön kysymyksiä.' Teoksessa Musiikintutkimuksen rajoilla. Toim. Jukka Louhivuori. Jyväskylän yliopisto 1990, Jyväskylä.
---------- Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. Jyväskylän yliopisto, musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja 1996, Jyväskylä.
---------- Musiikin ja psykoterapian suhteesta. Psychiatria fennican julkaisusarja, report No. 79. Psykiatrian tutkimussäätiö 1998, Helsinki.
Leibowitz, Judith & Connington, Bill: The Alexander Technique. Souvenir Press 1992, Wiltshire.
Levin, David Michael: The Body's Recollection of Being. Routledge 1985, London.
---------- The Opening of Vision. Routledge 1988, New York & London
---------- 'Philosophers and the Dance'. Teoksessa What is dance? Toim. Copeland, Roger & Cohen, Marshal. Oxford University Press 1983, New York.
Levinas, Emmanuel: Etiikka ja äärettömyys. Gaudeamus 1996, Tampere.
Levinson, André: 'The idea of the Dance. From Aristotle to Mallarmé.' Teoksessa What is dance? Edit. Roger Copeland, and Marshal Cohen. Oxford University Press 1983, New York.
Lowen, Alexander: Bioenergetics. Penguin Books 1976, London.
Luoto, Miika: Heidegger ja taiteen arvoitus. Tutkijaliitto 2002, Helsinki.
Manning, Susan: An Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman. University of California press 1993, Berkeley, Los Angeles, London.
Makkonen, Anne: Johdatus länsimaisen taidetanssin historiaan. Teatterikorkeakoulu 1996, Helsinki.
Maisel, Edward: The Alexander Technique: the essential writing of F. Matthias Alexander / selected and introduced by Edward Maisel. Carol Communications 1989, New York.
Mallarmé, Stephen: 'Ballets'. Teoksessa What is Dance?. Edit. Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford University Press 1983, New York.
Manner, Eeva-Liisa: Kuolleet vedet. Tammi 1993, Hämeenlinna.
Marttinen, Miia: Kirsi Monni Ancient Bodies: tulevaisuuden tanssia? Aasialaisvaikutteita, vaihtoehto-kulttuuria: uutta henkisyyttä modernin tanssin kentällä. Pro gradu tutkielma Helsingin yliopisto, teatteritiede 2001, Taiteiden tutkimuksen laitos.
Marx Werner: 'Ajattelu ja ajattelun asia.' Teoksessa Heidegger, ristiriitojen filosofi. Toim. Haapala. Gaudeamus 1998, Helsinki.
Mathieu, Luise: A Phenomenological Investigation of Improvisation in Music and Dance. A doctoral dissertation. New York University 1984, New York. Kopio U.M.I.

Dissertation Information Service.
Mauss, Marcel: Sosiology and Psychology: Essays. Henley: Routledge & Kegan Paul, 1979, London, Boston.
Merleau-Ponty, Maurice: The Structure of Behavior. Beacon Press 1963, Boston.
---------- Phenomenology of Perception. (1945). Routledge 1996, London.
---------- The visible and the Invisible. Ed. Claude Lefort. Northwestern University Press 1980, Evanston.
Merton, T.: Zen and the Birds of Appetite. A New Directions Book 1968, New York.
Monni, Kirsi: 'Tanssitaiteen eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä.' Teoksessa Tanssi, liikunta & filosofia. Liikunnan filosofian II valtakunnallinen kollokvio 1991. Toim. J. Varto. Tampereen Yliopisto 1992, Tampere.
Müller, Heiner: 'Hamletinkone'. Teoksessa Germania – kuolema Berliinissa: näytelmiä ja muita tekstejä / Heiner Müller. Toim. Riitta Pohjola. VAPK 1992, Helsinki.
Nancy, Jean-Luc: Corpus. Gaudeamus 1996, Tampere.
---------- Heideggerin "Alkuperäinen etiikka". Loki 1998, Helsinki.
Nieminen Pertti: Keskitie. Kiinalaista viisautta. Tammi1969, Helsinki.
Nietzsche, Friedrich: Iloinen tiede. (1882). Otava 1963, Helsinki.
---------- Näin puhui Zarathustra. (1883). Otava 1967, Helsinki.
---------- Moraalin alkuperästä. (1887). Otava 1969, Helsinki.
---------- 'Die Geburt der Tragödie'. (1871). Reclam 1993, Stuttgart.
Northrop, F.S.C.: The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding. Ox Bow Press 1979, Woodbridge, Connecticut.
Novack, Cynthia J.: Sharing the Dance. Contact improvisation and American Culture. The University of Wisconsin Press 1990, Wisconsin.
Pallasmaa, Juhani: 'Rakennettu hiljaisuus'. Julkaisussa Tiedepolitiikka 1991/1, s. 5–8.
Parviainen, Jaana: Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere University Press 1998, Vammala.
---------- 2000a) 'Elävä tanssiesitys ja tanssielokuva: ontologisen eron pohdintaa'. Julkaisussa Musiikin suunta 4/2000, s. 83–95.
---------- 2000b) 'Tekniikan ulottuvuudet nykytanssissa'. Julkaisussa Liikunta & tiede 1/2000, s. 34–40.
---------- 2003a) 'Asumista etsivä osaaminen: Ervi Sirén ja liikkumisen tekhne'. Julkaisematon artikkeli, 2003.
---------- 2003b) 'Dance Techne: Kinetic Bodily Logos and Thinking in Movement'. Julkaisussa The Nordic Journal of Aesthetics, 27–28/2003, s. 159–175.
---------- 'Kinesteettinen empatia – pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista.' Teoksessa Kokemus. Toim. Leila Haaparanta & Erna Oesch. Acta Philosophica Tamperensia. Vol. 1. Tampere University Press, 2002, Tampere.
Pasanen-Willberg, Riitta: Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma. Acta Scenica 6, Teatterikorkeakoulu 2000, Helsinki.
Passinmäki, Pekka: Arkkitehtuurin unohtunut Ethos. Tutkielma Martin Heideggerin ajatusten soveltamisesta arkkitehtuurin tarkasteluun. Tampereen yliopisto 1997, Tampere.
---------- Kaupunki ja ihmisen kodittomuus. Filosofinen analyysi rakentamisesta ja arkkitehtuurista. Niin & näin lehden filosofinen julkaisusarja 2002, Tampere.
Payne, Peter: Martial Arts. The Spiritual Dimension. Thames and Hudson 1981, London.
Paxton, Steve: 'Contact Improvisation.' Julkaisussa The Drama Review 1/1975, s. 40–42.
Peter, Frank-Manuel: Valeska Gert: Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin: eine dokumentarische Biographe. Frölich & Kaufmann 1985, Berlin.
Pöggeler, Otto: Martin Heidegger's Path of Thinking. Humanities Press International 1989, Atlantic Higlands, USA.

Pönni, Antti: 'Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun.' Teoksessa Levinas, Emmanuel: Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa. Gaudeamus 1996, Tampere.
Rauhala, Lauri: Eksistentiaalinen fenomenologia hermeneuttisen tieteenfilosofian menetelmänä. Tampereen Yliopisto 1993, Tampere.
---------- Tajunnan itsepuolustus. Helsinki University Press 1996, Helsinki.
---------- Mitä meditaatio on? Esoterica Publishing 1992, Hämeenlinna
Rawson, Philip: The Art of Tantra. Thames and Hudson 1988, London.
Reinhardt, Ad: Taide taiteena.Vapaa Taidekoulu 1995, Helsinki.
Redfern, Betty: Dance, Art and Aesthetics. Dance books 1983, London.
Rorty Richard: 'Eräs mahdollinen maailma.' Teoksessa Heidegger, ristiriitojen filosofi. Toim. Haapala. Gaudeamus 1998, Helsinki.
Rouhiainen, Leena: Living Trnasformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialoque with Merleau-Ponty's Phenomenology. Acta Scenica 13, Theatre Academy 2003, Helsinki.
Ruismäki, Heikki: 'Elämää väreissä ja tunnelmissa. Tapaustutkimus synesteettisistä kokemuksista.' Julkaisussa Finaali. Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti. 2000/4. S-
Sakari, Marja: Käsitetaiteen etiikkaa. Dimensio 4. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja 2000, Vaasa.
Salosaari, Paula: Multiple embodiment in classical ballet: educatig the dancer as an agent of change in the cultural evolution of ballet. Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 2000, Helsinki.
Sangharaksita: Buddhan jalo kahdeksanosainen polku. FWBO ry. 1988, Helsinki.
Sarje, Aino: Tanssin henki. Tanssin taidefilosofisia tulkintoja. Liikuntatieteellisen seuran julkaisu nro 132. 1992, Tampere.
---------- Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua. Sarje 1994, Helsinki.
Scheler, Max: Die Wissensformen und die Gesellschaft. Gesammelte Werke. Band 8.3.p. Francke 1980, Bern.
Scott, John: Astanga jooga. Otava 2000, Printer Trento Srl.
Sheets-Johnstone, Maxine: 'Thinking in Movement.' Julkaisussa The Journal of Aesthetics and Art Criticism Nro 4. (vol. xxxix) Summer 1981.
---------- The Primacy of Movement. John Benjamins Publishing Company 1999, Armsterdam, Philadelphia.
Sheehan Thomas: 'Elämä luettavana: Heidegger ja kovat ajat.' Teoksessa Heidegger, ristiriitojen filosofi. Toim. Haapala. Gaudeamus 1998, Helsinki.
The Sivananda Yoga Centre: Elinvoimaa joogasta. Wsoy 1984, Porvoo.
Sloss, Joan Nora: Experiencing Oneself in Dance. A Phenomenological Study of Centeredness, Relatedness and Projection. A doctoral dissertation. Temple University 1982, Philadelphia, Pennsylvania. Kopio U.M.I. Dissertation Services.
Sontag, Susan: Valokuvauksesta. Love kirjat 1984, Helsinki.
Sparshott, Francis: 'Why Philosophers Neglects the Dance.' Teoksessa What is Dance? Edit. Roger Copeland and Marshal Cohen. Oxford University Press 1983, New York.
---------- A Measured Space. Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance. University of Toronto Press 1995, Toronto, Buffalo, London.
Stefani, Gino: 'Musiikillinen kompetenssi. Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia.' Jyväskylän Yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja, nro 3. Jyväskylän yliopisto1985, Jyväskylä.
Steiner, George: Heidegger. Gaudeamus 1997, Tampere.
Steiner, Rudolf: Goethe uuden estetiikan isänä, Suomen antroposofinen liitto 1984, Tampere.
Stewart, L. H. & Stewart , C. T.: 'Play, games and affects: A contribution toward a comprehensive theory of play.' Teoksessa Play as Context. Proceedings of the Association for the

Anthropological Study of Play (TAASP). Toim. A. T. Cheska. Leisure press 1981, Westpoint, New York.
Sulcas, Roslyn: 'William Forsythe. The poetry of disappearance and the great tradition.' [www] [Ref. 20.5. 2002.] http://www.frankfurt-ballet.de/sulcas1991.html.
---------- 'Interview: Paris 1998, With William Forsythe.' [www] [Ref. 17.5.2002.] http://www.frankfurt-ballet.de/eidosinter.html.
Suhonen, Tiina: Hetken vangit. VAPK-kustannus1991, Helsinki.
---------- 'Orientin lumo. Hajamietteitä länsimaisen tanssin itämäisesta väri(nä)stä.' Tanssi-lehti 2/1996, s. 25–27.
Thompson, Evan: Empathy and Consciousness. [www] [Ref. 22.4.2004] http://www.imprint.co.uk./pdf/Thompson.pdf
Tse, Michael: Qigong, for health & vitality. Judy Piatkus 1997, London.
Ueshiba, Kisshomaru: The Spirit of Aikido. Kodansha International 1988, New York, Tokyo.
Varto, Juha: 'Kauneuden taito'. Teoksessa Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia. Toim. Markus Lammenranta ja Veikko Rantala. Suomen Filosofisen yhdistyksen kollokvio 1987. Tampereen Yliopisto 1990, Tampere.
---------- 'Heidegger ja salaisuus'. Esipuhe teoksessa Silleen jättäminen. Tampereen yliopisto 1991, Tampere.
---------- 1995a) Merkintöjä Platonista ja Platonin filosofiasta.(1993). Tampereen yliopisto 1995, Tampere.
---------- 1995b) Laulu Maasta. Luennot etiikasta.(1991). Tampereen yliopisto 1995, Tampere.
---------- 1995c) Myytti ja Metodi. (1992). Tampereen yliopisto 1995, Tampere.
---------- 'Heideggerin alkuperäinen etiikka. Eräs mahdollinen tulkinta siitä, mistä Oleminen ja aika on.' Teoksessa Katseen tarkentaminen, Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta. Toim. Leena Kakkori. Sophi 2003, Jyväskylä.
Virilio, Paul: Katoamisen estetiikka. Gaudeamus 1994, Tampere.
Vähämäki, Jussi: 'Huone Jumalan mielelle.' Alkusanat teokseen Giorgio Agamben, Tuleva Yhteisö. Gaudeamus 1995, Helsinki.
Whitehouse, Mary: 'Creative Expression in Physical Movement is Language without Words.' (c. 1956).
---------- 'Physical Movement and Personality.' (1963/1987).
---------- 'Reflections on a Metamorphosis.' (1969/1970).
---------- 'The transference and Dance Therapy.' (1977).
---------- 'Cg. Jung and Dance Therapy: Two major Principles.' (1979).
---------- 'The Tao of the Body.' (1958). Artikkelit teoksessa Authentic Movement. Essays by Mary Starks-Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. Toim. Patrizia Pallaro. Jessica Kingsleys Publishers 2000, London.
Winnicot, D.W.: The maturational processes and the facilitating environment: studies in the theory of the emotional development. International Universities Press 1996, Madison (Conn).
Woodman, M.: The Owl was a Baker's Daughter. Inner City Books 1980, Toronto.
Ylönen, Maarit: Sanaton dialogi: Tanssi ruumiillisena tietona. Studies in sport, physical education and health 1996, Jyväskylä.
Yuasa, Yasuo: The Body. Toward an Eastern Mind-Body Theory. State University New York Press 1987, Albany, NY.
Zimmerman, Michael: Heidegger's Confrontation with Modernity. Technology, Politics, Art. Indiana University Press 1990, Bloomington.

Sanomalehti-artikkelit:

Virve Aarniva: 'Alexander tekniikka purkaa kehon jännitteet.' Dick Gilbertin haastattelu 4.1.1992, Helsingin Sanomat.
Nyman Mika: 'Ryhti kasvaa ihmisen sisältä', Dick Gilbertin haastattelu, 24.4.1992, Kotimaa lehti.

Liite 1

Curriculum vitae

Kirsi Monni
s. 4.6.1962, Helsinki

Koulutus
Ylioppilas 1981
Tanssitaiteen kandidaatti 1995, teatterikorkeakoulu
Tanssitaiteen tohtorintutkintoon tähtäävät opinnot vuodesta 1996, teatterikorkeakoulu
Suomen kansallisoopperan balettikoulu 1970–1978
Helsingin tanssiopiston ammattiluokka 1978–1980
Amsterdamin teatterikoulun modernin tanssin osaston kursseja
Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskuksen kursseja
Suomen tanssitaiteilijain liiton kursseja
Muita kursseja mm. Pariisi, Dresden, Rovinj
Alexander-tekniikan opintoja 1992–1999, op. Dick Gilbert

Koreografiat
2001 *Toisia ääniä*, Helsingin kaupunginteatteri, tanssiryhmä
1999 *Saattamus*, Zodiak uuden tanssin keskus
1998 *Ancient Bodies*, Helsingin kaupunginteatteri, tanssiryhmä
1997 *Ki-ai,* Ateneum-sali, Zodiak uuden tanssin keskus
1997 *Machbeth,* ohj. Gama Ginkas, Helsingin kaupunginteatteri
1996 *Ofelia,* Helsingin juhlaviikot & Zodiak Presents
1996 *10.000 Oliota*, Zodiak presents
1995 *Like a Flower Like a Bird*, Finsk afton, Dansens Hus
1995 *Napatuulia,* TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1995 *Maan ääres*, Aurinkobaletti
1994 *Noname,* Zodiak Presents
1994 *Für Valeska*, Zodiak Presents
1993 *Skolaris,* työryhmä, Kekäläinen, Nukala, Kauppinen, Nykytaiteen museo, Ateneum
1993 *Arcanum*, Zodiak Presents
1992 *The Place*, osa kokonaisuudesta Taivaan ja Helvetin avioliitto, Zodiak Presents & Teatteri Venus
1991 *Oskari ja Veera*, osa Lokakuu-projektista, Zodiak Presents & Teatteri Venus
1991 *Taivastalossa*, työryhmä,Vasa Festivals
1991 *Tellus 1991*–Auringinkukkia, Zodiak Presents
1990 *Yhdeksän etsivää ja loistava lähde*, TeaK, Tanssitaiteenlaitos

1990 *Minä hysterian herra,* kirj Kokkonen, ohj. Koskenniemi, Kemin Kpt.
1990 *Mysteries in My Mind*, Zodiak Prsents
1989 *Genius Homunculii*, työryhmän koreografia Tenhula, Helisten, Zodiak Presents
1987 *Piipää,* ohj. Marikki Hakola, työryhmän koreografia Kekäläinen, Tenhula, Helisten
1987 *Marraskuun 11.,* Zodiak Presents
1986 *Daimonion,* työryhmä Ervasti, Liulia, Hurme, Kekäläinen, Ylioppilasteatteri
1986 *Valkoisen kaupunki*, TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1985 *This Heat 2*. Vanhan kokeilustudio
1984 *This Heat* 1. Vanhan kulttuurikeskus

Koreografioita esitetty Helsingin lisäksi erilaisilla festivaaleilla: Tampereen Teatterikesä, Kuopio Tanssii ja Soi, Pyhäjärven Täydenkuun tanssit, Turku mini forum, sekä Ruotsi, Tanska, Italia, Venäjä, Puola, Makedonia, Hong Kong

Opettajana periodeissa

2003 TeaK, Tanssitaiteenlaitos
2002 TeaK, Tanssitaiteenlaitos, Estaite
2001 TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1998 Teatteri Mhat, Moskova, Sverige-Finska Folkhögskolan
1997 TeaK, Tanssitaiteenlaitos, Sverige-Finska Folkhögskolan
1996 Turun taiteen ja Viestinnän oppilaitos
1995 TeaK, Tanssitaiteenlaitos, Valo- ja äänisuunnittelunlaitos, Helsingin taiteen ja viestinnän oppilaitos
1994 TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1992 TeaK, Valo- ja äänisuunnittelunlaitos
1991 TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1990 TeaK, Tanssitaiteenlaitos,
1989 TeaK, Tanssitaiteenlaitos
1988 TeaK, Tanssitaiteenlaitos, Täydennyskoulutuskeskus, Limingan kansanopisto
1987 TeaK, Tanssitaiteenlaitos, Limingan kansanopisto, Tampereen yliopisto, Näty
1986 Teak, Tanssitaiteenlaitos, Täydennyskoulutuskeskus
1981–1985 Helsingin tanssiopisto, tanssikoulu Rikka

Tanssijana

1993 *Te jotka asutte aikaa,* koreografia Kekäläinen, Zodiak Presents
1988 *Paniikki kellarissa*, koreografia Lahdenperä, Zodiak Presents
Lilith Lins, koreografia Kekäläinen, Zodiak Presents
1985 *Turha on tuulta ohjata*, koreografia Rautiainen, Joensuun laulujuhlat, Yle 1
Zloty Burlesque, työryhmän koreografi Kekäläinen, Mirsch, Ryhmäteatteri
Rockaby, koreografia Kekäläinen; Zodiak Presents

1984 *Tikkurilan Carmen*, koreografia Korhola, Tanssiteatteri Raatikko
Kenen, koreogrfia Mäntylä, Tanssiteatteri Raatikko
K. Airo, koreografia. Koivisto
1981–1987 Performance esityksiä Homo S Jack Helen Brut
1981–1984 Improvisaatioesityksiä, Luomus, Imu, Vanhan tanssitunnit

Videotöitä

Videoinstallaatio *Paikka maisemassa*, suunnittelu, ohjaus, koreografia. Työryhmä Nukala, Kauppinen, Sormunen, es. Turun taidemuseo, Vaasan taidemuseo, Vanha Ylioppilastalo,
Videoteos *The Place*, koreografia. Ohj. Markuksela, es. erilaisilla festivaaleilla

Artikkeleita mm.

2002 *'Merkityksellinen kohtaaminen'* , teoksessa Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina, toim. Houni & Paavolainen, Acta Scenica, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
2000 'Individual Expression on a Common Ground – Ontological considerations'. Artikkeli tanssintutkimuksen englanninkieliseen vuosikirjaan toim. Sarje & Pakkanen, Taiteen keskustoimikunta, Helsinki, julkaistaan 2004.
1995 *'Avoimet mahdollisuudet'*, teoksessa Esiintyjä – tulkki ja tekijä, toim. Raija Ojala, WSOY, Helsinki
1992 *'Tanssin eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä',* teoksessa Tanssi, liikunta & filosofia toim. Juha Varto, Talfit, Tampere
Arvostelu kirjasta *Tanssin henk*i -tanssin taideteoreettisia tulkintoja kirj. Aino Sarje, julkaisussa Liikunta ja tiede, Liikuntatieteellinen seura, Helsinki

Luentoja tanssista mm.

2002 TeaK
2000 TeaK
1998 TeaK
1997 Teak, Elia
1996 Helsinki Act
1994 Siba, Avoin korkeakoulu
1993 Padam Tre, Rauman taidemuseo
1991 TeaK, Studia Thalia, Turun Yliopisto, Tampereen yliopisto, artikkeli Uusi Suomi
1990 Oulu, Tre teatterikesä, TeaK – Helsingin Juhlaviikot

Palkinnot & apurahat (henkilökohtaiset)

2003 Valtion taiteilija-apuraha 5 v.
2002 Teatterikorkeakoulu
2001 Wihurin säätiö, Teatterikorkeakoulu
1998 Suomi palkinto, Tanssitaidetoimikunta

1996 Valtion taiteilija-apuraha, 5v.
1991 Valtion taiteilija-apuraha, 3v.
1990 Tanssin valtionpalkinto, Zodiak presents ry:lle
1987 Valtion taiteilija-apuraha, puolivuotta
1984 Leo ja Regina Weinsteinin säätiön apuraha

Muuta

Zodiak Presents ry:n perustajajäsen, hallitus 1986–1996
Zodiak uuden tanssin keskuksen taiteellisen toimikunnan jäsen (pj.)1996–
& hallituksen jäsen 1996–2000
Helsinki Act-festivaalin taiteellisen työryhmän jäsen 1996–2001
Sivuaskel-festivaalin taiteellisen työryhmän jäsen 2002–

Tiivistelmä

Tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkintoni kietoutuu tanssijan taidon ja tanssiteosten olemisen tavan eli tanssiontologian pohtimisen ympärille. Kirjallisessa raportissani pohdin laajasti ja perusteellisesti tanssin uuden paradigman ontologiaa, Martin Heideggerin ajattelun avulla, tanssihistorian ja oman tanssikokemukseni perusteella sekä teen näkyväksi sitä, miten estetiikan traditio on historiallisesti määrittänyt taidetanssin esiymmärrystä sekä luon siitä poikkeavan tanssiontologisen tulkinnan.

Tutkielman ensimmäinen osa on sukellus Martin Heideggerin ajatteluun.[1] Tuon siinä esiin Heideggerin tulkinnan metafysiikan ja estetiikan yhteenkietoutuneisuudesta sekä ehdotuksen taiteen ei-esteettiseksi tarkastelutavaksi. Heideggerin ajattelu pyrkii avaamaan taidetta koskevaa uudenlaista ajattelua, jossa taidetta ei nähdä pelkkänä esteettisen elämyksen asiana, vaan jossa se nähdään suhteessaan totuuden avautumiseen. Tämä ajatus liittyy Heideggerilla kiinteästi totuuden olemuksen ajattelemiseen länsimaisessa historiassa. Heidegger kysyy, miten metafysiikka on antanut todellisuuden kohdattavaksemme? Ja vastaa: niin että osallisuus yhteiseen olemisperustaan on voinut peittyä.

Heideggerin mukaan estetiikan traditio nojaa platonistiseen metafysiikkaan, jossa todellisuus avautuu yliaistisen ja aistisen erottelun kautta. Totuus on idean oikeaa näkemistä, jolloin olevan oma *oleminen* peittyy tai unohtuu. Tämä on se historiallinen metafyysinen pohja, josta määrittyi läpi länsimaisen historian vaikuttanut taideteoksen käsitteellinen malli: teos on muotoiltua ainetta, joka antaa yliaistisen sisällön loistaa lävitseen; teos jäljittelee idean oikeassa näkemisessä paljastunutta todellisuutta, se on symboli, allegoria, metafora, esitys.

Heidegger purkaa taiteen esteettistä käsittämistapaa samalla kun hän ajattelee länsimaisen metafysiikan historiaa. Heidegger ajattelee taidetta, ei yliaistisen sisällön esittämisen välineenä, vaan todellisuuden avautumisen tapana. Tällöin kreikkalainen *tekhnen* käsite tulee tärkeäksi. *Tekhne* tarkoittaa inhimillistä tietämistä, jossa ihminen valjastaa *fysistä* (olemista, vallitsemista) esiin maailmaksi – avautuneeksi mielekkyyden ja merkityksellisyyden piiriksi.

Heidegger ajattelee taidetta tällaisena maailman pystyttämisenä ja uuden todellisuuden avautumisen alueena, jossa kysymyksessä ei ole olevaa koskeva totuus, vaan olevan olemisen paljastuneisuus. Olemisen paljastuneisuus ei voi koskaan olla pelkkää idean oikeaa näkemistä, silkkaa paljastuneisuutta, vaan olemisen pohjattoman salaisuusluonteen säilyttävää kätkeytymättömyyttä. Se, minkä metafysiikka on Heideggerin mukaan peittänyt, on todellisuuden avautuminen kätkeytymättömyytenä, joka sisältää sen, mistä pal-

[1] Tärkeimmät Heideggerin tekstit ovat olleet: *Kuusi ratkaisevaa tosiseikkaa estetiikan historiasta*, *Taideteoksen alkuperä* sekä *Oleminen ja aika.* Alkukieliset teokset ovat: Sechs Grundtatsachen aus der Geshichte der Ästhetik Nietzsche -luentojen yhteydessä (Nietzsche I–II, 1989), Zein und Zeit (1927), Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36.)

jastuminen tapahtuu, eli kätkeytyvän.

Kun Heidegger ajattelee taidetta tällaisena kätkeytymättömyyden tapahtumapaikkana, teos ei ole esitys mistään aiemmin paljastuneesta vaan teoksessa tulee esiin se, mikä vasta nyt tulee olevaksi. Teos ei jäljittele todellisuutta, vaan teoksen hahmo jännittää maa-maailma struktuurissaan olemisen paljastumisen tekeille, työhön teoksessa. Näin teos ei ole esteettinen objekti, eikä elämyksen heräte, vaan mahdollisuus osallistua teoksessa tapahtuvaan olemisen kätkeytymättömyyteen.

Tulkintani mukaan Heideggerin ja tanssin uuden paradigman välinen side on juuri käsitys taiteesta eksistenssin kätkeytymättömyytenä. Tanssin esteettisen käsittämistavan ja uuden tanssiorientaation välinen ero tulee esiin, kun tutkielman ensimmäisen osan estetiikan traditiosta 'irtikiertymisen' ja uudenlaisen taiteen käsittämistavan esittelyn jälkeen siirryn tanssin tulkintaan.

Tutkielman toisessa osassa pohdin ja analysoin aluksi sitä, millaisen esiymmärryksen estetiikan traditio on antanut tanssitaiteelle sekä sitä, millaisen esiymmärryksen platonistisen metafysiikan perinnöstä polveutuva, Descartesin ajattelussa kulminoitunut, olevaa objektivoiva 'subjektiuden metafysiikka' on antanut kehollisen olemisen käsittämistavalle. Tuon esiin, miten estetiikan traditiossa tämän ns. kartesiolaisen perusasennoitumisen aikakaudella on ollut 'luonnollista' käsittää ihmisen keho esteettisesti muotoiltavana materiaalina ja teos näyttämökuvallisena, symbolisena esityksenä. Taiteilijan taito on ymmärretty kiinteässä yhteydessä valmistamisen tekniikoihin, jolloin koreografin taito voidaan ymmärtää taitona järjestellä liikkuvia kehoja aika-tilassa, eli luoda esteettisesti muotoiltu muoto, liikekompositio, kehon liikettä materiaalina käyttäen.

Tämän jälkeen tuon esiin viime vuosikymmeninä tanssissa vaikuttaneen estetiikan traditiosta poikkeavan tanssin uuden paradigman orientaation, jossa keho ei ole ensisijaisesti muotoiltavaa materiaalia, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Yhdistän tämän tanssin uuden käsittämistavan yhtäältä Heideggerin metafysiikan kritiikkiin, eksistenssin filosofiaan ja fenomenologiaan ja toisaalta Aasian kehollisiin viisaustraditioihin, joiden katson voimakkaasti vaikuttaneen tanssin uuden paradigman kehitykseen ja uuteen tapaan ymmärtää tanssijan taito.

Tulkintani mukaan tanssin uudessa paradigmassa tanssitaiteen merkityksellisyyden lähtökohta ei ole esteettisesti muotoillussa liikkeessä, vaan siinä, millä tavalla tanssi työstää eksistenssin kätkeytymättömyyttä kehollisena tietoisuutena, tietoisena liikkeenä. Pikemminkin kuin, että tanssija pyrkii rakentamaan esityksen maailmasta, tanssija vastaanottaa olemista. Tanssija ammentaa *fysiksen* kineettisyydestä, eli olemisen *tapahtumisesta*, jota hän paljastaa, päästää läpi. Tanssi ei *käytä* tilaa, aikaa, muotoa, kuin objektivoitavissa olevaa materiaalia, vaan *paljastaa* olemisen ajallista ja tilallista tapahtumista, kineettistä *logosta*, kehollista osallisuutta olemiseen, tulkittuna historiallisen ja sijoittuneen maailman läpi. Tällöin tanssijan taitoa ei ymmärretä valmistamisen tekniikkana, vaan kehollisena tietona, joka on kätkeytymättömyyden aikaansaamista.

Tanssijan kehollinen tieto on taitoa pysytellä silmänräpäyksellisessä 'kairoottisessa' täällä-hetkessä, keho-mieli-integriteetissä, jossa kehon jokapäiväinen välineellinen käsittämistapa voi vapautua 'kätkeytyen esiin kohoavaksi' – historiallisen, sijoittuneen,

kuolemaa kohti kulkevan, toisten-kanssa-olemiseen heitetyn eksistentiaalisen situaation *muistamisen* ja *avautumisen* tapahtumaksi. Tällainen tanssi *maailmoi* osallisuutena olemiseen. Se on 'ekstasis': astumista ulos läsnäolevaan kiinnittyvästä ja valmiiksi merkitystä nykyisyydestä, itsensä ja olemisen avoimuuteen ja mahdollisuuteen. Se murtaa kronos-ajan ja avaa radikaalisti *situaation*, kairoottisessa hetkessä, jossa maailman merkityksellistäminen tapahtuu kehollisena runoutena, poeettisena liikkeenä.

Näin tanssin harjoittamisen voi ymmärtää paikkana kehontietoisuuden harjoittamiselle ja koreografian luomisen voi ymmärtää ammentamisena, joka on muistamista, vastaanottamista ja teoksen rajoihin rajaavaa olemisen kineettisyyden tulkintaa historiallisen maailman läpi.

Tutkielmani kolmannessa osassa käsittelen viittä tutkintooni liittyvää tanssiteosta, tuoden esiin tanssiteoksen luomisen prosessia ja teosten hahmoa, niiden rakennetta ja olemisen tapaa. Yhtäältä luon tanssin vaalivaa tulkintaa ja toisaalta tuon esiin niitä vaikeuksia, joita teosten luomisessa kohtasin. Esiymmärrys koreografian olemisen tavasta ja sen tulkinnasta on estetiikan tradition antamaa, eikä sitä voi suoraan soveltaa tanssin uuteen orientaatioon. Se, millaisin tavoin tanssin uusi paradigma kohtaa koreografisen teoksen mahdollisuudet, jää osin taiteellisina haasteina edelleen ilmaan.

Tutkielmassani teen tulkinnan tanssijan *tekhnestä* kehontietoisuuden harjoittamisena, jota voi jäsentää yhtäältä kehon toiminnallisen älyn tutkimisena ja toisaalta liikkeenmaailmaa-avaavan voiman tutkimisena. Näitäkin perustavampana on tanssijan tietoisuutta kannatteleva ei-reagoinnin tai ei-tekemisen *tekhne*, joka tuo tanssijan pois totunnaisesta kehon välineellisyydestä keho-mieli-integriteetin täällä-hetkeen. Tutkielman liiteosuudessa esittelen kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia, Alexander-tekniikan ja jungilaisesta aktiivisen mielikuvituksen metodista (active imagination) ammentavan Autenttinen liike -työskentelyn, joiden avulla näitä kehontietoisuuden aspekteja voi tutkia ja harjoittaa.

Tutkielma oli yritys viedä aiempaa tanssitutkimusta pidemmälle Heideggerin ajattelun ja tanssin ajattelun kohtaaminen. Ristiriita filosofian ja taiteen välillä jää edelleen olemaan, mutta tuntumani on nyt, että tutkielmassani otin alustavan askeleen siihen suuntaan, jossa filosofia ei ole vain väline tanssin selittämiselle, vaan jossa dialogi filosofian kanssa auttaa sekä tanssin uutta paradigmaa tulemaan näkyväksi omassa olemisen tavassaan, että tarjoaa filosofialle kehollisen runouden kautta avautuvia uusia ajattelun aiheita.

Abstract

My artistic doctorate in dance became involved in exploring dance art, the skills of a dancer and a dance work's manner of being, in other words, in contemplating the ontology of dance. In this written thesis (*The Poetic Movement of Being: philosophical interpretations of the new paradigm of dance in the light of Martin Heidegger's thinking and the artistic work in years 1996–1999)* I reflect upon the ontology of a new paradigm of dance through examining dance history and my own dance experiences with the aid of Martin Heidegger's thinking. My intention is to illuminate the manner in which the tradition of aesthetics has historically formed the preconceptions of dance art and to create a divergent interpretation of the ontology of dance.

The first part of this thesis deals with Martin Heidegger's thinking.[1] In it I present his interpretation of the intertwining of metaphysics and aesthetics and discuss his proposal for an un-aesthetic mode of viewing art. Heidegger attempts to bring forth a new way of thinking about art in which it is not only considered to be a matter of aesthetic experience but also understood in relation to a disclosure of truth. In Heidegger's analysis this notion is closely affiliated with the conception of the nature of truth in western thought. Heidegger asks how metaphysics has pushed us to encounter reality, and he answers that it has done so in such a way that our involvement in the mutual ground of Being has been forgotten.

Heidegger argues that the tradition of aesthetics relies upon a platonic metaphysics in which reality is revealed to us through the distinction of the supra-sensible (ideal) and sensible (material) realms. According to this view, truth is about conceiving the right idea which veils or makes us forget beings' own Being. This is the metaphysical ground which continued to inform the conceptual model of artworks throughout western history: an artwork is formed matter which allows the supra-sensible to shine through itself; an artwork imitates reality, which is revealed through conception of the right idea; it is a symbol, an allegory, a metaphor, a representation.

Heidegger unravels this aesthetic way of understanding art while he simultaneously rethinks the history of western metaphysics. Heidegger does not approach art as a vehicle for representing the contents of the supra-sensible but considers it an opening-up of a world or a disclosure of reality. With this stand the Greek term *techne* becomes important to him. *Techne* denotes a human mode of knowing through which human beings draw *phusis* (being, the prevalent) to disclose a world – a significant and meaningful circuit of openness.

Heidegger believes art to be this kind of an erecting of a world and a field of disclosure of a new reality which does not concern the truth of beings but the unconcealedness of being's "beingness". The unconcealedness of being can never be the mere conceiving of the right idea, never sheer disclosedness. It involves the fathomless concealment, the secretive

[1] Of Heidegger's works the most important for this investigation have been the following: *Kuusi ratkaisevaa tosiseikkaa estetiikan historiasta* (Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik, Nietzsche I–II, 1989), Taideteoksen alkuperä (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/1936) and Oleminen ja aika (Sein und Zeit, 1927).

withdrawal of the not-yet-uncovered. What metaphysics has forgotten, according to Heidegger, is the opening of reality as a disclosure, which contains that from which it occurs – the undisclosed.

Since Heidegger thinks of art as this kind of a place for the happening of unconcealedness, he also emphasizes that an artwork is not a representation of something previously disclosed. It is only in the artwork itself that what at the moment comes-to-present springs forth. An artwork does not imitate reality. Instead, the figure, the *Gestalt*, of the artwork with its earth-world structure wrests and brings forth the happening of the disclosedness of being set-into-work in the work itself. It is in this way that an artwork is not an aesthetic object nor an initiator of aesthetic experience. Rather, it offers a possibility to participate in the unconcealedness of being which is taking place in the artwork.

According to my interpretation, what interlinks Heidegger's philosophy and the new paradigm of dance art is exactly his conception of art as the disclosedness of existence. The difference between the aesthetic understanding of dance and the new orientation of dance becomes evident after "uncoiling" from the aesthetic tradition and presenting a new way of conceiving art in the first section of this book, and when I move into making interpretations of dance in the second part of the thesis

First, I examine and analyze the kinds of preconceptions aesthetics has offered dance art as well as the kinds of preconceptions "the metaphysics of subjectivity" (which objectifies being and is derived from platonic metaphysics culminating in Descartes' thinking) has offered for the understandin of bodily being. I illuminate how within the aesthetic tradition and during the so-called era of the foundational Cartesian attitude it has been "natural" to conceive of the human body as aesthetically mouldable matter and a dance work as a scenic and symbolic performance. Within this perspective, the skills of an artist have been considered to be in close affiliation with the techniques of production. Accordingly, the choreographer's skills can be viewed as the ability to organize moving bodies in space and time and to create an aesthetically constructed form, a movement composition, utilising the motional body as a material.

After addressing the above issues, I present the new paradigmatic orientation of dance, which has been influential during the last decades and has deviated from the aesthetic tradition. In it the body is not considered first and foremost to be mouldable matter but a manner of the happening of existence. I combine this new way of conceiving the body and dance, on the one hand, with Heidegger's critique of metaphysics, the philosophy of existence and phenomenology, and on the other hand, with the Asian bodily traditions of wisdom. I believe the to have strongly influenced the evolvement of the new paradigm of dance and the new way of understanding a dancer's skills.

According to my interpretation, in the new paradigm the foundation for the meaningfulness of dance art is not in aesthetically formed movements but in the manner in which dance sets up the disclosedness of existence as bodily consciousness, conscious motion. Rather than the dancer attempting to construct a performance that is about the world, she or he receives and reveals being. The dancer draws from the kinetics of *phusis*, that is, the *happening* of being, which he or she is *unveiling*, shining forth. Dance does not

utilize space, time, and form like some objectified material but discloses being's temporal and spatial happening, a kinetic *logos*, the bodily involvement in being, interpreted through a historically situated world. In this instance, a dancer's skill cannot be understood as a technique of production, but as bodily knowledge, which is about generating disclosedness.

A dancer's bodily knowledge is the ability to stay within the immediate and instantaneous "here" moment, in the integrity of the body-mind, in which the instrumental and habitual everyday way of conceiving the body is released into revealing the non-concealed, a poetic manner of being. This makes the *remembering of* and *opening upon* our existential situatedness possible, which is thrown in-the-midst-of being-towards-death and being-with-others in the historical world. This kind of dance *lays out a world* in its involvement with being. It is *'ekstasis'*: stepping out of attachment to the prevalent and already signified contemporaneousness into the openness and potentiality of the self and being. It breaks chronological time and radically opens the *situation* in a "chairotic", instantaneous moment where the signifying of the world happens as bodily poetry, poetic motion.

In this way practising dance can be understood as a place for exploring bodily consciousness. In turn, a choreographic process can be understood as a place where kinetic being and the remembrance of our existential situatedness are interpreted through a setting-up of an art work as a *Gestalt*.

In the third part of this report I address five dance works affiliated with this doctoral investigation. Here I present the process of creating these pieces as well as their structure, *Gestalt* and mode of being. On the one hand, I construct a creative interpretation that is mindful of the dance. On the other hand, I discuss the difficulties which I encountered while creating and studying these works. The preconceptions of creating choreography are still rooted in the aesthetic tradition, and this historical perspective cannot directly be applied to the new orientation of dance. The following question remained, partially. In what way does the dancer's new *techne* meet the challenges of a choreographic work?

In my investigation I interpreted the dancer's *techne* as the practice of bodily consciousness, which can be related to both exploring the functional intelligence of the body and exploring the world-opening force of motion. However, I consider a certain *techne* of reflective non-reaction even more fundamental to these aspects. Non-reaction releases a dancer from the habitual and instrumental patterns of moving and brings her or him into the "here" moment of body-mind integrity. In the appendix to this book I introduce two approaches to practising bodily consciousness by which these different aspects of embodied awareness can be rehearsed. They are the Alexander Technique and Authentic Movement, which draws on Jung's method of active imagination.

This investigation was an attempt to take the interlinking of Heidegger's thinking and the conceptions of dance worked upon in earlier dance research further. Despite the fact that the contradiction between philosophy and art still remains, I feel that with this doctoral thesis I took a preliminary step towards the direction in which philosophy is not only a tool for explaining dance. I hope that my dialogue with philosophy has helped the new paradigm of dance art become visible in its own way of being and that through the poetics of bodily existence some new topics can be opened for philosophy.

Acta Scenica

1. Knowledge Is a Matter of Doing, editors Pentti Paavolainen, Anu Ala-Korpela (1995)
2. Annette Arlander: Esitys tilana (1998)
3. Taide, kertomus ja identiteetti, toim. Pia Houni ja Pentti Paavolainen (1999)
4. Soili Hämäläinen: Koreografian opetus- ja oppimisprosessista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi (1999)
5. Pia Houni: Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma (2001)
7. Timo Kallinen: Näyttämötaitelijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. (2001)
8. Paula Salosaari: Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet. (2001)
9. Tapio Toivanen: ”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta”. Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina (2002)
11. Soile Rusanen: Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta. (2002)
12. Betsy Fisher: Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz. (2002)
13. Leena Rouhiainen: Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology. (2003)
14. Eeva Anttila: A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education. (2003)

Kirsi Monnin tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto kietoutuu tanssijan taidon ja tanssiteosten olemisen tavan eli tanssiontologian pohtimisen ympärille. Kirjallisessa raportissaan hän pohtii laajasti viime vuosikymmeninä vaikuttanutta uutta tanssiorientaatiota tanssihistorian ja oman tanssikokemuksensa perusteella sekä Martin Heideggerin taidetta ja olemista koskevan ajattelun avulla. Monni tekee näkyväksi sitä, miten estetiikan traditio on historiallisesti määrittänyt taidetanssin esiymmärrystä sekä luo siitä poikkeavaa tanssiontologista tulkintaa. Hän yhdistää tanssin uuden paradigman yhtäältä Heideggerin metafysiikan kritiikkiin, eksistenssin filosofiaan ja fenomenologiaan ja toisaalta Aasian kehollisiin viisaustraditioihin, joiden hän katsoo voimakkaasti vaikuttaneen tanssin uuden paradigman kehitykseen ja uuteen tapaan ymmärtää tanssijan taito kehontietoisuuden tekhnenä.

Tutkielman ensimmäinen osa on sukellus Martin Heideggerin ajatteluun. Tutkielman toinen osa luo tanssin uuden paradigman tulkintaa ja kolmas osa käsittelee viittä tutkintoon liittyvää tanssiteosta vuosilta 1996–1999, pyrkimyksenä tuoda seikkaperäisesti esiin tanssiteosten luomisen prosessia ja teoksiin liittyvän maailman moniulotteisuutta.

Kirsi Monni on toiminut koreografina, tanssinopettajana ja tanssijana 1980-luvulta lähtien. Tässä tutkielmassaan hän hyödyntää laajaa tanssikokemustaan ja hakee ajankohtaista käsitteellistä perustaa tanssijan taidon ja tanssiteoksen luomisen sekä tulkinnan problematiikkaan. Työ on kolmas tanssitaiteen taiteellinen tohtorintutkinto Teatterikorkeakoulusta.

TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN