

# Tanssinopettajan vaellus ideaalien peilimaailmassa

EEVAMARI KITTI



**TIIVISTELMÄ**
**PÄIVÄYS:**

<b>TEKIJÄ</b> Eevamari Kitti		<b>KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA</b> Tanssinopettajan maisteriohjelma	
<b>KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI</b> Tanssinopettajan vaellus ideaalien peilimaailmassa		<b>KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET)</b> 104 s.	
<b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b> Vai jotain muuta? Työryhmä: Jenni Bergius, Natalia Castrillón, Eevamari Kitti, Hanna Pulkkinen. Ensi-ilta 7.10.2020, Teatterikorkeakoulu. Taiteellinen osio on Teatterikorkeakoulun tuotantoa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio ei ole Teatterikorkeakoulun tuotantoa (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Taiteellisesta osiosta ei ole tallennetta <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Taiteellis-pedagoginen opinnäytteeni koostuu kolmesta tasaveroisesta osasta: tanssia ja opettamista käsittelevistä omakohtaisista kirjoitelmista, kirjoitelmiin pohjautuneesta esityksestä <i>Vai jotain muuta?</i> sekä näiden myötä ja rinnalla syntyneestä pidemmästä reflektiosta, joka etsiyty keskusteluun lähdekirjallisuuden kanssa. Opinnäytteen kirjallisen osion liitteenä on yhdentoista kirjoitelman valikoima <i>Päiväretkiä – eksymisiä</i>. Liitteen kirjoitelmat ovat lyhyehköjä, yhdeltä istumalta syntyneitä kirjallisia retkiä, joilla annan tarinan kuljettaa. Pidempi reflektio puolestaan asettaa kirjoitelmien poleemiset pohdinnat osaksi laajempaa maisemaa. Reflektioteksti eroaa <i>Päiväretkistä</i> myös siinä, että sen kirjoittaminen on ollut pitkä ja perille pääsyä miettimättä taivallettu tutkimusmatka. Opinnäytetyön kolmiosaisen kokonaisuuden täydentää esitys <i>Vai jotain muuta</i>, jonka ensi-ilta oli Teatterikorkeakoulussa 7.10.2020. Esityksen työryhmään kuuluivat lisäksi teatteripedagogiikan maisteriopiskelija Jenni Bergius, harpisti-säveltäjä ja musiikkipedagogi Natalia Castrillón sekä kuvataiteilija-kuvataidekasvattaja ja draamapedagogi Hanna Pulkkinen.</p> <p>Kirjoittaminen on ollut työssäni tärkeä tutkimisen menetelmä. Käyttämästäni tyylistä voi löytää monia autoetnografisen kirjoittamisen piirteitä – minämuotoisuutta, kokemuksellisuutta, liittämistä kulttuuriseen ympäristöön. Lisäksi kirjoitelmieni pohjalta rakentui esitys, joten työssä sovelletaan myös taiteellisen tutkimuksen menetelmiä. Käytän vaeltamisen ja retkeilyn vertauskuvia, sillä opinnäytteeni aiheet nousevat pitkästä tanssin parissa kulkemastani matkasta. Olen valmistunut tanssijaksi jo vuonna 1987 Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselta ja työskennellyt pitkään ensin tanssijana ja sitten tanssinopettajana. Kertyneistä kokemuksistani nostan esiin kyseenalaistamista vaativia ideaaleja ja toimintamalleja, joiden tiedostaminen voi auttaa oman opettajuuden kehittämisessä. Jos työskentelyäni ajatellaan hermeneuttisena kehänä, muodostavat kirjoitelmat sen ensimmäisen kierroksen ja esityksen rakentaminen toisen. Lähdekirjallisuudessa vaeltelu yhdessä pidemmän reflektion kirjoittamisen kanssa on kehän kolmas kierros. Jokainen vaihe on antanut mahdollisuuden syventää ajattelua ja tulkita näkymiä uudelleen.</p> <p>Pohdin tanssijakäsitystä, opettajan etiikkaa ja taiteen opettamista sekä omien kokemusteni että lähdekirjallisuudesta löytyneiden matkakumppanien avulla. Yritän erottaa haitallisen perinnön hyödyllisestä ja samalla vahvistaa oman opettajuuteni peruseetosta. Pyrin lähemmäs sitä ”tanssin kirkasta ydintä”, joka käytännön työssä tuntuu niin helposti karkaavan ulottumattomiin. Miten synnyttää luottamuksen ilmapiiri? Miten nostaa tanssioppilas oman oppimisensa pääosaan ja tanssin kokemuksellisuus etualalle? Miten pystyä katsomaan keskeneräisyyttä lempeän ymmärtävästi – myös itsessään? Pohdin tanssijakäsityksen yhteyttä tanssin pedagogiikkaan ja kysyn, nähdäänkö tanssija omaa toimijuutta omaavana taiteen tekijänä. Käsittelemäni teemat yhdistyvät myös ajankohtaiseen keskusteluun vallan väärinkäytöstä taiteen piirissä. Toivon, että tästä yhden tanssinopettajan vaelluksesta on hyötyä myös muille, jotka taivaltavat tanssin, opettamisen ja taidepedagogiikan maastoissa.</p>			
<b>ASIASANAT</b> taidepedagogiikka, opettajuus, opettaja-oppilassuhde, tanssinopetus, toimijuus, perinne, omakohtaisuus, kokemuksellisuus, tanssi, ideaali, luottamus, Jacques Rancière, kirjoittaminen			

# SISÄLLYSLUETTELO

---

1. JOHDANTO – MATKAEVÄÄKSI	4
2. MATKASUUNNITELMA JA LÄHTÖVALMISTELUT	6
2.1. <i>Tutkimusmatkan tausta ja lähtökohdat</i>	6
2.2. <i>Menetelmänä päämäärätön haahuilu</i>	8
2.3. <i>Aiheen löytyminen ja kirjoitelmien synnyttämisen vaihe</i>	14

---

3. SILMÄYS MENNEISYYTEEN JA MATKATOVERIEN ETSIMISTÄ	17
3.1. <i>Pistäytyminen vanhaan opinnäytetyöhön</i>	18
3.2. <i>Kierros Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen alkuvuosissa Soili Hämääläisen johdattamana</i>	22
3.3. <i>Runoilijan kuvaus baletin harrastamisesta</i>	27
3.4. <i>2000-luvun tanssijan työ ja toimijuus</i>	31

---

4. ESITYKSEN VALMISTAMINEN, HARJOITTELU JA ESITYKSET	37
4.1. <i>Suunnitteluvaihe</i>	37
4.2. <i>Kuunnelmaversioiden tekeminen PedApproach-tapahtumaan</i>	38
4.3. <i>Harjoitteluvaihe</i>	42
4.4. <i>Lyhyt kuvaus teoksesta Vai jotain muuta?</i>	46
4.5. <i>Esitysten vaihe</i>	49

---

5. MATKAKUVIA ALBUMIIN	51
5.1. <i>Koreografien taidetta – tehtävien hierarkiaa?</i>	53
5.2. <i>Onko neromyytti ja lahjakkuuspuhe edelleen voimissaan?</i>	57
5.3. <i>Miten siis opettaa?</i>	60

---

6. PERILLÄ?	64
-------------	----

LÄHTEET

LIITE

# 1. JOHDANTO – MATKAEVÄÄKSI



Kuva: Jenni Bergius

Taiteellis-pedagoginen opinnäytteeni koostuu kolmesta keskenään yhtä tärkeästä osasta: tanssia ja opettamista käsittelevistä omakohtaisista kirjoitelmista, kirjoitelmiin pohjautuneesta esityksestä sekä näiden myötä ja rinnalla syntyneestä pidemmästä reflektiosta, joka etsiytyy keskusteluun lähdekirjallisuuden kanssa. Näistä osista kirjoitelmat syntyivät ensin. Niiden pohjalta rakennettiin esitys *Vai jotain muuta?* jonka ensi-ilta oli Teatterikorkeakoulussa 7.10.2020. Pidemmän reflektion kirjoittaminen alkoi jo näiden rinnalla, mutta se sai valmistua ajan kanssa ilman kiirettä. Reflektio-osuuden liitteenä on yhdentoista kirjoitelman valikoima. Työhön tutustumisen voi aloittaa myös niistä tai lukea osioita rinnakkain.

Kirjoitelmaosuuden nimeksi olen antanut *Päiväretkiä – eksymisiä*. Nämä kirjoitukset ovat lyhyehköjä yhdeltä istumalta syntyneitä kirjallisia retkiä, joiden suuntaa annoin tarinan ohjata. Niillä kuljeskellessani päästin hetkeksi irti siitä tanssinopettajalle sopivasta kohtuullisuudesta, joka vaatii kaikkien näkökulmien huomioimista ja omien tunteiden siirtämistä sivummalle. Retkien jälkeen totesinkin monasti, ettei se ihan noin

mennyt. Pidempi reflektio puolestaan on tutkimusmatka, jolla yritän asetella päiväretkien eksymiset osaksi laajempaa maisemaa ja tuoda niiden rinnalle täydentäviä näkymiä. Päiväretkistä pidemmän reflektion erottaa myös kirjoitustyössä kulunut aika, joka on mahdollistanut matkan varren pysähdykset sekä työmenetelmäkseni muotoutuneen päämäärättömän haahuilun.

Opinnäytetyön kolmiosaisen kokonaisuuden täydentää esitys *Vai jotain muuta?* Esityksen työryhmään kuuluivat lisäksi teatteripedagogiikan maisteriopiskelija Jenni Bergius, harpisti-säveltäjä ja musiikkipedagogi Natalia Castrillón sekä kuvataiteilija-kuvataidekasvattaja ja draamapedagogi Hanna Pulkkinen. Jenni Bergius teki esityksen ohjaustyössä samalla omaa taiteellis-pedagogista opinnäytettään, muut kutsuimme mukaan vierailijoina.

## 2. MATKASUUNNITELMA JA LÄHTÖVALMISTELUT

### 2.1. Tutkimusmatkan tausta ja lähtökohdat

Tanssinopettajan maisteriopintoihin sisältyneellä kirjoituskurssilla huomasin kirjoittavani tekstejä, joissa käsittelemän taideopettajuutta omien kokemusteni valossa. Täysin henkilökohtaisista muistoista nousi esiin tanssijuuden ja tanssipedagogiikan kysymyksiä, jotka vaikuttivat saamani palautteen perusteella myös yleisemmällä tasolla merkityksellisiltä. Kirjoitelmista, joiden piti olla pelkkiä sormiharjoituksia, alkoikin muotoutua sekä opinnäytetyöni aihe että sen tutkimisen menetelmä.

Kirjoittaminen vei minut käsittelemään kokemuksiani tanssin harrastajana, opiskelijana, tanssijana ja tanssinopettajana. Tässä olin erityisessä asemassa opinnäytetyön tekijänä, sillä käytössäni oli usean vuosikymmenen pituinen aikajänne – lähtien ensimmäisestä tanssitunnistani vuonna 1968. Kokemukseni asettuvat sikäli mielenkiintoiseen ajanjaksoon, että Suomeen rakennettiin tuolloin sekä korkeakoulutasoinen tanssitaiteen koulutus että harrastajille tarkoitettu tanssin perusopetusjärjestelmä. Oma historiani tanssijana sivuaa siis suomalaisen tanssin ja tanssikoulutuksen historiaa.

Tanssinopettajan toimenkuva – mielikuva tanssinopettajan tehtävästä – on samaan aikaan muuttunut monella tapaa. Niin tanssijuus kuin tanssinopettajuuskin ymmärretään nykypäivänä aika toisin kuin vaikkapa silloin, kun aloitin tanssin korkeakouluopinnot vuonna 1983.

Olen käyttänyt kirjoittamista ja kirjoitusten esitykseksi työstämistä menetelminä, joiden avulla käsittelemän pedagogiikkaa henkilökohtaisuudesta lähtien, mutta kohti yleistä kurkottaen. Työskentelyyni muodostuu tästä kaksi tasoa: oman kokemuksen ja opettajuuden tutkiminen sekä niiden tanssijuuteen, tanssikäsityksiin ja pedagogiikkaan liittyvien kysymysten pohtiminen, joita kirjoitelmistani nousee esiin. Kolmannen tason muodostaa lähdekirjallisuus, jossa vaeltelemalla pyrin liittämään oman reflektioni yleisempään tanssitaiteen ja pedagogiikan diskurssiin.

Opettamisen lisäksi olen päätenyt pohtimaan tanssijuutta, sillä tunnen sen olevan yhteydessä siihen, miten tanssinopetuksen tavoitteet ymmärretään. Edelleen – varsinkin harrastajatasolla ja esimerkiksi taiteen perusopetuksen piirissä – tanssin opettamisessa painottuu tanssimisen taidon kehittäminen. Reitti tanssialalle käy tanssijamaisen osaamisen kautta, vaikka sen ”takaa” voi myöhemmin aueta tie muihinkin tanssialan ammatteihin. Siten tanssijakäsityksemme (tapamme ymmärtää tanssijan tehtävä) vaikuttaa tanssipedagogiikan painotuksiin. Kiinnostukseni tanssijan tehtävän tarkasteluun juontuu myös taustastani. Olen kouluttautunut tanssijaksi, ja juuri tanssijuus veti minut aikoinaan alalle. Oman opettajuuteni näin – varsinkin aluksi – tanssijantaitoni jakamisena, sillä osaamiseni pohjautui tanssijan kokemukseeni. Taustani on saanut minut kysymään yhä uudestaan, mitä kaikkea tanssijuus oikein on ja miten tanssija taiteilijana ymmärretään.

Opinnäytteeni esityksellisessä osuudessa tanssi törmäytettiin teatteriin, musiikkiin ja kuvataiteeseen. Erityisesti teatteri nousi vahvasti esiin, sillä esityksen ohjaajaksi suostui Jenni Bergius, joka teki samalla omaa teatteriopettajan maisteritutkinnon opinnäytettään. Työryhmässä olivat edustettuina myös musiikki ja kuvataide sekä niiden pedagogiikka. Muiden taiteenalojen ottaminen mukaan auttoi tunnistamaan tanssin erityispiirteitä ja kyseenalaistamaan sen kulttuuriin liittyviä käytäntöjä ja tapoja. Samalla esiin nousi niitä asioita ja asenteita, jotka yhdistävät eri taiteenaloja ja kertovat yleisemmin taiteeseen liittyvistä käsityksistä.

Jos opinnäytetyöprosessiani ajatellaan hermeneuttisena kehänä<sup>1</sup>, esitys muodosti kehän toisen kierroksen kun ensimmäinen rakentui omakohtaisten tekstien kirjoittamisesta. Näiden molempien rinnalla kulki kirjallisiin lähteisiin uppoutuminen, joka siten oli pohdinnan kolmas kierros. Kaikissa näissä vaiheissa pyrin toteuttamaan päämäärättömän haahuilun menetelmää, jossa en löisi lukkoon maalia tai tutkimuskysymystä, vaan luottaisin tärkeän nousevan pintaan omalla voimallaan. Olen

---

<sup>1</sup> Hermeneuttisen kehän käsitteen ymmärrän tässä siten kuin Timo Laine sitä kuvaa artikkelissaan ”Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma” (2018) – eli tutkijan vuoropuheluna tutkimusaineistonsa kanssa. Tutkiva dialogi on Laineen mukaan aineiston ja oman tulkinnan välistä kehämäistä liikettä, jossa tutkijan ymmärryksen tulisi jatkuvasti korjautua ja syventyä. Ensimmäiset välittömät ja spontaanit tulkinnat muodostavat tutkijan esiyymmärryksen. Kriittisen ja reflektiivisen asenteen avulla esiyymmärrykseen pyritään ottamaan etäisyyttä ja näkemään aineisto uusin silmin. Muodostetaan uusi tulkintaehdotus, jota jälleen koetellaan kriittisesti reflektoiden. Tavoitteena on tällaisen kehinä kulkevan liikkeen avulla löytää todennäköisin ja uskottavin tulkinta. (Laine 2018, 37–38.) Laine kuvailee artikkelissaan haastatteluaineiston tulkintaa, mutta vastaavaa kehäliikettä ajattelen käyttäväni työssäni omiin kokemuksiini ja kirjoituksiini.

yrittänyt pysyä uskollisena havainnolle, jonka tein jo ensimmäisten kirjoitusteni syntyessä: merkityksellinen astuu sisään, kun avaan sille oven. Siten sekä kirjoittaminen että esitykseksi tekeminen ovat työssäni menetelmiä, joiden avulla tutkiminen hakeutuu kohti aihettaan.

Vallankäytön kysymykset ja taidetyön etiikka ovat nousseet esiin pohdinnoissani. Mediassa ja alan sisäisissä keskusteluissa on ryhdytty tuomaan esiin taidetyössä ja tanssin piirissä ilmenevää vallan väärinkäyttöä ja epäasiallista kohtelua. Ilmiön yhteydessä viitataan usein neromyyttiin ja mielikuvaan suuren taiteilijan erityislaadusta, vaikka ne samalla todettaisiinkin jo vanhentuneeksi ajatteluksi. Puheenvuoroihin heijastuvat vallitsevat taide- ja tanssikäsitykset, oppimiskäsitykset ja jopa ihmiskäsityksemme. Viime kädessä myös oman opetukseni käytäntö kiertyy sen etiikkaa ohjaavien peruskysymysten ympärille: miten ymmärrän ihmisenä olemisen, miten ymmärrän taiteen, miten ymmärrän tanssin ja tanssin oppimisen.

Mielessäni on ollut myös pelottava ajatus, että opettajana olen itse taipuvainen toistamaan ja siten periyttämään eteenpäin haitallisia ajatusmalleja ja toimintatapoja. Olen nähnyt sitä muiden toiminnassa, mutta pystynkö tunnistamaan itsessäni saman ilmiön? Kun tanssin harrastaminen alkaa usein jo varhaislapsuudessa, monet vaikutteet ovat peräisin ajalta, jolloin on ollut helposti muokkautuva. Jos on oppinut hyväksymään rajojensa ylittämisen, on käsitys niiden paikasta saattanut hämärtyä. Opettajana voikin huomata turvautuvansa omista oppimiskokemuksista kumpuavaan selkärankareaktioon, joka on oikeastaan vain haavoittuvuuden piilottamista. Millaisin keinoin omaa tietoisuuttaan voisi kasvattaa? Tutkimusmatkallani olen kysynyt, miten pystyisin erottamaan toisistaan hyvän, säilyttämisen arvoisen perinnön ja haitallisen, kyseenalaistamista vaativan perinnön. Haluaisin kuitenkin katsoa taaksepäin myös myötätuntoisin ja ystävällisin silmin sen sijaan, että etsisin sieltä vain virheitä ja korjattavaa.

## 2.2. Menetelmänä päämäärätön haahuilu

Olen yleensä hyvin järjestelmällinen, joten harvoin olen tilanteessa, jossa en jo lähtötelineissä näkisi, millä tavoin projekti viedään maaliin. Mainitsen tämän

selventääkseni sitä, millainen haaste minulle oli julistaa menetelmäkseni päämäärätön haahuilu. Yritin tällä kertaa tehdä toisin – jättää avoimeksi ja katsoa minne nenä vie. Pidin varteenotettavana mahdollisuutena sitäkin, että mitään ei synny, ei koskaan valmistu. Tämäkään ei ollut lopulta kovin uskaliasta, sillä olin tanssitaiteen maisteri jo entuudestaan. Pelasin uhkapeliäni ilman oikeaa riskiä.

Uhkarohkeus ei kuitenkaan ole täsmällinen kuvaus menetelmästäni. Ennemmin hain keinoa tunnistaa ne hennot ja hiljaiset merkit, jotka ohjaisivat minut poluille, joille en muutoin eksyisi. Aavistin kyllä joutuvani kulkemaan pitkän ja polveilevan matkan, kun en turvautunut karttaan tai reittioppaaseen. Luin siis monia kirjoja, jotka eivät koskaan päätyneet lähdeluetteloon, ja kirjoitin sivukaupalla luonnoksiksi jäänyttä tekstiä. Viimeiseen saakka yritin vältellä tutkimuskysymyksen muotoilemista tai edes alustavan otsikon kirjoittamista. Työtävän kutsuminen haahuiluksi oli yritys pitää yllä sitä hedelmälliseksi huomaamaani leikkivää kokeilemista, jolla aloitin matkani.

Mieleeni muistuu vuosikymmenten takainen tilanne ensimmäisen vuoden tanssijanopinnoista. Improvisaatiotehtävänämme oli ensin esittää sitä, millainen ajattelee olevansa, ja sen jälkeen sitä, millainen toivoisi olevansa. Tuolloin tanssin ensin hallitun täsmällisesti ja sen perään valtoimenaan sinne tänne rönsyten. Tavallaan olen ollut taas samojen vaihtoehtojen äärellä. Olen yrittänyt karata kontrolloidulta järjestelmällisyydeltäni ja muuntaa toimintaani – ehkä vastaamaan paremmin mielikuvaani villiä inspiraatiota puhkuvasta taiteilijasta.

Hakiessani perusteluja tällaiselle työtavalle nappaan Juha Varton kirjasta *Taiteellinen tutkimus: Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* (2017) lauseita, jotka tulkitsen tueksi haahuilulleni. Varto kirjoittaa tutkijan etsimisen olevan parhaimmillaan, kun tämä ei luule näkevänsä tutkittavaa eikä tiedä, että tutkimiseen olisi olemassa välineitä. Kun hän hapuilee sokeana pimeydessä eikä tartu valmiisiin menetelmiin, joiden käyttäminen johtaisi kulkemaan vain jo löydetyn perässä. Tutkimisen pitäisi olla kokeilevaa ja tilanteille antautuvaa. Varto kuvaa, miten taiteilija-tutkija aloittaa tutkimuksensa elämismaailman kaoottisesta runsaudesta, jonka hyöky hukuttaa analyyttisen ja kriittisen mielen. Vaikka tuo hyöky sisältääkin paljon hälyä, pitää ennen jonkin sulkemista pois ymmärtää ensin sen poissulkemisen syy. (Varto 2017, 64–65.) Tapailen ehkä jotain tällaista päämäärättömän haahuilun menetelmälläni.

Kirjoittamalla ajattelemisen ei ole holtittomuutta tai laiskuutta. Ennemmin se muistuttaa siemenen istuttamista multa. Pienessä siemenessä on jo ohjeet kasvulle. Siitä ei kasva mitä tahansa, vaikka siemenestä ei näekään tulevan kasvin muotoa tai kokoa. Kasvulle pitää antaa rauha – ja kasvurauhaa ajattelin myös oman tutkimiseni tarvitsevan. On tarjottava vettä, valoa ja ravinteikas kasvualusta, mutta muutoin maltettava pitää näppinsä irti arasti mullasta nousevista iduista. Vasta paljon myöhemmin on aika kouliu elinkelpoisimmat taimet isompiin ruukkuihin. Päätin suhtautua tähän työhön kuin tuntemattoman siemenen istuttamiseen ja odottaa rauhassa, että se kasvaessaan paljastaisi lajinsa.

Huomaan kuvanneeni eetosta, jota voisi pitää myös opettajan ohjenuorana. Vanhassa kiinalaisessa tarinassa kärsimätön maanviljelijä yritti nopeuttaa oraiden kasvua vetämällä niitä ylöspäin, mutta tulikin tappaneeksi ne. Jos opettaja ei voi pakottaa oppilaita kasvamaan nopeammin, niin ehkä tutkimuksen tekijän on samoin maltettava odottaa liiaksi kiirehtimättä, että työ löytää uomansa? Myös Varto kehottaa taiteellista tutkimusta tekevää käyttämään taiteilijan ammattitaitoaan kompleksisen kokonaisuuden hallitsemiseen (Varto 2017, 68).

Työskentelyssäni on ollut yhtenä tekijänä aika. Se näkyy jo materiaalissani, joka koostuu useiden vuosikymmenten ajalta kertyneistä kokemuksista. Se näkyy myös siinä, miten annoin ajan kulua työn eri vaiheissa. Työni aiheet olivat hiljakseen muhineet koko opettajaopintojeni ajan kunnes ne nousivat pintaan kirjoitelmissani. Tekstien syntymisen jälkeen halusin ajallista etäisyyttä niiden tunnelmiin. En olisi heti kyennyt niitä tarkastelemaan samoin kuin vasta myöhemmin. Niiden täytyi muuttua edes vähän menneisyydeksi, jotta minun oli mahdollista pohtia, mitä ne tarkoittivat. Jos olisin tehnyt työni lyhyemmässä ajassa, olisi lopputulos ollut toisenlainen.

Varto kehottaa tutkijaa pitämään huolta siitä, että oma *episteme* (tiedettävä) säilyy. On löydettävä omat sanat, ja siinä auttaa, kun tutkiessaan pysyy niin lähellä omaa käytäntöään kuin mahdollista. (Varto 2017, 38) Huomaan jälkikäteen, että näin juuri koin tarpeelliseksi toimia lähtiessäni kirjoitustehtävääni. Alustavassa tutkimussuunnitelmassa totesin, että haluaisin välttää lähdekirjallisuuden paneutumista ennen esityksen pohjatekstien kirjoittamista. Näin en kadottaisi omaa sanomisen

tapaani. Pohdintaa omaäänisyyden haasteesta ilmestyi myös kirjoitelmaani, jossa kuvasin, miten kiinnittyminen tanssivaan kehooni paljastaa minulle tuon oman sekä auttaa erottamaan sen muilta lainatusta.

Ajatuksissa olen paljon suojattomampi ja herkemmin harhautuva. Tulen parempiäni ylipuhumaksi. Tanssi sen sijaan paljastaa minut, jos yritän huijata. Sitä minun on mahdotonta tehdä muiden jaloilla, vaikka kuinka yrittäisin tapailla heidän askeliaan. (Ote kirjoitelmasta ”Sanomisen vaikeudesta”)<sup>2</sup>

Tanssiessa tunnen toteutuvan sen kehollisen ja aistisen varmuuden, johon Varto viittaa kirjoittaessaan, että taiteen tekijän ajattelu on myös käytännössä koeteltua (Varto 2017, 37). Silti vieras tarvitaan oman yksittäisen rinnalle vertailukohdaksi, sillä se ”pystyy yhtäkkiä osoittamaan merkitysyhteyden paremmin kuin pelkkä oma maailma” (Varto 2017, 40). Kyllä – omasta kehostani ja tanssistani olen oppinut paljon juuri silloin, kun olen usuttanut itseni tavoittelemaan muiden ehdottamia liikkeitä. Samoin minua on opettanut se, miten muut ovat kuvailleet tanssiani, vaikka kuvaus ei aina olisikaan vastannut sisäistä kokemustani. Kirjoittamisessa tapahtuu samaa.

Tiedettävä (*episteme*) on tutkimuksessa asetettava diskurssiin eli keskusteluun muiden kanssa. Se on esitettävä katsoen sekä läheltä että etäältä, koettuna ja tarkasteltuna, suhteessa aikaisempaan tietoon uutuusarvo paljastettuna. (Varto 2017, 45.) Nämä Varton esittämät vaatimukset ovat jyrkkiä, mutta samalla anteliaita. Päätin uskoa siihen, että läheltä katsominen ja koettu ansaitsevat yhtä tärkeän paikan kuin etäännytetty ja tarkasteltavaksi irrotettu. Luotin siihen, että minun tekijänkehoni on paikka tiedon ja taidon tunnistamiselle ja että yksittäisestä tiedettävästäni löytyy jotakin kaikille tuttua – kuten Varton kuvaamassa taiteellisessa tutkimuksessa pitäisi tapahtua (Varto 2017, 45). Tosin en ollut ihan varma siitä, olinko tekemässä taiteellista tutkimusta. Tai ehkä en halunnut etukäteen päättää tutkimukseni olevan juuri taiteellista tutkimusta, sillä eikö sellainen päätös oikeastaan rikkoisi päämäärättömän haahuilun periaatetta?

---

<sup>2</sup> Kirjoitelma luettavissa PedApproach-blogista osoitteessa: <https://blogit.uniarts.fi/kirjoitus/oppimisesta-opettamisesta-ja-olemisesta-osa-2/>

Työtapaani voi verrata myös autoetnografiseen tutkimukseen<sup>3</sup>, tai ainakin sitä voi tarkastella niiden ohjeiden kautta, jotka Arthur P. Brochner ja Carolyn Ellis antavat autoetnografeille:

*Let the story do the work. Be evocative. Make your readers feel stuff; activate their subjectivity; compel them to respond viscerally.* (Bochner & Ellis 2016, 60.)

Vähintäänkin olen noudattanut kehotusta kirjoittaa ensimmäisessä persoonassa. Tosin näin tein jo ennen kuin olin avannut ensimmäistäkään autoetnografiasta kertovaa opusta. En siis aloittanut matkaani lukemalla opaskirjaa, mutta käytän sellaista nyt tunnistamiseen. Sen avulla voin nähdä kirjoitelmissani piirteitä ja tyyllillisiä keinoja, joita tarjotaan etnografisen tutkimuskirjoittamisen mahdollisuuksiksi. Kirjoittaen tutkiva tarinankertoja on arkkitehti ja insinööri, joka käyttää kokemuksensa materiaalia rakennelman luomiseen. Hänen tehtävänsä on löytää tuosta kokemuksesta tarina – kuten Bochner ja Ellis toteavat Laurie Stonen sanoja lainaten. Tarina ei pelkästään kuvaa kokemusta, vaan myös muokkaa sitä refleksiivisesti. Se kutsuu lukijaa reagoimaan, ajattelemaan ja käymään dialogia kerrotun kanssa. (Bochner & Ellis 2016, 93.) Tutkimuksen kirjoittaja käy keskustelua lukijoiden lisäksi itsensä kanssa. (Bochner & Ellis 2016, 70–71.) Tami Spry kuvaa tätä kahteen suuntaan käytävää keskustelua näin:

*My own foreignness to myself is paradoxically the source of my ethical connection with others.* (Spry 2011, 65.)

Autoetnografi elää tutkimuskysymyksensä kehossaan sen sijaan, että vastaisi siihen (Spry 2011, 65). Minäkin elän tässä tanssijan ja tanssinopettajan kehossani niitä kysymyksiä, joihin olen yrittänyt opinnäytetyössäni tarttua. Ymmärrän kehoni tiedon ja taidon tutkimisen paikkana, kuten Varto kehoa kuvaa (Varto 2017, 45). Joudun kysymään, mutta juuri kysyminen asettaa minut yhteyteen toisten kanssa.

En oikeastaan edes voi väittää valinneeni kirjoittamista tutkimusmenetelmäksi. Ennemmin tunnen kirjoittamisen paljastaneen minulle työni aiheen ja ohjanneen sen

---

<sup>3</sup> Autoetnografia on tutkimisen ja kirjoittamisen tapa, jossa yhteiskunnallisia ilmiöitä lähestytään tutkijan henkilökohtaisen elämän kautta. Autoetnografi kertoo omiin kokemuksiinsa perustuvaa tarinaa. Samalla hän arvioi kokemuksiaan suhteessa ympäröivään kulttuuriin. Menetelmä soveltuu esimerkiksi ruumiillisen ja hiljaisen tiedon tutkimiseen. Tutkijan refleksiivisyys on siinä keskeisessä asemassa. Arthur P. Bochner ja Carolyn Ellis ovat amerikkalaisen autoetnografisen tutkimuksen keulahahmoja. (Latvala, Peltonen & Saresma 2004, 26–26; Heikkilä 2020)

käsitlemisen tapaa. Siten tunnistan toiminnassani jotakin samaa, mitä Laurel Richardsonin kuvaa artikkelissa ”Writing – A Method of Inquiry” (2000). Richardsonin mukaan kirjoittaminen on tapa saada jotain selville. Se on löytämisen ja analysoinnin menetelmä sen sijaan, että vain raportoitaisiin tutkimusprojektin tulokset. (Richardson 2000, 923.) Richardsonin mukaan meitä on opetettu, että kirjoittaa saa vasta, kun tietää, mitä haluaa sanoa ja tuo sanottava on organisoitu ja hahmoteltu valmiiksi (Richardson 2000, 923–924.) Tämä luonnehdinta vastaa muistikuvaani lukion äidinkielen opetuksesta. Tämän mallin sijaan voi Richardsonin mielestä ajatella kirjoittamalla oppivansa jotakin, mitä ei ennen kirjoittamista tiennyt (Richardson 2000, 924). Kirjailija Monika Fagerholm kuvaa samankaltaista työtapaa haastattelussa:

Aloittaessani romaania yritän olla suunnittelematta enkä koskaan tee synopsisia. Ideaali on, että ajattelisin kirjoittamalla. (Monika Fagerholm Laari 2019 mukaan.)

Mikään tekstuaalinen näyttämölistäminen ei ole ”viatonta” (Richardson 2000, 925), ja myös perinteisen tutkimuskirjoittamisen objektiivisuus on todettu ainakin osittain illuusioksi. Kieli rakentaa yksilön subjektiutta esityksenä historiallisesti ja paikallisesti. Kokemus ja muistot ovat avoimia ristiriitaisille tulkinnoille ja niihin vaikuttavat sekä sosiaaliset tavoitteet että vallitsevat puhetavat, diskurssit. Yksilö on näiden ristiriitojen taistelulentä, mutta myös tällä kentällä toimiva subjekti. Kirjoittaminen metodina ehdottaakin kahta asiaa: oman situationaalisuutensa ymmärtämistä sekä vapautumista pyrkimyksestä sanoa yhdellä tekstillä kaikki kaikille. On mahdotonta kertoa ”oikein”, joten on tyydyttävä kertomaan toisin. (Richardson 2000, 928–929.) Richardson esittää kirjoittamiselle viisi kriteeriä. Ensimmäinen on arvio substanssista eli lisääkö kirjoitus ymmärrystämme. Toisena ovat kirjoituksen esteettiset ansiot ja kolmantena refleksiivisyys. Neljänneksi kirjoituksen pitää vaikuttaa niin tunteen kuin älynkin tasolla ja herättää uusia kysymyksiä. Viidentenä kriteerinä on uskottavuus ja todellisuuden ilmaiseminen niin, että siinä on eletyn kokemuksen tuntu. (Richardson 2000, 937.) Myös näitä arviointiperusteita voi soveltaa työni tarkasteluun.

Teoksen *On Paul Ricoeur – Narrative and Interpretation* (2003) esipuheessa David Wood kirjoittaa Ricoeurin ajattelevan, että tapahtumien asetteleminen juonenkuluksi auttaa järjestämään kokemuksellista hämmennystä – sekä historian että henkilökohtaisen elämän tasolla. Tarinaksi muokkaaminen antaa mahdollisuuden

identiteetin rakentamiseen. Samoista aineksista voisi rakentaa monta erilaista tarinaa, joten narratiivinen identiteetti jää epävakaaksi. Woodin mukaan Ricouer ajattelee tämän asettavan rajan identiteetin rakentamiselle tarinana. Asian voi tulkita myös mallin eduksi, koska se tarjoaa ennakoimattomuutta ja mahdollisuuden identiteetin tarkistamiseen. Narratiivissa ilmenee mielikuvituksen voima järjestää. Hämmennys muuttuu tuottavaksi, koska ongelmaan ei vaadita formaalia ja loogista ratkaisua – ei vaikka sellainen olisi mahdollinen (Wood 2003, 4–5.) Kun siis kirjoitelmieni tarinat kirjoitettuani halusin heti perään todeta, että ”ei se noin mennyt”, käytin ehkä narratiivia aseenaani identiteetin tarkistamisessa. Sain myös tilaisuuden kertoa uudestaan ja uudella tavalla tulkiten, kun kirjoittamani otettiin esityksen materiaaliksi ja samoista aineksista keitettiin uusi tarina.

### 2.3. Aiheen löytyminen ja kirjoitelmien synnyttämisen vaihe

Tutkimusmatkani alkoi kirjoittamisesta. Kolme ensimmäistä kirjoitelmaa syntyivät opintoihimme kuuluneen kirjoituskurssin harjoituksina ilman muita tavoitteita. Vasta kirjoittamisen – ja kirjoitusten saaman vastakaiun myötä – muodostui ajatus työn aiheesta ja sen käsittelemisen menetelmästä. Kirjoituskurssin aikaan jopa harkitsin jättäväni koko opinnäytetyön tekemättä, koska olin menettänyt kiinnostukseni silloiseen suunnitelmaani. Siten kirjoittamisen aiheet olivat minulle vapaasti avoinna, enkä ajatellut niiden liittyvän opinnäytteeseen.

Jälkeenpäin ajatellen työni kulkuun vaikutti olennaisella tavalla se, että kirjoittaminen alkoi ilman päämäärää. Yritin saada otteen jostain olemassa olevasta, josta en kuitenkaan ollut kovin tietoinen. Hieman turhautunut kirjoittamista käsitellyt ensimmäinen sormiharjoitustekstini ja sen vanavedessä syntynyt ”Pedagogisista menetelmistäni – tai jostain ihan muusta” johdattivat minut yllättäen uuteen tapaan kirjoittaa. Niiden jälkeen kirjoitin kurssilla vielä elämäntarinamaisen ”Seisomapaikkoja taiteen laidoilla” -tekstin, joka avasi näkymän opinnäytteeni suuntaan.

Kun jo opintoihin hakeutumisen motiivina on ollut oman tanssinopettajuuden pohtiminen, on varsin luontevaa löytää opinnäytteen aihe omista kokemuksista. Positioni opiskelijana on aika erilainen kuin sillä, joka on vasta uransa alussa – tai edes

keskivälissä. Minulla on edessäni vähemmän työvuosia kuin niitä on jo takana. Opiskelemaan lähtiessäni oli mielessäni varteenotettavana vaihtoehtona sekin, että päätyisin opintojen kautta johonkin muuhun kuin jatkamaan tanssinopettajana. Opinnot olivat mahdollisuus, jonka vielä annoin opettajantyössä jaksamiselle. Silti tämä aihe valikoitui käsiteltäväkseni yllätyksenä. Vaikka en halua rinnastaa itseäni tässä Tarkovskiin taiteilijana, poimin tähän *Taiteeksi tarinoitu oma elämä* -kirjasta (2000) löytyneen lainauksen häneltä:

On virhe sanoa, että taiteilija ”etsii” teemaansa. Teema kypsyy hänessä kuin hedelmä ja alkaa vaatia ilmaisuja. (Andrei Tarkovski Strömberg 2000, 138 mukaan.)

Omien lähtökohtien ja opettajuuteen liittyvien käsitysten tarkasteleminen on osa opettajankoulutusta. Opettajilla on aina omat kokemuksensa oppilaana olemisesta ja erilaisista opettajista. Artikkelissa ”Kasvattajan oikeus – ja vastuu – omaan elämään” Inkeri Sava määrittelee opettajan eettiseksi velvollisuudeksi itsensä tuntemisen, oman ajattelutapansa tiedostamisen (Sava 2000, 44). Siten opettajaksi kouluttamisen tulisi alkaa tutkimusmatkasta itseän ja edetä siitä vähitellen niihin kulttuuriin ja yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, joissa opetustyötä tehdään (Sava 2000, 52).

Kirjoittamisen myötä lähdin empien kehittämään ajatusta esityksestä, ehkä monologista, jonka pohjana olisivat omat kirjoitukseni. (Kiitos kurssitoverieni ideoinnin ja kannustuksen – suorastaan yllytyksen.) Suunnitelma oli vastoin kaikkia etukäteen asettamiani reunaehtoja. Olin vakaasti päättänyt, etten tee esitystä enkä ainakaan itse esiinny. Olin siis hyvin epäröivä tämän suunnitelman suhteen. Miten voisin sanattomaan ilmaisuun tottuneena tanssijana ryhtyä työstämään henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuvaa monologia, kun nimenomaan halusin välttää esiintymistä? Olinhan jo paketoitunut näyttämölle nousemisen kaukaisten nuoruusmuistojen joukkoon.

Ensimmäisten kirjoitelmien tapaan saivat seuraavatkin syntyä omia aikojaan. En listannut käsiteltäviä aiheita tai päättänyt edeltä kokonaisuuden laajuutta. Aiheet löytyivät siitä, mitä pyöri mielessäni päiväkävelyllä tai aamukahvin ääressä. Tarina sai kulkea suuntaansa myös sattuvan sanavalinnan tai kirjallisen idean ohjaamana, ei ainoastaan menneiden tapahtumien täsmällisen kuvauksen ehdoilla. Koska suunnitelmana oli jonkinlainen monologiesitys, ajattelin tekstiä tarvittavan paljon.

Silloin jäisi varaa tiivistää ja karsia. Ajatus esityksestä vaikutti tyyliini ja valitsin usein voimakkaan poleemisen ilmaisutavan, jonka kuvittelin luovan esityksessä tarvittavaa ”draamaa”. Mielessäni monologia puhui esiintyjä roolissaan, joten liioittelu ja värittäminen voitiin sallia. Roolin ulkopuolelta katsellessani totesin, ettei se kyllä ihan noin mennyt.

Ennen omakohtaisten tekstien kirjoittamista yritin välttää lähdekirjallisuuteen kajoamista varjellakseni omaäänisyyttäni. Maailma ympärilläni alkoi kuitenkin ruokkia kirjoittamista ja huomasin löytäväni yhtymäkohtia mielessäni pyöriviin ajatushattaroihin niin sanomalehden artikkelista, tutun tanssijan Facebook-päivityksestä kuin ajankohtaisista puheenaiheistakin. Satunnainen lause päivän lehdessä sai mielessäni tulkinnan, joka yhdisti sen työn alla olevaan tekstiini. Ryhdyin keräämään näitä huomioita Aiheita-nimiseen tiedostoon, josta muodostui jonkinlainen työpäiväkirja. Sen sijaan, että olisin kirjannut siihen harjoitustapahtumia, tiedostosta tuli mieleen juolahtaneiden ajatusten ja silmiin osuneiden artikkelien kokoelma. Työpäiväkirjan pitäminen ei ole aikaisemmin tuntunut luontevalta, vaikka monessa yhteydessä sitä on usutettu tekemään. Mutta saattaa olla, että vasta nyt löysin siihen kirjoituskädelleni sopivan otteen.

### 3. SILMÄYS MENNEISYYTEEN JA MATKATOVERIEN ETSIMISTÄ

Kirjoitettuani esityksen materiaaliksi tarkoitetut tekstit olin hieman hämmennyksissäni siitä, millaisiin maisemiin ne olivat minut kuljettaneet. Saamani palaute valoi uskoa siihen, etteivät ne olleet pelkkää omissa kokemuksissa piehtarointia, mutta kaipasin tälle vielä vahvistusta sekä myös jonkinlaista selitystä kirjoituksiin ilmestyneille näkymille. Lähdin siis etsimään kirjoitelmieni juuria sekä samoissa maisemissa taivaltaneiden tarinoita.

Paikallistaakseni lähtösteeni tartuin vanhaan opinnäytetyöhöni ”Tanssijantyön vertailua kolmen koreografin ohjauksessa” vuodelta 1987. Halusin sen avulla yrittää tavata silloisen itseni ja tarkistaa, kuinka kauaksi tuosta ajasta olin kulkenut tanssikäsityksessäni. Oma historiaani pääsin tutkimaan myös Soili Hämäläisen kirjassa *Tanssi yliopistossa: kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta* (2016). Teos kertoo tanssitaiteen laitoksen alkuvaiheista, jolloin olin siellä opiskelijana. Sen lukemisen rinnalla tein retken *Helsingin Sanomien* kirjoituksiin tanssista, tanssitaiteen laitoksesta ja Teatterikorkeakoulusta noilta samoilta vuosilta.

Koska näissä oli kyse jo vuosikymmeniä vanhoista tapahtumista, etsin niiden rinnalle lähteitä, joissa tanssijana olemisesta kerrottaisiin lähemmäs nykyhetkeä sijoittuvien kokemusten valossa. Otin matkakumppaniksi *Dancer as Agent* –kokoelmasta löytämäni esseet vuodelta 2014 sekä Leena Rouhiaisen väitöskirjassaan *Living Transformative Lives: Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merlau-Ponty's phenomenology* (2003) haastatteleminen 1990-luvun helsinkiläisten vapaan kentän tanssitaiteilijoiden kuvaukset työstään. Lisäksi sanomalehden kirja-arvio johdatti minut lukemaan Raisa Jäntin balettiaiheisen runoteoksen *Grand plié – Askelmerkkejä* (2018).

### 3.1. Pistäytyminen vanhaan opinnäytetyöhön

Vaikka aikoinaan olin ollut tyytyväinen tanssijantutkintoni lopputyöhön ja kai vähän ylpeäkin siitä, pelkäsin sen nyt vuosien päästä luettuna olevan tosi nolo. Lykkäsin siihen tarttumista pitkään. Minua pelotti ajatus, että tekstistä paljastuisi tyyppi, jonka käsitykset tanssista olivat onttoja ja ajattelu piinallisen ohutta. Sen tiesin jo edeltä, että silloiset vaatimukset opinnäytteelle olivat heppoisia nykyisiin verrattuna. Omaa reflektiota ei vaadittu liittämään yleisempään diskurssiin. Hankalaa se olisi ollutkin, sillä tuohon aikaan Teatterikorkeakoulun kirjastosta löytyi tanssikirjallisuutta vain muutama hassu nide, eikä sähköisiä tietokantoja ollut käytettävissä. Lieneekö sopivaa kirjallisuutta edes suurta määrää vielä 1980-luvulla ollutkaan, sillä taiteellinen tutkimus oli vasta muotoutumassa omana paradigmanaan. Saatavilla oleva tanssikirjallisuus oli leimallisesti muistelmia, elämäkertoja ja historiakatsauksia tai vaihtoehtoisesti erilaisia käsikirjamaisia käytännön opetusoppaita. Tällaiselta tarjonta vaikutti ainakin silloisen opiskelijan näkökulmasta.

Vanhan tutkielman lukeminen synnytti ristiriitaisia tunteita. Ihan niin kauhea se ei ollut kuin pelkäsin, vaikka ajattelu jäikin vaille kiinnekohtia ilman lähdekirjallisuutta ja omien havaintojen sitomista mihinkään yleisempään tasoon. Työ oli pelkkä yhden ihmisen kuvaus omasta kokemuksestaan, ja siitä puuttui yhteys tanssin ja taiteen yleisempään kokonaisuuteen. Tai – tanssin silloiset virtaukset näkyivät työssä vain aavistuksenomaisena taustalla häilyvänä maisemana, joka ei kunnolla tarkentunut. Tuo maisema kuitenkin heijastui valintoihin, joita silloin tein: millaisia asioita kuvattavista teoksista tai prosesseista nostin esiin, millaisin sanoin asioita kuvasin – ja tietenkin – mikä jäi minulta kokonaan käsittelemättä.

Jos yritän kokonaan unohtaa sen arvioimisen, miten ansiokkaalta opinnäytteen tekijä vaikuttaa, tutkielma hahmottelee eteeni kuvan nuoresta tanssijasta, joka etsii omaa taiteilijuuttaan ja tanssikäsitystään keskellä tanssitaiteen murrosta. Yhtäällä on aikaisempi tanssi, jossa kaikuu edelleen vanha baletillinen muoto nykytanssiksi nimeämisestä huolimatta. Siinä olennaista taitoa on osata tarkasti toistaa annettuja liikkeitä tavoitellen yhtäaikaaisuutta muiden tanssijoiden kanssa. Tanssijan tehtävänä on toimia koreografin vision ruumiillistajana. Tätä ilmentää hyvin tutkielmastani poimittu

lainaus, jossa kuvaan José Limonin *Chaconne*-katkelmaa harjoittaneen Carol Scothornin antamia tavoitteita:

Teoksen tarkasti määriteltyjen liikkeiden lisäksi tanssijoiden pitäisi tuoda tanssiin oma ilmaisuensa. Tyylin sanelemien sääntöjen puitteissakin tanssijoiden olisi annettava oman sisimpänsä näkyä tanssissa. Scothorn puhui paljon siitä, kuinka meidän pitäisi päästä ”laskujen opettelemisesta tanssimiseen”. (Kitti 1987, 27.)

Toisaalta tämä tehtävänkuva halutaan jo kyseenalaistaa liian kapeana. Tanssijan pitää olla luova ja oman panoksensa tarjoava tekijä. Hänkin on taiteilija, joka vähintään herättää koreografian eloon, mutta myös luo sitä itse työprosessin aikana ja heittäytyessään annettuihin tehtäviin. Tavoitteena ei olekaan vain koreografian liikkeiden virheetön toistaminen, vaan onnistunutta tanssijantyötä on kyky tarjota itsensä jollain tapaa erilaisena kuin koskaan aikaisemmin. Tuo uudenlainen tanssijantyö näkyy opinnäytteessä esitellessäni *Naiset saarroksissa* -teoksen koreografian Ervi Sirénin ajatuksia:

Tärkeää Sirénille on nimenomaan se, että tanssijat uskaltaisivat irrottautua vanhasta tyylistään ja pystyisivät prosessin aikana tuottamaan jotain uutta. Sirénille eivät kelpaa jo ennen käytössä olleet taidot, vaikka ne sinänsä olisivat kuinka hienoja tahansa. (Kitti 1987, 26.)

Käsitys tanssijan taidosta on muuttumassa ja muuttunut, mutta tutkielman nuori opiskelija on välitilassa, jossa hänen pitäisi pärjätä sekä vanhojen että uusien vaatimusten mukaan. Niinpä onnistuessaan yksien kriteerien perusteella hän joutuu samalla toteamaan toisten jääneen saavuttamatta.

Tutkielman aiheena on tanssijantyön vertailu kolmessa eri teoksessa ja niiden harjoitusprosesseissa. Kirjoittajalle ne näyttäytyvät erilaisina, mutta kuitenkin luontevasti vierekkäin asettuvina tanssiteoksen luomisen vaihtoehtoina. Jälkikäteen katsoen teosten erot ovat kiinnostavia, koska niistä yksi edustaa perinteistä modernia tanssia, jossa tanssijan työnkuva ymmärretään koreografian liikkeiden ja ideoiden uskollisena toistamisena. Toinen taas pyrkii hylkäämään ajatuksen koreografiasta musiikin tahtiin suoritettujen liikkeiden kudelman ja abstraktien muodostelmien vaihteluna. Tanssijan tavoitteena ei ole vaikeiden liikkeiden huolellinen omaksuminen, vaan ennemminkin liikkeiden opettelusta irtautuminen, jotta jokin uusi saadaan

paljastumaan. Kehoa haastetaan fyysisesti, jotta mieli vapautuisi ja ”päästäisiin tiloihin”. Tanssijalta odotetaan heittäytymistä ja siitä halutaan kumpuavan ilmoille jotain sellaista, minkä liiallinen harkinta estäisi.

Samaa liikettä toistettiin useita minutteja kyllästymiseen asti. Toistamisen tarkoituksena oli tuskaisen rasittuneisuuden kautta löytää tarkoituksenmukaisin ja tehokkain tapa tehdä liike. Vasta tarpeeksi väsyneenä ja harjoitukseen jo kyllästyneenä pystyi jättämään kontrollon ja opitun tapansa käyttää lihaksiaan. (Kitti 1987, 17.)

Ohjokset ovat koreografian käsissä, eikä tanssija tiedä, millaista teosta oikeastaan yritetään rakentaa. Hänen täytyy vain luottaa, että koreografilla on taustalla jokin teoksenmittainen ajatus, vaikka pyydetty toiminta vaikuttaisi kuinka oudolta.

Kolmas vertailtava teos on opiskelijatoverini Jyri Pulkkinen koreografia *Saatto*, jonka harjoittelu seilaa näiden erilaisten mallien välillä. Prosessissa tavoitellaan uutta, mutta työskentely juuttuu silti kovasti vanhalta vaikuttavaan toimintatapaan, jossa opetellaan liikkeitä ja lasketaan tahteja. Se varsinainen teos ikään kuin odottaa tämän välttämättömän valmistelun takana. Perinteestä tutun toiminnan läpi yritetään loikkia reippaasti, mutta sen työläyteen juututaan kuin saapas upottavaan mutaan. Tanssijalle liikkeiden omaksuminen ja musiikin laskuissa pysyminen nousee haasteeksi, jonka selättäminen olisi edellytys varsinaiselle tanssi-ilmaisulle. Vaikka tuo varsinainen yhdessä vannotaan tärkeämmäksi, sen luokse yritetään kulkea tämän hankalan kinttopolun kautta. Tätä ristiriitaa kuvaavat seuraavat kaksi katkelmaa tanssijantyöstä Pulkkinen koreografiassa:

Hän [Pulkinen] haluaisi heidän [tanssijoiden] etsivän jo harjoitusvaiheessa tanssin ilmaisullisia puolia, vaikka liikkeitä ei vielä täydellisesti hallittaisikaan. Hän on kiinnostunut näkemään, että tanssija ottaa materiaalin haltuunsa ja alkaa käsitellä sitä oman taiteilijanlaatunsa kautta. (Kitti 1987, 26.)

Suurin osa ajasta kului liikkeiden ja niiden musiikkiin tekemisen opetteluun. Suoritusten hiomiseen ei vielä päästy. (Kitti 1987, 22.)

Olisi yksinkertaista vain todeta, että silloinen taisteluasetelma perinteisen ja uudistumista hamuavan välillä olisi jo ohitettu. Itsensä haluaisi nähdä sen sivuuttaneena ja valmiina vieläkin uudempaan ajatteluun. Mikä olisi nolompaa kuin rinnastua veteraaniin, joka edelleen kököttää vanhoissa juoksuhaudoissa. Mutta – hieman pintaa raaputtamalla nousee usein edelleen esiin sama rintamajako. Siellä se muhii peiteltyinä,

mutta aina valmiina muistuttamaan elinvoimastaan. Se saa heittämään vinolla hymyllä ryyditettyjä kommentteja nilkan ojentamisesta tai häpeilemään liikesarjan hidasta omaksumista, vaikka oikeastaan haluaisi sanoutua irti tuollaisen osaamisen ensisijaisuudesta.

Opinnäytteensä viimeisissä lauseissa kirjoittaja nostaa esiin ihanteen tanssijan vahvemmassa toimijuudesta. Hän haluaa nähdä tanssijat oman taiteensa subjekteina, jotka osaltaan pääsevät – joiden pitää pystyä – määrittämään, mistä oikeastaan on kyse.

Koreografin liikkeitä ei voi vain kopioida, vaan on löydettävä ne ajatukset ja tunteukset, jotka saavat tyhjän muodon merkitsemään jotain sanomisen arvoista. Näitä ajatuksia ei kukaan toinen voi antaa valmiina, sillä niiden täytyy liittyä tanssijan omaan kokemukseen ja koettuihin tunteisiin. Tanssija ei saa tyytyä olemaan vain ohjailtava nukke, vaan hänen on aina pyrittävä rooleissaan materiaalin luovaan käsittelyyn. (Kitti 1987, 36.)

Panen merkille sen, että kyse ei ole vain pidäkkeettömään ilmaisuun vapautumisesta, vaan aktiivisesta ja ammattitaidoksi työstetystä kyvystä toimia koreografisen prosessin kulloinkin tarjoamissa puitteissa. Tämä vasta valmistumassa oleva opiskelija uskoo selvästi siihen, että tanssijakin on ammattialansa osaaja, joka seisoo tasaveroisena taiteentekijänä koreografin rinnalla. Tällainen näkemys on vastoin silloista turkkalaisuutta, jossa oman ajattelun nähtiin vain haittaavan näyttämötaidetta opiskelevaa. Näyttelijäopiskelijan piti antautua tunteidensa vietäväksi – ja opettajaneron ohjattavaksi. Näin tätä mallia kuvaa Turkan oppilaana tuolloin Teatterikorkeakoulussa opiskellut Ville Virtanen *Helsingin Sanomien* haastattelussa:

Meillä ei saanut olla ulospäin suuntautuvaa analyttistä katsetta, omaa katsetta, omaa persoonaa. Turkka näki meidän läpi ja kertoi, minkälaisia me oltiin ja minkälaisia meistä oli tulevia, jos me tehtäisiin niin kuin se sanoo. Jos näyttelijä ajatteli, tuli tietoisiksi syistä ja seurauksista, yritti lajitella työkalujaan, se oli ”falski”. (Ville Virtanen Junkkari 2020 mukaan.)

### 3.2. Kierros Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen alkuvuosissa Soili Hämäläisen johdattelemana

Seuraavaksi palaan opiskeluvuosiini ja Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen alkuun oppaanani Soili Hämäläisen vuonna 2016 julkaistu kirja *Tanssi yliopistossa: kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta* sekä *Helsingin Sanomien* tanssi- ja teatteriaiheiset kirjoitukset koulutuksen alkuajoilta.

Teatterikorkeakoulussa aloitettiin tanssikoulutus vuonna 1983. Ensimmäisen kerran sen sijoittamista juuri Teatterikouluun oli ehdotettu jo vuonna 1965. Lopulta perustettiin tanssitaiteen laitos, jonne keväällä 1983 järjestetyissä pääsykokeissa valittiin 16 opiskelijaa opiskelemaan tanssijoiksi, koreografeiksi ja tanssinopettajiksi. (Hämäläinen 2016, 18.) Minä olin yksi näistä ensimmäiselle vuosikurssille valituista.

Koulutus käynnistyi vaatimattomin resurssein ja vain yhden lehtoraatin varassa. Alkuaskeliaan ottavalle tanssikoulutukselle riitti opetustilojakin huonosti, kun koko oppilaitoksen tilakysymys toistuvasti jätettiin ratkaistavaksi joskus myöhemmin. (Hämäläinen 2016, 33.) Silloinen rehtori Jouko Turkka ei olisi halunnut tanssia kouluun ollenkaan. Hämäläisen kirjassa kurssitoverini Katri Soini muistelee ensitapaamistamme Turkan kanssa näin:

Tervetuliaispuheessaan hän sanoi, ettei toivoisi meidän olevan täällä lainkaan. Hän ihmetteli, millä perusteella meidät oli tänne ylipäätään valittu. Hän sanoi tietävänsä tanssijoista sen, että ne ovat kovia piereskelemään. (Katri Soini Hämäläinen 2016, 21 mukaan.)

Samasta toisarvoiseksi katsomisesta kertoo Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmää käsitelleen lehtikirjoituksen sivuhuomaus vuodelta 1983:

Teatterikorkeakoulun tarkoitus ei suinkaan ole valmistaa tanssijoista teatteriaavustajia, kuten Jouko Turkka epäili, vaan Jorma Uotisen mielestä on ohjaajan taidosta kiinni, kuinka monipuolisesti heitä käytetään hyväksi.<sup>4</sup> (Vienola-Lindfors 1983.)

---

<sup>4</sup> Opinnäytetyöni ohjaaja alleviivasi tekstiluonnostani lukiessaan tästä lainauksesta sanat ”heitä käytetään hyväksi”. Itse en ollut edes huomannut Uotisen sanavalintaa, sillä niin totunnainen tuollainen puhetapa on ollut ja niin kapeasti tanssijantyö on aiemmin kuvautunut.

Turkka vastasi itse niin suuressa määrin teatteriopetuksesta, että näyttelijäntyön tanssin ja liikunnan lehtoreita voitiin käyttää tanssijoiden opetukseen ja myös tuntiopettajien palkkaamiseen jäi rahaa. Se helpotti tanssikoulutuksen resurssipulaa. (Hämäläinen 2016, 23.) Tuottajaa, sihteeriä tai esitysten teknistä henkilökuntaa ei tanssitaiteen laitoksella kuitenkaan ollut. (Hämäläinen 2016, 40.)

Nuori tanssinopiskelija joutui siis keskelle teatteri- ja taidepoliittista turbulenssia ja vaatimattomin voimavaroin käyntiin polkaistuun koulutusohjelmaan, jonka vetäjillään oli tekemistä heidän yrittäessään toteuttaa uutta kohti kurrottavaa pedagogiikkaa välinpitämättömän rehtorin alaisina ja ulkoapäin esitettyjen epäilysten ja vaatimusten paineessa. Jos tanssin laitos säästyikin Turkan toimintaan liittyneiltä pahimmilta kuohuilta, se joutui työskentelemään sekä teatteri puolen väheksymänä että rankkojen julkisten moitteiden alla. Tanssikriitikko Irma Vienola-Lindforsin arvio ensimmäisen vuosikurssin soolokoreografioista on jokseenkin armoton:

Matala on täytynyt olla suuren (229) hakijamäärän taso, kun ei siitä tämän parempaa hyväksytyjen joukkoa ole löytynyt. (Vienola-Lindfors 1984b.)

Omissa muistikuvissani opiskelija jäi aika yksin ottamaan vastaan kritiikkiä. Tanssilla ei ollut sitä glorioaa, jota teatteriopiskelijat saivat kuullessaan valittujen joukkoon ja pärjätessään kovassa koulussa. Vaikka Turkan toimintaa jouduttiin selvittämään Opetusministeriölle, hänen opetustapansa sai kuitenkin myös tukea teatterialan toimijoilta. Opiskelijoiden esityksiä jopa kiiteltiin lehtiarvioissa:

Turkan koulu ja opetus nimittäin lunastavat *Nummisuutareissa* kannustavasti lupauksiaan. Mukana on yhdeksän ensimmäisen vuoden kurssilaista, neljä toisen ja neljä kolmannen. Nimenomaan näiden ykköskurssilaisten kehitys todistaa: oikealla tiellä ollaan. Puhevikojen laskijat saavat *Nummisuutareissa* sarakkeet täyteen, mutta milloin on nähty oppilasnäytettä, jossa vajaan lukuvuoden opiskelleet ovat yhtä rohkeina näyttämöllä kuin nyt. (Kajava 1984.)

Toki me opiskelijatkin ymmärsimme, että tyrmäävillä arvioilla oli tanssipoliittinen tausta. Niihin vaikutti myös kriitikon baletin ihanteita myötäilevä tanssikäsitys. Ulkoapäin tulleen arvostelun vastapainoksi olisi toivonut kuitenkin tukea opettajien suunnalta. Edes joskus kannustavia sanoja, jotka olisivat auttaneet uskomaan, ettei ole aivan väärässä paikassa. Vai olinko vain ollut keskeneräisyydessäni niin epävarma,

etten ole tunnistanut saamaani tukea? Ei, siitä ei ollut kyse, sillä törmään vanhoja lehtijuttuja selatessani tällaiseen Soili Hämäläisen haastatteluun:

Hänen [Hämäläisen] mukaansa jäljellejääneestä ryhmästä suurin osa tekee työtä tosissaan, mutta joukkoon on valitettavasti päässyt sellaisiakin, jotka ovat kykenemättömiä pitkäjänteiseen työskentelyyn (valmistumisaika neljä vuotta). ”He ovat niitä, jotka purnaavat havaittuaan oman riittämättömyytensä. Amerikkalaisen Sybil Huskeyn modernin tanssin tunteihin he ovat tyytymättömiä sen vuoksi, että tämä pani heidät opiskelemaan tekniikkaa aivan perustunneista alkaen. Suomalaisen modernin tanssin suurin ongelmahan on taidon puute ja sitä täällä yritetään poistaa, jotta huu-haataiteilusta päästäisiin vihdoinkin eroon”, Soili Hämäläinen sanoo lisäten, että monet alan ammattilaiset ovat todenneet opettajakunnan pätevyyden. ”Otamme nyt käyttöön tiukan linjan, ja poistamme tunneilta ne, jotka häiritsevät opetusta. Tämä on kurinalaista työtä, joka vaatii itsensä altistamista. Purnaajien olisi paras lähteä oma-aloitteisesti, jolloin ilmapiiri puhdistuisi”, Hämäläinen arvelee vinosuuntaukseen ja klikkiytymiseen kyllästyneenä. (Vienola-Lindfors 1984a.)

Liitän tämän julkisen tuhahtuksen siihen, että Arizonan yliopistosta Fulbright-stipendiaattina Suomeen tullut Sybil Huskey keskeytti opettamisemme ennen lukuvuoden loppua. Me olimme kai liian kriittisiä emmekä ymmärtäneet paikkaamme sellaisina vasta-alkajina, joita ensimmäisen vuoden opiskelijoiden kuuluu olla. Haastattelussa Hämäläisellä tuntuu olevan selvä käsitys siitä, keiden pitäisi ymmärtää lopettaa opintonsa. En kuitenkaan muista, että meille opiskelijoille olisi koskaan tarkennettu, keihin opettajien tyytymättömyys kohdistui. Jokainen sai itsekseen arvailla, kuuluuko niihin, jotka eivät pysty ”altistamaan itseään”. Jos Turkka haukkuikin opiskelijat surutta surkimuksiksi, hän teki sen moitteiden kohteet nimeten. Me tanssijat saimme negatiivisen palautteen yksilöimättömästi ryhmänä.

Nyt asiaa ajatellessani luulen ”hankaluutemme” olleen aika luonnollista aloittelevan opiskelijan kipuilua siitä, onko oikeassa paikassa ja suuntautumassa oikealle alalle. Tällaiselle etsimiselle vain ei ollut tilaa silloisessa paineisessa tilanteessa – vaikka tuon pohdinnan voisi ajatella suorastaan kuuluvan taidealan opiskelijan kehityskaareen.

Hämäläinen tunnustaa sen, että negatiivisen keskustelun tihkuminen laitoksen ulkopuolelle pyrittiin estämään, mikä johti sisäisen keskustelun köyhtymiseen ja yksipuolistumiseen. Laitoksen sisäinen kritiikki jäi piiloon, eikä keskustelu siten ollut avointa ja yksilöä tukevaa. Ulkoapäin tulleen arvostelun lisäksi avoimuuden esteenä oli kaikkien osapuolten kokemattomuus korkeakouluopetuksesta. Tämä aiheutti riittämättömyyden tuntemuksia sekä opettajille että opiskelijoille. (Hämäläinen 2016,

54.) Itse koin ainoaksi luotettavaksi tueksi omat kurssitoverini, ja pieneen ryhmäämme kohdistunut ulkoinen paine synnyttikin tiiviin yhteishengen.

Hämäläinen pohtii Turkan vaikutusta tanssitaiteen laitoksen opetukseen. Vaikka tanssi sai toimia varsin rauhassa itsekseen, turkkalaisen autoritaarisuuden Hämäläinen näkee siirtyneen myös tanssin puolelle. Laiskuuden kitkemisen nimissä opettajat vahtivat tiukasti, että tunneilla käytiin säännöllisesti ja tehtävät suoritettiin. Hämäläisen kirjassa Tiina Suhonen löytää tälle patistamiselle toisenkin syyn – tanssin perinteisen kurinalaisuuden ja suorituskeskeisyyden. (Hämäläinen 2016, 24.) Kuitenkin tavoitteeksi oli asetettu avoin, monipuolinen ja uutta luova tanssitaiteilija, joka olisi itsenäinen, rohkea ja omaisi persoonallisen näkemyksen. (Hämäläinen 2016, 27.) Noiden päämäärien kanssa autoritaarinen koulumaisuus ja keskustelemattomuus tuntuvat sopivan huonosti yksiin. Ehkä kaiken kritiikin keskellä muodostui sellainen onnistumisen pakko, jossa ei uskallettu luottaa opiskelijan omaan työmoraaliin ja haluun – ei voitu ottaa riskiä siitä, että joku ei onnistu?

Itse muistan kokeneeni tuon jotenkin kohtuuttomana, kun kuitenkin olin taustaltani fanaattisen tunnollinen treenaaja ja olin jo pitkään ennen korkeakouluopintojani varsin omaehtoisesti etsinyt oppia. Lopulta opintojen tavoitteeksi asetettu itsenäisyys syntyi siitä, että totesin voivani askeltaa tukevasti vain sen varassa, minkä itse toimivaksi tunnen. Opettajien ohjeet vaikuttivat perustuvan sellaiseen tulkintaan ajattelustani, josta en pystynyt itseäni tunnistamaan.

Ronald Barnett toteaa kirjassaan *A Will to Learn: Being a Student in an Age of Uncertainty* (2007) Martin Heideggerin ajatteluun pohjaten, että opiskelijana oleminen on väistämättä ahdistuksen leimaamaa (*being-for-anxiety*). Tämä johtuu siitä, että opiskelu vaatii hakeutumaan kosketukseen oman itsen kanssa – eikä piilopaikkaa ole tarjolla. Opiskelijan ahdistus on sekä epistemologista että ontologista. Hänen täytyy ajaa itsensä esiin itsestään ja luoda itselleen uusi tila. Opiskelijan oleminen on vastuullista olemista. Korkeakouluopetuksen pedagogisena tehtävänä on auttaa ymmärtämään, että ahdistuneisuus on opiskelijana olemisen ehto. Tämän ahdistuksen kanssa pitää opetella elämään. (Barnett 2007, 35–36.) Opiskelu on prosessi, jossa oma olemisen tapa muuntuu toiseksi: elämäksi epävarmuudessa (*mode of being for uncertainty*), jossa kaikki lopputulemat ovat ennustamattomia (Barnett 2007, 38–39).

Jos *being-for-anxiety* otetaan päteväenä kuvauksena opiskelijana olosta, ilmentänee meidän tuoreiden korkeakoululaisten kriittisyys sitä ahdistusta, jota syntyy pyrittäessä kohti opiskelun pedagogista tavoitetta ja etsittäessä vastuullista olemista. Eikö olisi ennemminkin epäilyttävää, mikäli korkeakouluopiskelu näyttäytyisi opintojaan aloittavalle sellaisena kuin hän oli ennalta kuvitellut? Ylemmän tason opiskelun kaiketi pitäisi olla ajattelun muuttumista – jopa muuttumista ihmisenä. Hyppy tuntemattomaan kuten Barnett sitä kuvaa:

*This leap of becoming is – again just like the bungee jumper – paradoxical: it is a leap into a void, into a new space, but it is, at the same time, a leap by the student into herself. Through the leap, the student throws herself into newness. (Barnett 2007, 54.)*

Sellaisen hypyn edessä on aika luonnollista kysäistä itseltään toiseenkin kertaan, oliko opintoala viisas valinta. Ahdistus on varsin vahva ilmaus, mutta itse ymmärrän sen kuvaavan muutoksen edessä syntyvää epävarmuutta, jota tuntee silloinkin, kun tuota muutosta itse hakee.

Vastaavanlainen ahdistus syntyy, kun yrittää muuttaa tapaansa tehdä jokin vaativa tanssiliike – kuten piruetti. Vaikka totutuin keinoin se onnistuisi nihkeästi tai ei oikein ollenkaan, on tottumuksien hylkääminen pelottavaa. Vanhan mallin varassa toimimisen tulokset ovat tiedettyjä. Uudella tavalla tekeminen sen sijaan on kokematta. Sen riskit ovat arvaamattomia. Utta etsiessään joutuu tosiaan astumaan tyhjän päälle. Näen tällaista epävarmuutta ja haluttomuutta muuttaa tottumuksiaan usein oppilaissani. Muistan ajatelleeni joidenkin kanssani samoilla balettitunneilla tanssineiden saavuttaneen tason, jolta he eivät edes halunneet edetä. Minulle syntyi vaikutelma, että heille palkitsevaa oli edistymisen sijaan tuttuus ja samanlaisena toistuminen. Varsinkin baletin tradition kaavaa noudattavista harjoitteista voi nauttia myös tällä tavalla.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vastikään pitämälläni tunnilla nuori oppilaani vaikutti huonosti viihtyvältä tehdessämme uutta liikesarjaa. Mietin, onko se hänestä liian helppo, liian vaikea vai muulla tapaa ikävä. Kun siirryimme ennestään tuttuun harjoitteeseen, hänen ilmeensä kirkastui. Hetken kuluttua hän varmisti minulta vielä, että jatkossa toistamme uuttakin harjoitusta niin kauan, että se alkaa tuntua tutulta. Uuden opetteleminen on haastavaa ja jopa ahdistavaa.

### 3.3. Runoilijan kuvaus baletin harrastamisesta

Muhitellessani tämän tutkimuksen aiheita vastaan käveli jatkuvasti jotain niihin yhdistyvää. Raisa Jäntin balettiaiheinen runoteos *Grand plié – Askelmerkkejä* oli yksi tällainen kohtaaminen. Olen lukijana ahmija, joka porhaltaa tehokkaasti paksun tiiliskiven alusta loppuun, joten runojen vaatima rauha ja niiden äärellä oleilu tuntuu minusta yleensä hankalalta. Näissä runoissa kuulin kuitenkin tutun maailman äänet.

Jäntin runoilille on vaikeaa kuvitella muuta lähdettä kuin oma eletty kokemus. Teoksessa kuvataan tavoitteellista baletin harrastamista. Harrastus on aloitettu jo ennen kouluikää ja tanssiminen on jatkunut varhaiseen aikuisuuteen, mutta ei kuitenkaan ammattiin saakka. Kuvaus ei ole kovinkaan myönteinen ja baletin opiskelu pyrkii suorastaan nujertamaan tanssin halun. Jo kirjan takakanteen valittu ote kuvaa tätä hyvin:

Me olemme pieniä sitkeitä mekaanisia. Se vähä mikä meissä tahtoo lentää,  
lentää. (Jäntti 2018.)

Tanssista nauttiminen peittyi vaativan harjoittelun raskauteen, jossa on tyydyttävä sietämään sitä, miten opettajan armoton katse löytää oppilaista pelkkiä virheitä. Selatessani teosta voin poimia lähes jokaiselta riviltä omia kirjoitelmiani muistuttavan tuntemuksen. Tilanteet ja opettajan toteamukset ovat tuttuja, vaikka olemme käyneet tanssitunneilla eri opettajilla, eri vuosikymmenillä ja mahdollisesti eri maissakin. Eroa ei tuo sekään, että oma polkuni tanssiin on ollut vankemmin nykytanssissa.

Eräs runojen teema on se, miten oma keho tai tanssi ei kelpaa, ei täyty vaatimuksia. Tämä iskee vastaan heti ensimmäisestä runosta alkaen ja toistuu – kuin balettitunnin perinteiset harjoitukset – yhä uudestaan koko runoteoksen läpi.

emmekä koskaan merkitse mitään omana itsenämme  
eivätkä ottamamme roolit koskaan riitä  
ja niin voimakas vääntö että ruumis antaa periksi  
emmekä tahdo päästä tästä yli  
käsitellä tätä osaa itsestämme valmiiksi  
(Jäntti 2018, 9.)

Tanssioppilaan arvo määrittyy vain hänen tanssimisen kykynsä kautta – joka ei koskaan riitä tai tule valmiiksi. Kirjoitelmassani ”Ylpeys on tanssijan lankeemus” käsittelen tätä samaa eetosta. Se näkyy myös esityksemme kohtauksessa ”Tanssijan käskyt”, jonka ”uskontunnustuksessa” todetaan:

Aina voi vaatia enemmän.  
 Aina voi nostaa rimaa.  
 Aina pitää nostaa rimaa.  
 Tavoittele aina täydellisyyttä. Aina.  
 Älä tunne armoa itseäsi kohtaan.  
 Jokaisen edistysaskelen jälkeen ylitettävänä on entistä korkeammalle nostettu rima.  
 (Bergius 2020b.)

Viisivuotiaan tanssin ilo kitketään pois, opetetaan hänet tottelemaan kyselemättä ja haluamaan sitä, minkä baletin ideaali haluttavaksi määrittelee. Isompia ja osaavampia katsellaan ihailien, mutta vaatimukset kasvavat tanssivuosien karttuessa, joten ”kaikki on vaikeaa sen jälkeen kun täyttää 12” (Jäntti 2018, 16).

On aina enemmän matkaa edessä kuin takana  
 aina vähemmän aikaa  
 horjahdamme  
 ja me vihaamme jokaista askelta syntymästämme tähän  
 (ne ovat tuoneet meidät tähän)  
 ja jos me joskus tunnemme iloa  
 jotakin kauheaa on aivan kielenpäällä jotenkin  
 (Jäntti 2018, 15.)

Lopulta, kun kurinalainen harjoittelu päättyy, päästää opettaja tanssioppilaan pois perään vilkuttamatta. Baletin ulkopuolinen maailma, josta on vuosien ajan opetellut luopumaan, jää kohdattavaksi yksin. Opettaja keskittyy jo seuraavaan tanssioppilaiden sukupolveen, ja hän on jopa opetettaviaan tiukemmin tanssisalimaailman vanki. Kun salin ovi aukeaa, sieltä kävelee ulos vain tuo entinen tanssioppilas, ei hänen opettajansa.

Runot kertovat tanssista eri tavalla kuin toisenlainen lähdekirjallisuus. Niistä puuttuu kiinnittyminen nimettyihin ihmisiin ja tunnistettaviin tapahtumiin. Mutta runojen näyttämöksi on mahdollista vaihtaa omia muistoja, runoista voi tunnistaa itsensä. Runot ovat toisella tavalla totta. Ne jättävät avoimeksi, eivät nimeä moitittavia – tai kuten asia ilmaistaan teoksen lehtiartikkelissa:

Jäntti ei osoittele sormella eikä syytä ketään. Hän antaa runojensa kuvitellun hahmon tai hahmojen puhua äänettömästi. (Tossavainen 2018.)

Tossavaiselle äänettömyys tekee viestin vähemmän syyttäväksi. Itse tunnistan runoista sen, miten äänettömiksi tanssioppilaat koulitaan. Hiljaa kuuntelemisesta, hiljaa sietämisestä tulee ajan myötä toinen luonto.

ajatella häntä on ajatella liikettä joka suorittaa hänet  
(Jäntti 2018, 46.)

Kaiken harjoittelun takana näyttää olevan tavoite saada tiellä oleva minuus mielipiteinen ja haluamisineen katoamaan niin, ettei enää ole mitään ääneen sanottavaa. On vain ideaalin mukainen sanaton liike, joka suorittaa tanssivan yksilön olemassa olevaksi. Tanssijan, jolle ”tuntoaisti on tarpeeton” (Jäntti 2018, 39). Myös Eeva Anttila kirjoittaa artikkelissaan ”Kaikuja salista” siitä, miten tanssijan tehtävänä on piilottaa kehossa tuntuva kipu ja harjoittelun aiheuttama rasitus. Tanssijat tottuvat peittämään kehonsa tuntemukset sulavan liikkeen alle. Heidän on osattava valikoida, mitä kehollaan paljastavat – eikä harjoittelun tuottama kipu kuulu paljastettavien joukkoon. (Anttila 2003, 142.)

Vaikka Jäntin runoteoksen näkökulma on tanssioppilaan, kertovat runot monella tapaa myös baletinopettajasta sekä opettamiseen vaikuttavista käsityksistä – mikä ymmärretään osaamiseksi ja millaista tanssijaa ollaan koulimassa. Runot piirtävät opettaja-oppilassuhteesta kuvaa jonka kyseenalaistan, mutta joka on tuttu.

ensi-iltapäivänä halaamme opettajaa  
kaikkina muina päivinä hän sylkee toistoa  
miten te ette  
hoputtaa  
en kaipaa ketään muuta  
(Jäntti 2018, 11.)

Opettaja on auktoriteetti, joka määrittää onnistumisen ja sen, mitä elämässä saa olla. Opettaja osoittaa puuteett. Oppilaan tehtävänä on opetella tyytymään saamaansa huomioon.

viisi kertaa viikossa meidät paloitellaan osiin ja kiireesti me rakennamme

Itsemme uudelleen ennen seuraavaa kertaa  
(Jäntti 2018, 11.)

Oppilaan pitää sietää jatkuvaa virheiden ruotimista, toistoa ja sitä, että voi milloin tahansa joutua pois potkituksi, joukosta poistetuksi. Silti kaikki on asetettava tämän yhden kortin varaan.

ja kun musiikki alkaa ja kun musiikki  
on uskottava lyhyen hetken varaan koko tähänastinen elämä  
kiitettävä lopuksi yleisöä  
että se katseli  
suostui venymään  
valitsi pisteen & pysyi tasapainossa  
(Jäntti 2018, 14–15.)

Tanssijaa koulutetaan kuin hintavaa eläintä, jonka turkki saadaan kiiltämään oikealla ruokinnalla (Jäntti 2018, 29). Samalla oppilaan mieli kesytetään ja hänet opetetaan rakastamaan vaativaa kouluttajaansa. Opettaja rakentaa jokaiseen tanssivaan sisäisen äänen ruoskimaan eteenpäin, jotta opettajaa ei siihen tarvittaisi. Oppilas oppii asettamaan tanssin kaiken muun edelle. Tai kuten sen esityksessämme kymmentä käskyä imitoiden ilmaisimme:

Tanssi on sinun Jumalasi. Älä pidä muita jumalia.  
(Bergius 2020b.)

Esitystä tehdessämme epäröin hiukan asian noin rajua ilmaisua. Oliko se liioittelua? Mutta Jäntin runoissa kaikuu sama hierarkia, joka lakaisee muun sivuun ja asettaa tanssin tärkeimmäksi. Tinkimätön taide ja tinkimätön taiteilija, joista itse kirjoitan ”Uskaltamisesta” -tekstissä, ovat myös Jäntin runojen ihanteita. Siksi tanssioppilaan tulee tinkiä levosta, ravinnosta, itsetunnon vakaudesta ja omista rajoistaan. Taide, baletti, vaatii asettamaan kaiken vain varvastossun pienen kärjen varaan. Tasapainosta voi milloin tahansa horjahtaa, ja tällöin putoaa ulos joukosta:

Selata muistoja on selata edesmenneitä / joku joka ei osannut vielä tätä – joku joka ei pysynyt horjumatta  
(Jäntti 2018, 99.)

Kelpaamattomiksi todettujen muisto tekee vaaran läsnäolevaksi. Selitykset eivät auta.

Kaikki syyt ovat keksittyjä. Kaikki seuraukset ovat totta.  
(Jäntti 2018, 37.)

Tanssimisen lopettaminenkaan ei tuo vapautusta, sillä kokemukset ovat uurtuneet syvään:

Olemme täällä:

Eikä täältä voi koskaan lähteä viimeistä kertaa pois, on uusi vuosikymmen ja kävelemme kadulla ja niskan asennossa on äkkiä jotakin hyvin kirottua, tuttua.  
(Jäntti 2018, 36.)

Jo lapsena alkanut systemaattinen harjoittelu jättää lähtemättömät jäljet ja muovaa sitä, millaiseksi ihmiseksi kasvaa. Sen jälkiä on mahdotonta pyyhkiä pois – kuten totesin esityksessämme pestessäni seinään piirrettyjä liituaäriviivoja. Opettajalla on siis suuri vastuu. Mutta onko hänkään vapaa itseensä piirryneistä jäljistä? Opettaja on vain yksi lenkki sukupolvien ketjussa, joka siirtää perinnettä eteenpäin. Myös se, minkä haluaisi jättää taakseen, hiipii mukaan salakavalasti. Tuntuu kohtuuttomalta odottaa, että pystyisi muuttamaan kaiken. Voisiko sallia itselleen sen, ettei saa siivottua kaikkia jälkiä?

Anttila pohtii ”Kaikuja salissa” -artikkelissa kehollisten muistojen pysyvyyttä ja miettii sitä, miten tanssijan historia on läsnä hänen kehossaan (Anttila 2003, 138–139). Tämä asettaa tanssia opettavan miettimään sitä, millaisia lähtemättömiä jälkiä tanssi kehoon muodostaa. Anttila toteaa, että tanssinopetus piirtää kehoon tottumuksia siitä, millainen liike on luvallista ja hyväksyttävää (Anttila 2003, 144). Hän aloittaa artikkelinsa pohtien havaintoaan siitä, miten tanssitunnille ominainen tilanne saa jähmettymään ja jännittämään osaamistaan. Tuntemus paikallistuu kehon sisälle, on kehollinen (Anttila 2003, 138). Epäonnistuminen annetussa tehtävässä on hävettävää. Tanssitunnilla ei voikaan kokeilla ja harjaantua taidoissaan, vaan jo harjoiteltaessa ollaan kuin näyttämöllä ja osallistumiseen saa oikeuden vain jo osaamalla.

### 3.4. 2000-luvun tanssijan työ ja toimijuus

Oma kokemukseni tanssijantyöstä sijoittuu lähinnä vuosille 1987–1995 ja on siten peräisin viime vuosisadalta. Jos vanhassa opinnäytetyössäni julistinkin tanssijuuden

luovaksi ja ajattelua vaativaksi toiminnaksi, en kuitenkaan itse tuntenut tanssijana vahvaa toimijuutta. Työssä syntyneille ristiriidoille annettiin taiteellisten erimielisyyksien nimike. Mutta katsellessani taaksepäin ymmärrän muutokseen lähteneen tanssijakäsityksen sekä taidetyön vallankäytön kysymysten tuottaneen näitä konflikteja.

Työskentelyni tanssijana rajoittuu lähinnä yhden teatterin piiriin ja suppeaan määrään koreografeja, joten en voi tietää, ovatko kokemukseni yleistettävissä vai ennemmin tiettyyn työyhteisöön liittyviä. Tässä luvussa etsin niille vertailukohtia artikkeleista, jotka ovat syntyneet Tukholmassa vuonna 2013 pidetyn *The Dancer As Agent* -konferenssin jälkeen. Konferenssiin osallistuneet jatkoivat siellä aloitettua keskustelua ja tuotokset julkaistiin 2014 *The Dancer as Agent Collection* -nimikkeen alla. Kokoelmassa on esseitä, dialogeja, karttoja, elokuvia, ja muuta materiaalia. Käytän artikkeleista erityisesti kahta: Cecilia Roosin esettä ”Appreciating Skill, Performing Articulation” sekä Efva Liljan artikkelia ”Breaking the Mould”. Vertaan niiden havaintoja muun muassa Leena Rouhiaisen väitöskirjan *Living Transformative Lives: Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology* (2003) kuvauksiin helsinkiläisten freelance-tanssitaiteilijoiden työstä.

Cecilia Roos tarkastelee kirjoituksessaan ”Appreciating Skill, Performing Articulation” tanssijalle asetettuja vaatimuksia ja erilaisten työsuhteiden – freelance-tanssijuuden ja tanssiryhmässä toimimisen – tuottamia eroja tanssijantyöhön ja tarvittavan osaamisen laatuun. Hän kysyy, miten nämä erilaiset olosuhteet vaikuttavat mahdollisuuteen muodostaa uusia todellisuksia, metodeja ja esteettisiä maailmoja. Roos toteaa tanssijan ammatillisen roolin muuttuneen merkittävästi viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana. Tanssijat työskentelevät itsenäisemmin ja osallistuen luovaan prosessiin (Roos 2014, 5–6). Tämä kuvaus vastaa muutosta, jonka tulon tunnistan jo omasta vanhasta opinnäytetyöstäni, vaikei tanssijan osallistumista luovaan prosessiin ymmärrettykään silloin yhtä laajasti kuin nykyään. Tanssijan piti lähinnä tarjota liikemateriaalia, josta koreografi sitten poimi mieleisiään ja teossuunnitelmassa käyttökelpoisia ideoita.

Vapaalla kentällä työskentelevän freelance-tanssijan työ koostuu lyhyistä projekteista vaihtuvissa kokoonpanoissa ja eri koreografien teoksissa. Se vaikuttaa siis vapaudelta,

jossa pääsee tarttumaan uusiin mahdollisuuksiin ja välttyy lukkiutumiselta vain yhdenlaiseen estetiikkaan. Ilman vakituista kiinnitystä tanssija voi toimia monenlaisissa tanssialan tehtävissä ja näin laajentaa osaamistaan koreografian, opettamisen tai esimerkiksi tutkimuksen suuntaan. Mutta päästäkseen toteuttamaan taiteellisia projektejaan joutuu freelance-tanssija todistamaan varteenotettavuuttaan työkutsuilla, yhteistyökumppanuuksilla, sovituilla esityksillä ja residensseillä. (Roos 2014, 6–7.)

Myös tanssiryhmään kiinnitetyn tanssijan työnkuva on laajentunut erilaisten kollaboratiivisten praktiikoiden yleistyessä. Yhdessä luominen on kuitenkin hidasta verrattuna siihen, että koreografi tulee harjoitukseen valmiin liikemateriaalin kanssa, Taloudelliset näkökulmat saattavat siten estää tuollaisen työtavan. Koreografi on, työskennellessään tiukalla aikataululla ja onnistumisen paineen alla, taipuvainen valitsemaan tanssijoikseen jo kannuksensa hankkineita varmoja osaajia. Niinpä alalle pyrkivän tanssijan on vaikeaa kehittää ammattitaitoaan työtä tekemällä. (Roos 2014, 6–7.)

Nuoren uraansa aloittavan tanssijan on siis vaikeaa päästä näyttämään kykyjään. Hänen taitojensa pitäisi olla myös oikean laatuista, jotta töitä saisi. Roos yrittää hahmotella, millaista tanssijantaitoa nykypäivänä haetaan. Freelance-tanssijan vaihtuvat tehtävät vaativat joustavuutta. Tanssijan pitää olla sopeutumiskykyinen niin tarpeissaan kuin preferensseissään. Mutta ollakseen koreografien silmissä kiinnostava, hänen pitää samalla varoa kadottamasta omaa yksilöllisyyttään. Tanssija joutuu siis tasapainoilemaan kahden vastakkaisiin suuntiin vetävän tavoitteen välissä. (Roos 2011, 6–7.)

Tanssiryhmään kiinnitettyihin tanssijoihin kohdistuu toisenlaisia odotuksia. He harjoittelevat ja esittävät useita teoksia samaan aikaan ja joutuvat lyhyessä ajassa siirtymään liikesanastosta toiseen. Nopea kyky omaksua materiaalia on tarpeen ja niin sanottu tekninen taito korostuu – ehkä ilmaisullisen esiintyjänlaadun sijaan. Oli sitten kyseessä vapaan kentän produktio tai vakiintuneelle ryhmälle tehtävä teos, on koreografille usein helpointa jakaa roolit aiempien töiden perusteella. (Roos 2014, 7–10.) Oman kokemukseni mukaan se, mitä on tehnyt ja kenen kanssa, myös helposti leimaa tanssijan muiden silmissä. Työskentely tietyn koreografian kanssa tai ryhmässä

aletaan jopa ymmärtää tietyn tanssikäsityksen tunnustuksellisenä allekirjoittamisena. Se tuntuu erityisen oudolta, jos tanssija ryhmän sisällä edustaa ennemminkin taiteellista oppositiota.

Ristiriita joustavan, monilahjakkaasti mihin tahansa kykenevän, ja kuitenkin kiinnostavasti omaleimaisen tanssijanlaadun välillä tulee esiin myös Leena Rouhiaisen väitöstutkimuksessaan haastatteleminen suomalaisten freelance-tanssijoiden puheessa. Koska freelancer työskentelee vaihtuvien koreografien kanssa, hänen tärkeitä ominaisuuksiaan ovat sopeutumiskyky, monipuolisuus ja muovautuvuus. Tanssija aloittaa jokaisen produktion orientoitumalla uuteen lähestymistapaan. Hänen pitää ymmärtää, mitä tavoitellaan ja alkaa muuntautua sen mukaisesti. Uudessa teosprosessissa tanssija aloittaa työn aina nollassa ja pyrkii kehittämään teoksessa tarvittavan uuden kehollisen olemisen tavan. Tanssija on – kuten Rouhiainen lainaa Susan Leigh Fosteria – *body for hire*, vuokrattava keho, joka on laiha, joustava ja kykenevä. Kehon on suotavaa olla anonyymi ja yhdenmukainen ilman fyysisiä tai esteettisiä rajoitteita. Tanssija ei toisaalta saa olla ”hajuton ja mauton”, vaan monipuolisuuden lisäksi vaaditaan omintakeisuutta ja yksilöllisyyttä. (Rouhiainen 2003, 241–242.)

Rouhiainen haastatteli tutkimuksessaan helsinkiläisiä 1990-luvun tanssijoita, kun taas Roos pohtii tilannetta 2010-luvulla. Silti he tuovat esiin varsin samanlaisia tanssijoihin kohdistuvia vaatimuksia. Eivätkä kuvaukset ole kovin kaukana myöskään minun 1980-luvun pohdinnoistani. Jopa päätelmät siitä, miten näiden erilaisten tavoitteiden ristiaallokossa voisi luovia, vaikuttavat tutuilta. Roos esittää, että voisi löytyä tila, jossa tanssija on oman kokemuksensa luoja, tekijä (*author*). Tuo tila olisi paikka sisäisen kokemuksen ja ulkoisen näkökulman välillä – aukeama tai rako, jossa voisi antautua liikkeen mahdollisuuksien tutkimiseen. (Roos 2014, 17). Rouhiainen puolestaan tuo esiin Richard Shustermanin kehollisten praktiikoiden jaottelun. Siinä ne erotellaan ulospäin näkyviin representationaalsiin ja performatiivisiin puoliin, joille vastakkaisia ovat tanssin kokemukselliset ulottuvuudet, keskittyminen omiin sisäisiin tuntemuksiin ja kokemuksen esteettiseen laatuun. Jos kehollinen ulkomuoto ja fyysis-motoriset taidot painottuvat enemmän silloin, kun pitää osoittaa pätevyyttään tanssijana, niin ehkä kokemuksellinen ulottuvuus on avain persoonallisen ja omaleimaisen tanssitavan

kehittämiseen. (Rouhiainen 2003, 243.) Sisäisen kokemuksen painottaminen muistuttaa sitä tanssijuutta, jota kuvasin vuoden 1987 opinnäytetyöni lopussa – tai sitä ”tanssimisen kirkkaasti hohtavaa ydintä”, joka tuntuu karkaavan käsistäni kirjoitelmassani ”Uskaltamisesta”. Eri suuntiin vetävien vaatimusten kahtalaisuus tunnistetaan, mutta edelleen etsitään ratkaisua siihen, miten ne voisivat yhdistyä yhdessä ja samassa tanssijassa.

Efva Lilja esittää kirjoituksessaan ”Breaking the Mould” suorastaan tulisieluisen näkemyksen siitä, miten nykypäivänä tanssijoita tulisi kouluttaa – voimakkaiksi, luoviksi yksilöiksi, jotka eivät pelkää sen enempää itseään kuin maailmaakaan. Hän kuvaa kriittisesti perinteistä koulutusmallia, jossa aluksi keskitytään harjoittamaan kehon fyysistä pystyvyyttä ja asetetaan luova elementti vasta oppimisprosessin loppuun. Huomaan tässä yhtäläisyyden Jyri Pulkkinen koreografian harjoitteluun, jota kuvasin vanhassa opinnäytteessäni. Vaikka tuolla mallilla koulutetun ja lähinnä fyysisesti pätevänä kehona ymmärretyt tanssijan haluaisi mieltää vanhentuneeksi ajatteluksi, Lilja väittää sen edelleen olevan vallitsevaa todellisuutta. Mallin purkamisen edellytyksiksi hän nimeää irrottautumisen perinteisestä jaosta tanssijoiden ja koreografian välillä sekä luopumisen genre- ja tyylilajien rajoista. Jaottelu tanssijoiksi ja koreografeiksi on ilmaistu jo työ sopimuksessa ja siihen määritellyssä palkassa. Palkkaeron Lilja kirjoittaa perustuvan ajatteluun, jossa koreografi on taiteen tekijä ja tanssija vain koreografian teosten tulkitsija. (Lilja 2014, 5–8.) Tanssijakäsitys siis vaikuttaa monitasoisesti – niin koulutukseen, työskentelystä syntyvän taiteen estetiikkaan kuin tanssijan työsuhteen realiteetteihinkin.

Ajatteluun, jossa tanssija nähdään vain tulkitsijana, törmään selatessani teosta *Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia* (toim. Hannele Jyrkkä 2011). Siinä Jorma Elo kuvaa aikaa, jolloin hän oli siirtymässä tanssijantyöstä koreografiksi.

Olihan siinä touhua, kun piti keskittyä ja valmistautua näytöksiin, ylläpitää kropan kuntoa ja sitten vähitellen lomittaa luova työ tanssijan töihin. (Elo 2011, 36.)

Yhdellä puolihuolimattomalla lauseella Elo siis määrittelee tanssijat kropan kunnon ylläpitämiseen keskittyviksi tulkitsijoiksi, kun taas koreografi tekee luovaa työtä. Silti hänkin toivoo tanssijoidensa pystyvän osallistumaan luomiseen ja olemaan siinä apuna.

Elo kirjoittaa käyttökelpoisimpien tanssijoiden jopa nauttivan tanssimisesta. (Elo 2011, 37.) Jään miettimään, mikä on johtanut siihen, että osa tanssijoista ei siis kaiketi tanssimisestaan nauti. Tanssijan ansioiksi Elo luettelee luontaisen kyvyn tanssia musiikkiin sekä sen, että he ovat ”kivoja ja inspiroivia ihmisiä” (Elo 2011, 37). Minulle lukijana kirjoituksesta huokuu käsitys, jossa tanssijat eivät ole tasaveroisia taiteilijoita koreografian kanssa, vaan materiaalia tämän käyttöön. Kuvauksen taustalle piiryy koreografian valta-asema. Mieleeni hiipii myös epäily, että ”kivaan ja inspiroivaan” tanssijaan ei ehkä kuulu kriittisyys koreografia tai koreografiaa kohtaan.

Elo tietenkin on baletin traditiossa kasvanut ja nimenomaan balettiryhmien parissa työskentelevä koreografi. Mutta nykyään balettiryhmätkin tekevät paljon nykytanssiteoksia ja tarjoavat työmahdollisuuksia myös nykytanssikoreografeille. Ne ovat vakiintuneina instituutioina ja tanssialan parhaimmilla resursseilla toimivina sen käytäntöjä ja ajattelumalleja tuottavia toimijoita. Niiden tanssijakäsitys ei rajaudu vain balettiammattilaisia koskevaksi, vaan sitä sovitellaan myös nykytanssijoihin. Elo koreografina toisintaa sitäkin perinnettä, jossa – tanssijoiden enemmistön ollessa naisia – ovat koreografit ja muut valta-asemassa toimivat miehiä. Lilja toteaa, että miestanssijoitakin kyllä koskevat monet tottelevaisuuden ja standardoidun kehon vaatimukset. Mutta erona naisten tilanteeseen Lilja näkee asetelman, jossa miehet – heidän ollessaan niitä joille valta annetaan – myös koulutetaan valtaa ja resursseja hankkimaan. (Lilja 2014, 7–8.)

Lilja päättää kirjoituksensa toteamukseen, että ilman tanssijaa ei ole tanssiakaan. Hän kehottaa tanssijoita irrottautumaan muotistaan ja toivottaa heille kykyä kuunnella, nähdä, tuntea, tietää sekä intuitiivisesti ymmärtää, miten keskustellaan ja kuinka suuntaudutaan eteenpäin proaktiivisesti. (Lilja 2011, 11.) Tämä käsittääkseni edellyttää sitä, että tanssijan koulutus ei ole pelkkää fyysisen taidon hiomista eikä tanssijoita ymmärretä vain toisten tekemien teosten tulkitsijoina vailla omaa taiteellista integriteettiä.

## 4. ESITYKSEN VALMISTAMINEN, HARJOITTELU JA ESITYKSET

Tässä luvussa kerron tarkemmin *Vai jotain muuta?* -teoksen suunnittelusta, harjoittelusta sekä itse esityksistä. Keskityn enemmän omaan kokemukseeni kuin tapahtumien yksityiskohtaiseen kuvaamiseen tai teoksen analysoimiseen.

### 4.1. Suunnitteluvaihe

Uskaltauduttuani lausumaan ääneen aikeen esityksestä, minut valtasi riittämättömyyden tunne. Olin innostunut aiheestani ja kirjoittamisesta, mutta esitykseksi muokkaaminen tuntui ylittävän osaamiseni. Kaipasin kipeästi jotakuta sekä jakamaan vastuuta tarvittavasta dramaturgisesta suunnittelusta että ohjaamaan esiintymistäni. Tarvitsin työparin, jolla olisi itseäni parempi ote (puhe)teatteriin ja tekstipohjaiseen työskentelyyn. Oli luontevaa kääntyä niiden opiskelutovereitteni puoleen, jotka oikeastaan jo olivat osallisia kirjoituskurssimme kautta.

Onnekseni teatteriopettajaopiskelija Jenni Bergius näki yhteiseen projektiin ryhtymisen itselleen mahdollisena opinnäytetyön aiheena. Pidin tärkeänä sitä, että hänellekin kyse oli opinnäytteestä. Olisi ollut vaikeaa pyytää ketään ryhtymään näin isoon työhön ilman, että sen saisi liitettyä osaksi omia opintoja. Yhtä lailla tärkeäksi koin sen, että työparillani oli esitykseen oma ja omista intresseistä syntyvä näkökulmansa. Olin siinä määrin uponnut kirjoittamaani maailmaan, että halusin nyt mieluusti rikkoa tekstien rakenteita. En halunnut niiden jäävän muistikuvieni lopulliseksi tulkinnaksi. Kirjoitusteni saama hyväksyvä palaute imarteli, mutta samalla tunsin lievää epämukavuutta niihin piirtyneen maiseman takia. Kirjoittamista oli ohjannut menneiden kokemusten lisäksi silkka tarinallinen toimivuus. Ne oli kirjoitettu esityksen pohjaksi, eikä esityksessä ole kiellettyä liioitella tai katsoa vinosti. Olin huomannut Juha Suorannan artikkelin ”Tekstin lumo ja maailman yltäkylläisyys” (2003) toteamuksen mukaisesti, että tosiasiat ovat tosiasiaissa varsin taipuisia (Suoranta 2003, 38). Jos kirjoittaessani olin siis taivuttanut todellisuutta yhteen tapaan, halusin esityksen taivuttavan sitä mieluusti hiukan toisin.

Esityksen työstäminen Jennin kanssa alkoi rauhallisesti ja aluksi lähinnä juttelimme. Tai – Jenni haastatteli minua ja kuunteli, joten minä sain nauttia saamastani henkilökohtaisesta huomiosta. Yritin karistaa mielestäni sen kauhun, jota tunsin edessä olevasta tehtävästä. Olin esiintynyt paljon, mutta pääsääntöisesti muiden teoksissa. Olin tehnyt suurimuotoisiakin esityksiä, mutta itselleni vain muutaman minuutin mittaisia koreografioita. Enkä varsinkaan ollut rakentanut puheteatteriesitystä. Hyväksyin siis halukkaasti Jennin ehdotuksen, että hän ottaisi vetovastuun esityksen rakenteen suunnittelussa.

## 4.2. Kuunnelmaversioiden tekeminen PedApproach-tapahtumaan

PedApproach on teatteri- ja tanssipedagogiikan maisteriopiskelijoiden järjestämä seminaaritapahtuma, jossa esitellään valmistuvien opiskelijoiden opinnäyteprosessien antia ja samalla harjoitellaan tapahtuman järjestämistä. Meidän vuosikurssimme tehtäväksi annettu tapahtuma siirtyi yllättäen sähköiseen ympäristöön, kun Suomeenkin keväällä 2020 levisi pandemian aiheuttanut uusi covid-19 virustauti. Omia opinnäytteitämme päätimme työparini kanssa esitellä – tekstijulkaisujen lisäksi – kuunneltavassa muodossa. Jenni poimi kirjoitelmista kolme, jotka ääneen luettuina tarjoihtiin taustamusiikkiehdotuksen ja juomasuosituksen kera. Oman kierteensä ”kuunnelmien” valmistamiseen toi tilanne, joka pakotti työskentelemään vain sähköpostien, WhatsApp-viestien ja verkossa toimivien kokousvälineiden avulla ilman mahdollisuutta tavata toisiamme.

Tekstien ääneen lukeminen sai minut kuulemaan – tai oikeastaan tuntemaan – omat sanani. Niihin syntyi uusi ja kirjoittamisesta poikennut kosketus. Tietenkin lukeminen paljasti myös turhaa koukeroisuutta, ontuvia lauserakenteita ja tautologiaa. Ääneen lukemalla löysin epäselvästi ilmaistun.

Oman puheen kuunteleminen oli vaivaannuttavaa – erityisesti ensimmäisen ja ilman ohjaajan antamia suuntia luetun version. Huomio kiinnittyi ilmaisun yksilotteisuuteen, kun se oli liian ”yksi yhteen” tekstin ajatuksen kanssa. Syntyi helposti joko julistava tai sääliä kinuava vaikutelma. Kirjoittajuus painoi edelleen niskassa, eikä lukemiseen

löytynyt kepeää irtonaisuutta. Kun sain Jenniltä ohjauksellisia neuvoja, pystyin vapaammin kokeilemaan uusia näkökulmia. Liu’uin pois kirjoitushetken mielentilasta ja annoin sanojen vain olla. Jenni saattoi yksinkertaisesti pyytää lukemaan jonkin kohdan nopeasti tai tarjosi mielikuvan, joka sävytti tunnelmaa. Tässä yksi esimerkki sähköpostilla saamastani ohjauksesta:

Ja jos tuossa Uskaltamisessa puolestaan vaihtelisi niin, että osa kappaleista tulisi ikään kuin salapoliisi työssään johtolankoja etsimässä, hahaa tai hmmm, todiste löytyi. Ja osa tekstistä taas voisi tulla ikään kuin henkilöllä olisi tiedossaan Suuri Totuus, joka tuo varmuuden ja helpotuksen. Saatko yhtään kiinni tästä? Onko järkee vai ei? (Bergius sähköpostissa 2020a.)

Lukiessani vapauduin tekstin tuottamisen paineesta, joten kirjoittamiseen verrattuna lukeminen oli leikkisän kevyttä. Koska kirjoitus oli jo, ei tarvinnut pelätä, ettei sitä ehkä synnykään. Ajattelun valuttaminen tekstiin oli ollut työlästä ja tekstin työstäminen jatkui myös kirjoitustilanteiden välillä. Kirjoitelman lukeminen sen sijaan oli nopeasti ohi menevä ponnistus, jonka jälkeen saattoi rentoutua. Olin lukiessani esiintyjä, joten pystyin myös tukeutumaan esiintymiskokemukseeni.

Huomasin voivani lisätä kehollista kiinnittymistä lukemiseen ja tämä auttoi toimivien sävyjen hakemisessa. Ryhdyin elehtimään ja ”näyttelemään” – vaikkakin aika varovaisesti. Erilaisten puhenopeuksien, tunnelmien ja Jennin ehdottamien ”roolien” kokeileminen antoi luvan irtautua kirjoitelmien poleemisista väitteistä. Aikaisempi toteamukseni siitä, että ”ei se noin mennyt” konkretisoitui. Olin joku muu – lukija – joka ohjaajan kanssa etsi sopivaa suhdetta kirjoitettuihin sanoihin ja loi niihin kontrastia tavasta, jolla ne lausuttiin. Pääsin luopumaan tekstin allekirjoittajan roolista. Ehkä siitä kumpusi tuo kepeä olo? Sain antaa kirjoitelman muuttua esityksessä kerrotuksi tarinaksi.

Erikoinen lockdown-tilanteessa työskentely toi mukaan myös sattumia. Koska äänitin tekstejä kesämökillämme äänitysstudion sijaan, tarttui nauhoitukseen mukaan keväistä lintujen laulua. Jenni innostui siitä ja pyysi äänittämään lintuja vielä lisää. Niinpä ”Uskaltamisesta” -kirjoitelman luentaan liitettiin linnunlaulua, jota tallensin mökkimme kuistilla. Linnunlaulu kantoi tuon kevätaamun muiston myös esitystilaamme, sillä kuuntelimme nauhoitetta työryhmän kesken esitysten välisillä tauoilla.

Prosessiin toi oman pienen lisänsä se, että PedApproach-blogijulkaisuun tarvittiin valokuvia. Otan valokuvia yleensä tosi vähän, enkä miellä osaavani kuvata – kunhan räpsin. Valokuvat piti saada toteutettua nopeasti ja niillä välineillä, joita mökillämme sattui olemaan. Kuvien ottaminen ja pienimuotoinen käsittely pakotti tekemään varovaisen kurkotuksen visuaalisen ilmaisun suuntaan. Niinpä nappasin tuolin keittiöstä ja tomaatin jääkaapista edustamaan kirjoitelmassani esiintyvää hallittua tilallista sommitelmaa ja ryhdyin leikkimään. Asetelmaan kirjoitettua matkalaukkaa minulla ei ollut, joten sen kuvasi Jenni omassa koronaresidenssissään. Hallittu kokonaisuus hajautettiin siis useaksi erilliseksi kuvaksi.

Sivuhuomiona ihmettelin sitä, miten hyvin mieleemme on koulutettu näyttämön konventioihin. Miksi on heti selvää, miten sopivasti vinossa sen tuolin on oltava kuvassa? Että tuolle asettelulle ei ole muita vaihtoehtoja – ellei sitten tavoittele ihan toista viestiä. Odotetun kaavan voi rikkoa, mutta silloinkin on naimisissa sen kanssa ”kaavan rikkojana”.

Kaavojen toistamista pohtiessani nousee yhtäkkiä mieleeni Van Goghin maalaus, jossa tuoli on samaan tapaan vinossa ja istuinosan kulmalla on jokin esine – vaikkakaan ei punainen tomaatti. Pieni kurkistukseni kuvataiteiden alueelle siis vihjaa, että muissakin taiteenlajeissa – kulttuurissamme kaiken kaikkiaan – erilaiset konventiot ja ikoniset mallit on juurrutettu meihin aika syvälle. Ne ovat maaperä, josta myös uusi taide kasvaa. Tiedostamattani toisinnan kuuluisaa maalausta – ja yhtä lailla näin voi tapahtua katsojan mielessä. Tämä ajatus on tietenkin moneen kertaan sanottu ja banaali, mutta jollain lailla se herää hetkeksi eloon tässä oman kokemuksen maistelussa. Voisiko sanoa, että tuo jo muiden monesti ilmaisema ajatus kehollistuu ja on hetken aikaa kosketettavissani?



Kuva: Eevamari Kitti

Edellä kuvaamassani havainnossa perinteen vaikutus nykypäivään ilmenee ilman negatiivista sävyä. Se ei tuo tarvetta kyseenalaistamiseen. Jos siis työni alussa halusin katsoa mennyttä lempein ja ymmärtäväisin silmin, voin tässä ehkä nähdä mallin sellaiselle lähestymistavalle. Vaikka tulevat valinnat ovatkin sidoksissa menneeseen, tuon sidoksen ei tarvitse mieltyä vain katkomista vaativaksi kahleeksi. Voin valita seuraavien askelten suunnan siitä huolimatta, että nyt olen siellä, minne tähän mennessä taivallettu matka on kuljettanut.

PedApproachia varten tehdyistä äänitteistä käytimme joitakin myös esityksessämme kohtausten äänenä – tosin ilman blogijulkaisussa ehdotettuja musiikkikappaleita ja juomatarjoilua.

### 4.3. Harjoitteluvaihe

Kirjoitusprosessin intensiivisyyden ja henkilökohtaisuuden jälkeen tunsin tarvetta saada etäisyyttä syntyneisiin teksteihin. Koska en voinut siirtää tekstejä pöytälaatikkoon palatakseni niihin joskus myöhemmin, olin kiitollinen Jennin tarjouksesta ottaa vastuu kokonaisuuden miettimisestä ja harjoitusten valmistelusta. Hänen ehdotuksestaan laajensimme työryhmää kahdella taiteilija-taideopettajalla, jotka toivat mukanaan kuvataiteen ja musiikin näkökulman. Myös tämä toimi tervetulleena apuna siirtymisessä liian likeisesta henkilökohtaisuudesta yleisemmälle tasolle. Joukkoomme liittyivät harpisti-säveltäjä-musiikkipedagogi Natalia Castrillón sekä kuvataiteilija-kuvataidekasvattaja ja draamapedagogi Hanna Pulkkinen. Näin meistä muodostui monitaiteellinen ryhmä, jonka kaikki jäsenet olivat kiinnostuneita taidepedagogiikasta. Jenni otti dramaturgin ja ohjaajan tehtävän sekä valaistus- ja äänentoistovastuun esityksen aikana. Me muut olimme esiintyjä, joiden osuutta ei oma taiteenala rajoittanut, vaikka hyödynsimmekin jokaisen erityistä ammattitaitoa. Hanna kantoi enemmän vastuuta teoksen visuaalisesta ilmeestä – puvuista ja näyttämökuvasta – kun taas Natalian osaamista käytimme esityksen musiikissa.

Heti ensimmäisestä harjoituksesta alkaen työskentelyämme leimasi yhteisymmärrys siitä, että kaikki voivat tehdä ehdotuksia ja vaikuttaa teoksen muotoutumiseen. Toinen koko harjoitusprosessia läpäissyt piirre oli keskusteleminen teoksen teemoista sekä niihin liittyvien omien kokemusten jakaminen. Työskentely oli tavoitteellista ja esitystä kohti suuntautuvaa, mutta samalla reflektointia, sillä tavoittelimme oman ymmärryksen syventämistä ja taideopettajana kasvamista. Vaikka lähtökohtana olivat kirjoitukseni, tuli esitykseen mukaan myös muiden kokemuksiin perustuvaa materiaalia. Monet alun perin tanssin opiskeluun ja opettamiseen liittyneet havainnot saatoimme keskusteluissamme todeta muidenkin taiteiden piirissä tunnistettaviksi.

Mietimme pitkään, miten toisimme kirjoitelmatekstit esitykseen. Vaikka ajatuksena ensin oli ollut monologi, aloin kokea sen vieraaksi, enkä halunnut esiintyjäntyöni painottuvan tekstin ulkolukuun. Halusin pikemmin päästää teksteistä irti. Ratkaisimme ongelman käyttämällä esityksessä PedApproachia varten tekemiämme nauhoitteita ja äänitimme muutamia uusiakin. Näin vapauduin keskittymään muuhunkin kuin vain muistamaan tekstin oikein. Prologissa luimme muistojen tekstit paperilta, ja painajaisunikohtauksen kirjoitelman luki Hanna. Käytimme esityksessä osittain englantia, koska suomenkielisyyden haaste olisi liiaksi kahlinnut Natalian ilmaisu.

Meillä kaikilla oli harjoitusvaiheen ajan myös muita työvelvoitteita, joten koko ryhmän yhteisiä harjoituksia oli vain muutamia. Ensimmäinen läpimenokin saatiin tehtyä vasta ensi-iltapäivänä. Myös siksi oli huojentavaa, ettei ulkoa muistettavaa tekstiä ollut valtavaa määrää. Alussa harjoittelua rasitti meille varatun tilan remontin viivästyminen. Tanssin piirissä on kyllä tavanomaista, että teos rakennetaan lähes valmiiksi harjoitussalissa ja ainoastaan viimeistellään näyttämöllä. Nyt kuitenkin myös teoksen tekninen toteutus oli pitkälti omissa käsissämme ja – koska kukaan meistä ei ollut valottanut äänisuunnittelun ammattilainen – meille oli elintärkeää päästä kokeilemaan vaihtoehtoja käytännössä. Emme osanneet etukäteen edes arvioida, millaista teknistä välineistöä esitykseen olisi tarpeen varata. Jenni kantoi suurimman vastuun näyttämöteknisestä osuudesta, sillä hän oli ainoa, joka pystyi katsomaan esitystilannetta ulkopuolelta.

Halu improvisatoriseen työskentelyyn ja luottamus sen mahdollisuuksiin yhdisti työryhmäämme, joten monien kohtauksien kulku sovittiin vain pääpiirteittäin. Meitä kiinnosti sellainen esiintymisen laatu, joka syntyy vapaudesta tehdä valintoja esiintymisen hetkellä. Harjoitusajan niukkuus tuotti työtavan, jossa kaikkiin ideoihin tartuttiin. Periaatteena oli, että kokeilemalla toimivuus selviää. Itse pyrin tietoisesti välttämään kovin kriittistä lähestymistä, mutta kuitenkin toisaalta puhumaan ääneen niistä hetkistä, jolloin tekeminen tuntui hankalalta. En halunnut nimetä epämukavuuden lähdeä, vaan jätin sen syyn avoimeksi. Ajattelin, että silloin ratkaisu olisi mahdollista löytää yhtä lailla ohjaajan ohjeista ja oman ajatteluni tarkentamisesta kuin siitä, että kohtausta muutettaisiin. Halusin välttää luomasta mieleeni valmista oletusta siitä, kenen meistä pitäisi löytää ratkaisu, enkä halunnut itsekään rientää ratkaisua ehdottamaan.

Meille oli tärkeää pitää huolta turvallisesta ja dialogisesta työskentelyilmapiiristä, jossa jokaisella olisi tunne tekijyydestä. Halusimme työskennellä tavalla, joka samalla olisi ehdotus paremmasta toimintamallista, ja irrottautua ongelmista, joihin olimme taidealalla törmänneet. Halusimme siis esitystä valmistaessamme myös harjoitella hyvän harjoittelukulttuurin rakentamista, eikä onnistunut esitys ollut ainoa tavoite. Hyväksyvä ilmapiiri auttoi unohtamaan varuillaan olon ja pelon siitä, että oman heikon kohtansa paljastaessaan tulisi nolatuksi tai todetuksi ammattitaidottomaksi. Toisaalta oppilaitosympäristö tarjosi suojan sellaisilta taloudellisilta ja tuotannollisilta paineilta, jotka lepäävät ammattiteattereissa työskentelevien niskassa.

Kynnys palata esiintymään oli korkea. Olin jo luopunut kunnianhimosta esiintyjänä, enkä tuntenut vetoa näyttämölle. Mutta vielä näyttämölle nousemista suurempi myöntymisen paikka oli asettua harjoittelemaan ja olemaan ohjattavana. Jouduin suostuttelemaan itseäni työstämisen vaatimiin toistoihin. Vaikka halusinkin saada esityksen toimivaksi, tunsin samalla outoa vastahakoisuutta. Ehkä omiin ei-aina-niin-mukaviin muistoihin palaaminen herätti eloon aiempien harjoitustilanteiden negatiivisia tunteita. Otin tehtäväkseni löytää itsestäni toisenlaisen esiintyjän, toisenlaisen esitystä harjoittelevan. Eeva Anttila on todennut, että muistosta muodostuu uusi kokemus, kun sille annetaan uusi kehollinen ilmentymä (Anttila 2002, 145). Voisiko siis ajatella, että tämä harjoitusprosessi antoi minulle mahdollisuuden luoda muistoille uusia kehollisia ilmentymiä ja siten muokata kokemusta harjoittelusta? Muistoihini lisättiin uusi hiukan erilainen kerrostuma.

Uudenlaiseen suhtautumiseen loi pohjaa toisen opiskeluvuotemme kurssi, jolla valmistimme improvisointiin perustuneen esitystapahtuman yliopistonlehtori Riku Saastamoisen ohjaamana. Myös Jenni oli samassa kurssiryhmässä, joten kurssin lähtökohtana ollut tyhjän tilan improvisaatioharjoitus oli meille molemmille tuttu. Itselleni nousi avainlauseeksi harjoitukseen saamamme ohje: mitään ei tarvitse tapahtua. Se riisui tilanteesta turhan jännityksen ja antoi vapauden olla miettimättä ennalta asetettuja päämääriä tai onnistumisen kriteerejä. Se päästi lähemmäs sitä esiintymisen ydinkokemusta, jonka ikään kuin tiesin ja tunsin, mutta joka niin helposti karkasi käsistä tuottaen epämääräistä pettymystä. Lupa sille, ettei tarvitse, kääntyi mielessäni

luottamukseksi, joka vapautti tekemään. Minun ei tarvinnut vakuuttaa ohjaajaa kyvystäni suoriutua. Siten minun ei tarvinnut keskittyä aistimaan ohjaajan tai koreografin mieltymyksiä. Minun ei tarvinnut myöskään yrittää vastata mielikuvaa, jonka perusteella olin tullut valituksi – eli välttää uuden etsimistä, koska minulta odotettiin jo aiemmin nähtyä.

*Vai jotain muuta?* -esityksemme harjoittelu ei ollut kovin intensiivistä, vaikka prosessi valtasikin ajatukset ja vaati työtunteja. Raskainta oli kantaa sitä huolta, joka syntyi ynnäillessä kalenteriin merkittyjen yhteisharjoitusten vähäistä määrää. Jo PedApproachia tehdessämme Jennin kyky saattaa projekti valmiiksi oli tullut minulle tutuksi. Tämän esityksen valmistumisesta ja kaikkien lankojen käsissä pitämisestä annan samoin kunnian hänelle. Jos hän ehkä kokikin stressiä, niin sellaiset tunteet eivät kaatuneet työryhmän niskaan tai päässeet haittaamaan työskentelyn hengittävää luonnetta. Moneen kertaan tunsin keksiväni ideoita juuri sen ansioista, että Jenni ohjaajana kantoi vastuun harjoitustilanteen etenemisestä. Tällainen vastuunjako ei ole itsestäänselvyys; joskus olen löytänyt itseni kannattelemasta koreografiaa, vaikka minulta samalla on odotettu pysymistä tanssijan roolini rajoissa.

Meille muodostunut työnjako ei ollut valta-asetelma eikä tehnyt esityksestä enemmän Jennin teosta. Ohjaajan ottaman vastuun ei tarvitse kaventaa esiintyjän toimijuutta. Oikeastaan tapahtuu päinvastoin, kun esiintyjä voi täysipainoisesti keskittyä omaan osuuteensa ja luottaa siihen, että ohjaaja toimii kokonaisuutta katsovina silminä. Jos ohjaajan silmät puuttuvat, joutuu esiintyjä asettumaan itselleen katsojaksi. On vaikeaa syventää kehollista kokemusta, jos samaan aikaan yrittää nähdä itsensä yleisön näkökulmasta. Harjoitellessa pitää saada kokeilla ja hakea rajoja sille, miten pitkälle voi mennä tai pitää mennä. Kokeilemisen vapauden mahdollistaa luottamus siihen, että ohjaaja auttaa asettamaan säädöt kohdalleen.

Oli opettavaista palata hetkeksi tilanteeseen, jossa joutui toimimaan hyvin keskeneräisten taitojen varassa – kuten omat oppilaani jatkuvasti tekevät. Vanhemmiten kokemukset vasta-alkajuudesta käyvät harvinaisiksi. Se epävarmuus, jota tunsin uskaltautuessani tähän työhön, lähensi minua oppilaisiini. Päätökseni yrittää toimia toisin kuin yleensä vaati muutosta, jonka seurauksia en voinut tietää. Jennin teatterista

ammentava työskentelytapa opetti minulle myös rennompaa suhtautumista harjoitusajan hyödyntämiseen. Tehokkuuden vaatimus tuntuu olevan jotain tanssille ominaista. Syitä uumoilemaani eroon teatterin ja tanssin välillä lienee monia, mutta yksi saattaa olla tuo tapa sovittaa tanssiteokset näyttämölle vain muutamien harjoitusten puitteissa. Kun aikaa näyttämöllä on niukasti, tulee nopeasti toimimisesta arvokasta – ja tanssiosaamisen mittari. Nopeuden painottamiseen saattaa ohjata myös tanssin yhdistäminen musiikkiin. Se pakottaa tanssijan reagoimaan täsmällisesti musiikin antamiin impulsseihin. Tietenkin myös teatterissa ajoituksen osuvuus on olennaista. Mutta tanssissa tempon määrittää musiikkiäänite tai orkesterimontun kapellimestari – siis joku, joka ei osallistu näyttämöllä tapahtuvaan tanssiin, ei tunne sitä kehossaan. Tahdissa pysyminen on tanssijan tehtävä, sillä musiikin ei ajatella epäonnistuneen, jos ajoitus ei osu yksiin.

#### 4.4. Lyhyt kuvaus teoksesta *Vai jotain muuta?*

Esitystä varten saimme käyttöömmä black box -tilan Teatterikorkeakoulun viidennestä kerroksesta. Vaikka aluksi haaveilimme rikkovamme selkeää jakoa katsomoon ja näyttämöön, pakottivat koronarajoitukset luopumaan sekä katsojien liikkumisesta esityksen aikana että esiintyjien liikkumisesta yleisön keskellä. Esitys tapahtui lopulta varsin perinteiseksi katsomoksi aseteltujen tuolien edessä. Näyttämötilan keskellä oli pienempi valkoinen neliö, jonka reunoille jäi musta alue. Mustalla alueella oli Natalian suurempi harppu, muutamia nuottitelineitä ja mikrofonijalustoja sekä kolme eri korkeuksilla roikkuvaa työmaavalaisinta, ”roikkalamppua”. Valkoiselle neliölle oli aseteltu kokoelma sekalaisia tavaroita: tuoli, matkalaukku, punaisia tyllihameita, taululiitupaketti, mustakantisten kirjojen pino, sinivihreät kumihanskat jne. Me esiintyjät seisoskelimme näyttämön laidoilla arkisesti ilman esiintyjämäistä otetta katsellen saapuvaa yleisöä.

Käsikirjoituksessa prologiksi nimetyssä ensimmäisessä kohtauksessa luimme otteita kirjoituksista, jotka käsittelivät kokemuksiamme taideopinnoista ja ammatissa toimimisesta – ikään kuin olisimme palanneet vanhaan päiväkirjaan. Tarinat kuultiin toisiinsa limittyneinä ja Natalian soiton säestämänä. Oma osuuteni oli poimittu kirjoitelmastani ”Seisomapaikkoja taiteen laidoilla”. Jennin pyynnöstä myös Hanna ja

Natalia olivat kirjoittaneet omia muistojaan ja ajatuksiaan – ”hetkiä polun varrelta” – sen rinnalle. Intiimistä muistojen jakamisesta roikkalamppujen lempeässä valossa siirryttiin leikaten valkoisten suojahaalareiden ja kertakäyttöhanskojen pukemiseen. Esineiden asetelma nostettiin esiin valolla. Käsikirjoituksessa kohtauksen nimi on ”Murharyhmä paikalle”. Kohtausidea syntyi performatiivisen autoetnografian kuvauksesta, jossa autoetnografista prosessia verrataan kohtaukseen CSI-sarjasta eli rikospaikkatutkijoiden työhön.

*It starts with a body, in a place, and in a time. The investigators analyze the body for evidence. But evidence, like experience, is not itself knowledge; like evidence, experience means nothing until it is interpreted, until we interpret the body as evidence. (Spry 2011, 19.)*

Näyttämölle asetellut esineet edustivat kokemuksia, joita esityksessämme lähdimme tutkimaan ja tulkitsemaan. Teimme siis mittauksia punaisella kuminauhalla, otimme valokuvia väläyttämällä kannettavia työmaavalaisimia ja pussitimme kokemustemme ”todistusaineistoa” minigrip-pusseihin.

Rautalankanukke-kohtauksen äänitaustan muodosti nauhoite kirjoitelmasta ”Pedagogisista menetelmistäni”. Sen aikana teimme Thomas Hauertin<sup>6</sup> kehittämää *wire doll* -harjoitusta. Olin tutustunut siihen Liisa Korpiniityn ohjaamalla kurssilla opintojemme ensimmäisenä syksynä. Harjoituksessa asetellaan ja väännellään toista erilaisiin asentoihin. Tämä tuntui sopivan toiminnaksi tekstiin, jossa puhutaan muovautuvan-mutta-aivottoman tanssijan mallista ja toisen ihmisen kaltaiseksi muuttumisen vaatimuksesta.

Tanssija on koreografian materiaalia. Tanssijan osaaminen on kykyä alati muovautua vaatimuksia asettavan toiveiden mukaiseksi... Olla tanssija on olla möykky muovailuvahaa – mielellään tämän kauden trendikkäissä värisävyissä. (ote kirjoitelmasta ”Pedagogisista menetelmistäni – tai oikeastaan jostain ihan muusta”)

Tästä siirryimme käsittelemään vaatimuksia, joita taiteilijoiksi mieliville asetetaan. Minä asettauduin erilaisiin asentoihin näyttämön taustaseinää vasten kertoen samalla olevani puu, lokki tai aurinko. Hanna ja Natalia piirsivät valkoisella liidulla ääriiviivani

---

<sup>6</sup> Thomas Hauert on sveitsiläinen tanssija ja koreografi sekä Brysselissä toimivan ZOO/Thomas Hauert Companyn perustaja. Hauert on kehittänyt oman koreografiseen praktiikkaansa perustuvan opetusmenetelmän. <https://zoo-thomashauert.be/en/about#!#bio>

mustaan seinään – kuten ruumiin ääri viivat piirretään maahan rikospaikalla – samalla kertoen, miksen puutteellisten ominaisuuksieni vuoksi voi mitenkään olla se, mitä ehdotan. Lopuksi kuulumme Natalian muiston siitä, miten eräs opettaja oli todennut hänen olevan liian herkkä pystyäkseen olemaan taiteilija – *too fragile to be an artist*.

Kirjoitelmani ”Ylpeys on tanssijan lankeemus” muokkautui esitykseen kohtaukseksi ”Tanssijan käskyt”. Kohtauksessa yritimme opetella ulkoa kymmenen käskyn tapaan muotoiltuja tanssijan ohjeita ja rankaisimme itseämme lyömällä, jos teimme niiden latelemisessa virheen. Hiljennyimme yhteiseen ”uskontunnustukseen”, mutta aloimme epäillä sen sanomaa ja päädyimme lopulta kysymään, olisiko sille armollisempia vaihtoehtoja. Kirjoitelmani ”Unta vain?” luki esityksessä Hanna ja minä tein samaan aikaan liikeimprovisaatiota työmaavalojen ja matkalaukun kanssa. ”Yksin”-teksti puolestaan muotoutui tanssikohtaukseksi punaisissa tyllihameissa. Yritimme ensin tanssia yhdenmukaista koreografiaa, mutta lopussa tanssi muuttui vapaaksi improvisaatioksi. Tanssin jälkeen pesin seinään piirretyt ääri viivakuvat pois samalla puhuen monologimaisesti ”Uskaltamisesta” tehdyn tiivistelmän.

Esitys loppui yhteiseen improvisaatioon ”I Am” -tekstistä<sup>7</sup> muokatun nauhoitteen ja Natalian kannettavan pikkuharpun säestyksellä. Ensi-illassa viimeiseksi kuvaksi jäivät pyörivään liikkeeseen laitettut roikkalamput, mutta seuraaviin esityksiin teimme muutoksen. Laitoimme ensin lamput pyörimään, jonka jälkeen jatkoimme Hannan kanssa liikeimprovisaatiota Natalian soittaessa. Esitys päättyi Jennin hitaasti himmentäessä valot.<sup>8</sup>

Natalian musiikki kulki mukana kohtauksissa ja ”Yksin”-tekstiin yhdistettiin katkelma Natalian säveltämästä ja yhdessä Mark Steensenin kanssa soittamasta *Sombras*-teoksesta. Monet esityksen ratkaisut teimme sen valinnan ehdoilla, että maksoimme tuotantorahallamme Natalian ja Hannan palkkiot. Muihin kuluihin jäi lähes nollabudjetti.

---

<sup>7</sup> ”I Am” löytyy PedApproach -blogista osoitteesta: <https://blogit.uniarts.fi/kirjoitus/about-learning-teaching-and-being-one-more-for-the-road-part-4/>

<sup>8</sup> *Päiväretkiä – eksymisiä* -liitteen kirjoitelmien lomassa on valokuvia esityksestä.

## 4.5. Esitysten vaihe

Esityksiä oli alun perin suunnitelmassa neljä, mutta pandemiatilanteen tuomat rajoitukset yleisömäärään, saivat meidät lisäämään määrää kahdella. Kaiken kaikkiaan esityksiä oli siis kuusi jakautuneena kolmelle päivälle. Katsojien määrä oli vaihteleva ja erityisesti päiväesityksiin tuli vähemmän yleisöä. Esitysjakso päättyi kolmen esityksen kimaraan saman päivän aikana. Esityksen loppuun tehty muutos ei harmillisesti päätynyt videotaltiointiin, sillä se kuvattiin ensi-illassa.

Jos harjoitusvaiheessa jouduin hieman taistelemaan itseni kanssa, oli esiintyminen kuin saapumista tuttuun paikkaan pitkästä ajasta. Aikaisempi kokemukseni esiintyjänä aktivoitui jälleen. Tilanteeseen liittyvä jännitys oli maltillisen sopivaa siten, että näyttämöllä oleminen tuntui huokoiselta ja kiireettömältä. Saatoin antaa itselleni luvan kehittää toimintaani edelleen ja löytää siihen tarkennuksia. Esiintyminen kehittyi aina pitkään esityskertojen myötä. Tuo kehitys myös tuntuu tarvitsevan yleisön, eikä samaa saa aikaan harjoitusvaihetta pidentämällä. Esitystilanne on kuin astumista omaan maailmaansa, jollaista on mahdotonta harjoituksessa täysin jäljitellä. Huomasin edelleen nauttivani siellä olemisesta, vaikkakin haaveilemaan paluusta esiintyjäksi. Esitys on eräänlainen potenssiin kohotetun tietoisuuden hetki. Kertyneen esiintymiskokemuksen tuoma rauha auttoi siinäkin, ettei edes kolme peräkkäisen esityksen sarja tuntunut erityisen raskaalta. Luulen sen olleen suurempi ponnistus muille ryhmämme esiintyjille, jotka joutuivat toimimaan enemmän oman alueensa ulkopuolella.

Esitys sai yleisöltä suojelemaan vastaanoton, vaikkakin turvavälein aseteltu ja kasvomaskien taakse piiloutuva katsojien joukko oli outo kokemus. Luultavasti myös yleisössä istuminen tuntui erilaiselta. On vaikeampaa reagoita, kun muut katsojat ovat etäällä ja omatkin ilmeet jäävät kasvomaskin peittoon. Vaikka esitys pienessä tilassa tuli melkein yleisön syliin, jäi väliin yllättävän ylittämätön etäisyys. Esityksen päätyttyäkin oli epätietoisuutta siitä, pitääkö yrittää kiireesti poistua paikalta vai onko sallittua jäädä vaihtamaan muutama sana kanssamme. Mielikuvaksi jäi kuitenkin, että käsittelemämme aiheet löysivät vastakaikua yleisön omista kokemuksista. Itse olin erityisen helpottunut siitä, että kohtaaminen ”Tanssijan käskyt” sai hyvää palautetta. En olisi itse uskaltanut noin voimakasta ja uskontoviittauksia sisältävää muotoa valitsemaan. Kohtaaminen oli

pitkälti Jennin ideoima, vaikka tanssijan käskyjä yhdessä mietimmekin ja taustana olivat kirjoitelmani ajatukset. Emme pyrkineet esityksessä uskaliaaseen rajuuteen, joten on hyvä, ettei tuokaan kohtausta mieltynyt liian pitkälle meneväksi.

Oma osuuteni näyttämöllä oli varsin suuri. Tähän vaikutti alkuperäinen ajatus monologista, mutta vielä tärkeämpänä syynä oli se käytännön seikka, että olin päivisin käytettävissä, eikä työaikaani tarvinnut suhteuttaa maksettavaan palkkioon. En kuitenkaan mieltänyt olleeni muita esiintyjä tärkeämmässä osassa. Esiintyjien tärkeysjärjestyksen miettiminen ei tuntunut tässä teoksessa edes relevantilta. Laajentuminen yhden esiintyjän monologista ryhmäksi konkretisoi sen, ettei kyse ollut vain yhden ihmisen kokemuksista. Me kaikki tavallaan esitimme toisiamme.

Painajaisunikohtausta oli minulle ehkä hankalin. Olin epävarma siitä, miten kiinnostavaa touhuiluni matkalaukun kanssa yleisölle oikein oli. Kohtauksen pohjana oli aivan harjoitusperiodin alussa tekemäni improvisaatio, josta Jenni poimi joitakin mielestään toimivia liikeaihelmiä. Toiminta muotoutui harvakseltaan tehtyjen toistojen varassa ja eniten sitä harjoittelin vasta teoksen kokoamisvaiheessa. Kohtausta muuntui jokaisen esityksen ja yleisökontaktin myötä. Yritin välttää tekstin kuvittamista ja varoa toiminnan liiallista kiihtymistä, mihin helposti ajautuu yrittäessään vakuuttaa. Silti mieltäni kaiversi epäily, että toiminta jäisi vain sisäänpäin kääntyneeksi vohkaamiseksi eikä avautuisi yleisölle. Paljon varmemmin jaloin pystyväni seisomaan ”Uskaltamisesta”-tekstin pohjalta tehdyssä seinänpesukohtauksessa, jossa pyyhkin seinälle liidulla piirretyt ääriviivakuvat pois samalla kun puhuin. Vaikka puheilmaisu on minulle esiintyjänä vieraampaa, olin tuon kohtauksen suhteen luottavaisempi.

En lopulta osaa sanoa, miten tyytyväinen olen syntyneeseen lopputulokseen teoksena. En ole varma, onko se edes minulle kovin tärkeää. Osittain tunsin vain seisovani hiukan sivussa seuraamassa tapahtumia, vaikka olin keskellä näyttämöä omiin teksteihini pohjautuvassa teoksessa. Voinen siis ajatella onnistuneeni siinä tavoitteessa, että antaisin kirjoittamani saada uusia tulkintoja. Näin jälkikäteen mielenkiintoni kääntyy enemmän siihen, mitä kaiken tämän tehtyämme ajattelen ja tunnen. Onko jokin muuttunut tai kirkastunut? Ymmärrätkö hitusen paremmin kaikkea sitä, minkä läpi olen vuosien saatossa taivaltanut?

## 5. MATKAKUVIA ALBUMIIN

Tässä luvussa palaan tapahtuneeseen reflektoiden ja keskusteluttaen ajatuksiani kirjallisuuden kanssa. Pyrin löytämään ilmoille nousseita teemoja ja pohdin samalla sitä, millaisena tämän kaltainen työskentelyprosessi näyttäytyy tutkimisen menetelmänä.

Aloitin tarkasteluni lukemalla tämän tutkimuksen aloittaneet kirjoitelmani vielä kerran. Niissä kiinnittää huomioni tanssialan työhön liittämäni raskaus. Tanssi ei oikein pääse lentoon vapautta rajoittavien rakenteiden ja omaa taiteilijuutta kyseenalaistavien asenteiden puristuksessa. Samanlaisia tunnelmia löydän lähdekirjallisuuden kuvauksista, ja mieleeni muistuu myös monia tilanteita, joissa tuttu tanssitaiteilija on kertonut miettivänsä alalla jatkamisen mielekkyyttä.

Mistä tämä raskauden kokemus syntyy? Varmasti osittain siitä, että kilometrit painavat jaloissa. Mutta myös siitä, että oma toimijuus jää jotenkin vajavaiseksi. Joku muu asettaa tavoitteet ja hallinnoi resursseja. Joku muu määrittelee, oletko onnistunut vai epäonnistunut. Jatkuvasti tuntee toimivansa tilanteessa, jossa pitäisi kelvata sille toiselle, joka valitsee tai jättää valitsematta. Arvioitavana on ihan kaikkineen – kehona, ihmisenä – sillä ammattitaito ja taidetyö mieltyvät osaksi omaa persoonaa. Kuitenkin sisällä hengittää kokemuksellinen suhde tanssiin, suhde joka ei petä eikä katoa, vaan aina vain palkitsee. Tämä vahva sidos luo toiveikkuutta. Raskaan alta on ehkä sittenkin mahdollista löytää tanssimisen kirkas ydin.

Nämä samat teemat löydän Rouhiaisien haastattelemien helsinkiläisten tanssitaiteilijoiden puheesta. Samoin *Dancer as Agent* -kokoelman kirjoituksista. Työskentelyn raskaus kumpuaa rakenteista ja rahan puutteesta. Resurssien vähäisyys luo onnistumisen pakon ja ohjaa valitsemaan varmoja ja nopeasti toteutettavia vaihtoehtoja. Tanssialan todellisuus uuvuttaa ja muuttaa kyyniseksi. Ammatista luopuminen väikkyä mielessä varteenotettavana vaihtoehtona.

Muistutan itseäni siitä, että nykyinen tanssin maailma lienee jo erilainen kuin se aika, jolta omat kokemukseni ovat peräisin. En varmastikaan tunne riittävästi tämänhetkistä

tanssijankoulutusta tai ammattikentän toimintatapoja, sillä olen pitkään toiminut vain tanssin perusopetuksen piirissä. Mielikuvaani perinteen voimakkuudesta saattaa korostaa sekin, että opetan klassista balettia, vaikka oman tanssikäsitykseni juuret ovat nykytanssissa. Asetelma on omiaan nostamaan esiin kysymyksen siitä, mikä perinteessä on säilyttämisen arvoista ja mikä ei niinkään. Kuitenkin epäillessäni teemojeni ajankohtaisuutta törmään keskusteluihin, joissa mietitään tanssijan tekijänoikeuksien toteutumista, tunnistetaan vallan väärinkäytön tilanteita ja kaivetaan esiin neromyytti. Myös tanssin perusopetuksessa pilkistelee ajoittain aika perinteinen ajattelu ja uudistumisessa edetään pienin askelin. Ehkä siis kuitenkin tuo vanhentuneeksi ajattelemanani vielä vaikuttaa alallamme?

Minun on vaikeaa välttää kärkevän poleemista ilmaisua, kun kirjoitan. Tekstiini tuntuu kuin väkisin purkautuvan vuosikymmenten aikana kertyneitä tunteita ja turhautumista. Aloitan kirjoittamisen yhä uudestaan päättäen välttää liian vahvaa tunnelatausta. Yritän silottaa sanoja ja ottaa etäisyyttä. Mutta ajaudun samaan loukkuun heti uudelleen. Kysyn itseltäni edelleen – kuten kirjoitelmassani ”Piilossa” – kuinka monia hurjia sanoja pitää kirjoittaa ensin pois tieltä. On kuin taistelisin vanhojen haamujen kanssa yön hämärässä, vaikka yritän astua nykyisyyden kirkkaaseen päivänvaloon. Joudunko tyytymään siihen, että tämäkin osa tutkielmaani on menneiden kokemusten työstämistä? Eikö viileä analytyttisyys ja etäämmältä tehty tarkastelu vielääkään onnistu?

Ehkä siis yhdeksi päätelmäkseni muodostuu itsereflektion välttämättömyys ja oman kokemustaustan ymmärtämisen tarpeellisuus opettajalle. Teen siten tässä tutkimuksessani sitä nykyiseen opettajankoulutukseen kuuluvaa identiteettityötä, josta Inkeri Sava kirjoittaa (Sava 2000, 54–55). Rakennan omaa elämäntarinaani ja samalla kasvatan tietoisuuttani siitä, miten se vaikuttaa opettajana toimimiseeni. Kuten Sava kirjoittaa, on riittävän etäisyyden pitäminen omaan elämään vaativaa tai jopa mahdotonta. Mutta kirjoittamalla ja esitykseksi valmistamalla voi pyrkiä vuorovaikutukseen muiden kanssa. Tämän työn myötä voin todeta, että reflektointi on hedelmällistä myös opettajanuralla jo pidemmän rupeaman tehneelle. Sen avulla voi taistella leipääntymistä vastaan.

## 5.1. Koreografien taidetta – tehtävien hierarkiaa?

Tanssitaiteilijuus jaetaan useimmissa kuvauksissa tanssijuuteen, koreografina toimimiseen ja opettajuuteen. Tanssialan koulutus organisoidaan näiden toimenkuvien pohjalta, joten myös Taideyliopistossa on erikseen maisteriopinnot tanssijoille, koreografeille ja opettajille. Myös tanssitaiteilijat itse näyttävät mieltävän ne toisistaan eroavina tehtävinä ja asemina – silloinkin, kun he itse toimivat niissä kaikissa. Tehtävät asettuvat peräkkäin tai vierekkäin, niissä toimitaan eri aikaan. Sama ihminen hyppii tehtävästä toiseen, mutta hahmottaa työnsä sen kautta, minkä näistä nimikkeistä sille kulloinkin antaa. Nimike ikään kuin rakentaa ja selkiyttää työn tekijälleen.

Tanssin toimenkuvien välille muodostuu hierarkioita. Kun koreografi valitsee tanssijat teokseensa, hän samalla määrittelee sen, millaisella ammattitaidolla ja asenteella varustettu tanssija on etusijalla. Juuri koreografilta siis kysytään, millainen tanssijan pitäisi olla. Myös Rouhiaisien haastattelemat tanssitaiteilijat pohtivat sitä, millaisia ominaisuuksia ja osaamista he itse toivovat tanssijoiltaan ollessaan koreografien roolissa:

Jos minä ajattelen minkälaisia tanssijoita minä haluan käyttää, niin ensimmäisenä siinä tietenkin on se, että se kykenee liikkumaan hyvin. Eli minä oletan että hän kykenee toteuttamaan sen, mitä minä haluan, sillä keholla ja olemuksellaan... (anonyymi haastateltava Rouhiainen 2003, 240 mukaan.)

Teos mieltyy nimenomaan koreografien teokseksi, jolloin hän tekee valinnat ja kantaa toisaalta suurimman vastuun lopputuloksesta Usein teos esitellään koreografien nimissä silloinkin, kun tanssijat osallistuvat vahvasti sen luomiseen. On edelleen aika harvinaista, ettei teokselle nimettäisi koreografia, vaikka käsiohjelmassa mainittaisiinkin työryhmän osallistuneen sen luomiseen. Koreografien ympärille rakentuvat myös monet tanssiryhmät – ellei ole kyse kansallisbalettien, oopperatalojen ja kaupunginteatterien kaltaisista instituutioista. On Tero Saarinen Company, Kaari Martin Company, Susanna Leinonen Company. Tanssijat niissä vaihtuvat, mutta ryhmän keskiönä toimii sen perustanut ja tanssijat ryhmään valikoiva koreografi. Koreografikeskeistä mallia on alettu nykyään kyseenalaistaa ja purkaa. Silti on edelleen aika vieras ajatus, että tanssija tai tanssijat valitsisivat koreografien. Yleensä tanssijat ovat joukko, joista joku toinen valitsee sopiviksi katsomansa. Tanssija pääsee päättämään vain siitä, kenelle omaa työpanostaan tarjoaa ja mihin koetanssiin osallistuu.

Tämä luo valtarakenteen. Tanssijoilta ei tavata kysyä, millainen koreografian pitäisi olla – tanssijan näkökulmasta. Siitä puhuminen jää tanssijoiden keskinäiseksi jutteluksi ja piiloon pukuhuoneisiin.

Vallitseva asetelma on ollut yllättävän pysyvä, ja se on osaltaan muokannut tanssitaideita, vaikka toisenlaisiakin toimintatapoja on yritetty löytää. Vuonna 1972 perustettu Tanssiteatteri Raatikko syntyi ajatuksesta luoda työpaikka tanssijoille. Ryhmässä pyrittiin demokraattiseen päätöksentekoon, johon jokainen työntekijä osallistui. Vaikka teatteria johdettiin demokraattisesti, tehtiin teokset perinteisen koreografijohtoisesti. Demokratiamalli tuotti ristiriitoja, sillä tietenkään asioista ei oltu yksimielisiä. Eikä valta myöskään ollut aidosti kaikilla, vaan juuri koreografille sitä kasaantui enemmän. Samoin enemmän valtaa oli ”vanhoilla konkareilla”, kun puolestaan tuoreen tulokkaan oli kokemattomana vaikeaa kyseenalaistaa jo pidempään teatterin toimintaa pyörittäneiden näkemyksiä. Tämä oli ainakin oma kokemukseni aloittaessani Raatikossa tanssijana. Osallistuminen päätöksentekoon myös sidottiin vakanssin vakinaisuuteen, joten siirtymällä vähitellen produktiokohtaisiin sopimuksiin demokratiasta päästiin eroon.

Halua totutun kaavan muuttamiseen ilmenee Kajaanissa toimivan Routa Companyn uudessa kokeilussa jossa tanssijan työnkuvaan kuuluu tulevan teoksen harjoittelemisen lisäksi ”omaehdotteista työskentelyä” – kuten sitä Roudassa nimitetään. Kuukausipalkkaisen tanssijan työstä neljäsosan muodostaa oma taiteellinen työ. Ryhmän taiteellinen johtaja Jouni Järvenpää kertoo Roudan osallistuvan uudella työsuhdemallillaan keskusteluun taiteilijoiden työllistämisestä ja taideorganisaatioiden roolista työnantajana sekä tuovan esiin alalla tehtävän ilmaisen työn suurta määrää. Taustalla on Järvenpään oma pitkä kokemus freelance-tanssijana ja -koreografina.<sup>9</sup> Mallin kokeilemisen motiivia työnantajan kannalta Järvenpää kuvaa näin:

---

<sup>9</sup> Routa Company palkittiin uudenlaisesta tanssijan omaehdotteisen työn palkkausmallista Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijat ry:n myöntämällä Tanssin mainetekopalkinnolla 2021. Palkinto myönnettiin Roudalle erittäin ansiokkaasta ja tervetulleesta avauksesta freelance-tanssijoiden työskentelyedellytysten ja työhyvinvoinnin parantamiseen. STST nostaa perusteluissa esiin myös sen, että oman taiteellisen ajattelun syventäminen ja uusien polkujen tutkiminen on tapahtunut tähän saakka aina taiteilijan omalla vapaa-ajalla, sillä produktiokohtainen palkkaus kattaa ainoastaan kulloisenkin esityksen harjoittelun ja esittämisen. (Tanssin tiedotuskeskus 2021.)

Hyöty, jonka työnantajana tällä mallilla saamme, on sidoksissa niin tanssin kehittymiseen turvallisessa työympäristössä kuin siihen, että Routa Company on työpaikka, jonne halutaan tulla. (Jouni Järvenpää Tanssin tiedotuskeskus 2020 mukaan.)

Tällaiset uudet mallit tietenkin kertovat siitä, että tanssijan asema ei enää ole yksiselitteisesti piirtämäni kuvan mukainen. Zodiakin<sup>10</sup> ohjelmistokalenterissa keväälle 2021 on joidenkin teosten kohdalle merkitty tekijätietoihin vain työryhmän jäsenten nimet erittelemättä heitä koreografeiksi, tanssijoiksi, äänisuunnittelijoiksi. Teosten tekijänoikeudesta ja siitä, kenen nimiin teos tulisi oikeastaan laittaa, herätellään keskustelua. Muutos muhii alalla, mutta edelleen toisin toimiminen on poikkeus tavanomaisemmasta tavasta. Perinteinen malli on juurtunut rakenteisiin syvälle, joten on helpompaa hakea rahoitusta tai luoda nimeä ansiokkaana tekijänä, jos voi esittäytyä teosten koreografina ”työryhmän jäsenen” sijaan. Samalla koreografille muodostuu raskas vastuu, jota on vaikeaa jakaa ryhmän kanssa. Koreografista tulee työnantaja, rahoituksen hakija ja taiteellisen tason takaaja.

Koreografian tehtävän raskaus tulee ilmi Kekäläinen & Companyn taiteellisen johtajan ja koreografian Sanna Kekäläisen vastineessa, joka julkaistiin Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijat ry:n jäsenlehdessä *Liitos* vuonna 2019. Kirjoituksessa Kekäläinen vastaa toimintaansa kohdistuneisiin syytöksiin epäasiallisesta käytöksestä ja mielivallasta. Hän toteaa epäkohdiksi koettuja tilanteita syntyvän kentän ylikuormittuneiden työolojen ja turvaavien rakenteiden puutteiden takia. (Kekäläinen 2019.) Koreografian valta-aseman ja oman taiteellisen vapauden hinta kohoaa korkeaksi. Väsyminen sen maksamiseen saattaa johtaa työilmapiiriä heikentäviin käyttäytymistapoihin.

Myös tanssioppilaan positio kuuluu tavallaan tanssin tehtävänkuvien listalle tanssijan, koreografian ja opettajan oheen. Oppilaan asema on yksi joukosta sikälikin, että se ei oikeastaan koskaan pääty, sillä myös täysiverinen ammattilainen asettuu jälleen oppilaaksi osallistuessaan tanssituntiin. Näiden tanssialan eri tehtävien hierarkia opitaan jo harrastuksen alkumetreillä. Ne ovat länsimaisen tanssin malli, joka tältä osin on edelleen hyvin samanlainen kuin se oli satoja vuosia sitten hovien balettimestareiden ohjauksessa. Tanssin organisaatio rakentuu samojen tehtävänkajojen pohjalle, vaikka

<sup>10</sup> Zodiak – Uuden tanssin keskus on nykytanssille omistautunut esitys- ja tuotantotaho, joka toimii myös Helsingin tanssin aluekeskuksena. <https://www.zodiak.fi/fi/zodiak-toimijana>

nykytanssissa onkin kehitetty praktiikoita, joissa tanssijan luova panos teoksen rakentamisessa on suuri. Perinteiseen malliin tuntuu implisiittisesti sisältyvän oletus, että koreografeiksi ja taiteellisiksi johtajiksi kasvetaan oppilaana olon ja tanssijuuden kautta. Pelkälle ”rivitanssijalle” ei ole vielä kehittynyt auktoriteetin ja itsenäisen toimijan kykyä. Taiteessaan hän tukeutuu, omasta toimijuudestaan tinkien, koreografien ja opettajien syvällisempään ymmärrykseen.

Tanssijan ymmärtämiseen opastusta tarvitsevana epäitsenäisenä toimijana liittyy lisäksi käytäntö, jossa tanssijan uran uskotaan olevan ohi, kun fyysinen keho alkaa osoittaa ensimmäisiä vanhenemisen merkkejä. Tämä tapahtuu aikaisin eli jo 40. ikävuotta lähestyttäessä. Tuossa vaiheessa vallitsevat asenteet alkavat ehdottaa siirtymistä seuraavaan uravaiheeseen eli koreografiksi tai opettajaksi. Tämä vahvistaa edelleen ajattelumallia, jossa tanssijat ovat alan nuorisoa, jonka on luontevaa ottaa oppia kokeneemmiltaan.

Tutkiessani nykypäivän tanssijäkäsitystä huomioni kiinnittyy viime aikoina heränneeseen keskusteluun tanssin alalla esiintyvistä epäasiallisesta kohtelusta. Aiheesta on ilmestynyt kirjoituksia ammattijärjestön julkaisuissa. Teatterin tiedotuskeskus TINFO tuotti Valta, vastuu ja vinoumat -kyselyn vuodenvaihteessa 2018–2019. Osallistuin itse Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijoiden liiton STST:n järjestämään kolmiosaiseen seminaariin Kohti terveempää työskentelykulttuuria taidealoilla, jonka luennoitsijana oli Kirsi Törmi. STST julkaisi vuoden 2020 lopussa tanssialan *Eettisen toimintaohjeen*, johon voi tukeutua erilaisissa työtilanteissa. Tämä liikehdintä on jatkumoa Me Too -liikkeelle ja osa laajempaa ilmiötä, ei vain tanssi- tai edes taidealalla tapahtuvaa. Monet tapaukset ovat kuitenkin nousseet esiin juuri taiteen piiristä – niin Harvey Weinstein USA:ssa kuin Suomessa Aku Louhimies tai Sibelius-Akatemiassa esiin tulleet häirintätapaukset. Tanssin kentällä on puolestaan keskusteltu sekä Kansallisbaletin johtajan Kenneth Greven toiminnasta että Kekäläinen & Companyn ja Susanna Leinonen Companyn työntekijöiden ilmi tuomista tilanteista. Taidealalla voi mielestäni perustellusti sanoa olevan sellaisia rakenteita, jotka mahdollistavat vallan väärinkäytön. Samoin edelleen voimissaan oleva ajatus taiteen perustumisesta sisäsyntyiseen lahjakkuuteen, jonka puuttumista ei voi harjoittelemalla paikata, asettaa taiteen tekijän hyvin suojattomaan asemaan.

Balettitanssija Suvi Honkanen kirjoittaa verkkojulkaisu *Pointe Magazinessa* baletin emotionaalisesta vaativuudesta. Vaativuus ei synny fyysisten haasteiden rasituksesta vaan siitä, että joutuu sietämään kiusaamista, huutamista, manipulointia ja häirintää. Tällaiseen vihamieliseen ympäristön totutaan jo balettikoulussa, ja se jatkuu edelleen balettiryhmässä. Baletti ei ole taidemuotona vihamielistä tai julmaa, mutta sen ympärille luodaan tällainen ilmapiiri. Mikä tahansa epäreilu päätös voidaan kuvata ”taiteelliseksi ratkaisuksi”. (Honkanen 2021.) Raisa Jäntin runojen maailma on hyvin samanlainen kuin Honkasen kuvaama. Honkasen kirjoitus on kuitenkin julkaistu vastikään, joten kyse ei ole jo hylätyistä asenteista. Honkanen nostaa alistavasta perinteestä eroon pääsemisen jopa koko baletin kohtalonkysymykseksi.

*Will [ballet] become one of those ancient art forms that's left in the history, or will it continue to resonate with the viewers and artists of today? Perhaps the only way ballet can survive and keep its place is if it leaves its oppressive traditions behind and evolves along with the world into a kinder, more empathetic and accepting environment.*  
(Honkanen 2021.)

Esimerkkitapauksia ja puheenvuoroja, joissa ilmaistaan tarve uudistaa toimintatapoja, löytää helposti useita. Toimintatapojen etiikan tarkasteleminen on esillä eri tavalla kuin opiskellessani 1980-luvulla, jolloin eettisyyskysymysten sijaan keskityttiin puhumaan siitä, millaista tanssitaideita näyttämöille pitäisi tuoda ja miten tanssin pitäisi uudistua. Kuten Suvi Honkanenkin toteaa kirjoituksessaan, ei taiteen tekemisen eettisyys kuitenkaan ole taiteellisista ratkaisuista erillinen kysymys, vaan valitut työtavat ja viljellyt asenteet vaikuttavat siihen, millaisia teoksia syntyy. Toimintatapojen parantaminen voi siis osaltaan muokata tulevaisuuden tanssitaiteen suuntaa.

## 5.2. Onko neromyytti ja lahjakkuuspuhe edelleen voimissaan?

Ongelmallisten tilanteiden taustalla on usein jokin tehtäväpohjainen valta-asema ja hierarkkinen alisteisuus – oli se sitten opettajan ja oppilaan, ohjaajan ja näyttelijän tai tanssijan ja koreografin välillä. Epäasiallisuuksien noustessa esiin käytetään usein puheenvuoroja, joissa asian ilmi tuova todetaan taiteellisessa osaamisessaan

vajavaiseksi tai vähintään aivan liian herkkänahkaiseksi. Kommenttien taustalle piirtyy ajatus, että asemansa suomaa valtaa käyttävät ovat niitä ”oikeaa taidetta” luovia tekijöitä. He ovat poikkeusyksilöitä, joiden nerous nyt vain vaatii yhteistyökumppaneilta paljon voidakseen puhjeta kukoistukseen. Hieno teos oikeuttaa millaiset tahansa keinot. Paljastuu myös ajattelumalli, jossa taiteilijan osaamiseen kuuluu kovanahkaisuus. Hyvän taiteen hinta ja ehkä tunnusmerkkikin on taiteen harjoittamiseen liittyvä kärsimys. Turvallisemman tilan vaatiminen ja epäasialliseen kohteluun puuttuminen leimataan kateellisten yritykseksi himmentää itseään parempien taiteilijoiden säihkettä.

Ongelmien selittäminen moitittavasti toimineiden äkkiväärällä luonteella tai pahantahtoisuudella tuntuu pintapuoliselta. Luulen, että monet moitteiden kohteeksi joutuneet ovat aidon hämmästyneitä siitä, millaisena heidän toimintansa on näyttäytynyt muille. Tunnistan myös itse omaksuneeni uskomuksen siitä, että taiteeseen nyt vain kuuluu sietää omaan persoonaan ja kehoon kohdistuvaa kritiikkiä. Taidetta opiskelevan pitäisi siis nielaista rajutkin arvostelmat, kun ne lausutaan auktoriteettiasemasta käsin. Saattaa olla vaikeaa edes myöntää, että tällaisesta palautteesta syntyneet mustelmat aristavat edelleen, kun taiteellisen kyvykkyyden osaksi liitetään korkea kipukynnys.

Muistan taannoin oudoksuneeni taiteen perusopetuksen opettajille järjestetyssä seminaarissa annettua ohjetta, että arvioinnissa ei saisi käyttää oppilasta kuvailevia ilmauksia. Arvostella pitäisi vain toimintaa ja toiminnan tuotoksia. Oppilasta ei saisi luonnehtia lahjakkaaksi, rohkeaksi tai herkäksi. Tuo tuntui minusta ensin täysin taideopetukselle vieraalta ajatukselta. Päivittelimme vaatimusta yhdessä muiden seminaariin osallistuneiden taideopettajien kanssa, sillä taidettahan tehdään omalla persoonalla. Tietenkin sitä siis täytyy voida arvioida. Tuosta seminaarista on jo vuosia, mutta edelleen muistan sen pitkän prosessin, jonka kävin läpi, ennen kuin ymmärsin vaihtaneeni asiassa puolta. Vasta paljon myöhemmin havahduin miettimään sitä, millainen vaikutus minuun itseäni on mahtanut olla sillä, että olen ollut henkilööni ja olemukseeni kohdistuneiden arviointien kohteena vuosikausia.

STST:n Facebook-keskusteluryhmässä Suomalainen nykykoreografia ja nykytanssi Kirsi Törmi kirjoitti havaitsemastaan ilmiöstä, jota hän kutsuu jaetuksi ulkopuolisuuden

tunteeksi. Tanssitaiteilijat, joiden monin mittarein voisi ajatella kuuluvan suomalaisen nykytanssin ”kovaan ytimeen”, eivät kuitenkaan miellä itseään arvostetuiksi. Kirjoitelmani ”Seisomapaikkoja taiteen laidoilla” kuvaa samankaltaista kokemusta. Törmin saamista vastauksissa tuntemus liitettiin tanssin resurssipulaan ja työn (palkan) epävarmuuteen. Itse luulen pohjan tuolle tunteelle syntyvän jo siitä, että nuorena joutuu asettumaan muiden arvioitavaksi. Lahjakkuus on hiukan mystinen sisäsyntyinen ominaisuus, jota ei voi kasvattaa ahkerallakaan harjoittelulla. Ennen kaikkea omaa lahjakkuuttaan on kykenemätön arvioimaan, eikä sitä mitata sillä, kuinka palavasti tuntee vetoa alaan. Tanssitaiteilija jää ikuisesti osoittamaan lahjakkuuttaan, koska epäily sen riittävydestä on jo lapsena mieleen tatuoitu. Ilman muuta jatkuva kamppailu apurahoista ja resurssivajeen paikkaaminen ilmaisella työllä – omalla ja työryhmän muilta jäseniltä odotetulla – saa tuntemaan, ettei ole taiteen tekijänä saavuttanut tukevaa asemaa. Mutta jos on omaksunut ajatuksen, että vain muilta saatu hyväksyntä määrittää sen, onko sitä taiteilija ollenkaan, eivät arvostuksen osoitukset koskaan sammuta niiden janoa. Kun tanssissa tulee valituksi – opiskelemaan, mukaan teokseen, tanssijaksi ryhmään tai apurahan saajaksi – on onnistumisen hetki saman tien ohitse. Sen jälkeen pitää todistaa, ettei valinta ollut vain valitettava virhearvio. Kannustava tuki, joka auttaisi välttämään tällaisten tuntemusten syntymistä, tuntuu usein ympäriltä puuttuvan.

Opiskeluani 1980-luvulla luonnehti yksin selviämisen pakko. Sain opettajilta palautetta, jonka mukaan olin kyllä osaava, mutta silti jotain olennaista tanssistani puuttui. Tuota puuttuvaa ei kuitenkaan kukaan tarkemmin kuvannut – muutoin kuin tyytymättömyydellä siihen, etten sitä innokkaammin tavoitellut. Ymmärsin siis osaamiseni olevan vain teknistä näppäryyttä, joka jäi taiteellisen ilmaisuvoiman puuttuessa merkityksettömäksi. En ollut riittävän lahjakas, mutta silti uppiniskaisesti liian tyytyväinen omaan osaamiseeni. Lääkkeeksi ehdotettiin sitä, että kieltäisin teknisen taitavuuteni. Ehkä osittain siksi päädyin opettamaan balettia. Sen piirissä oli sallittua koetella taitojaan ilman, että samalla osoittaisi halveksivansa niitä. Nykytanssi puhutteli taiteena, mutta se tuntui vaativan aina kulloisenkin opettajan tanssikäsityksen kyseenalaistamatonta allekirjoittamista.

Neromyytin purkamista on tehty jo pitkään. Purkutyössä rakennusmateriaalit kuitenkin jäävät jäljelle. Ne eivät häviä, joten niistä on mahdollista rakentaa jotain uutta. Yksi nerouden rakenneosanen on lahjakkuus. Yleisesti ajatellaan kyllä, että pelkillä lahjoilla ei vielä kovin pitkälle pääse, vaan tarvitaan lisäksi aimo annos työtä ja vaivannäköä. Mutta voisiko lahjakkuuden vielä enemmän ajatella olevan juuri tuon työn tekemistä, kykyä nähdä vaivaa – siis oikeastaan lahjakkuutta oman oppimisen edistämiseksi? On jotenkin nurinkurista, että ahkeruudelle tuhdellaan ja koulussa pärjääviä ”kymppin tyttöjä” pidetään lahjattomampina kuin niitä, jotka käyttävät asiaan vähemmän aikaa. Kuitenkin tanssinopettajana olen huomannut, että usein ne, jotka joutuvat kamppailemaan jonkin kehollisen haasteen kanssa – joilla siis ei ole lahjakkaan tanssijan ideaalikehoa – samalla näyttävät kehittävän itselleen sellaista osaamista, joka lopulta antaa työkaluja oman oppimisen edistämiseen. Sen sijaan oppilas, jonka keho taipuu tanssiin luontaisen helposti, saattaa tömähtää seinään siinä vaiheessa, kun eteenpäin päästäkseen pitäisi ensimmäisen kerran tehdä sitkeästi ja omaehtoisesti töitä.

Geneettinen ja kehollisia ominaisuuksia painottava lahjakkuuden määritelmä tanssissa ei vaikuta riittävältä. Sen pohjalta tehdyt ennusteet eivät toteudu. Toisaalta ne oppilaat, joista ei heti osattu odottaa kovin ihmeellisiä, saattavat yllättää ja jopa päätyä alalle. Neromyytin purkujätteestä voisikin yrittää rakentaa monitahoisemman mielikuvan lahjakkuudesta. Sellaisen, joka arvostaisi myös oppimaan oppimista tai jossa olisi tilaa hapuilulle ja ponnistelulle. Aina kyvyt eivät ole näkyvissä jo nuorena, eikä reitti osaamiseen selkeän suoraviivainen. Opettajan tarve nähdä nopeasti tuloksia – yhdistettynä ajatukseen synnynnäisten lahjojen ensiarvoisuudesta – voi johtaa keskeneräisten taitojensa työstämiseen paneutuneen opiskelijan väheksymiseen.

### 5.3. Miten siis opettaa?

Opettajasta muodostuu oppilaille herkästi tärkeä esikuva. Minuakin monesti pyydetään nimeämään merkittävien opettajani, enkä koskaan oikein osaa vastata. Tuohon kysymykseen tuntuu sisältyvän mielikuva roolista, jollaista en haluaisi opettajalle myöntää. Se asettaa mielestäni oppimisen päähenkilön väärin. On tietenkin mieltä lämmittävää, jos oppilaani kertovat saaneensa käyttökelpoisia eväitä opetuksestani ja muistavat yhteisiä vuosiamme antoisina. Huomaan silti hiukan peräännyväni, kun pienet

oppilaani osoittavat ihailevansa minua. Kuitenkin samaan aikaan tiedän, että seuraavan syksyn työni riippuu siitä, että he taas valitsevat minun tuntini. Toivonkin heidän haluavan jatkaa minun opetuksessani, sillä tanssin opettamisen kiinnostavuus syntyy siitä, kun pääsee työskentelemään yhdessä pitkäjänteisesti. Mutta en halua asettua malliksi heille, en ”päättää heidän puolestaan, millaisiksi he haluavat tulla isona” – kuten asiaa kuvasin kirjoitelmassa ”Pedagogisista menetelmistäni”. On parempi, että he etsiytyvät uudelle opettajalle, jos se vie heitä eteenpäin.

Dialogisuus on nostettu opettajan ja oppilaan suhdetta kuvaavaksi ihanteeksi. Se on siihen ilman muuta tarpeellinen päivitys, mutta jättää edelleen jollain tapaa ratkaisematta sen vallan epätasapainon, joka suhteessa väistämättä on. Opettaja ja oppilas eivät ole samanveroisia keskustelukumppaneita, eikä opettaja voi ”kääntyä kohti oppilasta ilman odotuksia” – kuten Emmanuel Levinas kuvaa dialogisuutta (Saastamoinen 2020). Tilanteella on tavoite, sillä oppilaan pitäisi oppia ja opettajan tätä oppimista opetuksellaan edistää.

Tätä tematiikkaa pohtiessani löysin Jacques Rancièren teoksen *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation (Le Maître Ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle, 1991)*. Rancièren kuvaus opettamisesta on karu. Opettajuuden hän näkee perustuvan sille, että oppilas ensin osoitetaan ymmärrykseltään vajavaiseksi. Tämä tekee opettajan välttämättömäksi tiedon välittäjänä ja muokkaajana, selittäjänä. Vain opettajan selitysten avulla oppilas kykenee vastaanottamaan tietoa. Rancièren mukaan ihmisten jakaminen kahteen joukkoon – kyvykkäisiin (tietäviin) ja kyvyttömiin (tietämättömiin) – on pedagoginen myytti. Lopulta selityksiään tarjoava opettaja on kuviossa se, joka tarvitsee nuo kykenemättömät, ei päinvastoin. (Ross 1991, xix–xx; Rancière 1991, 6–7.) Tähän päätelmään Rancière kuljettaa lukijansa kertomalla tarinan 1800-luvulla eläneestä Joseph Jacotot'sta, joka joutuu opettamaan opiskelijoita ilman yhteistä kieltä. Jacotot ratkaisee tilanteen kehittämällä sellaisen opettamisen tavan, joka ei perustu opettajan jakamaan tietoon ja selityksiin. Siten se ei vaadi uskomaan oppilasta kyvyttömäksi oppimaan ilman opettajaa, vaan luottaa oppilaiden omaan ymmärrykseen. Jacotot antaa opiskelijoille tehtävän, mutta ei pysty kielimuurin takia heitä siinä auttamaan, joten opiskelijat joutuvat oppimaan opiskeltavat asiat ilman selittävää opettajaa. Opettajan ei

edes tarvitse itse osata sitä, mitä oppilaat yrittävät oppia. (Rancière 1991, 1–4.) Tämä ensi kuulemalta mahdoton ajatus poistaa oppimiselta sen rajan, jonka opettajan osaaminen piirtää.

Rancièren mukaan ihminen kyllä osaa hankkia tietoa ilman opettajaa. Siihen tapaan me kaikki esimerkiksi opimme oman äidinkielemme. Koulutusmalli, jossa opettaja välittää tietoa ja pyrkii vähitellen kasvattamaan oppilaan opettajan veroiseksi perustuu Rancièren mielestä epätasa-arvoisuuteen ja institutionalisoi sen. Tuo malli ei tuota tasa-arvoa, vaikka väittäisikin siihen pyrkivänsä. Rancière haastaa ottamaan tasa-arvoisuuden alkuoletukseksi – tietäviin ja tietämättömiin jakamisen sijaan – ja **harjoittamaan** tasa-arvoa sen sijaan, että se nähtäisiin kouluttautumisesta saatavana palkintona (Rancière 1991, 121).

Rancièren emansipatorinen näkemys tuntuu solahtavan sujuvaan sopuun sen pohdinnan kanssa, jota harjoitan kirjoitelmassa ”Pedagogisista menetelmistäni”. Tanssinopettaja ei voi lopulta antaa omaa kehollista tietoaan oppilaille, sillä harjoittelulla kerrytetty kehon tieto pätee vain omassa kehossa. Toisen keholla ei voi tuntea. Jokainen joutuu hankkimaan ymmärryksen omasta kehostaan itse ilman selittävää opettajaa. Jokaisella keholla on ikään kuin oma kielensä, jota opettaja ei hallitse kuten Rancièren Jacotot ei hallinnut flaamia. Kehoa on liikutettava ja samalla aistittava, miltä liikuttelu kehossa tuntuu. Kehollista tietoa kartutetaan kehoa käyttämällä ja kehossa elämällä. Siksi on niin paradoksaalista tanssinopetuksessa uskotella – kuten vaikkapa Jäntin runoissa kuvataan – että oman kehon viesteihin ei ole luottamista ja että pahalta tuntuminen kertoo vain harjoittelun olevan tehokasta. En voi olla rinnastamatta tätä mallia Rancièren filosofiaan. Löydän häneltä tukea ajatukselle, että tanssinopettajan tehtävän voi ymmärtää toisin. Tanssioppilaan voi päästää ratkomaan tanssinsa haasteita omaehtoisesti ilman, että se johtaa huonoihin tuloksiin. Totutusta opetusmetodista poikkeaminen ei olekaan vaarallista, vaan oppimisella on monia mahdollisia reittejä. Rancièren näkemyksen perusteella voi kyseenalaistaa baletin didaktiikassa esitetyn opetusjärjestyksen, jonka itsekin olen monasti todennut käytännölle vieraaksi. Rancièren tuella voi jopa kiistää ajatuksen, että opettamisen kysymyksiin voisi vastata korjaamalla opetusjärjestystä.

Rancièren ajatukset opettamisesta ja tasa-arvosta tuovat mieleeni erään kirjallisuudessa kohtaamani modernin tanssin pioneerin, jonka nimen olen jo unohtanut. Tuo tanssitaiteilija piti toimivana sitä nuoruutensa opetustapaa, jossa oppilaat vain harjoittelivat erilaisia tanssinumeroita sen sijaan, että heitä olisi kouluttu systemaattisen metodin avulla. Vastaavasti ilman opetusmenetelmää toimitaan usein katutanssilajien piirissä. Tai ainakin katutanssin juuret ovat kokeilemalla ja kavereilta ideoita ottamalla kehitellyssä taidossa, vaikka sittemmin lajit ovat löytäneet tiensä myös tanssioppilaitoksiin. Koulutusjärjestelmäksi muokattu tanssinopetus periytyy meille eurooppalaisista hoveista, kun taas rahvas on aina opetellut tanssimaan ihan vain tanssimalla muiden mukana.

Rancièren kuvaus epätasa-arvoa ylläpitävästä pedagogisesta myytistä kyseenalaistaa myös sellaisen ”gurupedagogiikan”, jota esimerkiksi opiskeluaikojeni turkkalaisuus edusti. Lahjattomaksi toteamalla Turcka käytti valtaa. Tervetuliaisiksi Teatterikorkeakouluun hän selosti meille tanssinopiskelijoille, että lahjattomuus kuvastaa koko taiteenalaamme. Synnynnäinen lahjakkuus on toki ajatuksena hieman erilainen kuin Rancièren opettajan tiedollinen ylemmyys, mutta niitä yhdistää se, että molempia käytetään jaottelemaan ihmiset kahteen luokkaan – lahjakkaisiin ja lahjattomiin, tietäviin ja tietämättömiin. Lahjattomuutta ei voi ahkerallakaan harjoittelulla parantaa, ja vastaavasti Rancièren kuvauksessa opettajan tiedontason tavoittelu vaatii jatkuvasti lisää ohjattua opiskelua. Taiteessa ja taideopetuksessa sovelletaankin sujuvasti sekä pedagogista myyttiä että nerous- ja lahjakkuusmyyttiä. Sille antaa oman ”klanginsa” Taava Koskisen esittämä huomio, että yleensä kysytään vain essentialistisesti sitä, **kuka** on nero, mutta harvemmin pohditaan sitä, **mikä** nero on. Nerouden käsite ikään kuin pakenee määritelmää, jolloin se toimii oivallisena vallankäytön välineenä. Samoin lahjakkuuden käsitettä voi käyttää piiloisen neropuheen argumentaatiossa. (Koskinen 2006, 12–13.)

## 6. PERILLÄ?

Istun tietokoneen ääressä ja yritän saada otteen siitä, miltä minusta tuntuu kirjoitettuani opinnäytetyöhöni jonkinmoisen kaaren. Olenko päässyt jonnekin, vaihtanut asentoa? Näyttääkö maisema vaellukseni tässä vaiheessa erilaiselta? Olenko minä edes vähän eri kuin olin ennen näitä askeleita? Huomaan itsessäni lievää tyytymättömyyttä valitsemaani otsikointiin. Miksi olen nimennyt omakohtaiset kirjoitelmani eksymisiksi? Enkö niissä ole kulkenut oikeastaan suoremmin kohti määränpäättä kuin harhaillessani tutkimuskirjallisuudessa tai antaessani satunnaisen lehtiartikkelin viedä minua kädestä? Kirjallisuudessa vaeltelu on ollut kyllä kiinnostavaa, ajatuksia herättävää – hauskaakin. Voisin jatkaa sitä edelleen. Mutta en tiedä, olenko sen ansiosta päätenyt lähemmäs kohdetta, jota lähdin etsimään. Maasto on kyllä tullut tutummaksi ja maisemaan on syntynyt sävyjen rikkautta. Kuin olisin kiivennyt useille näköalatasanteille, ja jokaiselta tasanteelta olisi auennut hiukan erilainen näkymä laaksoon, jossa kaikki talsimani polut risteilevät.

Etsiessäni sopivia lähteitä huomasin herääväni lukemaan tarkemmin, kun edessäni oli taiteilijan oma kuvaus työstään tai tutkimuksestaan. Minua puhuttelivat tekstit, joissa tunsin pääseväni osalliseksi tekemisen hetkestä – karpäseksi kuvataiteilijan ateljeen kattoon tai istumaan tutkijan olkapäälle, kun tämä vasta etsii aihettaan. Ehkä Rancièrekin puhutteli minua juuri siksi, että hänen filosofiansa oli puettu kertomukseksi opettajasta ratkaisemassa hankalaa opetuksellista tilannetta. Oma opinnäytteeni tuskin olisi kääntynyt suuntaansa ilman sitä vastakaikua, jota sain ensimmäisiä kirjoitelmiani lukeneilta kurssikavereilta ja opettajilta. Eivät he kiinnostuneet teksteistäni siksi, että olisin sanonut jotakin erityisen uutta. Kirjoituksissani oli merkityksellistä näkymä henkilökohtaiseen sekä se, miten kokemuksen jakaminen heläytti lukijoissa tuttuuden tuntemuksia. Näiden havaintojen rohkaisemana annoin henkilökohtaisen kokemuksellisuuden liukua kirjoitelmien lisäksi mukaan myös tähän pidempään reflektioon. Valitsemani kirjoitustyyli on siis vaikuttanut myös minuun itseäni. Se on vienyt maastoihin, joihin etäännytetympi ja mielikuvissani opinnäyttemäisempi kirjoittaminen ei ehkä olisi johdattanut.

Menneissä kokemuksissa kuljeskelun toivoin antavan keinoja erottaa haitallinen perintö hyödyllisestä, mutta samalla halusin katsoa historiaa lempeän ymmärtävästi. Tuo tavoite oli oikeastaan hiukan itsekäs, sillä katselinhan menneessä myös omaa toimintaani. Mutta ennen kaikkea halusin lieventää sitä itseän kohdistettua ankaruutta, jonka edelleen periyttämisen tahdoin katkaista. Täydellisen oikein toimiminen on opettajalle vähintään yhtä mahdotonta kuin tanssijalle tai tanssioppilaalle. Tämä itsestäänselvyys on kuitenkin yllättävän vaikeaa allekirjoittaa. Olen alkanut kyseenalaistaa entistäkin vahvemmin sen uskomuksen, että vaatimalla ja pakottamalla saadaan varmin tuloksia. Ennemmin huomaan sen, miten tuo ankaruus voi muodostua esteeksi – myös silloin kun vaatimuksia esittää itselleen.

Rancièren kirjan nimessä – *Le maître ignorant* eli tietämätön opettaja – kuulen uhmakasta kyseenalaistamista, joka pyrkii romuttamaan tietämisen hierarkialla rakennettua epätasa-arvoa. Mutta samalla haluaisin väärinymmärtää sen opettajaan kohdistuvaksi lempeydeksi. Tietämättömänä opettajan ei tarvitse olla se, jolla on kaikki vastaukset ja joka aina hallitsee tilanteen. Ei kai tällaisia odotuksia opettajaan kohdistukaan. Mutta silti opetustilanteeseen liittyy yllättävän usein jännitystä tai jopa pelkoa. Näin saattaa olla silloin, kun vasta aloittelee opettajana tai opettaa jotakin itselleen uutta tanssilajia tai ikäryhmää. Jännittämään äityy helposti, jos saliin tulee katsojia – kollegoita tai oppilaiden vanhempia. Eräs tanssinopettaja paljasti jännittävänsä ammattilaisten aamutunnin pitämistä, vaikka hänellä oli useiden vuosikymmenten kokemus opettamisesta. Opetustilanteessa opettaja asettuu arvioitavaksi itseensä kohdistuvien odotusten kautta – joko todellisten tai kuviteltujen.

Itse en muista pelänneeni niinkään sitä, että oma tanssiosaamiseni paljastuisi riittämättömäksi, vaan olen pelännyt, että tilanteen hallinta karkaisi käsistäni. Että oppilaat eivät innostuisi antamistani harjoitteista, että unohtaisin suunnittelemani liikesarjan tai että valmistelemani harjoitteet loppuisivat kesken enkä keksisi, mitä sitten tekisimme. Tällaiset pelon aiheet kuulostavat liian noloilta ja triviaaleilta sanottavaksi ääneen, mutta ne voivat kuitenkin vaikka uida uniin – kuten kirjoitelmassani ”Unta vain?” Pelkojen takaa pilkistää jonkinlainen täydelliseen hallintaan – ja tanssijan nopeaan tehokkuuteen – kykenevän opettajan ihanne, jonka tavoittelu vie tilaa oppilaiden kuuntelemiselta. Opettajana onnistumista uhkaa oikeastaan lopulta pelko

itse, koska juuri se jähmettää toimintakyvyn ja keskittää huomion itse oppilaiden sijaan.

Palaan kokemukseeni siitä, miten hedelmälliseksi osoittautui ajatus, ettei mitään tarvitse tapahtua. Kun teimme Riku Saastamoisen kurssilla harjoitusta noilla saatesanoilla, ei yhden yhtä kertaa käynyt niin, että mitään ei olisi tapahtunut. Niin ei käynyt edes silloin, kun yleisö kutsuttiin osallistumaan. Miksi noihin sanoihin sisältyvä riski ajatellaan liian suureksi silloinkin, kun ne lausutaan teokseen palkatuille ammattitanssijoille tai tiukan seulan kautta opintoihinsa valikoituneille opiskelijoille? Miksi pelätä, ettei mitään tapahdu, jos edes tilanteeseen yllättäen joutuneet lukiolaiset eivät ”petä” vaan antautuvat kokeilemaan?

Miten minun pitäisi tähän havaintooni suhtautua, kun olen itse opettajan asemassa ja vallassani on todeta, että mitään ei tarvitse tapahtua? Minullahan on velvoitteenani opetussuunnitelma ja tanssioppilaitoksen antama lupaus siitä, että oppilasmaksua vastaan tunneillani tehdään tanssitaitoon johdattelevia asioita. Olen vastuussa siitäkin, että ryhmässä on kaikilla turvallista olla ja että toiminta motivoi oman tanssiosaamisen kasvattamiseen. Minulta odotetaan tuloksia. Onko siis mahdollisuus ”ei millekään” vastoin tätä kaikkea? Muistan joskus ajatelleeni, että saan oppilaat tanssimaan omalla tahdonvoimallani. Että opettaminen tuntuu raskaalta, koska minun täytyy tahtoa tanssimista pienten oppilaitteni puolesta, kun heidän oma keskittymiskykynsä ei siihen vielä koko 45 minuutin mittaisen tunnin ajan riitä. Pitäisikö siis luvan antamista ”ei mihinkään” ainakin lykätä myöhemmäksi? Siihen vaiheeseen, kun halu tanssia on todistettu kertyneillä harjoitusvuosilla ja päättäväsyydellä hakea kolmannenkin kerran ammattiopintoihin.

Opettajana päädyn kovin helposti piilottamaan näkyvistä sen ilon, jota tunnen tanssiessani, muka antaen näin tilaa oppilaitteni kokemukselle. Tanssia ihmettelevän minäni paljastaminen vaikuttaa liian vaaralliselta ja – tietämättömältä. Se ei sovi opettajalle, jonka tulisi tarjoilla tanssi oppilaille viisaasti viipaloituina suupaloina. On siis turvallisempaa peittää oma epävarmuus ja haavoittuvuus taitavan opettajan kiiltokuvalla. Näin toimimalla joutuu kuitenkin pelkäämään sitä, että ei pystykään kiiltokuvan täydellisyyteen.

Ehkä minun pitäisi opetella opettajuuteni uusiksi. Uskaltautua olemaan ”ovenkahvaopettaja” sen sijaan, että vain silloin tällöin intoudun pitämään satunnaisen ovenkahvatunnin – siis tunnin, jonka suunnitelma syntyy vasta tanssisalin ovenkahvaan tarttuessa. Avata salin ovi sille elämismaailman kaoottiselle runsaudelle, josta Varto kirjoittaa. Voinko suostua sietämään jopa sitä, että oppilaani eivät haluakaan tarttua siihen, mitä tarjoan? Luottaa heihin sen sijaan, että keskityn varmistamaan omaa kunnianhimoani hivelevät saavutukset. Silläkin uhalla, että mitään ei tapahdu.

Vuosia sitten yksi balettioppilaani – ehkä kymmenvuotias – ryhtyi viittilöimään kesken erään liikesarjan opettamisen. Hänellä oli tärkeää kysyttävää. ”Voisinko minä itse keksiä uuden balettiliikkeen?” Edelleen tuo hetki nousee niiden tilanteiden joukkoon, joista saan uskoa siihen, että jotakin olen opetuksessani saanut toimimaan. Tällaiset muistot ovat minulle merkityksellisempiä kuin oppilaitteni saamat kunniamaininnat tai lista niistä, jotka jatkoivat ammattiopintoihin. Eikö tuollaisen kysymyksen esittäminen todista, että kysyjä aikoo kuljettaa oman oppimisensa junaa ihan itse – minne se sitten onkaan matkalla?

Pyörittelen kieleni päällä kahta sanaparia: emotionaalinen turvallisuus ja pedagoginen rakkaus. Ne tuntuvat tarpeellisilta, mutta jollain tapaa sittenkin vielä vajailta. Minua hiertää se, miten ne ehdottavat opettajaa päähenkilöksi varmistamaan kaikkea tuota hyvää. Onko niissä edelleen häivähdys siitä, ettei oppilaan omaan haluun ole luottamista? Muodostavatko ne edelleen junan, jonka veturissa istuu opettaja?

En oikeastaan usko, että tämän tutkimusmatkani päätteeksi syntyisi jokin selvästi näkyvä muutos ja ryhtyisin vastedes opettamaan ihan toisin. Luultavasti teetän edelleen samoja harjoituksia ja puhun oppilailleni samoista asioista. Kerron samat vanhat vitsitkin. Päällisin puolin toimintatapani pysyy entisellään ja palaan tämän patikoinnin päätteeksi paikalleni taiteen perusopetuksen tanssinopettajaksi. Olen tällä tutkimusmatkalla antanut itselleni luvan hetken aikaa leijailta ihanteiden utopiassa, vaikka tiedän käytännön opetustyön varmasti pudottavan minut takaisin tantereeseen. Käänteentekevää muutosta ei tapahdu siksikään, että en ole ryhtynyt ajattelemaan ihan uudella tavalla. Pidän vain varmemmalla otteella kiinni kynästä, jolla alleviivaan jo

aiemminkin tärkeiksi kokemiani asioita. Tunnistan ne paremmin. Toivon myös saaneeni aseita vastustaa ajattelutapoja, joihin en oikeastaan usko. Osaan ehkä hiukan paremmin puolustautua itseltäni, jos ryhdyn epäilemään sitä, mikä tuntuu hyvältä ja oikealta.



Kuva: Eevamari Kitt

## LÄHTEET

### Painetut lähteet:

Anttila, Eeva. (2003). ”Kaikuja salista.” Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*, toim. Juha Varto, Marjatta Saarnivaara & Heikki Tervahattu, 138–147. Hamina: Akatiimi Oy.

Bochner, Arthur. P. & Ellis, Carolyn (2016). *Evocative autoethnography: Writing lives and telling stories*. New York: Routledge.

Elo, Jorma (2011). ”Keho peliin kuin huomista ei olisi.” Teoksessa *Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia*, toim. Hannele Jyrkkä, 34–39 . Helsinki: Like Kustannus Oy.

Jäntti, Raisa (2018). *Grand plié – Askelmerkkejä*. Tallinna: Raamatutrukikod.

Kekäläinen, Sanna (2019) ”Vapaa kenttä kaipaa vastuullista keskustelua – Vastaus edelliseen puheenvuoroon.” *Liitos – Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijat ry:n jäsenlehti* 4/2019.

Koskinen, Taava (2006). ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan.” Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta: Myytit, kultit, persoonat*, toim. Taava Koskinen, 9–56. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laine, Timo (2018). ”Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma.” Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2*, toim. Raine Valli, 29–50. 5. painos. Jyväskylä: PS-kustannus.

Latvala, Johanna & Peltonen, Eeva & Saresma, Tuija (2004). ”Tutkijat kertovat, konventiot murtuvat?” Teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toim. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma, 17–55. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus, Jyväskylän yliopisto.

Richardson, L. (2000). ”Writing – A Method of Inquiry.” Teoksessa *Handbook of qualitative research*, toim. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, 923–948. 2. painos. Thousand Oaks, Kalifornia: Sage.

Sava, Inkeri (2000). ”Kasvattajan oikeus – ja vastuu – omaan elämään.” Teoksessa *Taiteeksi tarinoitu oma elämä*, toim. Inkeri Sava & Virpi Vesänen-Laukkanen, 42–58. Jyväskylä: PS-kustannus.

Spry, Tami (2011). *Body, Paper, Stage: Writing and Performing Autoethnography*. Kalifornia: Left Coast Press, Inc.

Strömberg, Minna (2000). ”Junttaan minuuteni multa, ravitsen juuriani menneellä, kasvatan oksillani tulevaa. Minä itsessäni, suvussani ja ympäristössäni. Omaelämäkerrallista työstämistä kuvataiteen keinoin.” Teoksessa *Taiteeksi tarinoitu*

*oma elämä*, toim. Inkeri Sava & Virpi Vesanen-Laukkanen, 134–149. Jyväskylä: PS-kustannus.

Suoranta, Juha (2003). ”Tekstin lumo ja maailman yltäkylläisyys.” Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*, toim. Juha Varto & Marjatta Saarnivaara & Heikki Tervahattu, 32–39. Hamina: Akatiimi Oy.

Sähköiset lähteet:

Barnett, Ronald. (2007). *A Will to Learn: Being a Student in an Age of Uncertainty*. Berkshire, Englanti: Open University Press. Haettu 14.4.2021.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/reader.action?docID=332672>

Heikkilä, Eino (2020). ”Autoetnografia ja tutkimuskentän muuttuvat rajat.” Artikkeliverkkojulkaisussa *antroblogi.fi*. Haettu 14.4.2021  
<https://antroblogi.fi/2020/11/autoetnografia-ja-tutkimuskentan-muuttuvat-rajat/>

Honkanen, Suvi (2021). “As Ballet Looks Toward Its Future, Let’s talk About Its Troubling Emotional Demands.” Artikkeliverkkojulkaisussa *Pointe Magazine* 22.2.2021. Haettu 14.4.2021. <https://www.pointemagazine.com/ballet-and-emotional-demands-2650701933.html>

Hämäläinen, Soili. (2016). *Tanssi yliopistossa: Kirjoituksia uuden koulutus- ja tutkimusalan muotoutumisesta*. Nivel 07. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 14.4.2021  
[https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7074/Nivel\\_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7074/Nivel_07.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Junkkari, Marko (2020) ”’Se oli väkivaltaa’ – Näyttelijä Ville Virtasen mieli särkyi Jouko Turkan opissa, nyt Virtanen kertoo tarinansa ja sen, miksi ei enää halua työskennellä Aku Louhimiehen kanssa.” Haastattelu lehdessä *Helsingin Sanomat* 27.11.2020. Haettu 24.4.2021. <https://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000007642636.html?share=0a193a0c891f9461dd2767bb3370ceed>

Kajava, Jukka (1984) ”Ihmisrakas Nummisuutarit.” Esitysarvio lehdessä *Helsingin Sanomat* 19.3.1984. Haettu 24.4.2021.  
<https://nakoislehti.hs.fi/450abfca-b4c3-4f63-a830-2369a3b9fad1/18>

Laari, Susanna (2019) ”Miksi Suomessa ei osata puhua raiskausten syistä? Monika Fagerholm haluaa rikkoo hiljaisuuden uhrien ympäriltä.” Haastattelu lehdessä *Helsingin Sanomat*, 22.9.2019. Haettu 24.4.2021.

<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006246547.html?share=f9787e02ca202d0fa47186ba1e4ff179>

Lilja, Efva (2014). ”Breaking the Mould.” Artikkelit verkkojulkaisussa *Dancer As Agent Collection*, toim. Chrysa Parkinson & Jeroen Peeters. Haettu 14.4.2021.

<http://repo.sarma.be/Dancer%20as%20Agent/Lilja.pdf>

Rancière, Jacques (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*. K nn s Kristin Ross. Stanford, Kalifornia: Stanford University Press.

Haettu 14.4.2021. <http://www.arvindguptatoys.com/arvindgupta/ignorant-schoolmaster.pdf>

Roos, Cecilia (2014). ”Appreciating Skill, Performing Articulation.” Artikkelit verkkojulkaisussa *The Dancer As Agent Collection*, toim. Chrysa Parkinson & Jeroen Peeters. Haettu 14.4.2021.

<http://repo.sarma.be/Dancer%20as%20Agent/Roos.pdf>

Ross, Kristin (1991). ”Translator’s Introduction.” Teoksessa *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, vii–xxiii. Kirj. Jacques Rancière. Stanford, Kalifornia: Stanford University Press. Haettu 14.4.2021.

<http://www.arvindguptatoys.com/arvindgupta/ignorant-schoolmaster.pdf>

Rouhiainen, L. (2003). *Living transformative lives: Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merleau-Ponty’s phenomenology*. Acta Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Haettu 14.4.2021.

[https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33788/Acta\\_Scenica\\_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/33788/Acta_Scenica_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Tanssin tiedotuskeskus (2020) ”Routa Company palkkaa tanssijoita uudella ty aikamallilla.” Artikkelit Tanssin tiedotuskeskuksen verkkosivuilla 17.11.2020. Haettu 25.4.2021.

<https://www.danceinfo.fi/artikkelit/routa-company-palkkaa-tanssijoita-uudella-tyoaikamallilla/>

Tanssin tiedotuskeskus (2021). ”Tanssin mainetekopalkinto 2021 Routa Companyn uudelle tanssijoiden palkkausmallille.” Uutinen Tanssin tiedotuskeskuksen

verkkosivuilla 26.4.2021. Haettu 18.6.2021. <https://www.danceinfo.fi/uutiset/tanssin-mainetekopalkinto-routa-companylle/>

Tossavainen, Jussi (2018) ”Runot baletista tuntuvat kropassa asti – tanssitreenien arkeen kuuluvat lyriikassakin kurinalaisuus, kipu ja suklaarusinoiden himo.” Kirja-arvio lehdessä *Helsingin Sanomat* 8.5.2018. Haettu 24.4.2021.

<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005672318.html?share=b3f3789b83e5d1d7c72ae7e1e5259417>

Törmi, Kirsi (2021) ”Tällaista asiaa olen pähkäillyt aika ajoin, onkohan kukaan tanssitaiteilija kokenut kuuluvansa ns. ’kovaan ytimeen’, ’eturivin taiteilijoihin’, ’arvostettuihin nykytanssitaiteilijoihin’, ’Suomen kärkitanssitaiteilijoihin’ - - -.” Viesti Facebookin Suomalainen nykykoreografia ja nykytanssi -keskusteluryhmässä 25.2.2021. Haettu 24.4.2021.

<https://www.facebook.com/groups/458214007553746/permalink/5175869562454810/>

Varto, Juha (2017). *Taiteellinen tutkimus: Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi?* Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu. Haettu 14.4.2021.

<https://www.ellibslibrary.com/reader/9789526076706>

Vienola-Lindfors, Irma (1983) ”Askeleet vain kerran.” Kirjoitus lehdessä *Helsingin Sanomat* 29.10.1983. Haettu 24.4.2021.

<https://nakoislehti.hs.fi/78454a63-fab3-40a3-9ad1-90a491dfb215/28>

Vienola-Lindfors, Irma (9.3.1984a) ”Pitkä tie edessä.” Esitysarvio lehdessä *Helsingin Sanomat* 9.3.1984. Haettu 24.4.2021. <https://nakoislehti.hs.fi/e3021706-5671-4b07-814d-ea42e2b15160/22>

<https://nakoislehti.hs.fi/e3021706-5671-4b07-814d-ea42e2b15160/22>

Vienola-Lindfors (1984b) ”Tanssikierros: Alku aina hankalaa.” Haastattelu lehdessä *Helsingin Sanomat*, 30.1.1984. Haettu 24.4.2021.

<https://nakoislehti.hs.fi/9b48a594-bfb4-4a4a-8682-1c10e7f69688/16>

Wood, David (2003). “Introduction: Interpreting narrative.” Teoksessa *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, toim. David Wood, 1–19. Taylor & Francis e-Libraryssa julkaistu laitos. Warwick Studies in Philosophy and Literature Series. Lontoo & New York: Routledge. Haettu 14.4.2021.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uahelsinki/reader.action?docID=166664>

Julkaisemattomat lähteet:

Bergius, Jenni (2020a) Yksityinen sähköpostiviesti 29.4.2020. Viestin saaja: Eevamari Kitti.

Bergius, Jenni (2020b) ”Vai jotain muuta? Käsiksen kaltainen.” Teoksen käsikirjoitus.

Kitti, Eevamari (1987). ”Tanssijantyön vertailua eri koreografien ohjauksessa.”  
Tanssitaiteen koulutusohjelman loppututkielma, Teatterikorkeakoulu, Helsinki.

Saastamoinen, Riku (2020) ”Dialogisuus taideopetuksessa – Emmanuel Levinas.”  
Yliopistonlehtorin luento 15.1.2019 Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa.

Kansilehden kuva: Eevamari Kitti

*Vai jotain muuta?* -teoksen ensi-illan 7.10.2020 videotallenne on Teatterikorkeakoulun kirjaston arkistossa.

LIITE:

## PÄIVÄRETKIÄ – EKSYMISIÄ

*Päiväretkiä – eksymisiä* sisältää seuraavat kirjoitelmat:

Pedagogisista menetelmistäni – tai oikeastaan jostain ihan muusta

Seisomapaikkoja taiteen laidoilla

Ylpeys on tanssijan lankeemus

Kesken

Helppoa ja vaikeaa

Piilossa

Uskaltamisesta

Vastuussa?

Yksin

Minun nimeni on Tahto

Unta vain?

Valokuvat ovat esityksestä *Vai jotain muuta?* Kuvaaja on Sami Merenheimo, ellei toisin mainita.

## Pedagogisista menetelmistäni – tai oikeastaan jostain ihan muusta

Pedagogisia toimintatapoja ohjaavat vahvasti oma tanssijuuteni sekä ajan myötä kertyneet kokemukseni niin oppilaan kuin opettajankin rooleissa. Se, minkä kokemukseni kautta tunnen ja kehollani tiedän, luo pohjan kaikelle sille, mitä opetan ja miten opetan. Mutta samalla olen viiltävän tietoinen siitä, että tämä omista kokemuksistani ja oman kehoni todellisuudesta syntynyt ymmärrykseni on subjektiivista. Se ei välttämättä päde kehenkään toiseen, kenenkään toisen kehoon. Osa omaa kokemustani ovat myös ristiriidat, joihin olen takertunut, kun toisen ihmisen todellisuus on yritetty asettaa minunkin todellisuudekseni.

Tuo vaatimus asettua toisen ihmisen todellisuuteen on voimakkaan kehollinen kokemus. Se alkaa jo siitä, että oikeanlainen tanssijan keho on muiden määrittelemä ideaali, joka kuvataan sekä onnistuneen harjoittelun lopputulokseksi että lupalapuksi, jota ilman ei saa edes haaveilla tanssimiseen osallistumisesta. Oma keho on kehityskohde tai työkalu, jonka ei voi sallia esittävän toiveita tai valittavan. Kehoni tehtäväksi määräytyy taipuminen malliin, jonka olen viisaiden auktoriteettien kuuliaisena ohjattavana tavoiteltavaksi ymmärtänyt. Tanssijan osaaminen on kykyä alati muovautua vaatimuksia asettavan toiveiden mukaiseksi – koreografin, opettajan tai kenen tahansa. Oma tahto tai mielipide on tanssijalle ylellisyyttä. Vain jo ansioistaan tunnustetuilla ja ammattikentän hyväksymisleiman saaneilla taiteilijoilla on niihin oikeus. Olla tanssija on olla möykky muovailuvahaa – mielellään tämän kauden trendikkäissä värisävyissä.

Toki muovautuvan, aivottoman, tanssijan malli on todettu jo aikansa eläneeksi. Nykyaikainen tanssija on kiinnostavan omaleimainen. Hän tuottaa yllätyksellisiä

ehdotuksia ja tarjoaa yhä uusia käyttökelpoisia liikeideoita, joista koreografi voi innoittua. Tanssijakin saa olla luova. Syystä tai toisesta tämä tanssijaideaalin muutos ei ole vahvistanut kokemustani toimijuudesta. Se ei ole antanut tunnetta mahtumisesta tarjottuun paikkaan sellaisena itseisarvoisena älyllis-kehollisena kokonaisuutena, jollaisen naiivisti kuvittelen muodostavani. Olen edelleen se lasten palikkalaatikon palikka, joka yritetään saada solahtamaan oikean muotoiseen aukkoon. Käsissäni on tiukka tehtävänanto kehittää itseäni pätevämmäksi ja sopivammaksi tärkeämpien toimijoiden tärkeämpien päämäärien materiaaliksi. Asettua auliisti työkaluksi, jolla ei ole hankalaa omaa tahtoa – tai jonka tahto on sellainen oikeanlainen, päivän agendaan ja uusimpiin taiteen pinnalla kupliviin ilmiöihin sopiva. ”Mitä ihmettä? Vieläkö kelaat eilisiä ideoita kykenemättä kehittymään ja toimimaan taiteenlajisi uudistamisen eturintamassa?” Vaatimukset ja odotukset ovat kyllä muuttuneet, mutta silti ne edelleen langetetaan maksettaviksi kuin lopullinen veropäätös. Joudun peittelemään sitä paljastumaisillaan olevaa asiain laitaa, että eksyin mukaan epähuomiossa toisesta palikkasarjasta ja olen siksi kaikkiin koloihin väärän muotoinen. Mahtuminen niihin edellyttää turhien ulokkeiden reipasta saksimista.

Kirjoittamisen akti kuljettaa minut keskelle sellaisia tapahtumia ja kokemuksia, jotka muka olen jo unohtanut tai omassa historiassani paikoilleen asettanut: sivuosaan, käsiteltyjen joukkoon, tilanteiksi jotka eivät tappaneet vaan vahvistivat. Niiden piti olla kokemuksia, joista olen viisaasti ottanut oppia ja hankkinut rakennuspuita tullakseni paremmaksi tanssijaksi, paremmaksi taiteilijaksi ja paremmaksi pedagogiksi. Minähän jo hyväksyin sen, että omaleimaisia ja kiinnostavia taiteilijoita koulutetaan repimällä palasiksi ja liimaamalla uudestaan kokoon paremman kaavion mukaan. Vain omaksi parhaakseni ylimääräiset ja sopimattomat osaset trimmataan pois, jotta saadaan aikaan tyylikäs ja jännittäviä tulokulmia sisältävä lopputulos. Ripaus hillittyä traagisuutta, mutta ennen kaikkea hallittu tilallinen sommitelma, jossa on tuoli, matkalaukku ja jokin kirkkaan punainen yksityiskohta.

Huomaan seisovani kuilun partaalla tuijottamassa mustaan, pohjattomaan kaivoon.

Ovatko pedagogiset menetelmäni lopulta pelkkiä refleksejä, joita puskevat ilmoille omat pettymykseni, epäonnistumisen kokemukseni ja hetket, jolloin koin tulleetni väärin

kohdelluksi, huonosti kohdatuksi? Kaadanko oman henkilökohtaisen kuonani oppilaitteni niskaan, kun opettajana minulla on käsissäni valta niin tehdä? Tai vaihtoehtoisesti – korjaanko omaa kokemustani olemalla ”ihan erilainen” samalla käyttäen oppilaita terapianukkeinani? Pelkään olevani kuin ne, jotka minua onnistuivat satuttamaan. Jotka päättivät puolestani, millaiseksi haluan tulla isona.

Huomaan seisovani kuilun partaalla tuijottamassa mustaan, pohjattomaan kaivoon.

On siis ehkä turvallisinta repiä tämä kirjoitus palasiksi ja teeskennellä jännittäviä tulokulmia sisältävää lopputulosta, jossa on ripaus hillittyä traagisuutta.



Prologi. Kuvassa Natalia Castrillón.

## Seisomapaikkoja taiteen laidalla

Olen pieni tyttö, joka katselee sivummalta isoveljen tanssia olohuoneessa. Huonekalut on siirretty syrjään, blues täyttää huoneen ja veli etsii keskittyneesti täydellisiä liikkeitä sooloonsa. Hän on taitava, mutta ennen kaikkea isovelji, jonka kanssa aina joskus pääsen mukaan johonkin jännittävään ja kivaan. Nyt hän luo tarinaa metsästäjästä ja tämän saaliiksi jäävästä linnusta. Hän tanssii koulun juhlassa ja sitten televisiossa. Esitystä pidetään onnistuneena ja veljeäni lupaavana taiteilijana. Metsästys siirtyy oikeille tanssinäyttämöille olohuoneemme sijaan ja elää niillä pitkään. Soolollaan veljeni muuttaa olevaksi oman käsityksensä tanssista ja lunastaa paikkansa taiteessa.

Seison ensimmäistä kertaa oikean balettikoulun tanssisalissa. Olen harrastanut tanssia aina, mutta yläasteella nyrjähdän siihen uudella vakavuudella. Päästän päähäni tunkeutumaan ujon ajatuksen siitä, että voisin yrittää löytää polun tanssitaiteen taikapiiriin. Käsillä oleva tekeminen on selkeää ja konkreettista: pitää treenata – mahdollisimman paljon. Sen sijaan polku tanssiin tulevaisuutena on täydessä sumussa. Ei sinne noin vain kävellä olohuonesoolon voimin. Ei enää tänään, ei tytöt, enkä nyt ainakaan minä. Tajuan, että olen auttamatta myöhässä, sillä oikeasti (nais)tanssijoita kasvatetaan Oopperan balettikoulussa. Mutta haluan silti, joten yritän ryhtyä paikkaamaan aukkoa osaamisessani ja opetella sitä balettiakin, vaikkei minulla ole sellaista kehon mallia, ei sellaista jalkojen aukikiertoa kuin pitäisi. Ehkä ihme tapahtuu, jos pusken itseäni ja pistän kaiken likoon. Katselen Oopperan balettikoululaisia, jotka treenaavat samalla kesäkurssilla. Heille polku on paljon vähemmän sumuinen, vaikkei ehkä selvä sekään. Toivon salaa, että olisin enemmän heidän kaltaisensa. Ei siksi, että ajattelisin baletin olevan parhainta. Se vain sentään on oikeasti olemassa polkuna.

Seison lukemassa oveen teipattua nimelistaa – kuusitoista valittua. Ihmeen puolikas on tapahtunut, kun Teatterikorkeakoulussa on päätetty aloittaa tanssikoulutus ja ensimmäiset pääsykokeet järjestetään ylioppilaskeväänäni. Tanssiin avautuu täysin uusi reitti, jota voi yrittää lähteä seuraamaan. Siispä sinne. Humpsahdan outoon tilanteeseen, jossa tuleva näkyy hetken selkeämpänä ja saan puolittaisen luvan haaveiluun, koska voin sanoa olevani tanssinopiskelija pelkän harrastajan sijaan. Varteenotettava

arvonnousu, josta en kuitenkaan kovin kauaa saa nauttia. Hesarissa kirjoitetaan, että opiskelijat valittiin väärin ja että heitä koulutetaan työttömiksi. Teatterikorkeakoulun rehtori Turkka haukkuu tanssijat pelkiksi piereskelijöiksi. Vaikka kuuntelemme istuen, tuntuu siltä kuin meitä seisotettaisiin luokan edessä häpeämässä. Opetuksen tavoitteena on saada meidät ymmärtämään, miten kaikki mitä luulimme osaavamme on vain esteenä sille, että meistä joskus voisi jotakin tulla. Tai ainakaan minä en ole sellainen kuin pitäisi, enkä varsinkaan ajattele niin kun pitäisi. Olen väärä – mutta jokaiselle arvostelijalle eri tavalla väärä.

Vaikka kuinka tanssisin ja treenaisin, minulla on aina kylmä. On kuin tuo liikkuva olisi jonkun toisen. Itse seuraan sitä sivusta, seisten liikkumatta. Lihakseni eivät lämpene, joten puen päälleni yhä useampia vaatekerroksia. Yritän opetella ymmärtämään, että se mikä tuntuu osaamiselta on tosiasiasa suurta osaamattomuutta. Mutta olen liian uppiskainen, enkä siksi edisty. Jotkut toiset kurssillamme ovat paljon lupaavampia ja minua vaaditaan vaihtamaan opettajalinjalle. Olen tässäkin asiassa hankalan tottelematon. Seison paikallani etenemisen sijaan.

Kun opiskeluni lähestyy loppuaan, tapahtuu vielä ihmeellisempi ihmeen puolikas: Raatikko järjestää avoimen koetanssin. Myös naistanssijoita haetaan. Aika moni kurssiltamme osallistuu. Koetanssissa tunnen taitojeni yllättäen osuvan siihen, mitä meitä pyydetään tekemään, ja riehaannun melkein riemukkaaksi päästessäni näyttämään, mitä osaan ja miten tanssin. En siltikään usko mahdollisuuksiini, sillä pyrkijöiden joukossa ovat myös ne, joita kaikki yleisesti pitävät kiinnostavampina taiteilijoina. Ne, jotka yleensä valitaan. Mutta huomaan saaneeni työpaikan. Olenko nyt astunut piirin sisäpuolelle? Onnistumiseni selitetään sukulaisuussuhteillani.

Tiesinhän minä, että Raatikossa vahvat taiteilijapersoonat ajautuvat jatkuvasti riitelemään. Mutta on silti karua todeta, että valtataistelut ja konfliktit ovat arkipäivää. En oikein koskaan tajua, onko vika minun mielipiteissäni, vai ennemminkin siinä, mitä mieltä olivat aikanaan veljeni ja veljeni vaimo. Teatterista lähtee tanssijoita, eikä meitä lopulta ole kovinkaan monta. Ohjelmisto kapeutuu lastenesitysten tekemiseksi. Oma mittani täyttyy, kun tajuan liian selvästi, että ollakseni teatterin taiteellisen johdon mieleen, minun pitäisi olla vähän huonompi tanssija. Seison salissa yhdellä jalalla

nostaen toisen korkealle ilmaan. Ryhmän taiteellinen johtaja vieressäni yrittää nostaa jalkansa minun jalkaani korkeammalle. Jos en olisi taitava, en olisi niin uhkaava, vaarallinen. Jään äitiyslomalle, jonka päättyessä en enää palaa työhöni, vaan irtisanoudun.

Minuun on tarttunut Raatikon haju. Se tekee minut epäilyttäväksi, vanhanaikaisen tanssikäsityksen edustajaksi ja tanssin uusien virtausten esteeksi. Erääksi niistä, jotka saivat rahat, mutta käyttivät ne huonon ja pölyttyneen taiteen tekemiseen. Minua syytetään paikallaan seisomisesta, kun pitäisi harppoa hanakasti eteenpäin. Taitoni ovat vääränlaisia. Sen, että osaan yhdenlaista, ajatellaan todistavan, etten osaa toisenlaista. Koska olen tanssinut noin, ei minun uskota haluavan tanssia näin. Seison siis katselemassa, kun minut tanssijana luokitellaan ja lokeroidaan olemaan ”vain”, vaikka suuri puutteeni juuri äsken oli siinä, etten suostunut olemaan ”vain”.

Päästäkseni seisoskelemasta hiekkalaatikon reunalla otan vastaan tanssinopettajan töitä. Lähdän rakentamaan opettajuutta sen kokemuksen pohjalta, jota olen kerännyt. Lapsia opettaessa voin olla aika sama kuin lapsille esiintyvänä tanssijana. Tai äitinä. Osaan vangita lasten huomion, herättää kiinnostuksen ja ymmärrän jotakin siitä, miten heille kannattaa puhua. Ryhdyn rakentamaan omaa tanssin opetussuunnitelmaani. Päätän kasvattaa oppilaistani rikoskumppaneita itselleni. Tyyppejä, joiden kanssa voin ajatella tanssin olevan tärkeä asia. Opetan heitä seisomaan yhdellä jalalla kaatumatta. Ehkä voin rakentaa saliimme salaisen tanssin maailman, johon pääsen mukaan sen sijaan, että seison vain laitamilla. Ehkä siellä minun ei tarvitse lunastaa paikkaani jonkun muun ehdoilla. Jos olen varovainen, hiljaa ja huomaamaton.

Itseluottamukseni kasvaa ja muutun huolettomaksi. Ajattelen seisovani omilla jaloillani tukevasti. Mutta lattia jalkojeni alta vedetään pois ja kaadun taas. Tyyperys! Luulitko oppineesi pysymään pystyssä ja hallitsemaan tasapainosi? Uskoitko voitavasi lopettaa kuulostelemasta, miten pitää olla? Kuvittelitko saavasi seistä täydessä mitassasi, sen sijaan, että kutistat itsesi vaarattoman huomaamattomaksi? Saat yrittää selvittää tällä mahdottomalla alustalla – joka on aivan liian kova tanssille – kunnes polvesi rikkoutuvat ja ymmärrät siirtyä sivuun. Tilalle tarvitaan nuoria ja kestäviä polvia, jotka

koukistuvat ja ojentuvat tanssin uusimpien suuntausten mukaisesti. Tai opettajia, jotka kantavat baletin traditiota kehossaan aidosti. Ei vain teeskentele kuten minä.

Se hetki, jolloin olisin voinut olla ajankohtainen, relevantti ja sopiva meni jo. Olin hidas ja nyt tuon hetken *momentum* on jo ulottumattomissani. Tanssijan *prime time* on ohikiitävä hetki. En koskaan ehtinyt havaita seisseeni sen kohdalla. Mutta – tanssinut minä olen. Tanssin edelleen. Minun ei tarvitse kuin vain sulkea silmäni ja pystyn uppoamaan tanssiin ihan itsekseni kysymättä keneltäkään lupaa. Sitä minusta ei ole saatu kitkettyä pois. Voin tuntea tanssin kuplivan sisälläni – aina vain.



Esineiden asetelma prologin jälkeen.

## Ylpeys on tanssijan lankeemus

Selailen naistenlehteä, jossa haastatellaan nuorta nousevaa tanssijätähteä. Haastateltava kuvaa kurinalaista elämäänsä jatkuvana pyrkimyksenä vaatia itseltään aina enemmän.

”Tanssija ei ole koskaan valmis” on tuttu balettiammatilaisuutta luonnehtiva mantra. Tehtäväksi annetaan täydellisyyden tavoittelu, jossa ei kuitenkaan koskaan päästä maaliin. Tällaisia kuvauksia olen lukenut ennenkin. Lehdessä hymyilee välillä nuori uransa alussa oleva ballerina, välillä jo kannuksensa ansainnut kypsä tanssija. Kuvaus ammatista on kuitenkin kovin samanlainen. Tanssin lisäksi elämään ei näytä mahtuvan juuri muuta. Pieninkin arjen teko on valinta, jota ohjaavat tanssin asettamat vaatimukset. Elokuviissa ei voi käydä, koska lihakset kangistuvat pitkästä istumisesta. Kaksiosaisen työpäivän keskellä täytyy levätä, joten lastenhoitaja huolehtii jälkikasvusta. Äidin päästessä kotiin illan näytöksen jälkeen lapset ovatkin jo nukkumassa.

Tanssisalissa näin rakentunut ideaali saa muodon tanssinopettajana, joka ei koskaan kiitä onnistumisesta ilman seuraavaksi annettavaa korjausta ja vaatimusta jostain enemmästä. Osaamista ei tohdi ääneen nimetä, sillä sehän voisi tehdä lopun eteenpäin pyrkimisestä ja taitojen hiomisesta. Pitää piiskata ja puskea ja opettaa jokainen tekemään sitä itselleen vaatimuksiin vastatakseen. Jokaisen saavutuksen jälkeen ylitettävänä on entistä korkeammalle nostettu rima. Jos juuri onnistuinkin hyppäämään lennokkaasti tai pyörimään monta kierrosta, niin yksilöllisyyteni ei kuitenkaan ollut riittävän kiinnostavaa tai esteettistä vaikutelmaa häiritsi vajaaksi jäänyt ojennus sekä muutama kertynyt ylikilo. Opettelen siis olemaan kiitollinen siitä, että opettaja yleensä viitsii minulle jotain sanoa. Ihanteeksi asettuu ihminen, joka tuntee pohjatonta riittämättömyyttä vaatimusten edessä. Joka löytää itsestään aina jotakin, mikä ei kelpaa. Lupaa huonolle päivälle tai hetken levolle ei heru. Tanssijalle aamuinen treenitunti on aika kehon palautumiselle illan näytöksen jälkeen. Vain muille palautuminen tarkoittaa oikeaa lepäämistä.

Yritän kovasti muistella, milloin olisin ajatellut olevani niin taitava, ettei parempaa osaamista olisi tarvinnut tavoitella. Sellaisista hetkistä minulla ei ole minkäänlaisia muistijälkiä. Sen sijaan toisenlaisista muistoista ei ole pulaa. Niistä, joissa minua on moitittu kätteettomasta tyytyväisyydestä itseeni, kun tunsin pisaran onnistumisen iloa. Mieleeni nousee tilanteita, joissa minulle on kerrottu ylikuntoa epäilleiden tanssijoiden paljastuneen vain kunnoltaan surkeiksi ja isketty silmää perään merkiksi siitä, että tanssijaksi mielivän kannattaisi herätä aamuvarhain juoksulenkillä. Tilanteita, joissa

ilmoitustaululle on ilmestynyt lehtijuttu pullan ja muiden leivonnaisten kalorimääristä sen jälkeen, kun kehonhuoltotunnilla on mitailtu rasvakerroksen paksuutta pihdeillä. Tavatessani opettajani joulutauolla hän ihastelee laihtumistani. Kerron olleeni pitkään sairaana, johon saan vastauksen: Hienoa! Ei ihme, että tanssia opiskelevat sairastuvat anoreksiaan, kun säälimätön kurinalaisuus kuvataan ammattiin pääsemisen edellytykseksi.

On outoa kuulla kiertoteitse, miten roolisuoritustani on kehattu tilanteessa, jossa en ole itse ollut paikalla. Tai kuunnella selostusta siitä, että opettajani vuosien takaa muistaa minut taitavana ja lahjakkaana. Minulle itselleni näitä positiivisia arvioita ei ole kerrottu. Ennemmin kerryttämäni osaaminen on otsaa rypistäen todettu hankalan vääränlaiseksi. Olen ollut oman edistymiseni este, kun en ole auliisti myöntänyt, että kaikki nuo harrastusvuodet ja harjoitustunnit ovat olleet tanssilleni vain haitaksi. Ei omaa osaamistaan sovi tunnistaa. Sen arvioiminen pitää jättää opettajalle, joka nimeää opitun pelkiksi maneereiksi. Se on kätevä moite, sillä omia maneerejaan ei kukaan itse näe.

Näyttämö on ankara paikka. Sinne nouseminen edellyttää vahvaa itsetuntoa ja luottamusta siihen, että osaa ja pystyy. Voisiko tuon vaativuuden ajatella olevan riittävän kasvattavaa jo itsessään ilman, että esiintymään mielivän itsetunto pitää takoa maan rakoon, opettaa hänet jatkuvasti epäilemään osaamistaan – ja kouluttaa riippuvaiseksi opettajan tai koreografin kitsaasti suomasta hyväksyvistä nyökkäyksestä, joka määrittää onnistumisen?

Joko pääsin pohdinnassani asian ytimeen? En ole vielä kukaan tyytyväinen.

Suomiessani täydellisyyttä vaativia opettajia ja alinomaiseen ankaruuteen ohjaavaa eetosta löydän itseni jälleen tilanteesta, jossa olen tuon saman vaativuuden kohteena. Tällä kertaa opettajan roolissa. Minun pitäisi nyt sääliä tuntematta purkaa oma opettajuuteni palasiksi, jotta voisin rakentaa paremman sen tilalle. Olen jälleen vaatimassa itseltäni enemmän ja nostamassa esiin tyytymättömyyttä osaamiseeni, joka ei kelpaa, ei riitä. Tuttu tanssijan mantra nostaa päätään ja toteaa, että laakereillaan

lepäävä opettaja on langennut kehittymisen esteeksi kohoavaan laiskaan itsetyytyväisyyteen.

Olisiko syytä jo oppia sanomaan ”minä osaan ja tämä riittää”? Sillä – onko yksikään kannustava sanani uskottava, ellen pysty lausumaan sellaisia itselleni? Onko kaikkein radikaalein vaatimus se, että oppisin olemaan kiltti itselleni? Tai – olemaan itselleni, ei muille? En halua päätyä kinuamaan oppilailtani sitä hyväksymistä, jota en itselleni osaa suoda.

Opettaessa huomion kiinnittää kumman usein vain siihen, mitä pitäisi korjata. Tuntuu tärkeältä keskittyä kertomaan, missä tapahtui virhe. Mutta sitten – miksi edes käyttäisin sanoja ”virhe” ja ”korjaus”? Oikeastaan en ajattele, että oikaisen virheitä tehdessäni korjauksia, vaan kannustan kokeilemaan jotain toista tapaa tai ajatusta. Josko se auttaisi onnistumaan, helpottaisi tekemistä ja muuttaisi mahdollisemmaksi. Toivon voivani auttaa löytämään ja tavoittamaan.

Pitäisikö siis aloittaa siitä, että muuttaa tapansa puhua? Julistaa kielletyiksi sanat ”oikein” ja ”väärin”, koska ne väittävät tietävänsä, millainen kelpaa. Oikein on kaikki, mikä on palkitsevaa ja tuntuu toimivan, sen sijaan, että yritettäisiin täyttää kriteerit ja tehdä opettaja tyytyväiseksi. Väärin ei ole mikään, vaan jokin vain on vielä kesken. Tunnen jälleen sanojen kaappaavan ajatukseni, vaikka yritän päästä niiltä karkuun. Välttääkseni sanomasta ”väärin” kompastun heti toiseen yhtä hankalaan sanaan – keskeneräisyyteen, joka vaatii pyrkimään johonkin parempaan. Kuka esittää vihjauksiaan näissä sanoissa, joita en saa puhdistettua tarkoittamaan sitä, mitä yritän sanoa?

Minua alkaa epäilyttää koko tämä määrittelemisen – millainen pitäisi olla kelvataksaan, täyttääksään odotukset, ollakseen hyvä. Miten voisi olla hyväksi, että opettaja yrittää tunnistaa ne oppilaat, jotka täyttävät kriteerit, tai ne hetket, jolloin niihin ylletään? Miten voisi olla hyväksi, että opettajan toimintaa tarkastellaan valmiiksi muotoillun ihannekuvan kautta, jotta toiminnan voi jakaa onnistumisiin ja epäonnistumisiin? Kenelle annetaan valta määritellä hyvä – ja miksi tämä valta pitää antaa yhdelle siten, että se samalla toiselta evätään? Ehkä opettaa pitäisikin sitä, miten voi tunnistaa sen

mikä on itselle hyvää? Olisiko tuo tärkeämpi opetuksen ja oppimisen tavoite kriteereihin yltämisen sijaan? Opettajan tehtävä olisi purkaa esteitä hyvän toteutumisen tieltä, mutta ei määritellä, mikä tuo hyvä on. Voinko opettajana tyytyä myös siihen, että oppilaani ei halua enempää?

Ei riitä, että moitin mallia huonoksi, ja vaadin sen päivittämistä. Olen edelleen vaatimuksiin sidottuna, ellen pysty toteamaan, että ei ole mitään ihannetta, jonka rinnalle asettuisin vertailuun. Paha paikka, kun koko ikänsä on tehnyt kuten opettaja vaatii.



CSI saapuu paikalle. Kuvassa vasemmalta Eevamari Kittinen, Natalia Castrillón, Hanna Pulkkinen.

## Kesken

Milloin, missä vaiheessa tanssija ja tanssioppilas saa olla kesken? Siinä välissä, kun oma ja vieras tanssi törmäilevät, eivät (vielä?) kohtaa, takovat toisiaan mustelmille ja

kolisevat osuessaan yhteen? Kuka on se opettaja, jonka silmät sietävät katsoa tätä murrosikäistä, joka ei tunnista pitkiksi venähtäneitä raajoja omikseen? Joka on koko ajan liikaa ja liian vähän, mutta ei koskaan aikuismaisen sopivasti *lagom* – kuten ruotsiksi sanotaan.

Eikä sekään riitä, sillä tuo maltillinen ja löysänä suusta soljuva *lagom* ei sovi taiteen maailmaan, jossa ihanteena on olla joko ylitsepursuavan osuva, liioitellun vähäilmeinen tai neuroottisen rohkea, mutta kaikkea aina jollakin omintakeisella ja ennennäkemättömällä tavalla, joka hätkähdyttää ja erottuu yksilöllisenä neroutena. Onko tanssioppilaan tehtävä paradoksi, jossa pitäisi kehollistaa koko tanssin historia mutta samalla pysyä tyhjänä ja tahrattoman neitseellisenä maastona – *tabula rasana* – johon on mahdollista milloin istuttaa uudenlaisen tanssin siemen, milloin odottaa siinä luonnostaan itävän villitanssin puhkeamista kukkaan? Tehtävänanto on selvä, mutta sen työstäminen pitäisi hoitaa jossain piilossa kunnes tanssija on valmis astumaan katseiden alle tanssisalin armottomaan arkkitehtuuriin. Tietenkin hänen tulee olla samaan aikaan myös kiinnostavan keskeneräinen, sillä taiteessa on hyvä olla sopivasti rosoa ja mahdollisuuksia uuteen. Sopivasti – *lagom*.

Tanssijaksi muotoutuminen tapahtuu näissä törmäyksissä. Onko se hioutumista sileäksi kuin rannan kivet? Käteensopivaksi ja auringonlämpimäksi. Vai onko tanssijaksi kehittymisen törmäily kuin sarja kuvanveistäjän taltan napautuksia, jotka kaivavat marmorista esiin siinä lymyävän täydellisen patsaan muodon? Michelangelon *Davidin*. Voiko taiteilijaksi tulla molemmilla tavoilla – tai vielä monilla muillakin? Vai...löytyykö oma taiteilijuus niistä palasista, jotka taltta ylimääräisinä pudotti lattialle, tai siitä muotoa pakenevasta hiekasta, joka soljuu sormieni läpi rannalla? Kaikesta siitä, joka hylättiin ja poistettiin ylimääräisenä tai silputtiin tunnistamattoman pieniin paloihin, joista on mahdotonta mitään enää rakentaa. Sielläkö minun taiteilijuuteni sinnittelee?

Haluan jättää kuvittelematta, millaisiksi tanssijoiksi oppilaani syntyvät. Minun omiin ääriinsä törmäävä mielikuvitukseni ei saa muodostaa heidän rajojaan.



Rautalankanukke. Kuvassa vasemmalta Hanna Pulkkinen, Natalia Castrillón, Eevamari Kittinen.

## Helppoa ja vaikeaa

”Ei pidä päästää itseään helpolla. Itsensä haastaminen on ainoa tapa saavuttaa jotakin. Vain vaikealta tuntuva on tekemisen arvoista.” Tällaisin ohjein meitä potkitaan ylittämään itsemme. Tyytyminen, mukavuudenhalu ja laiskuus ovat alati uhkaavia sudenkuoppia, joihin putoamista pitää kaikin keinoin välttää. Vasta silloin, kun tuntuu pahalta, kun pelottaa tai heikottaa, on tehnyt riittävästi ja yrittänyt tosissaan. Jos silloinkaan.

Oma kehoni todistaa toisin. Se ohjaa hakemaan helppoutta, mikä tarkoittaa sujuvaa, vähällä voimalla onnistuvaa ja hyvältä tuntuva tapaa toimia. Se ei satu, se ei ole uuvuttavan työläs. Se palkitsee mielihyvällä, mutta synnyttää myös halun kokeilla uudestaan ja yrittää vielä pidemmälle. Kun pienten tanssioppilaiden vanhemmat hakevat lapsiaan tunnin jälkeen, he kysyvät aina: ”Oliko kivaa?” En oikein tiedä, miten suhtautua tuohon kysymykseen. Tunnen lievää epämukavuutta, sillä en pysty ymmärtämään kivaa tuollaisella mutkattomuudella. Missä iässä, missä vaiheessa tuo

kysymys lakkaa pätemästä? Mitä ajatella ammattitanssijasta, joka jättää tekemättä, koska ”ei ollut kivaa”? Pitäisikö jossain vaiheessa oppia, että oikea tanssi on työlästä ja ikävää? Vain työläydestäkö tunnistan, että olen tosissani?

Helppo on hankala sana. Sille voi antaa liian monia merkityksiä. Se lipsahtaa suusta helposti – kuvaamaan mitä milloinkin. Asettuu yhtä lailla olemaan pahin uhka ja paras ohje. Mikä lopulta edes on helppoa ja mikä vaikeaa? On vaikeaa oppia uutta, mutta vaikeaa sekin on, jos kaikki on vain samaa vanhaa. Vaikeaa on yrittää olla muille mieliksi, mutta se vasta vaikeaa onkin, kun yrittää miellyttää itseään. Sitä sopii pohtia, miten olisi helpointa olla – olisi kevyttä, sujuvaa ja hyvältä tuntuva. Helppo on sana, jolla voi helposti tehdä tilanteen toiselle vaikeaksi. ”Katso nyt, kuinka helppoa tämä on. Miten ihmeessä et onnistu? Nyt vain yrität laiskuuttasi päästä helpolla. Sinun pitäisi pyrkiä haastamaan itseäsi ja mennä epäröimättä epämukavuusalueellesi. Pelkoa päin. Et sinä mihinkään pääse, ellet tee itsellesi vaikeita asioita.” Niille, jotka valittavat, ettei ollut kivaa, vastataan kyynisesti: ”tervetuloa alalle” tai ”ammatinvalintakysymys”.

Mukava ja epämukava, helppo ja vaikea, kevyt ja raskas. Näillä sanoilla käytetään valtaa. Näin nimeämällä voi mitätöidä toisen arvon ja todeta sen kevyeksi. Voi myös vaatia toista tekemään itseään vastaan ja muiden mukavuudeksi. Opettaa käyttämänsä sanan varjolla toista sietämään jotakin sellaista, joka rikkoo. Rikki menee keho, jolta on vaadittu epämukavia tekoja ja kivun sietämistä. Rikki menee mieli, kun sen rajat nimetään mukavuusalueen reunaksi. Eikö uutta ja laajempaa pitäisi etsiä kysymällä? Silti tuonne pelottavalle ja vaikealle alueelle usutetaan menemään kyselemättä, kun joku muu sen tarpeelliseksi katsoo.

Voisiko röyhkeästi luottaa siihen, että oikea tuntuu helpolta ja herättää halun uskaltautua kokeilemaan? Voisiko uskoa, ettei ihmisen luonto olekaan laiskuus vaan uteliaisuus ja kyky innostua? Lehtiartikkelissa amerikkalaisprofessori väittää, että ”laiskuudessa” on kyse oikeastaan mielen sisäisistä esteistä. Mutta niinkö niitä parhaiten puretaan, että mennään työnnettynä ja kauhusta kankeana väkisin päin? Yritän muistella, milloin olen tehnyt oikeita valintoja ja millaiset ovat lopulta osoittautuneet huonoiksi, kun niiden seuraukset ovat selvinneet. Vääriä valintoja yhdistää se, että ne ovat tuntuneet pahoilta ja vieneet hirveän paljon voimia. Tuo hyvin tallattu polku

saattaa houkutella tuntematonta umpimetsää enemmän. Polkua kulkemalla kuitenkin hajoaa – ei heti, mutta vähitellen, väsyttämällä.



”Minä olen lokki.” Kuvassa vasemmalta Hanna Pulkkinen, Eevamari Kittinen, Natalia Castrillón.

## Piilossa

Olen pärjännyt hyvin. Olen saanut sen, mitä olen tavoitellut. Minut on valittu – opiskelemaan, työhön tanssijaksi ja opettajaksi. Kaikki on mennyt hyvin ja vähän paremminkin. Taiteen alalla olen taloudellista eliittiä ja poikkeuksellisen varman jatkuvuuden piirissä – säännöllisellä palkalla ja työsuhdeturvan suojaamana. Olen siis selvästi tullut hyväksytyksi ja saanut nimeni rیمان ylittäneiden listalle.

Mistä siis johtuu, että menee tunteisiin, kun opiskelijakaverini tai opettajat puhuvat hyvää näistä kirjoitelmistani? Miksi en pysty kuuntelemaan tyynen rauhallisena, vaan kyyneleet kohoavat silmiini? Kirjoittaessani en tunteile, vaan asettelen sanoja

järjestykseen kirjoitustani käsivarren mitan päästä tarkastellen. Nostatan tunnelmaa harkitusti ja käännän ajatuksen nurinkurin sopivasti kuulijaa kutitellen. Olen olevinani ohjaimissa ja ojentaudun lauseilla luomaani tilaan hallituin liikkein. Mutta sitten – luemme tuotostani yhdessä ja kaikki tuo kuviteltu harkinta pyyhkiytyy pois. Päädyn kummalliseen paljastettuun tilanteeseen, jossa hyväksyvät kommentit muilta ovat minulle aivan liikaa. Silmäni kostuvat nolosti, enkä ole enää sanoja taiten asetteleva kirjoittaja, vaan höpsö täti, joka herkistyy kuunnellessaan omia muistojaan. Miten vajoan itsestäni liikuttumiseen näin naurettavalla tavalla?

Minkä takia juuri aikaansaannosteni hyväksyminen käy tunteisiin? Eivät kehut sentään vieraita ole, vaikka kiitoksia tarjoillaan yleensä kitsaasti. Positiivista palautetta ovat myös hyvät arvosanat tai ”valituksi tuleminen”, joita molempia olen saanut yllin kyllin. Mikä nyt on niin erilaista, että se tuntuu uppo oudolta? Miksi hämmennyn noloon vetistelyyn saakka? Pysähdyn miettimään reaktioni viestiä ja pidän pitkän tauon tuijottaen keskeneräistä kirjoitustani.

Olenko jäänyt vaille hyvää palautetta, onko minut sivuutettu? Ei pidä paikkaansa. Ilman muuta muistan monia kannustavia sanoja ja ihmisiä, jotka ovat minua tukeneet. Mutta – tavoittelen ajatusta epäröiden – olenko tuntenut tulleeeni nähdyksi? Ovatko kehut osuneet minuun vai enemmän vain niihin taitoihin ja saavutuksiin, joilla olen paikkaani lunastanut? Jotakin on nyt eri tavalla näissä tilanteissa. Jotakin on eri tavalla myös kirjoituksissani. Olen ällistyksissäni, kun näppäryyden ja tehokeinojen sijaan kuulijat löytävät kirjoituksistani pienen sirpaleen minua. Se on kumma kokemus. Saan hyväksymistä siten, että tunnistan siinä itseni. Kiitosten alla ei piile toivomusta, että voisin yrittää olla vähän vähemmän hankala. Tuotokseni ei ole vain irrallinen suoritus, jonka kosketuspinta itseän on katkaistu ja ammattitaitoisesti etäännytetty. Kiillotettu tyylikkääksi taiteeksi, joka kelpaa nostaa esiin ihailtavaksi.

Kyse ei ole kuitenkaan vain muiden sanoista. Jo pelkästään se, että kuulen omat sanani – oman ääneni – tuntuu järkyttävän normaalia tyyneyttäni. Ääneen puhuessani joudun koskemaan sanoihini. Tätä pitää pöyhiä vielä lisää. Siitäkin huolimatta, että helpompaa olisi tunkea koko juttu pöytälaatikkoon sen paperipinon alimmaiseksi, jota en koskaan ehdi perata. Minua hirvittää mahdollisuus, että analyysi, jota vastaan olen jalkaa polkien

kapinoinut, on sittenkin totta. Olenko nielaissut itseltäni salaa uskomuksen, että taiteessa tärkeää on vain vakuuttava taidokkuus, jonka taakse voi oman vaillinaisuutensa sujuttaa? Taitavuus killuttelee näkyvillä minusta irrallaan eikä ole oikeastaan minun taitoani vaan muilta omittua. Minä olen painunut hiljaa piiloon, jotta olisin vähän vähemmän, vähän helpompi.

Kuorin tilannetta kuin Esko Salminen aikoinaan sipulia Peer Gyntinä. Jokaisen kerroksen alla on piilossa uusi kerros ja taas uusi kerros. Sipulin tiukka aromi saa silmät valumaan, mutta sen ytimeen en tahdo päästä. Edelleen on ääneen sanomatta se, että juuri ääneti olen monta kertaa päättänyt olla. Olen ajatellut, että kun en sano, että sattuu, on helpompi ohittaa, olla kestävä ja välittää vähemmän. Kun pontevasti näyttelen vahvaa, voin luoda vaikutelman, että se olin minä, joka käveli kehästä ulos voittajana. Vältyn puhumasta asiasta, vältyn sitä ajattelemasta. Vältyn muuttumasta säälittäväksi. Kuorimani kerrokset eivät paljasta sisältöään. Koko sipuli on pelkkiä kerroksia toistensa päällä. Olen kadonnut itseltänikin, enkä saa otetta siitä, minkä huolella piilotin. Tyhjän kolon ja vapaan tilan, jonne käperryn piiloon olemaan vain minä.



Tanssijat käskyt. Kuvassa vasemmalta Hanna Pulkkinen, Eevamari Kitt, Natalia Castrillón.

## Uskaltamisesta

Vuosia sitten, kun olin tanssijana tanssiteatterissa, minua ja teatterin muita työntekijöitä pyydettiin kertomaan, millaiseen esitykseen haluaisimme mukaan. En muista juurikaan muiden toiveita, mutta itse kuvailin esitystä, jonka lopuksi sekä yleisön että esiintyjien mielestä olisi tapahtunut jotain sellaista, mitä kukaan ei ollut osannut odottaa. Jostain syystä tuo vastaus on jäänyt mieleeni. Nyt mietin syytä, joka sai moisen toiveen putoamaan suustani.

Luulen, että haave-esityksessä väikkyi ajatus vapaudesta. Siinä houkutti uskaltautuminen kohti tuntematonta – vaarallisesti yleisön edessä ja ilman tarkan suunnitelman tuomaa suojaa. Halusin löytää reitin kohti mielikuvaani tanssimisen kirrkaasti hohtavasta ytimeistä. Tanssijantyön todellisuudessa tuo ydin tuntui kuitenkin peittyvän liikkeiden ja musiikin iskujen opetteluun alle. Sen syrjäytti huoli siitä, onnistuuko hankala nosto tai kiireinen vaatteenvaihto. Kaikki piti saada sujumaan kuten kuuluu, mutta samalla kaikki sen ylittävä karkasi tavoittamattomiin.

Tuon jotenkin latistuneen ja samean tanssimisen rinnalle asettuu hetkiä, joissa kokemus on erilainen. Hetkiä, jolloin jokin kehosta kuin itsestään syntyvä vie mennessään ja ottaa valtaansa. Tanssi ei ole selviytymistä ja suoriutumista, vaan se liikkuu vapaasti – on pullollaan mahdollisuuksia rajoitusten sijaan. Siitä tulee vahvemmin omaa, vaikka oikeastaan luopuu sitä ohjaamasta. Tuo vapaa kirrkaus tuntuu siirtyvän näyttämölle kovin harvoin. Sen tavoittaa ehkä silloin, kun kääntyy sisäänpäin olemaan itsekseen ja vähät välittää siitä, katsooko joku tai miltä tanssi näyttää. Silloin kun keskittyy vain olemaan kahdestaan tanssin kanssa.

Näyttämöllä, esillä, on pelottavaa. Silloin asettuu arvostelevien katseiden alle. Oikeus nousta näyttämölle pitää ansaita olemalla katsomisen arvoinen. Mielikuva yleisöstä on kasvoton ankaraus, joukossaan ne kaikkein pahimmat eli kriitikot, joilla on valta murskata muutamalla kylmällä sanalla. Silti odotetaan, että esiintyvä pystyy riisumaan kaiken, paljastamaan arimman ja asettamaan panokseksi oman sisimpänsä. Taidon taakse piiloutuminen on falskia, mutta silti taidokkuutta pitää pystyä osoittamaan.

Minun pitäisi juosta kohti molempia maaleja, vaikka ne sijaitsevat vastakkaisissa suunnissa.

Miksi kuvaan esiintymistä niin voimakkaasti siinä uhkaavien epäonnistumisten kautta? Enhän kärsi esiintymispelosta. Oikeastaan minulla on ennemminkin hyviä muistoja näyttämöllä olemisesta, vaikka rakennan sinne nousemiselle korkeaa kynnystä. Sillä tavalla kai osoitan asiaankuuluvaa nöyryyttä.

Luen Facebook-päivityksen, jossa tuttu tanssija kuvaa työtään jännittämisen leimaamaksi ja itsetuntoaan helposti horjahtavaksi. Kuitenkin hän nauttii työstään. Tuo sama tanssija on omissa mielikuvissani esiintyjänä ihailtavan rohkea ja valmis ottamaan riskejä. Silti hän kertoo jännittävänsä. Aina.

Jäljitän jännittämisen kokemuksia omista muistikuvistani. Jo harjoitustilanne on tanssijalle kuumottava, sillä se vaatii valmiutta tehdä kaikkea, mitä koreografi keksiikään pyytää. Ammattitaitoni mitataan alttiutena suostua ja uskaltaa. Minkä tahansa pyynnön perusteeksi riittää koreografian taiteellinen visio. Kunnan tanssija tekee kyselemättä ja kyseenalaistamatta ja heittäytyy ehdotuksiin varauksettomalla innolla. Jokaisessa harjoituksessa minun täytyy olla luottamuksen arvoinen ja siten ansaita paikkani. Aina on vaara, että osoittaudun kyvyiltäni heppoiseksi. Että en pystykään. Päivän harjoitus on astumista tuntemattomaan ja suostumista siihen, mitä joku toinen haluaa. Tällainen roolijako on koreografille ja hänen käyttöönsä annetuille tanssijoille kirjoitettu.

Paikan lunastaminen tapahtuu myös treenitunneilla. Jatkovasti näen tilanteita, joissa ammattitanssija tanssitunnille tullessaan pyytelee anteeksi, kun treenissä on ollut taukoa tai tunnin tanssilajia ei ole tullut aikoihin harjoiteltua. Treeniin osallistumisen ehdoksi ajatellaan se, että ollaan jo kunnossa ja osataan jo valmiiksi. Mitä enemmän tätä käyttäytymiskaavaa ajattelen, sitä vähemmän sitä ymmärrän. Silti itsekkin huomaan toimivani samoin. Kuuluu ikään kuin asiaan, että oppilas pyytää etukäteen anteeksi sitä, ettei ehkä suoriudu riittävän hyvin.

Opiskelijakaverini kuvaus teatteripedagogiikan opiskelusta saa minut mietteliääksi. ”Parasta opinnoissa on luottamus. Luottamus pedagogisena menetelmänä.” Askellan taaksepäin yrittäen muistaa hetkiä, jolloin olisin tuntenut olevani luotettu. En kelpuuta nyt luottamukseksi sitä, että minut on asetettu haasteiden eteen, ”hoitamaan homma”. Ei silloin tunne luottamuksen kannattelevan. Silloin roikkuu jalat ilmassa oman kauhunsa varassa toivoen, että se ei anna periksi ja pudota alla aukeavaan rotkoon. En kelpuuta luottamukseksi sitäkään, että jälkepäin taputellaan olkapäälle ja näytetään peukku: ”Hyvin meni, Uskoinkin, että klaaraat.” Sehän on täysin päinvastaista, koska noita sanoja niin visusti varottiin lausumasta edeltä käsin. Minua kyllä on vaadittu luottamaan – että opettaja tietää paremmin, että pahalta tuntuva johtaa tuloksiin, että koreografilla on kaiken takana jokin toteuttamisen arvoinen ajatus. Mittatikkuna on ollut kykyä heittäytyä. Luottamus on ollut jotakin, mikä minun on pitänyt ansaita. Mutta ei jotain sellaista, jota olisi rakennettu tuekseni ja auttamaan uskaltamisessa. Pelon voittamista on opetettu asettamalla pelottavan eteen yksin ja suojatta.

Niinhän lapsiakini opetetaan uimaan. ”Ui tänne!” sanotaan kädet ojossa, mutta kun uskaltautuu päästämään irti altaan laidasta, lähtevät odottavat kädet perääntymään kauemmas ja kauemmas. Tämän ajatellaan olevan hyvä tapa opettaa, että vesi kantaa ja uiminen on kivaa. En oikein koskaan ymmärtänyt, mitä pedagogista ideaa oli siinä, kun meitä vaadittiin aikoinaan akrobatiassa pudottautumaan selkä edellä volttimonttuun korkealta rekkatangolta. Sain valita, onko kamalampaa tehdä vai jättää tekemättä sillä riskillä, että kurssisuoritukseni hylätään. Suoritin tehtävän, mutta en tullut rohkeammaksi.

Mitä on se luottamus, jota olisin voinut tukevammin tuntea? Ehkä olisin kaivannut vähän enemmän uskomista siihen, että olen tosissani ja teen parhaani. Luottamusta siihen, että tuo halu kyllä myös vie kohti, vaikkei tie aina ole mutkaton ja nopea. Ehkä olisin kaivannut mahdollisuutta sanoa ääneen, jos jokin tuntuu vaikealta. Lupaa asettaa itse raja, jonka yli ei halua juuri tällä kertaa mennä ilman, että samalla tulee todetuksi täysin epäkelvoksi.

Aloittaessani tanssijanopintoni 1980-luvulla kohdistui koko koulutukseen ihan järjetön paine ulkopuolelta. Tuloksia odotettiin ennen kuin edes olimme ehtineet aloittaa, mutta

toisaalta jo etukäteen kerrottiin varmana tietona, ettei meistä mitään koskaan tule. Rehtori Turcka totesi tanssijat ensinnäkin yleisesti mihinkään kykenemättömiksi, mutta meidät kouluun vasta valitut opiskelijat erityisen surkeiksi, koska emme edes olleet tanssijan näköisiä. Haukkujen kuunteleminen hiljaa kuului opiskeluun. Kaikelle epäröimättä alttiiksi asettumisesta tuli lahjakkuuden synonyymi.

Nykyisin tanssin kentällä puhuttaa työssä kohdattu asiaton kohtelu. Sen selitykseksi tarjotaan koreografiiden taloudellisia paineita ja liian suurta työtaakkaa. Työelämässä vallitsee onnistumisen pakko, sillä mahdollisuus saada rahoitusta uudelle teokselle riippuu viimeisimmän työn vakuuttavuudesta. Sama pakko koskee kuitenkin myös tanssijoita, ei pelkästään koreografeja. Paineisiin vetoaminen allekirjoittaa kuvion, jossa taiteen synnyttäminen ohittaa kaiken muun. Taiteellisen tinkimättömyyden nimissä voi vaatia mitä tahansa. Koettu paine oikeuttaa sysimään seuraukset työkumppaneiden niskaan. Lopulta onnistunut teos pyyhkii kaiken puhtaaksi. Vaikeuksien selittäminen otetaan ihanteeksi, jolla onnistujat kruunataan. Tekemisen kepeyden ja tuotoksen köykäisyyden välille piirtyy yhtäläisyysmerkki. Kuuluu asiaan kertoa jatkuvasti tarinaa siitä, miten vasta epäinhimillisen paineen alla syntyy taiteen timantteja. Niinpä on oikeastaan palvelus sille toiselle, kun häntä kohtelee karkean huonosti. Silloin tarjoaa hänelle mahdollisuuden muuttua timantinkovaksi.

Mielessäni kuultaa utopia, jossa jatkuva pelko on siirretty sivuun kuin tarpeettomaksi käynyt betoniporsas. Jossa ei tarvitse yhä uudestaan lunastaa oikeutta *tehdä*. Voisinko uskaltaa lopettaa niiden vaatimusten täyttämisen, joita en edes koskaan allekirjoittanut? Olenko minä ihan outo, kun en muutu pelottomaksi pelottelemalla? Kun en opi rakastamaan uimista sillä, että pelkään uppoavani?

Miksi oikeastaan pitäisi haluta olla rohkea? Harvoin katsojana erityisesti ihastelen esiintyjien rohkeutta. Tärkeää on se, mitä syntyy uskaltamisen jälkeen. Olla rohkea ja uskaltaa on oikeastaan typerä päämäärä. Miksi se on nostettu taiteilijana onnistumisen kriteeriksi? Jos keskityttäisiin rohkeuden ja uskalluksen vaatimisen sijaan luomaan tilanne sellaiseksi, ettei pelkoa synny, voisi pedagogiikka saada uuden sävyn. Voisiko tinkimätön taide tarkoittaa sitä, että sitä esittävä ei joudu tinkimään oikeudestaan inhimilliseen kohteluun?

Pedagogiopintojen kurssilla harjoitusta ohjaava opettaja sanoo meille, että mitään ei tarvitse tapahtua. Juuri siksi tapahtuu hyviä asioita. Niin yksinkertaista on luottaa.



Painajaisuni. Kuvassa Eevamari Kittinen.

## Vastuussa?

Aina sanotaan, että ihminen haluaa tulla nähdyksi itsenään, sellaisena kuin hän on. Pitäisi kuulemma löytää itsensä ja pyrkiä elämään omaa elämäänsä. Ei saisi yrittää täyttää toisten asettamia tavoitteita ja tehdä vain kaikkea sellaista, minkä muut ovat tekemisen arvoiseksi määritelleet. Nyökyttelen opastuksen mukana, mutta samalla ihmettelen sitä, mikä nyt sitten on se oikea minä, joka haluaisi tulla nähdyksi ja jonka pitäisi päästä määräämään valinnoista.

Eihän ole mitään ”oikeaa” minua, jollaiseksi ajan myötä voisin täsmentyä. On vain kaikkien tapahtumien, kokemusten ja tilanteiden sattumalta kasaama kokoelma. Minun kehoni on muodostunut siitä, mitä olen vanhemmiltani ja heidän kauttaan aiemmilta sukupolvilta perinyt. DNA, jonka pitäisi olla yksilöllisyyteni ilmentymä, on kokonaan aiemmilta lainattu ja vain hiukan uuteen järjestykseen aseteltu. Tämän aineksen olen saatellut jälleen eteenpäin omissa lapsissani. Heissä se on saanut uuden ilmeilyn, vaikka näen selvästi samaa ja tuttuakin. Tyttäreni tanssi on minun tanssiani, joka on äitini tanssia. Jokin kehollinen kaltaisuus saa meidät liikkumaan samalla tavalla, vaikka eri liikkein. Kuviteltu ainutlaatuisuuteni onkin vain lainaa ja matkalla jostain jo ennen minua olleesta kohti vasta tulossa olevaa.

Tanssini ei ole myöskään vain solujeni ilmentymää, eikä kehoni ole itsekseni tällaiseksi muotoutunut. Päinvastoin se on ollut työstämisen kohteena ja altistettuna erilaisten liikekokemusten muokkaavalle vaikutukselle. On mahdotonta erottaa, mikä siinä on ”aitoa” minua, mikä taas harjoiteltua tai matkittua. En pysty muistamaan kaikkia niitä tansseja, joita olen jäsenilläni tapailut. Kuitenkin kehoni muistaa ne – on niistä muodostunut. En olisi tällainen ilman niitä kaikkia. Koko tanssimisen historia kulkee mukani. Oikeastaan kehossani kaikuu jokin vielä kauempaakin, sillä minuun on siirtynyt myös opettajieni tanssimisen historia ja heidän kokemuksensa. Ne ovat asettuneet minuun pysyvästi, sillä raajani ovat niillä rakennetut.

Kannan mukani myös kaikkia tapoja, joilla mieltäni on yritetty opettaa tottelemaan käskyjä ja toteuttamaan toiveita. Nekin vaatimukset, jotka olen kyseenalaistanut, ja ideaalit, joita en ole edes halunnut tavoitella, ovat tarrautuneet minuun. Niiden vastustaminen on vaatinut voimia ja olen joutunut selittämään sekä itselleni että muille, miksen siihen suuntaan taivu. Niihin törmätessäni minussa helähtää vastaus, vaikka se ei olisikaan myöntävä.

Opettajan vastuu on painava, sillä kaikki tarttuu oppilaisiin ja muuttaa heitä hiukan. Keho säilöo kaiken – sellaisenkin, minkä oikeastaan unohtaa. Mutta kuka tuota vastuuta oikeastaan kantaa, jos minä olen vain kokoelma lainatavaraa ja matkittuja eleitä? Saanko sysätä vastuun sille kaikelle, mikä minut on tällaiseksi muotoillut? Miten kasvatetaan niin, ettei kyse ole tilaustöiden valmistamisesta?



Yksin. Kuvassa vasemmalta Eevamari Kittä, Hanna Pulkkinen, Natalia Castrillón.

## Yksin

Luin kirjoituksen, jossa sanottiin, että teatterin perimmäinen luonne on kollektiivisuus. Samalla eteeni jysähti ajatus, että tanssi sen sijaan on tavattoman yksinäistä. Salissa tanssitaan joukkona, mutta joukon keskellä jokainen tanssija on yksin omassa kinesfäärissään. Osana tanssijan taitoa opetellaan pitämään muihin sellaista välimatkaa, ettei asetu esteeksi heidän tanssilleen. Tanssitunnilla jokainen luo ympärilleen oman kuplansa, jonka sisällä yksin vastaa siitä, että saa kehonsa näyttämään tavoitteen mukaiselta. Jaakobinpaini käydään itsekseen oman kehon puutteita vastaan. Tulos tarkistetaan peilistä. Opettajakaan ei lopulta voi auttaa. Jokaisen täytyy aukoa kehonsa solmut itse, sillä kenelläkään toisella ne eivät ole samanlaisia. Kehon sanotaan kuitenkin olevan tanssijan instrumentti, josta pitäisi rakentaa virtuositeetin mahdollistava stradivarius.

Virheen hetkellä pitää tanssijan suoriutua pois alta ja sivuun siten, ettei jää tientukoksi osaaville – häiritsemään paremmin tanssivia. Sanattoman sopimuksen mukaan siis

eturiviin tai joukon ensimmäiseksi ei pidä tunkea, ellei ole varma osaamisestaan. Eihän se vetele, että surkea suoritus peittää paremmat. Toiminnan kulkua ja tanssivan joukon luomaa esteettistä vaikutelmaa ei pidä häiritä sillä, että yliarvioi oman osaamisensa ja asettuu liian näkyvälle paikalle.

Harvoin tanssija yksin pääsee tanssimaan. Harjoitussalissa – ja sitten lavalla – olemme yhtenäinen joukko näitä kuplassaan kelluvia, jotka kuitenkin aistivat tarkasti toisiaan, hengittävät samaan tahtiin. Kellujien pitää luoda illuusio yhdestä organismista, jota koreografinen tahto ohjaa. Sama kuvio monistuu kuin fraktaalina tanssivissa kehoissa. Syntyy vaikutelma, jonka tehoon ne eivät ilman toisia kykenisi. Koreografin vision ruumiillistaa kaikkeen taipuvien ja kameleonttimaisesti muuntautuvien abstraktien kehojen joukko. Yksilöllisyys on vain ajoittain kaivattu pikantti lisämauste, jota ei liian runsaalla kädellä annostella haittaamaan tasapainoisen yhtenäistä kokonaisuutta.

Koska kellään ei ole varaa maksaa tuottamattomasta harjoituksissa lojumisesta, tanssijan osaamisen mittaa omaksumisen nopeus sekä valmius koska tahansa astua jonkun joukosta pudotetun paikalle. Niinpä tanssitunnilla kaikki tehdään eespäin ja taaspäin, nurinperin ja lopusta alkuun. Mikä tahansa liikesarja pitää osata – tuosta vain – kääntää pääläelleen ja ylösalaisin. Pyörähdykset, hyyt ja askellukset opetellaan sovittamaan tarjolla olevaan tilaan sekä tempoon, jolla orkesteri tänään sattuu soittamaan. Oma kupla on kuljetettava sujuvasti ja törmäilemättä alkuasennosta loppukuvaan. Tanssijan ominaislaatu on olla korvattavissa toisella. Nopeasti. Kun tällaista harjoittelee lapsesta saakka, päivästä toiseen ja yhä uudestaan muuntaa kehonsa kolmanneksi oikealta, niin ei lopulta tiedä, mikä muodostuneessa sekamelskassa on sitä omaa ja itseä. Paitsi sillä hetkellä, kun huomaa erottuvansa joukosta mutkana rivissä tai rikkona rytmissä. Virheet ovat jokaisen omia. Niitä hävetään yksin.

Mitenkäs minä tanssin tällaiseksi kirjoitin? Sehän oli alun perin yhdessä ilakointia – piirejä ja ketjutansseja isolla porukalla yhteisestä rytmistä ja joukon liikkeestä humaltuen. Miksi mieleni maalaa kuvaa tanssijasta kinesfääriinsä suljettuna häkkilintuna – seuranaan pelkkä peili?



Uskaltamisesta. Kuvassa Eevamari Kittinen.

## Minun nimeni on Tahto

Tahto tässä, terve! Mä otan nyt kuule ohjat ja sä voit vain nojautua taaksepäin ja nauttia kyydistä. Eikä turvavyötä tarvii laittaa kiinni. Sulje vain silmät.

Alkumatkasta Tahdon kyydissä mennään aikamoista pyrskähtelevää mutkatietä oikealle, vasemmalle, ylösalas ja töks pysähtyen äkisti. Vauhtia ja vaaratilanteita piisaa ja kiihdytykset nolasta sataan kutkuttavat vatsanpohjaa. Aikuisille auktoriteettia esittäville tämä on aika raskasta. Olen ns. voimakastahtoinen lapsi – mikä tarkoittaa vaikeaa. Mitä enemmän mua ohjataan kieltämällä, kurilla ja pakottamalla, sitä suuremmalla vastustuksella vastaan. Jos en pärjää voimalla, osaan ryhtyä juonikkaaksi. Vihaan sitä, että toiminta ja aikataulut ovat minulta salattuja, yllättäen paljastuvia, mutta pakolla noudatettavia.

Muistan päiväkodista hetken, kun päätän kokeilla, miltä tuntuu joutua nurkkaan. Minua ihmetyttää se itkuinen apeus, joka paistaa sieltä pois pääseivistä. Haluan tutkia asiaa itse.

Niinpä hankkiudun hankaluuksiin ja olen pitelemätön kunnes minulle osoitetaan nurkkaa. Siellä sitten ihmettelen, mikä homman idea mahtaa olla. En vuodata kyyneliä enkä tule pahalle mielelle, sillä minä olen tutkimusmatkailija ja etnografi osallistumassa jännittävään vieraaseen traditioon.

Koulussa Tahto yrittää jatkaa tuttuun tapaansa, mutta luokkakaverit hiovat pahimpia särmiä ja pistävät kapuloita rattaisiin. Opettajilla olisi valttikortti hihassaan: kaikenlaisia kiinnostavia opittavia juttuja. Mutta aika usein he mokaavat homman esittelemällä ne määrämuotoisina pakkoina, joiden kautta pitää kuin temppuradalla pujotella, kiipeillä ja kumarrella päästäkseen itse asiaan. Tahto ei tahdo temppuihin oikein taipua – ellei temppujen tekemiselle löydy kunnan perusteluja. Kaikkein tehokkain konsti vastustaa on suoriutua niin hyvin, ettei jää varaa valittaa. Tahto siis opettaa minut olemaan vastaansanomattoman pätevä. Sen taakse pääsee aina suojaan lällätteleään. Pieni mutta pippurinen passaa olla, sillä kuka kehtaa kurmuuttaa pienempäänsä. Sitä, joka vasta kolmannella luokalla joutuu luopumaan koulun pienimmän tittelistä.

Tahto vie ja pitää jöötä niin, että tanssimisesta tulee tavoitteellista ja vakavaa. Siispä Tahto tunkee minut kuin väkisin sisään Tanssitaiteen laitokselle. Siellä Tahdosta tulee ongelma. Iso ongelma. Taipuminen tahdonvoimalla malliksi annettuihin muotoihin ei kelpaa. Se tekee tanssini kelvottomaksi. Minun pitäisi heittää Tahto pois kuskin paikalta ja antaa opettajan istuutua ratin taakse. Mutta voinko luottaa, että opettajalla on ajokortti lompakossaan? Tunnen palaavani lapsuuden tutkivaan ihmettelyyn, ja havainnointini kohteena ovat sekä opettajat että oma vieraaksi muuttunut olemiseni. Astun pois kyydistä ja jään vilkuttamaan itselleni, kun katoan hurjaa vauhtia jonnekin. Ehkä tämä on sitä ”nollaamista”, jolla puretaan opiskelijasta kaikki väärä ja oppimisen kompastuttava. Kuten Tahto. Eihän opiskelijan tarvitse tietää, minne kuljettaja on kaasuttamassa.

Mutta taas Tahto keksii juonikkaan kiertotien. Uskon kyllä, että katsojat eivät löydä tanssistani haluamaansa. En vain nielaise heidän analyysinsä siitä, mikä puuttuu. Päätän siis ryhtyä tutkimaan asiaa itse. Opettajat saavat toimia peilinä, joka – kuten peilit aina – näkevät vain julkisivun ja pinnan, eivät koneistoa ja pinnanalaista toimintaa. Tahdosta rakennan itselleni suojaviitan, jonka alta löydän salapaikkani ja rauhan työskentelylle.

Se kuitenkin tarkoittaa, että viitta suojaa myös kaikelta kehumiselta ja kiitokselta. Olenhan päättänyt, että kyse on vain julkisivuun kohdistuvista kommentista. Pystypäin siis totean, etten kaipaa kehuja, sillä ne ovat pelkkiä heijastuksia ja kaikuja. Eivät minä.

Tahto vie läpi harmaan kiven, ja arkisen harmaaksi paljastuvan tanssijantyön jaksan sen voimalla. Kunnes en enää jaksakaan ja päästän irti. Tahtomani tanssiminen ei ollutkaan sitä, mitä kohti Tahto oli minua väsymättä puskenut. Lopetan tahtomasta näyttämölle.

Tanssinopettajaksi tömähtäessäni minulla ei juuri muuta repussani ole kuin tanssi ja Tahto. Lujasti tahtomalla saan oppilaat liikkeelle – tai pysähtymään. En uskalla jättää tilaa sille vaihtoehdolle, että he eivät tahtoisikaan. Tästä pienestä tanssin kulmasta päätän säilyttää otteeni. Kiellän sen mahdollisuuden, että nämä villit oppilaani kirmaisivat pois salista, pois tanssista jättäen minut sammuttamaan valot ja lukitsemaan ovet.

Vähitellen siirrän Tahdon taskunpohjalle ainoastaan tarvittaessa esiin otettavaksi, pahan paikan tullen käytettäväksi. On mahdollista nojautua taaksepäin ja jättää turvavyö kiinnittämättä. Antaa lasten lasketella mutkatietä oikeaan ja vasempaan, ylös ja alas ja äkkipysäykseen töksähtäen. Yhdessä nauramme vatsanpohjaa kutkuttavalle tunteelle.

Tahtoisin unohtaa Tahdon sieltä taskunpohjaltakin. Jättää tienpenkalle vilkuttamaan. Jos muuttaisin itseni soluksi, jonka puoliläpäisevän kalvon kautta vesi pääsee kulkemaan osmoottisesti pitoisuuseroja tasoittaen. Sisään ja ulos riippuen siitä, miten väkevässä liuoksessa satun kellumaan, miten korkea konsentraatio sattuu solunesteessäni olemaan.



I Am. Kuvassa vasemmalta Hanna Pulkkinen, Natalia Castrillón, Eevamari Kittä.

## Unta vain?

Näen paha unta – tanssin opettamisesta. Olen aloittamassa ensimmäistä tuntia uuden ryhmän kanssa. Tila on kummallinen. Useita toisiinsa liittyviä avonaisia tiloja. Auditoriomainen katsomo ja käytävä, jonne kulkua ei voi ovelta sulkea ja josta avautuu taas uusia tiloja. Paikalla on porukkaa, mutta he juttelevat keskenään pienissä porukoissa pyöreiden pöytien ääressä. Perheitä ja eri-ikäisiä lapsia tavallisissa vaatteissaan. En pysty erottamaan, ketkä saattaisivat olla niitä, joita minun pitäisi kutsua aloittamaan tunti kanssani ja keitä tulisi pyytää siirtymään sivummalle.

Siinä penkoessani kassiani ja yrittäessäni saada oppilaslistaa aukeamaan iPadillä – samalla selittäen jotakin keskellä puheensorinaa – ottaa katsomossa istuva tanssiopistomme ex-rehtori tilanteen haltuunsa. Tietenkin ilman, että hän mitenkään sopii tästä kanssani. Oppilaslista ei aukea. Sormeni osuu aina väärään paikkaan kosketusnäytöllä. En löydä järjestelmästä omia tuntejani. Pieneksi hetkeksi tuntinimike vilahuttaa näytöllä: ikähaarukka 5–99 -vuotiaat. Ovatko siis kaikki talossa oleskelevat

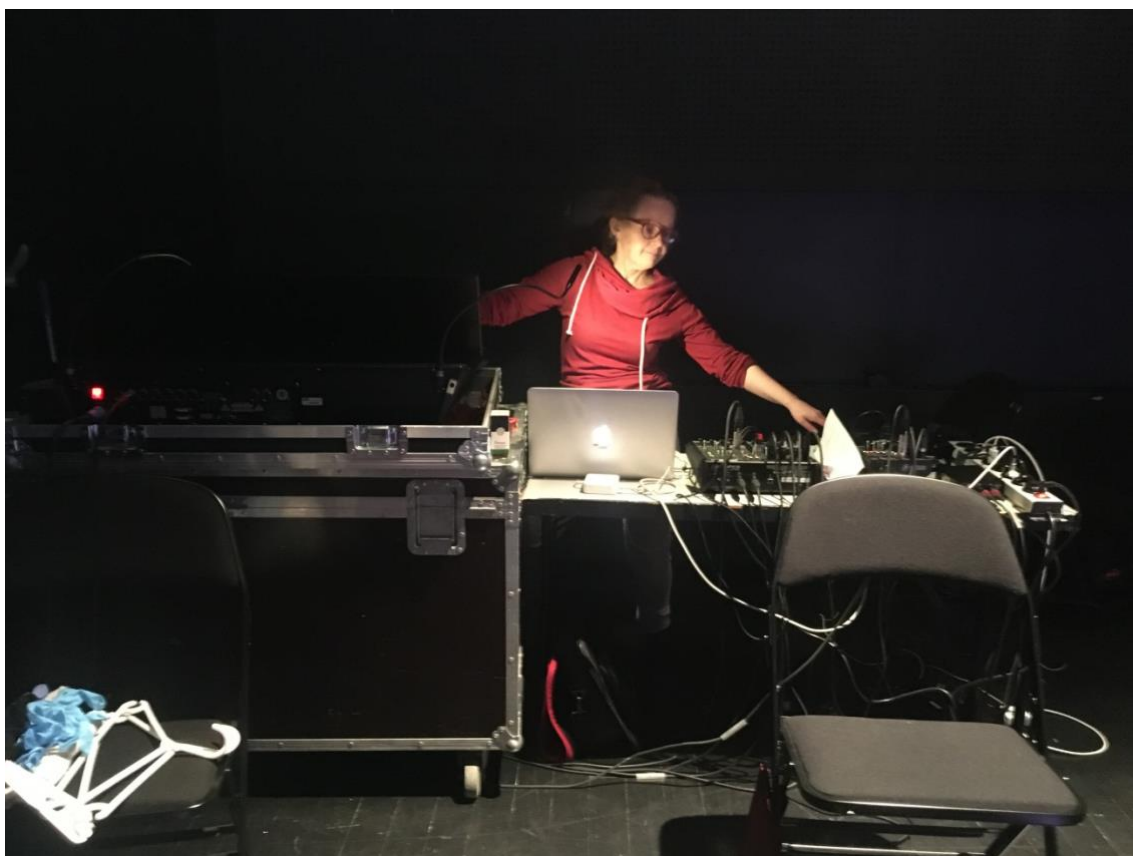
tulossa tunnille? Joudun kysymään asiaa jokaiselta yksitellen. Osa sanoo olevansa vain saattamassa lapsiaan. He siirtyvät sivummalle hitaan nihkeästi, sillä heillä on juttu kesken ja minä häiritsen keskustelua. Aika kuluu, enkä saa tuntia alkamaan.

Toisella puolella käytävää pyörähtää käyntiin elokuvaesitys. Jokin hauska piirretty. Ex-rehtori ohjaa kaikki sen ääreen. Etsin kassistani paperia, johon voisin kirjoittaa tunnin läsnäolijat. Löytämäni vihon kaikki sivut ovat täynnä jotain muuta, joten joudun kirjoittamaan nimiä vanhojen merkintöjen väleihin. Kynäni ovat kummallisia, eikä niillä pysty kirjoittamaan. Toimivan kynän löytäminen kestää tuskallisen kauan. Tunnen oppilaiden vanhempien odottavat katseet niskassani.

En saa selvää lasten ilmoittamista nimistä. Oliko se Minna vai Minka? Yritän silti luoda vaikutelmaa kohtaamisesta. ”Hei, hauska että olet täällä. Minä olen teidän ope tänään.” Erityisen hankalia ovat ulkomaiset nimet. Toivon, että myöhemmin tunnistan ne siitä nimelistasta, johon nyt en laitteellani pääse käsiksi. Lähden kutsumaan oppilaita leffan äärestä alkupiiriin. Vanhemmat ovat kiukkuisia. ”Emme me tällaisesta istumisesta ole maksaneet vaan reippaasta liikkumisesta.” Ex-rehtori istuu hiljaa, sillä eihän tämä hänen opetustuntinsa ole.

Lopulta tunti on ohi, pakkaan tavarani ja lähden etsimään bussia, jolla pääsisin toimistolle. Matkalla tajuan yhtäkkiä – minullahan olisi ollut vielä muitakin ryhmiä heti tuon ensimmäisen perään. Minua siis odotellaan siellä ja olen jättänyt sovitut työni tekemättä. Mietin kuumeisesti, miten ihmeessä voin paikata erehdykseni, kun en mitenkään enää ehdi takaisin ajoissa. Edelleenkin en löydä listaa, josta edes voisin tarkistaa, mitä opetusryhmiä minulla piti olla. En pysty millään muistamaan niitä ulkoa. Tabletin ruudulle aukeaa vain laaja luettelo eri lukuvuosien ryhmiä sekavassa järjestyksessä. Samassa tanssikoulumme uusi rehtori tulee paikalle. Hänen ilmeensä on vakava. ”Sinut irtisanotaan. Esityksesi tänään oli ala-arvoinen. Täysin ammattitaidotonta toimintaa. Työsopimuksesi raukeaa välittömästi ja ilman irtisanomisaikaa.”

Herään. Kello on puoli kuusi aamulla. Linnut pitävät kevätkonserttiaan ja laulavat sydämensä kyllyydestä. Tästä tulee lämmin päivä.



Jenni Bergius ajamassa valoa ja ääntä. Kuva: Eevamari Kitti