



**Vanhenevan tanssijan
problematiikasta dialogisuuteen
– koreografin näkökulma**

Riitta Pasanen-Willberg

Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma

Riitta Pasanen-Willberg

ACTA SCENICA 6

Näyttämötaide ja tutkimus

- Scenkonst och forskning

- Scenic art and research

Teatterikorkeakoulu

- Teaterhögskolan

- Theatre Academy

Riitta Pasanen-Willberg

Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen

– koreografin näkökulma

Tanssitaiteen taiteellispainoitteisen tohtorintutkinnon

kirjallinen osuus

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu

© Teatterikorkeakoulu ja Riitta Pasanen-Willberg

Kansi ja taitto: Tanja Nisula

Kannen kuva: Timo Muilu

ISBN: 952-9765-24-X

ISSN: 1238-5913

Painopaikka: Yliopistopaino, Helsinki 2000



Lintunen 1996. Kuvassa Liisa Pentti. Kuva: Timo Muilu.

Sisällys

Esipuhe	11	
Pohdintojani	13	
I osa	Taiteellisen työn taustat ja lähtökohdat	15
1. Johdanto		17
Miksi tutkia omaa työtään?		17
Taiteellisen työn aihe		21
Työn tarkasteluote		21
Tämän työn rakenne		23
2. Tanssin historiaa		25
Judsonilaisuus ilmiönä		25
Uuttako tanssia?		28
Suomalaisen modernin tanssin taustoja		28
Oma taustani ja suhteeni historian tapahtumiin		31
3. Työskentelymetodeista		35
Yleistä metodeista		35
Käytännön harjoittelumuodoista – kohti uudenlaista kinesteettistä herkkyyttä		36
Alignment- ja release- metodit harjoittelussa		37
Ideokinesia		38
Improvisaatiosta		39
Koreografinen prosessi oppimisprosessina		41
Haastattelut sekä omat päiväkirjamerkinnot		43
II osa	Vieläkö sinä tanssit? – vanheneva tanssija koreografin näkökulmasta	45
1. Taustoja		47
Taiteellisen työn liikkeellelähtö		47
Kirjallisen osuuden liikkeellelähtö		47
2. Vanheneva tanssija koreografin näkökulmasta		50
Käsityksiä, oletuksia, fokuksia		50
Nuoruuden ihannoitinta – pelkoa vanhenemisestä?		53
3. Tanssiteos Naisen kynnär (1994)		60
Tunnelin päässä välkehtivä valo		60

	Naisen kyynär on naisen matka	62
	Ensimmäisiä harjoituksia	63
	Liikkumavaraa ja reagointitilaa	65
	Dinosaurukset oppiäiteinä	66
	Selällään, jalat polvista koukussa ylöspäin	67
	Prosessiin vaikuttavia tekijöitä	69
	Naisen kyynärän olomuoto	71
	Naisen kyynär kronologisesti	71
	Palautetta yleisöltä	73
	Yhteenvedo Naisen kyynärän tapahtumista	75
4.	Tanssiteos Noppaa heittävät naiset (1995)	77
	Yleistä harjoitteluprosessista	77
	Katariinan täytettäviä aukkoja	79
	Ongelmia	79
	Yhteenvedoja	81
5.	Lintunen - tanssi seitsemälle komealle naiselle	85
	Saatteeksi	85
	Valkoinen lintu – matka kotkasta kuuhun	86
	Antaa asioiden tapahtua – koko ajan syntyä liikettä	87
	”Tämä uusi metodi mahdollistaa panemaan liikkeelle unohdetun energian häntäluun ja pään välillä	88
	Riitta Vainio ja Liisa Pentti	92
	Mielikuvat ja videot muistiinpanoina	94
	Samaistumisen idea	94
	Selkärangan aktivoiminen	95
	Sivuaskel Kaapelilla	96
	Ryhmäprosessin liikkeellelähtö	97
	Yhteinen nimittäjä	97
	Terapeuttista tanssipornoa	98
	Harjoituspäiväkirjamerkintöjä ajalta 20.3.-24.4.1996	99
	Samassa paikassa samaan aikaan - Raisa ja Pia	99
	Syntymä...	100
	Punontaa Paulan kanssa	100
	Taas on jälleen perjantai	101
	Seitsemän sian laulu	101
	Duetto	102

Lispetti	102
Porri alla sienen	103
Läpimenoja	103
Tanssijoiden puheenvuoroja	105
6. Yhteenvedoja – Lintunen trilogiaan kuuluvien töiden merkitysten pohdintoja	110
Heijastella suuria maailmoja...	110
Trendikö?	111
Kokemuksen luonne	112
Mestari – kisälli	112
Tanssija miellyttää koreografiaa...	113
Intention malli	114
Puhe vanhenemisesta	116
Esittämäni ajatukset järjestyksessä	116
III osa	
Matka kyynärästä jokeen – dialoginen ote tanssiteosten Kahdeksan jokea (1997), Kolme pienää peikkaa (1998), Horse Song (1998) sekä Hiljaisuuksia (1999) luomiseen	119
1. Matka kyynärästä jokeen	121
Uusi tarkastelunäkökulma koreografisiin prosesseihin	121
Tanssin olemuksesta ja koreografiasta	121
2. Dialogisuus	126
Saatteeksi	126
Kokemuksen luonne	127
Tanssija ja koreografi – roolit	128
Tehtävänä antaumus	132
Tulla joksikin	132
3. Tanssiteoksen Kahdeksan jokea koreografinen prosessi	134
Teoksen Kahdeksan jokea harjoitusprosessin tarkastelu heuristisen menetelmän päävaiheitten avulla	134
Yleistä heuristisesta menetelmästä	134
Sitoutuminen – mihin?	135
Harjoitteluun sitoutuminen	137
Sarjojen tarkkuus > < muu tarkkuus?	138

	Vajoaminen – mielikuvatyöskentelyyn	142
	Mielikuvat harjoittelussa koreografiaa työstettäessä	142
	Tanssijoiden kokemuksia mielikuvatyöskentelystä	146
	Vajoaminen jatkuu haudontaan	151
	Valaistuminen – palasista kohden koreografian rakennetta	151
	Kehittäely koreografian synnyssä	152
4.	Tanssiteos Kahdeksan jokea	154
	Luova synteesi	154
	Punahattuisen naisen soolo	155
	Kolme kilpikonaa	156
	Sinikka – toinen soolo	157
	Duetto Maija ja Katariina	157
	Duetto Teemu ja Leena	159
	Kvartetti	159
	Maijan soolo	162
	Valssia on elämä tää... (ja makaaberia huumoria)	162
	Pohdintoja teoksen ilmiästä	164
	Kvartetin problematiikkaa	166
	Teoksen Kahdeksan jokea suhteita aiempiin produktioihin	168
5.	Dialogisuus ja miten se ilmenee käytännössä – yksi esimerkki	171
	Kolme pientä peikkoa	171
	Heuristiset vaiheet tiivistettynä	175
6.	Hevoslauluja	177
	Horse Song – rakkausduetto Minän ja Sinän välillä (1998)	177
	Martin Buber	178
	Prosessin kulku pääpiirteittäin	180
	Työn merkitysten pohdintoja	183
7.	Tapaus Hiljaisuuksia	188
	Yhteistyön taustoja	188
	Liikkeellelähtö	189
	Alkuperäinen rakenne	189
	Suunnitteluvaihe ja yhdentymisen prosessi	190
	Pohdintoja	192
	Helsingissä ikää lisää	192
	Uusia elementtejä	194
	Sarjojen kanssa työskentelystä	194

Valinta	195
Keskusteluja Jaana Kleveringin kanssa	196
IV osa Työn merkitysten pohdintoja	207
1. Mitä olen löytänyt?	209
Osien II ja III yhteenvetoja	209
Työn suhde muuhun ihmistutkimukseen	210
Yleisiä huomioita dialogisuudesta	211
Dialogisuus käytännön työssä	212
Anna minulle aikaa	213
Iästä	214
Prosessi esityksessä	215
Ajatuskulttuuri tarkastelusiivilänä	216
2. Uusien pohdintojen aiheita	218
Kenen teos on?	218
Medikalisaatio tanssissa	218
3. Lopuksi	220
Puheenvuoro	220
Lähdeluettelo	222
Liite 1: Teosluettelo	229
Liite 2: Lehtiarvosteluja teoksista	233
2.1. Nuoruus nostattaa kapinaa	233
2.2. Ett fysiskt dansspråk	234
2.3. Riitta Pasanen tutkii naisliikkeen olemusta	234
2.4. Improviserade lekar	235
2.5. Seitsemän komean naisen tanssi	236
2.6. Sju stiliga kvinnor	237
2.7. Kahdeksan tanssijan liike	238
2.8. Mångfasetterat och detaljerikt	240
2.9. Resor i den egna identiteten	241
2.10. Kypsien ihmisten ilta	241
2.11. Vanhojen tekijöiden tanssillisia matkakertomuksia	242
2.12. Näin käymme yli esteiden	243
2.13. Naisten kesken, miehen avulla	244
2.14. Dansdialog för två erfarna kvinnor	245

Liite 3: Tanssijoiden ansioluettelot	246
Tiivistelmä	253
Abstract	255

Esipuhe

Aika taaksepäin katsottuna, kuusi vuotta on kulunut ja kysyn, mihin olen päätenyt? Molemmat lapseni, 7- ja 11-vuotiaat, koululaisia, puolisoni hiukset harmahtamaan päin, isä kuollut, äiti muuttanut pois Helsingistä ja minä – vanheneva tanssija – oman muuttuvan kehoni kohtaavana, tavallaan jo jonkin matkaa kulkeneena, mutta vasta jonkun toisen polun alkumetreillä olevana. Ei elämä, eikä tanssi, ole ruusuilla tanssimista eikä myöskään papereilla, todistuksilla tanssita. Sopeutuminen istujan, kirjoittajan rooliin, on pakottanut minut kohtaamaan muita puolia itsessäni ja pohtimaan suhdettani taiteilijuuteen. Olen löytänyt, katseeni on avartunut näkemään ja myös ymmärtämään näkemääni. Mikä onkaan elämässä tärkeintä? Suurien, ikuisuusksymysten vailla lopullista vastausta äärellä olemista, tarkkailemista, pohtimista. Vaikeita aikoja, kiemuraisia polkuja, harhaanjohtavia suuntia, suunnan muutoksia ja nyt tässä.

Työni ei olisi ollut mahdollista ilman taiteellisissa osuuksissa mukana olleita tanssijoita. Kiitän syvästi tanssijoita Sinikka Gripenbergiä, Ismo-Pekka Heikinheimoa, Maija Hännistä, Pia Karaspuroa, Tommi Kittiä, Jaana Kleveringiä, Teemu Kyytistä, Liisa Penttiä, Leena Porria, Paula Salosaarta, Riitta Vainiota, Raisa Vennamoja sekä Katariina Vähäkalliota. Lisäksi kiitos teosten synnystä kuuluu valaistussuunnittelijoille Reijo Sormuselle, Pasi Pehkoselle, Mika Ijäkselle, Sanna Kukkoselle ja Tiina Sunellille sekä lavastajille Kimmo Takalalle ja Simon Le Roux’lle. Lähes kaikkiin teoksiin on puvut suunnitellut ja toteuttanut Leena Nurmi. Teosten ääni- ja musiikkimaailmasta vastanneita muusikoita ovat olleet Yrjö Vähäkallio, Rinneradio-yhtye sekä Sakari Luoma.

Lisensiaatin- ja tohtorintutkintoon liittyvät taiteelliset osiot eivät olisi toteutuneet ilman riittävää rahoitusta. Kiitän valtion tanssitaideoimikuntaa, taiteen keskustoimikuntaa, Suomen Kulttuurirahaston säätiötä, Helsingin kaupungin kirjasto- ja kulttuurilautakuntaa, Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitosta ja opetusteatteria sekä Teatterikorkeakoulua rehtorin myöntämistä apurahoista. Sen lisäksi kiitän Outokummun oppimiskeskusta ja Helsingin tanssiopistoa muusta tuesta. Lisäksi olen erityisen kiitollinen opetusministeriön rahoittamasta valtakunnallisen esittävän taiteen tohtorintutkintokoulutusohjelman mukaisesta tutkijakoulutettavan virasta, joka mahdollisti kokopäivätoimisen keskittymisen työssäni viimeisen puolentoista vuoden ajan.

Lisensiaatintyössäni ohjaajinani olivat kasvatustieteen tohtori Maija Lehtovaara, professori Pentti Paavolainen, professori Marjo Kuusela ja lehtori Soili Hämäläinen sekä tohtorintyössäni filosofian tohtori Jyri Puhakainen, Pentti Paavolainen ja Marjo Kuusela. Erityinen kiitos kuuluu heille sekä kirjallisista osuuksista että taiteellisista töistäni saamani palautteen johdosta.

Mutta ennen kaikkea haluan osoittaa suuren kiitollisuuteni niitä kollegoitani kohtaan, jotka ovat jaksaneet osallistua prosessiini lukemalla ja kommentoimalla tekstejäni ja esityksiäni lukuisten ja usein ajankohtaisten, kiireellisten ongelmatilanteiden yhteyksissä. Kiitokseni osoitan Soile Lahdenperälle, Liisa Pentille, Leena Rouhiaiselle, Paula Salosaarelle, Raisa Vennamolalle sekä Katariina Vähäkalliolle.

Pohdintojani

Seuraavassa ajatuksiani siinä vaiheessa, kun aloin pohtia uuden kokonaisuuden kirjallisen osuuden muotoa toukokuussa 1999:

Äänikuinen puunlatva, joka on huojunut ikkunani edessä viimeiset kymmenen vuotta, elänyt omaa elämäänsä. Havaitseen sen ja se koskettaa mielenliikettäni. Viitekehysten. Palaako se tähän? Puunlatvan hiljaiseen huojahdukseen? Sekö on tekemiseni sisältö, sattumanvarainen heilahdus? Vai onko se sittenkään sattumaa? Ehkä olin vasta nyt valmis ymmärtämään sen, jonka äärellä olin jo vuosikaudet huomaamattani oleillut.

Kirjaan merkkejä, sanoja paperiini, yritän jäljittää sitä polkua, joka on kadonnut. Jo tapahtunut on jättänyt jälkensä minuun. Polut voivat muodostua mo-
neen suuntaan päällekkäisistä jäljistä hiekkamaassa. Ne voivat olla jäljettömiä polkuja korkean ruohon viidakossa. Tai selvästi tallattu, yksi polku lumessa. Sammaleelle astuttaessa jäljet kohoavat jäljettömäksi poluksi, mutta tekoa ei saa tekemättömäksi. Yritän jäljittää sitä polkua, joka on kohonnut jäljettömäksi.

Koreografia on ikkuna. Katsoja, tässä katsojana myös tanssija ja koreografi, katsoo ikkunasta sisään ja valitsee astuako ovesta vieraaksi liikkeen taloon. Talo maailmassa. Sen rakenteet ovat puitteet, jossa toimia. Sen rakenteissa tila, jossa toimia. Astua sisään. Ja itse asiassa katsommekin sisältä ulos maailmaan toisella tavalla avautuvasta näkövinkkelistä käsin.

Ajattelua. Ajattelu linkittyy ja limittyy. Ajatteluun liittyy myös kuuntelua, keskittymistä – ja asioiden, ideoiden, lähtökohtien tiedostamista. Ehkä jo jonkun ymmärtämistä. Esikäsitys.

Toimintaan. Liikkeiden sekamelskaa, antaa asioiden tapahtua. Sillä koko ajan syntyy liikettä. Käytäntö. Toiminnan profiloiminen. Miten voin tarkentaa toimintaani ja sen kautta syntyvää liikemateriaalia? Keskittää toimintaani, valita suunta, löytää tie, jota pitkin edetä kohti koreografiaa, kohti esitystä.

Tie on kyllä loputon. On välillä pysähdyttävä, levättävä. On oltava paikoillaan ja katseltava. Nähdä. Astua sisään liikkeen taloon. Tässä olen nyt. Näin.

Minkälaista tietoa juuri tietyllä tapaa toimittaessa tuotetaan, saadaan, hankitaan? Mihin oletukseen perustuu toimia juuri tietyllä tavalla? Mitä tieto on? Mitä tiedonhallinta? Tiedon muuttuva olemus. Tiedon kontekstuaalisuus. Miten saavutan juuri sen tiedon, jota oletan tarvitsevani työssäni, roolissani koreografi-

na? Näenkö tiedon yksittäisinä tiedon ripaleina, joita haen varastosta käyttööni vai laajemmin ennemminkin ajatteluni muuttumisena, mahdollisuuksien kasvavana valikoimana, ymmärtämisenä?

Tanssijan kokemus.

Miten voisin samanaikaisesti pelkistyä ytimen ympärille, äärelle ja laajentua, avautua ympärilleni? Saavuttaa yhteyden toiseen, tanssijaan, yleisöön, ilmiöiden ainutlaatuisuuteen?

I OSA

Taiteellisen työn taustat
ja lähtökohdat

1. Johdanto

Miksi tutkia omaa työtään?

Historia on salaisuudentäyteistä lähenemistä. Jokainen spiraali sen tiellä johdtaa meidät syvempään häviöön ja samanaikaisesti yhä pohjimmaisempaan kääntymiseen. Buber 1995, 152.

Aloittaessani jatko-opintoni Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuonna 1994 olin laitoksen ensimmäinen *taiteellispainotteisesti* tohtorin tutkintoon tähtäävä jatko-opiskelija. Oma käsitykseni siitä, mitä tutkintoon kuuluviin opintoihin tulisi sisällyttämään, oli epäselvä. Aluksi minun oli myös vaikea ymmärtää, minkä laatuista työstä oikeastaan oli kysymys. Ymmärrys siitä on auennut vasta nyt, kun työni on valmis: tuon ymmärryksen auki keriminen onkin itse asiassa ollut ongelman ydin. Pyrkiä ymmärtämään sitä, mitä on tekemässä, omaa taiteellista työtään. Olenko siten voinut avata uusia ymmärtämisen väyliä työskentelyyni ja kehittää suhdettani tanssijoihin ja yleisöön kadottamatta omia taiteellisia lähtökohtiani ja päämääriäni?

Luon ensimmäiseksi lyhyen katsauksen tanssintutkimuksen tilaan Suomessa tänään ja siihen problematiikkaan, mikä kokemuksen mukaan liittyy tieteellisen ja taiteellispainotteisen tanssintutkimuksen keskinäisiin eroihin ja yhtäläisyyksiin. Käsittelen työssäni nimenomaan Suomen tilannetta tänään. Pohdintoihini on vaikuttanut oma opiskelu- ja työperiodi Hollannissa vuosina 1979-1986.

Suomalainen tanssintutkimus on tällä hetkellä mielenkiintoisessa vaiheessa. Perinteisen yliopistollisen, tieteellisen tutkimuksen rinnalla on Teatterikorkeakoulussa kuten myös muissa taidealojen korkeakouluissa ollut viime vuosina mahdollisuus suorittaa jatko-opintoja myös taiteellispainotteisesti. Rajanveto sen välille, mikä on tieteellistä, mikä puolestaan taiteellista, on osoittautunut vaikeaksi. Erityisesti taiteellispainotteisten opintojen sisällöt ja niiden tavoitteiden määrittely sekä tulosten arviointi on herättänyt laajaa niin Teatterikorkeakoulun sisäistä kuin sen ja muiden taidekorkeakoulujen välistä keskustelua.

Koska työni ei lähde teoriasta eikä pyri teoretisointiin, on työni laatua kuvaa-

vien kohdallisten käsitteiden löytäminen ollut ongelmallista. Myöskään tieteellisen tutkimuksen piiriin kuuluvat lähestymistavat eivät sellaisenaan tuntuneet sopivan kehystämään taiteellisen työni taustoja, lähtökohtia ja oletuksia sekä kuvaamaan prosessien kulkua ja arvioimaan lopputuloksia. Tärkeää onkin painottaa, että tanssin kenttätöissä, koreografina tai tanssijana, työn tekotapa itnessään jo tutkii tai paremminkin etsii ja siten kehittää liikettä pidemmälle, syvemmälle ja eteenpäin. Tulisikin ymmärtää, että tämänkaltaisessa työssä ei ole kysymys tanssitaiteen tieteellisestä tutkimuksesta vaan taiteen tekemisestä ja sen kautta ilmenneiden löydösten tarkastelusta subjektiivisen näkökulman ja oman taiteellisen näkemyksen ohjaamana. Jokaisessa uudessa koreografiassa on oma, uudenlainen kulkunsa, jota ei voi mitenkään ennustaa, ja se, miten etsiminen ja löytäminen näyttätyy, vaatii aina oman tarkastelutapansa.¹

Tämänhetkistä tanssintutkimuksen tilaa vaikeuttaa ennakkoluuloinen suhtautuminen perinteestä poikkeavalla tavalla tapahtuvaa asioiden tarkastelua kohtaan: kuulee kysyttävän, mitä merkityksiä on kuvata omaa työtään, jos sitä ei voi lähestyä teoreettisesti, kääntää teorian kielelle tai saavuttaa yleispäteviä tuloksia. Arvioinnin ja spekuloinnin kohteeksi on joutunut siten myös taiteellisen työn kautta tapahtuva oman työn profilointi: onko se pohdiskelua, tutkimista vai tarkastelua luonteeltaan? Minkälaisia menetelmiä taiteilija voi työnsä tarkastelussa käyttää joutumatta oman kenttensä ulkopuolelle? Keskustellessani yliopistomaailman edustajien kanssa olenkin usein vastaanottanut kärkeviä huomioita, neuvoja ja voimakasta kritiikkiä erityisesti taiteellispainotteista tutkimusta kohtaan. On huomautettu, että kyseisestä tutkimuksesta puuttuu niin tutkimusperinne, sopivat metodit, käsitteet, työn arvioinnin kriteerit kuin töiden arvioijat ja että ”näyttää siltä, että taiteellispainotteinen tutkimus on kuin huutolaislapsi, johon suhdataan sekä perinteisen akateemisen tutkimuksen että taiteen kentällä suurin varauksin, tosin eri syistä” (Parviainen 1999, 28).

Tulisiko olla huolissaan, kuten Parviainen Tanssi-lehden artikkelissaan siitä, että tanssijat käyttävät tutkia-sanaa etsiessään ja kuvatessaan oman kehon liik-

1. Tieteellisessä, erityisesti laadullisessa tutkimuksessa on perusteltua todeta, että yhtä oikeaa metodia ei ole. Esimerkiksi Juha Varton ja fenomenologisen tieteen kritiikin mukaan tieteelliselle tutkimukselle ei tulisi olla valmista metodia, vaan uudelle tutkimukselle olisi aina muodostettava oma, uusi menetelmänsä; ilmiön luonne ohjaa tutkijaa löytämään kullekin tutkimukselle ominaisimman tavan tarkastella löydöksiä (Varto 1995, 95).

keen laatuja? Johdattaleeko se lukijan tutkimus-sanana ”oikean” merkityksen suhteen harhaan? Kahtiajako tieteelliseen tanssin tutkimukseen ja taiteelliseen tanssin tarkasteluun on mielestäni epäoikeudenmukaista. Tieteilijä voi tutkia ja tehdä esitysanalyysyjä taideteoksista ja esityksistä. Taiteilija, joka tarkastelee omaa työtään ja kokemuksiinsa siitä, nähdään helposti epäpätevä arvioimaan työnsä sisältöjä ja lähtökohtia, merkityksiä ja merkitysyhteyksiä. Se, että ”taiteellispainotteinen” taiteilija ei voisi kuvata työtään tutkia-sanalla, on loppujen lopuksi toisarvoinen seikka: kukaan ei voi kuitenkaan yksin kartoittaa koko maailmaa. Yksittäinen, marginaalinen ääni hukkuu helposti valtavirtoihin oli sitten kyse tanssin tutkimuksesta tai taiteen tekemisestä.

Ongelma on mielestäni ennen kaikkea diskursiivinen ja se pohjautuu pitkälti siihen, minkälaisen ajatuskulttuurin olemme omaksuneet. Esimerkiksi kartesiolainen dualismi ja dikotomiat muun muassa hyvä-huono-akselilla määräävät huomaamattomasti valintojamme nähdä, kokea ja tulkita asioita. Eri alojen asiantuntijat toimivat portinvartijoina käyttäen valtaa elämän eri alueilla, josta esimerkkinä medikalisaatio ilmiönä ei ole edes voimakkain.² Suuri energia kuluu tämän vallan alaisena toimimiseen.³

2. Filosofi Lauri Rauhalan mukaan medikalisaatiossa on kyse omalaatuisesta tendenssistä, jossa korostuu lääketieteellistyminen ihmistä koskevissa tutkimuksissa: biologiselle medisiiniselle asiantuntemukselle annetaan holhoava ja kontrolloiva asema asioihin, jotka koskevat ihmisen olemassaolon tapaa ja laatua. (Rauhala 1998, 139.)

Puhakaisen mukaan ilmiölle on tyypillistä ihmiskäsityksen kapea-alaisuus, johon useat ihmistutkijat ja asiantuntijat on koulutettu. (Puhakainen 1997, 31.)

Arkkiaatri Risto Pelkonen jatkaa, että ”siinä maailmassa ihminen on pilkkoutunut geneiksi ja molekyyleiksi ja joukoksi vaaratekijöitä. Jokainen kuuluu koko elämänsä ajan vauvasta vaariin johonkin riskiryhmään. (Pelkonen 1997, Helsingin Sanomat.)

Katso myös esim. *Limits to Medicine* (Ivan Illich 1990) tai *The Death of Humane Medicine and the Rise of Coercive Healthism* (Petr Skrabanek 1998).

3. Työni alkuvaiheessa oli tarkoitukseni tarkastella vanhenevan tanssijan problematiikkaa myös sosiologisesta näkökulmasta käsin. Olenkin jossain määrin peilannut ajatuksiani mm. Pierre Bourdieun kenttäteorioiden avulla. Tietoisuus tästä tarkastelunäkökulmasta on auttanut minua ymmärtämään myös tanssikentällä esiintyviä ilmiöitä. Taiteellisen työni edetessä huomasin kuitenkin, että tarkastelu olisi levinnyt liian kauas pois tanssin käytännöistä, joten en käsittele aihetta tämän työn yhteydessä.

Tanssikentällä vallitseviin ilmiöihin voi perehtyä Aino Sarjeen väitöskirjassa *Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamikka vuosien 1988 ja 1996 välillä* (1999). Siinä hän on vertaillut mm. Bourdieun kenttäteoriaa ja Beckerin teoriaa taiteen portinvartijoista taiteen kehityksen selittäjinä. (Sarje 1999, 20-23.)

Taiteellisen työn merkitykset eivät mielestäni ohene tuomalla niitä esille muiskin yhteyksissä ja muillakin tavoin kuin perinteisessä esityskontekstissa. Tuottujen esitysten lisäksi uutta siinä on se, mitä uutta aina ihmisten kanssa työskenneltäessä ilmenee: ihminen ei ole kone, jonka käyttäytymistä tulisi pystyä ennustamaan ja kontrolloimaan. Näin myös taiteellisten tulosten suhteen. Siten myös taiteen tekeminen on filosofi Martin Buberin lainatakseni salaisuudentäyteistä lähenemistä (Buber 1995, 152). Löydökset eivät ole aina kytköksissä älyn prosesseihin. Myös keho tietää, ajattelee, toimii, vastaanottaa ja antaa omalla viisaalla ja hiljaisella tavallaan.

Tanssiaiheisia ja erityisesti tanssilähtöisiä, käytännöstä kumpuavia väitöskirjoja on maailmanlaajuisestikin tarkasteltaessa vähän. Suomalaisista tutkijoista Jaana Parviainen toi väitöskirjassaan *Bodies Moving and Moved* (1998) esille käsitteitä tanssijan tiedon luonteesta. Tutkimus perustui Maurice Merleau-Pontyn havainnon fenomenologiaan, David Michael Levinin kehon eettisiin pohdintoihin sekä Michel Foucault'n kehopoliittikkaa koskevaan filosofiaan. Parviainen teki fenomenologisen analyysin tanssivan subjektin muotoutumisesta ja tanssitaiteen tiedollisista ja eettisistä arvoista. Soili Hämäläinen tutki väitöskirjassaan *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi* (1999), miten koreografiaa voidaan opettaa tanssinopiskelijoille. Aino Sarje on kahdessa väitöskirjassaan *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua* (1994) sekä *Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä* (1999) kartoittanut mm. suomalaisen nykytanssin tilaa, arvostusta ja merkityksiä. Teatterikorkeakoulussa on tällä hetkellä loppuvaiheessa useita tanssiaiheisia väitöskirjoja sekä muutama taiteellispainotteinen tohtorin työ.

Dialogisuutta käsittelevät filosofiset tutkimukset ovat auttaneet minua oman polkun löytämisessä, vaikka tutkimusaiheet liittyvätkin eri alueille. Yhteistä niille on fenomenologinen filosofia ja kokonaisvaltainen ihmiskäsitys. Dialogista otetta tutkimuksissaan ovat korostaneet muun muassa filosofit Jyri Puhakainen, Veli-Matti Värrin ja Maija Lehtovaara. Puhakainen tarkasteli väitöskirjassaan *Kohti ihmisen valmentamista* (1995) holistista ihmiskäsitystä ja sen heuristiikkaa urheiluvallennuksen kannalta. Seuraavassa teoksessaan *Kesytetyt kehot* (1997) hän jatkaa filosofisia, urheiluvallennukseen liittyviä pohdintojaan. Veli-Matti Värrin väitöskirja *Hyvä kasvatusta – kasvatusta hyvään* (1997) tuo esille dialogisen kasvatuksen filosofisen tarkastelun erityisesti vanhemmuuden näkökulmasta. Maija Lehtovaara käsittelee väitöskirjassaan *Subjektiivinen maailmankuva kasva-*

tustieteellisen tutkimuksen kohteena (1994) kasvatuksen filosofiaa, jossa filosofisen pohdinnan kohteena oli lasten ja nuorten maailman fenomenologinen tutkiminen.

Taiteellisen työn aihe

Kun aloitin jatkotutkintooni liittyvät opinnot vuonna 1994 oli vanhenevan tanssijan problematiikkaan liittyvä keskustelu hyvin ajankohtainen ilmiö. Tanssikentällä se näkyi voimakkaana puheena tanssijan uran päättymisestä jo 35–45-vuotiaana. Tuolloin järjestettiin uranvaihdokseen kannustavia tukiprojekteja, jotka kuitenkin lakkautettiin vuonna 1999 varojen puutteesta.⁴ Osallistujamäärät kertoivat projektin tarpeellisuudesta. Hämmästelin kuitenkin vallitsevaa suuntausta: vaikka mahdollisuus uranvaihdokseen oli tärkeä, pohdin sitä, miten tanssija voisi jatkaa uraansa. Aihekseni muotoutuikin kysymys siitä, miten tanssia voitaisiin harjoitella kehoystävällisemmin turhaa ja kehon ennenaikaiseen kulumiseen johtavaa rasitusta välttäen. Aihe oli haastava ja tarjosi minulle oivan mahdollisuuden kehittää ajatuksiani tiettyjen metodien käytöstä koreografisessa prosessissa. Työni edetessä jouduin kuitenkin tarkentamaan käsityksiäni metodeista, ja se sai minut muuttamaan aihettani tanssijan ja koreografin välisen dialogisuuden tarkasteluksi. Siinä pohdin, miten minun tulisi kehittää työtapajatteluani niin, että koreografia kehkeytyisi tanssijaa huomioiden.

Työn tarkasteluote

At a conventional level, we all know what philosophy is and what science is, but at a more radical level, that is, at a level where we want to express meanings precisely, the conventional meanings become problematic. Fortunately or unfortunately, phenomenological thought also seeks to understand things at the radical level, and therefore it always speaks at a level where problems exist and the ceiling is not smooth. Giorgi 1996, 24.

4. Tukiprojekti oli Tanssin Tiedotuskeskuksen 1996–1999 järjestämä ja Johanna Laakosen johtama. Syitä tukiprojektin piiriin kuuluville ja vuonna 1998 keski-ikältään 37,5 vuotta oleville 20 tanssijalle olivat ”...mm. ikääntymisen ja vammautumisen ohella työttömyys ja halu pitkän uran jälkeen kokeilla uusia asioita” (Tenhunen 1999, 13).

Nykyään tukiprojektin suunnittelun on ottanut asiakseen vuonna 2000 perustettu Dance Health Finland ry.

Otteeni oman taiteellisen työn tarkasteluun on fenomenologinen: pyrin näkemään tarkasteltavan ilmiön sellaisena kuin se ensisijaisesti minulle näyttäytyy, näkyy. Työni tulokset eivät kuitenkaan perustu fenomenologiseen analyysiin. Fenomenologisen ajattelun mukainen ihmiskäsitys on ohjannut minua näkemään asioita laajemmin ja ymmärtämään työni perusteita. Parhaiten tätä ymmärrystä on valottanut filosofi Lauri Rauhalan esittämä holistinen ihmiskäsitys.

Rauhalan mukaan holistisessa ihmiskäsityksessä ei erotella sielua, ruumista tai ihmisen ympäristöä erillisiksi, toisistaan irrallisiksi alueiksi. Katsannossa ne ovat tajunnassa ilmeneviä saman ilmiön eri olemuspuolia, jotka yhteen kietoutuneina kehkeyttävät ihmisen kokonaisuuden. Tajunta on Rauhalan mukaan kuitenkin ”kaikkein realistisinta ihmisessä, koska kaiken muun realismisuus ilmenee ja voidaan todeta juuri siinä.” Näiden olemuspuolien minimijäsenitys on 1) kehollisuus, joka on elämää toteuttavien ja ylläpitävien orgaanisten prosessien kokonaisuus, 2) tajunnallisuus, joka on merkitysten, olemassaolon ja toimivuuden taso ihmisessä sekä 3) situationaalisuus, joka tarkoittaa tajunnallisuuden ja kehollisuuden suhtautuneisuutta situaatioonsa, elämäntilanteeseensa. Näitä eri olemuspuolia voidaan tarkastella erikseen, mutta ne eivät koskaan voi olla olemassa ilman toisiaan. (Rauhala 1996, 85–87.)

Filosofi Juha Varto täydentää ajattelua tuomalla esille ihmisen subjektina, joka on kietoutunut maailmaan ja on yhtä sen kanssa: subjekti ei ole eri puolella, itsensä sisässä kuin ulkopuolella oleva maailma. Hän havainnollistaa esimerkiksi paperin ja sen etu- ja takapuolen, joiden välissä paperin pinta, viiva on. Paperilla on eri puolensa; ihmisen ja maailman välissä tätä viivaa ei ole: ne ovat samassa situaatiossa. (Varto 1996, luento.)

Kehollisuutta tanssin yhteydessä erillisesti tarkasteltaessa voidaan kuitenkin todeta, että emme voi koskaan tavoittaa toisen kehollisuutta täydellisesti. Se on situationaalisesti mahdotonta: enhän voi olla samaan aikaan samassa paikassa toisen kanssa, joten toisen kokemus jää minulle lopultakin tietyin osin tavoittamattomaksi, mysteeriksi ja oman näkökulmani värittämäksi. Täysin lohdutonta tämä ymmärtämättömyys ei kuitenkaan ole: riittävän lähelle voi päästä (Lehtovaara M. 1996, luento).

Edellistä käsitystä vahvistaa Veli-Matti Värri todeten, että ”...emme voi milloinkaan saavuttaa ehdotonta tietoa todellisuudesta. Ruumiillistuneina tietoisuuksina olemme kietoutuneita situaatioomme, josta havaintomme ja havaintojen tulkinnat saavat alkunsa. Siksi ei ole olemassa puhtaita ja täydellisiä havaintoja, vaan kaikki havaintomme ovat väistämättömästi perspektiivisiä ja

kontekstuaalisia: olemme aina tulkitsevassa suhteessa itseemme, toisiin ja maailmaan.” (Värri 1997, 61-62.)

Toisen kokemuksen riittävän lähelle pääseminen onkin ollut työni tärkein päämäärä. Olen pohtinut, miten tämä lähelle pääseminen auttaa avaamaan uusia ja ajankohtaisia näkökulmia tanssin harjoitteluun koreografisessa prosessissa niin, että tanssijan yksilölliset ominaisuudet ilmenisivät parhaiten samalla kuitenkin kadottamatta tanssiteoksen, koreografian identiteettiä. Raportin toisen osan, *Vieläkö sinä tanssit?*, vanhenevan tanssijan problematiikkaa käsittelevä aihe muuttui siten työni edetessä tanssijan ja koreografian välisen suhteen, raportin kolmannessa osassa esille tulevaksi dialogisuuden tarkasteluksi.

Amedeo Giorgin mukaan fenomenologinen ajattelu on vaikeaa, koska siinä mennään jatkuvassa muutoksen tilassa olevien prosessien tarkasteluun. Lisäksi koko fenomenologisen liikkeen perustajan, Edmund Husserlin (1859-1938), filosofia kehittyi ja muuttui koko hänen ensijulkaisunsa jälkeisen tuotannon ajan. Myöskään hänen oppilaansa eivät kehittäneet mitään pysyviä tulkintoja fenomenologiasta, jonka perusteella Giorgio toteaaakin, että fenomenologian muotoja on yhtä paljon kuin sen tulkitsijoitakin. (Giorgio 1996, 23.)

Oma näkemykseni fenomenologisesta ajattelusta on, että se on ankaraa ja samanaikaisesti soljuvaa. Ajatteluun liittyvä muutoksen tilassa oleminen on kannustanut minua luottamaan omaan havaintoon ja sen kuvaamiseen pyrkiessäni tuomaan esille koreografisen prosessin kokemuksia ja taiteellisia valintoja. Taiteellinen työni ja sen kautta tapahtuvan tanssin käytäntöihin liittyvän problematiikan tarkastelu lukeutuu siten jonnekin ”puhtaan” taiteellisen työn ja tanssin teoreettisen tutkimuksen välimaastoon. Paikkana, positiona, se ei ole joku rajattu, eristyksissä oleva tila, joka hyödyntää teoriaa sieltä, käytäntöä täältä, soveltaa niitä uudeksi kombinaatioksi ja lopuksi tuo löydökset esille. Välimaasto merkitsee itselleni prosessinomaista, kokonaisvaltaista mielentilaa, jossa olen, jossa toimin ja josta käsin voin luoda yhteyksiä taiteellisen työn kannalta mielekkäimpään suuntaan.

Tämän työn rakenne

Käsillä oleva taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus rakentuu neljästä osasta, jotka pohjautuvat alkuperäiseen lisensiaatintyöhöni sekä sen jälkeisten uusien taiteellisten osioiden sekä niiden työprosessien tarkasteluun seuraavasti:

Ensimmäisen osan yhteydessä olen selvittänyt oman työni kannalta oleellisia tanssin historiallisia vaiheita sekä käyttämiäni työskentelymetodeja, ja ne ovat yhteisiä taustatietoja kaikille tutkintoon kuuluville produktioille.

Toinen osa koostuu lisensiaatintyöhöni kuuluvien produktioiden *Naisen kyyvär* (1994), *Noppaa heittävät naiset* (1995) ja *Lintunen* (1996) prosessien kuvauksista sekä niistä pohdinnoista, jotka liittyvät vanhenevan tanssijan problematiikkaan. Osan lopussa on aiheeseen liittyvät yhteenvedot.

Kolmannessa osassa tarkastelen lisensiaatintyöstä kehkeytynyttä uutta aihetta. Pohdin siinä dialogista otetta tanssijan ja koreografian välisessä toiminnassa. Tarkastelu liittyy teosten *Kahdeksan jokea* (1997), *Kolme pientä peikkoa* (1998), *Horse Songs* (1998) sekä *Hiljaisuuksia* (1999) luomisprosesseihin. Niihin liittyen olen tuonut esille työni ymmärtämisen kannalta olennaisia käsitteitä kokemuksen luonteesta. Olen tarkastellut lisäksi teoksen *Kahdeksan jokea* harjoitusprosessia filosofi Carl Moustakasin esittämän heuristisen menetelmän päävaiheitten avulla.

Neljännessä osassa tarkastelen työni löydösten merkityksiä ja esitän uusien työni kautta nousseiden pohdintojen aiheita.

Lopuksi erillisillä liitteillä ovat 1) teosluettelo kronologisesti hahmottamaan kokonaisuutta sekä siihen liittyviä aiheita, 2) teosten lehtiarvostelut, jotka antavat ulkopuolista perspektiiviä koreografioihin sekä 3) tanssijoiden (myös omani) ansioluettelot.

Tämänkaltaisen tarkastelutapa tanssinkäytäntöihin ja siitä raportointi on ensimmäinen Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella valmistunut tohtorintutkinto. Vanhenevan tanssijan problematiikkaan liittyvä osuus antaa yhden näkökulman ymmärtää tanssikentällä vaikuttavia tekijöitä perinteisen, lääketieteellisen ja ihmistä usein autoritäärisesti kohtelevan ja määrittelevän katsantokannan rinnalle. Dialogista otetta koreografisessa työskentelyssä korostava osuus käsittelee ajatuksellisia elementtejä, joista on hyötyä niin tanssijan kuin koreografinkin työssä. Raportti tuo esille tanssin ajankohtaisia ilmiöitä ja se on kohdistettu ensisijaisesti tanssialan opiskelijoille ja ammattilaisille.

2. Tanssin historiaa

Judsonilaisuus ilmiönä

Tuon tässä luvussa viitteellisesti esille sitä amerikkalaisen modernin tanssin historian vaihetta, 1960-lukua, jolloin irtaantuminen perinteisestä, 1920-luvulla moderniksi tanssiksi nimetyistä ja siihen liittyvistä eri tanssisuuntauksista katsotaan alkaneen. Käsittelen myös Englannissa ja Hollannissa 1970- ja 1980-luvuilla käytyjä tanssin murrosvaiheita. Tapahtumilla on läheinen ja suora yhteys omaan henkilöhistoriaani, johon palaan myöhemmin tässä luvussa.

Keskitän tarkasteluni 1960-luvulla alkaneisiin ja siihen aikaan radikaaleilta tuntuviin tapahtumiin, mutta se ei tarkoita, etteikö uudistavia ajatuksia olisi esiintynyt jo aiemminkin. Amerikkalainen Louie Fuller (1862-1928) vaikutti jo 1800-luvun lopulla Pariisissa: hänen silloiset esiintymisensä tekivät lähtemättömän vaikutuksen muun muassa Isadora Duncaniin (1878-1927). Fuller suunnitteli tanssinsa niin, että tanssijoiden yksilöllinen tapa liikkua säilyi.

Duncan puolestaan halusi murtaa baletin tiukkaa ja rajoittavaa estetiikkaa. Hän olikin erityisen kiinnostunut luonnon liikkeistä, kaikista luonnon ilmiöistä ja etsi samankaltaista luonnollista liikettä ja rytmiä myös tanssijan ilmaisuun (Brown 1979, 7).

1920-luvulta alkaen vaikuttanut Martha Graham (1894-1991) puolestaan korosti tyyliään ja tekniikassaan teatraalisuutta sekä tunteiden ja emootioiden ilmaisua suhteessa liikkeen koordinaatioon. Graham-tekniikassa hengitys vetää kehon ”koontoon” (contraction) ilmaisten siten syviä, dramaattisia – ja psykologisia – ääripään tunteita kuten ekstaasia tai kipua. (Banes 1980, 3-4)

Merce Cunningham (s. 1919) oli yksi merkittävimpiä Grahamin tanssijoista. Hän oli solistina ryhmässä vuosina 1939-1945, mutta irtaantui omaan, siihen aikaan radikaalisti modernin tanssin valtavirroista poikkeavaan tanssityöhön perustaen vuonna 1953 oman ryhmän. Myös Cunningham korosti ihmisvartaloa ja sen liikkeitä: liike alkoi kävelystä ja tavoitteena oli absoluuttinen tanssi, tanssia tanssin vuoksi. Cunninghamin teoksia ohjasi sattuman periaate: mikä tahansa liike kelpasi tanssimateriaaliksi, missä tahansa tilassa tuli pystyä esiintymään ja esimerkiksi teokseen sävelletty musiikki saatettiin kuulla ensimmäistä

kertaa vasta ensimmäisen esityksen aikana. (Banes 1980, 6.)

Esimerkiksi Steve Paxton, joka oli Cunninghamin ryhmän tanssija 1960-luvun alussa ja myöhemmin kontakti-improvisaation yksi tärkeimmistä kehittäjistä 1970-luvulla, oli erityisen vaikuttanut Cunninghamin ajatuksista. Paxton erosi kuitenkin piakkoin ryhmästä, koska Cunninghamin liikeideat suhteessa hänen ajatuksiin eivät Paxtonin mielestä toteutuneet riittävän hyvin käytännössä. (Novack 1990, 53.)

Kuitenkin juuri 1960-luvun postmodernitkin koreografit sovelsivat Cunninghamin ideoita omaan työhönsä. Banesin mukaan tyypillistä amerikkalaiselle 1900–1960-lukujen modernille tanssille oli kehämäisyys: uudet aatteet vakiintuivat laitoksiksi, jota seurasi taas uusi vallankumous, joka institutionalisoitui uudeksi laitokseksi jne. (Banes 1980, 5).⁵

Cynthia J. Novackin mukaan näille laitoksille oli tyypillistä henkilöjohtoisuus ja se, että useimpien ryhmien tanssija-aines oli kuin yhdestä muotista valettua. Esimerkiksi Paxton mieltää perinteisen tanssijan ja koreografian välisen suhteen niin, että koreografi on diktaattori, joka motivoi, päättää ja kontrolloi tanssijan liikkumista. Tuloksena oli usein tanssijatyyppi, joka muistutti lähinnä vesittynyttä versiota opettajastaan tai koreografista. (Novack 1990, 53–54)

Judsonilaisuuteen liitettävät tapahtumat alkoivat, kun säveltäjä *Robert Ellis Dunn* järjesti vuonna 1960 workshopin, jonka osanottajia olivat mm. Trisha Brown, Simone Forti, David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Elaine Summers, Deborah Hay sekä Judith Dunn.⁶ Workshopin rento ilmapiiri sai aikaan, että myöskin monet ei-tanssijat ottivat osaa niihin ja tanssijat, jotka eivät ennen olleet koreografioineet, alkoivat suunnitella tansseja.⁷ Ensimmäiset konsertit järjestettiin 1962 Judson Memorial Churchissa New Yorkissa. Siitä muodostui uuden

5. Aino Sarjeen mukaan Harald Rosenberg tuo esille avantgarde-ilmion olemusta niin, että se on toisaalta innovatiivista, mutta toisaalta se pyrkii vakiinnuttamaan suuntauksen periaatteet uuden järjestyksen perustaksi (Sarje 1999, 14).

6. Mainitsen nimiä, joilla on ollut joko suora tai epäsuora yhteys omaan kehitykseeni tanssijana ja koreografina. Simone Forti on ollut opettajani Amsterdammassa, samoin Trisha Brown -ryhmän tanssijoista mm. Lisa Kraus ja Eva Karczag. Lisäksi Amsterdammassa näkemäni Brownin teokset ovat niin koreografisesti kuin tanssijoiden suorituksen osalta tehneet minuun suuren, lähtemättömän vaikutuksen.

7. Tällä on ollut oman tulkintani mukaan suora vaikutus siihen, että opiskelupaikassani Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin osastolla ei tätä eroa tanssijan ja koreografian välille enää tehty 1980-luvun alusta alkaen, vaan sieltä valmistuvia kutsuttiin ”esittävän tanssin harjoittajiksi” (beoevenaar van uitvoerende dans).

tanssisukupolven keskus, *The Judson Dance Centre*. (Merckx 1985, 37.)

Judsonilaiset olivat uudistumisprosessissaan radikaaleja. Uudistumiseen vaikutti 1960-luvun amerikkalainen ilmapiiri sekä ihmisten poliittisen tietoisuuden herääminen. Judsonilaiset pitivät tärkeänä pyrkimystä yhdistää tanssin sosiaaliset ja esteettiset ulottuvuudet. Yhtenä keinona oli käyttää arkielämään kuuluvia liikkeitä ja eleitä: ajatus siitä, että mikä tahansa liike voi olla tanssia, muodostuikin tärkeäksi ajattelupohjaksi judsonilaisille tanssintekijöille. Lisäksi muita taiteenaloja alettiin käyttää inspiraation lähteenä. Baletin ja perinteisten modernien tanssiesitysten symmetria ja harmonisuus sekä ekspressiivisyys muuntuivat esityksissä epäloogisiksi rakenteiksi, simultaanitapahtumiksi ja jokapäiväisten aiheiden käsittelyksi. Näin yritettiin kaventaa esiintyjän ja yleisön välistä kuilua. Lisäksi eroa taiteen ja normaalielämän välillä yritettiin häivyttää järjestämällä esityksiä muun muassa kaduilla, katoilla, puistoissa tai vaikkapa näytelikkunoissa. Pidemmälle vietyä osoituksena tuoda tanssi lähelle ihmistä oli harjoittelemattomien ihmisten mukaanotto koreografioihin, vaikka useat judsonilaiset omasivat itse vankan, perinteisen tanssitekniikan. Uusia liikevalintoja pohjustivat mallit urheilusta, voimistelusta, akrobatiasta, itämaisista itsepuolustus- ja mietiskelykeinoista (aikido, tai chi, jooga) ja Mabel Toddin liikeopit sekä improvisaatio. Näin etsittiin uudenlaisia tapoja tutkia tanssia, jotka johtivat mm. release-metodin ja kontakti-improvisaation kehittymiseen. Tätä Amerikassa tanssin rajoja murtavaa suuntausta alettiin kutsua postmoderniksi tanssiksi. (Novack 1990, 42-52.)⁸

8. Nämä virtaukset ovat levinneet 1970-luvulla muun muassa Englantiin ja Hollantiin sekä 1980-luvulla Suomeen. 1980-luvun alussa Amsterdamissa (Amsterdam Theaterschool opleiding moderne dans) opiskelleita ja nykyään vahvasti Suomessa vaikuttavia tanssitaiteilijoita ovat mm. Jaana Klevering (s. Turunen), Jaap Klevering, Soile Lahdenperä ja Liisa Pentti. Seuraavan polven vaikuttajia, 1990-luvulla Amsterdamissa SNDO:ssa (School voor Nieuwe Dans Ontwikkeling) opiskelleita ja valmistuneita ovat mm. Pia Lindy ja Katariina Vähäkallio (s. Jakovlev).

Uuttako tanssia?

It is important that the words "new dance" do not become a label for certain type of work which appears to belong to a small clique of artists. There is no one way of working or type of work that can be labelled "new dance". Adshhead 1988, 179.

Käsite uusi tanssi liittyy läheisesti amerikkalaisen postmodernin tanssin kehitykseen. Merkitykseltään se on ehkä hieman eri kuin eurooppalainen sanan vastine. Esimerkiksi Margery J. Turner puhuu amerikkalaisesta uudesta tanssista (new dance) sanattoman (non-literal dance), ei-kuvaavan tanssin yhteydessä. Sanattomalla kommunikaatiolla Turner tarkoittaa tunteiden, asenteiden, mielikuvien, suhteiden ja muotojen avulla suoraan aistien välityksellä tapahtuvaa kommunikaatiota. Uutta siinä on sen abstraktius, jonka vuoksi kokemattoman katsojan on usein vaikea ymmärtää sitä: tanssi ei muistuta perinteisiä liikkeen muotoja, tyylejä tai estetiikkaa. (Turner 1971, 3-4.)

Englannissa uusi tanssi, New Dance, on sateenvarjotermi, jota käytettiin kuvailtaessa kokeellista työskentelyä. Alunperin termi viittasi samannimiseen lehteen. Lehti oli foorumi, jonka kautta monet valtavirroista poikkeavat tanssin ilmiöt saivat äänensä kuuluviin. Euroopassa uuden tanssin edustajat etsivät pehmeitä ja kehoystävällisiä metodeja. He pyrkivät irtaantumaan baletin ja traditionaalisen modernin tanssin estetiikan määrittelemästä tanssijan prototyypistä. Tanssijan tulisi pystyä hallitsemaan omaa kehoaan omien motivaatioidensa mukaisesti. (Adair 1994, 191.)

Konservatiivisessa 1970-luvun alun Englannissa käytiin läpi samankaltaisia murrosvaiheita kuin aiemmin Amerikassa 1960-luvulla: etsittiin uusia sisältöjä, merkityksiä ja erilaisia keinoja tuottaa tanssia. Samankaltaisia sisällöllisiä piirteitä judsonilaisuuden kanssa olivat pyrkimykset luoda hierarkiaton työtilanne, tuoda taide eristyneestä asemastaan takaisin arkeen sekä murtaa yleisön ja esiintyjän välisiä esteitä. Myös eurooppalaiset uuden tanssin tekijät käyttivät esityksissä harrastelijoita ja ajattelivat, että kaikenlainen, arkipäiväinenkin liike soveltuu tanssiksi ja esitettäväksi ei-teatteritiloissa. (Adair 1994, 186-187, 194.)

Suomalaisen modernin tanssin taustaa

Suomessa taidetanssia on alettu harjoittaa 1800-luvun loppupuolella. Klassisen baletin ulkopuolelle jäävää muuta tanssia kutsuttiin vapaaksi tanssiksi. Vapaata

tanssia ei arvostettu samalla tavalla kuin klassista balettia, koska siltä puuttui perinne ja systemaattinen koulutusmetodi. Vapaa tanssi vaikutti myös naisvoimisteluun, josta Hilma Jalkasen ohjauksella kehkeytyi hyvin tanssillista.⁹ Suomalaisen modernin tanssin katsotaan syntyneen 1960-luvun alussa, kun tanssija-koreografi Riitta Vainio palasi opiskelumatkaltaan Amerikasta. (Arvelo & Räsänen 1987, 40.)

Vainion mukaan naisvoimisteluvaikutteisen tanssin aaltoilevuus ja pehmeys katosivat kertaaheittomaisen, modernin tanssin muotokuvan mukana, kuten hän seuraavassa toteaa:

Naisvoimistelu oli pehmeää, pyöreää ja sulavaa. Rytmii-instrumenteilla oli merkittävä osuus liikkeen tuottamisessa. Voimistelu oli valssia. Hilma Jalkanen tykkäs vaaleista, pitkistä ja koivunohkaisista tytöistä. Ei saanut olla lantiota eikä rintojakaan eikä vyötäröäkään. Mä en ollut lihava siihen aikaan, mutta oli mulla selvästi vähän enemmän lantiota, rintoja ja mä olin tumma, lyhythiuksinen. Mä en ollut ollenkaan senaikainen tyyppillinen tanssijatyyppi. Hiusten piti olla pitkät, vaaleat ja niiden piti heilua liikkeen mukana. Mutkin pakotettiin kasvattamaan pitkä tukka ja se oli kauheaa. Vainio 1995, haastattelu.

Vainion mukaan ero oli kuin yöllä ja päivällä, vapaus katosi. Modernin tanssin koulutus, jonka Vainio aloitti perustamalla Suomen modernin tanssin opiston, toi muutoksen, jonka seurauksena tanssista tuli särmikästä ja tummaa. Ihonmyötäiset asut paljastivat vartalon. Arkkitehtoninen, kuvapatsasmainen muoto oli tärkeää. (Vainio 1995, haastattelu.)

Vainion mukaan kasvoilla ei saanut ilmaista niin kuin aiemmin, kuten hän seuraavassa ilmaisee:

Minunkin tanssijan olemus muuttui ulkoisesti: mustat silmät, kovuutta ja kieltäytymistä klassisen baletin luonteen mukaisesti. Vainio 1995, haastattelu.

Moderni tanssi kehitti omia metodejaan ja ajattelumaailmaansa sisältä käsin, mutta harjoittelumuotona se oli silti kova. Vaikka modernistit puhuivatkin tuu-

9. Hilma Jalkanen Helsingin Yliopiston voimistelulaitoksen pääopettajana pestasi Maggie Gripenbergin laitoksen rytmiiikanopettajaksi. Gripenberg oli tuolloin (1939) voittanut Brysselin kansainvälisen koreografiakilpailun kolmella tanssillaan. Tällä on eittämättä ollut merkityksensä naisvoimistelun tanssilliseen kehitykseen. (Arvelo & Räsänen 1987, 11-13.)

lesta ja luonnon elementeistä, treenasivat he itsensä samanaikaisesti luonnotoman kovaksi, mitattavia ja vertailevia suoritusmalleja ihannoivaksi. Pyrkimyksenä oli saavuttaa yhtäläinen arvostettu asema kurinalaisen klassisen baletin rinnalle. Klassinen maailma tarkasteli modernia tanssijaa kuitenkin omien ihanteidensa mukaisesti: pienenä, nuorena ja laihana. (Vainio 1995, haastattelu.)

1960-luvulta alkaen Riitta Vainio, 1972 perustetut Tanssiteatterit Raatikko ja Tanssistudion Ryhmä¹⁰ sekä 1970-luvulta alkaen Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä ja 1980-luvulla muun muassa Jorma Uotinen, Ulla Koivisto ja Reijo Kela yksittäisinä tanssija-koreografeina ovat omalta osaltaan vaikuttaneet koko suomalaisen taidetanssikentän identiteetin kehittymiseen. Toisaalta on syytä todeta, että eri koulukuntien ja laitosten väliset kilpailuasetelmat ja erimielisyydet siitä, mikä tyyli, tekniikka tai metodi katsotaan parhaaksi, ovat myös vaikeuttaneet tanssin sisäistä kehitystä.¹¹ Näennäinen, esimerkiksi klassisen ja modernin tanssin rinnakkaiselo on liian usein osoittautunut harhakuvitelmaksi, kuplaksi, joka menee rikki. Tanssikentän sisäistä ajattelua ovat ohjanneet vinoutuneet käsitykset siitä, mitä tanssi on ja saa olla: uudet virtaukset nähdään usein uhkana jo olemassa olevalle. Sen perusteella voidaan sanoa, että tanssija-kuva oli ja on usein yhä edelleen ulkonäöllinen seikka: tanssijan tulee täyttää tietyt ulkonäköön, tyyliin ja ikään liittyvät normit, jotta hänet katsotaan ammattitanssijaksi.

Suomalaisen modernin tanssin kehityskulkua tarkasteltaessa on mielenkiintoista havaita erot erityisesti 1960-luvun Suomen ja samanaikaisesti muualla vallinneiden tapahtumien välillä. Kuten Vainion sanoin ”pehmeys ja aaltoilevuus katosivat, vapaus meni” ja sen yhteys siihen, miten esimerkiksi Amerikassa tietyillä tahoilla päinvastaisesti pyrittiin vapauteen ja pehmeämpiin harjoittelu-muotoihin. Luonnollisesti tämä on seurausta siitä, että Amerikassa modernin tanssin perinteellä oli pidemmät juuret, joista irtautuminen saattoi tapahtua.

10. Vuonna 1978 Jorma Uotinen teki koreografian *Rollo* Tanssistudion ryhmälle, jonka jälkeen ryhmän nimi muuttui Tanssiteatteri Rolloksi.

11. Aino Sarje on tutkinut luokittelemaansa neljää tanssiperinnettä sekä niitä prosesseja, joilla jokin virtaus tai taiteellinen innovaatio tulee ”hyväksytyksi taiteeksi”. Tutkimuksen kohteena olivat myös ne mekanismit, jotka ohjaavat tanssitaiteilijoiden taiteellisia valintoja. (Sarje 1999, 1-2.)

Oma taustani ja suhteeni historian tapahtumiin

Aloitin tanssinharrastuksen 5-vuotiaana Ethel Gustafssonin balettikoulussa vuonna 1963. Tärkeimmäksi muistikuvakseni on jäänyt harjoitus toisessa asennossa: tehdessämme *plie'tä* pyysi opettajamme meitä samanaikaisesti ajattelemaan sitä, miten uloshengityksellä puhallamme ilmapallon täyteen ilmaa. Tuon yksittäisen mielikuvan avulla pohdin jo tuolloin, tosin nykypäivän tulkintani mukaan, hengityksen ja liikkeen välistä koordinaatiota ja sen vaikutusta liikkeen virtaavuuteen (flow). Käsite flow kehon konkreettisena tapahtumana ja kokemuksena on vaikuttanut työhöni koreografina ja tanssijana. Ennen lähtöäni Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin linjalle opiskelin Suomessa eri tanssitekniikoita ja -tyylejä.¹² Muistoni 1970-luvulta ovat ristiriitaiset. Yleinen tanssijäkäsitys ja siitä kumpuava oma käsitykseni tanssijuudesta perustui klassisen baletin ihanteisiin: moderninkin tanssijan oli oltava tietyn näköinen, kokoinen ja tyylinen. Aloittaessani opintoni Amsterdamissa vuonna 1979 kohtasin kokonaan toisenlaisen maailman. Jouduin kyseenalaistamaan omia käsityksiäni siitä, mitä tanssi ylipäättään on. Kohtasin muun muassa muodottomalta näyttävän liikkeen, eri kokoisia ja näköisiä sekä vanhentuneita ammatissaan toimivia tanssijoita ja tanssinopiskelijoita. Lisäksi tutustuin uusiin keinoihin harjoitella tanssia ja rakentaa koreografiaa. 1960-luvun amerikkalaiset postmodernit virtaukset näkyivät selvästi silloisen koulun linjauksissa: tunnetut ja vähemmän tunnetut Judson-kauden ”kasvatit” vierailivat ahkerasti modernin tanssin osastolla. Itse koulu eli silloin omaa murrosvaihettaan ollessaan eurooppalaisen perinteisen modernin tanssin ja uusien virtausten kohtauspaikka. Tärkeimpiä vaikuttajiani tuolloin olivat muun muassa Steve Paxton, Mary Fulkerson, Trisha Brown, Remy Charlip, Russell Dumas, Nancy Stark-Smith, Nancy Topf, Valda Setterfield, Richard Alston, Julyen Hamilton, Jaap Flier ja Pauline de Groot; tanssitaiteilijoita, jotka opetus-työssään integroivat vanhaa ja uutta. Kysymyksessä ei siis ollut vanhan hylkääminen vaan sen ymmärtäminen, että myös perinteestä poikkeavat tanssijatyyppit voivat kehittyä ammatissaan taitaviksi osaajiksi.

Yhtenä tärkeimpänä vaikuttajanani voin edelleenkin pitää hollantilaista Pauline de Grootia, joka oli yksi pääopettajistani opiskeluaikoinani.¹³ Hänen liikeperi-

12. Suomalaisia tärkeitä opettajiani 1970-luvulla olivat mm. Sinikka Gripenberg, Tarja Rinne, Ervi Siren, Briitta Järvinen ja Reijo Kela.

13. Pauline de Groot lähti vuonna 1957 opiskelemaan Yhdysvaltoihin. Hän esiintyi siellä

aatteensa perustuivat pitkälti Hawkinsin ja Limónin mukaisen tekniikan muotoihin ja ajatuksiin, mutta myös alignment-metodiin, jota hän oli opiskellut Yhdysvalloissa André Bernardin johdolla. Yhdistämällä liikkeen ulkoisia muotoja ja kehon sisäisiä intentioita hän tarjosi oivan tavan harjoittaa tanssia kokonaisvaltaisesti. Opetuksessaan Pauline de Groot ei korostanut mitään tiettyä tyyliä: opittaessa kuuntelemaan kehon omia tunteuksia ja kokemuksia sisäisistä, orgaanisista tapahtumista voisi kukin löytää itselleen ominaisimman tavan liikkua. Työskentelyssä tutkitaan kehon painon tunteusta sekä etsitään kehon keskilinjaa kautta vaikuttavaa painovoimaa (gravity) ja tukireaktion maan vastavoimaa (counterthrust). Tanssijan tulisi yhdistää hengitys näiden elementtien kanssa ja siten löytää niiden välinen tasapaino. Pyrkimyksenä on vapauttaa liike ylimääräisistä jännitteistä niin, että näkyväksi jää ensisijaisesti liikkeen voima ja energia. Harjoittelun myötä keho herkistyisi ymmärtämään myös muiden kehojen tapoja liikkua.¹⁴ Tanssijan ei tarvinnut välttämättä olla joka tyylin taitaja, vaan hän voisi halutessaan rauhassa erikoistua itselleen mielekkäimpään suuntaan. Kuitenkin samassa produktiossa voisi tanssia vaikkapa balettitanssija, kontakti-improvisoija tai cunningham-tanssija iästä ja sukupuolesta riippumatta. Oleellisinta ei ollut muoto vaan kyky, taito antaa energian virrata liikkeen läpi tilaan. Tätä taitoa kehitettäessä voisi kukin tanssija saavuttaa oman kehonsa virtuositeetin. Oivallus siitä, että edistyminen ei ole asioiden ”kiemuraistumista” vaan hiljentymisen kautta sisäänpäin syvenemistä ja ymmärtämistä, muodostui tärkeäksi ohjenuoraksi tulevien vuosien varrelle.

Sopeutuminen takaisin suomalaiseen tanssikulttuuriin ei ole kuitenkaan ollut mutkatonta. Uuden tanssin, joka jo käsitteenä on problemaattinen, sija nykytanssin kentällä on marginaalinen. Suomessa uuden tanssin virtaukset on tulkittu usein kapea-alaisesti. Semmoisenaan ne eivät luonnollisestikaan ole voineet siirtyä Suomeen, koska uusi tanssi jo ajattelussaan korostaa sosiaalisia ja kontekstisidonnaisia lähtökohtia. Uuden tanssin tärkeimpiin luonneominaisuuksiin kuuluuikin myös sen jatkuva muutoksen ja kehityksen tilassa oleminen (Adair 1994, 194).

solistitanssijana mm. Erick Hawkinsin, José Limónin ja Pearl Langin ryhmissä. Kahdeksanvuotisen oleskelunsa aikana hän ei vielä ollut kontaktissa judsonilaisten kanssa. Hän tutustui 1970-luvulla mm. Mary Fulkersoniin, Steve Paxtoniin, Nancy Topfiin ja Simone Fortiin Dartington College of Arts:ssa Englannissa ja Naropa-instituutissa Coloradossa. (Merckx 1985, 49-50; 62-63.)

14. Puhun mieluummin tavasta liikkua ja liikkeen tai liikkumisen suunnasta kuin tyylistä, koska se jättää tanssin tarkastelun avoimemmaksi.

Uuden tanssin ymmärtämistä on vaikeuttanut myös se, että on etsitty vertailu- tai heijastelupohjaa, joilla erilaisia ilmiöitä voitaisiin arvottaa sen sijaan, että ilmiötä olisi tarkasteltu sellaisena kuin se moninaisissa muodoissaan näytättyy. Virtauksia on jopa yritetty ajatella pois profiloimalla ne ”80-luvun softiksi, postmoderniksi trendiksi” (Toiminen 1994, Aamulehti).

Uuden tanssin mukaiset opetusmenetelmät koetaan usein erityissektorin osaamiseen tähtäävänä tyylinä tai oheistekniikkana: uuden tanssin tekijöitä on luonnehdittu sisäpiiriksi, joka tekee taidetta vain toinen toiselleen. Tosin tämän kaltaista arvostelua on saanut myös perinteisempi moderni tanssi alkuaikoinaan ja nykytanssi, jonka nimikkeen alle tämänhetkinen suomalainen moderni tanssi usein liitetään.

Itselleni uuden tanssin näkökulma on tarjonnut mahdollisuuden sekä nähdä tanssia laajemmin että spesialisoitua johonkin valitsemaani tanssin alueeseen. Laajuus ja erikoistuminen kulkevat rinnakkain: laajuus on konteksti, jonka suhteen erikoistuminen tapahtuu.

Vaikka moderni tanssi, nykytanssi tai uusi tanssi olisivatkin tietyllä tavalla irtaantuneet klassisen baletin maailmasta, ovat ne samalla luoneet itselleen lähes yhtä tiukkoja normistoja, joiden avulla tanssijoita on ”tuotettu” tyylin sisäiseen käyttöön esimerkiksi modernissa tanssissa cunningham-tanssijaksi, uudessa tanssissa release-tanssijaksi ja nykytanssissa kaikki tyyli muodot osaavaksi tanssijaksi.¹⁵ Erilaiset ”tyylilaitokset” omaavat yksipuolista päätösvaltaa ja mahdollisuuksia vaikuttaa koko tanssikentän politiikkaan. Tyylilaitosten sisäiset valtarakenteet ja kenttäpelit kilpailevat usein juuri eri tanssisuuntausten kesken. Valtarakenteisiin kuuluvat sisäänpäin kääntyneet toimikunnat ja komiteat, jotka määrittelevät, kategorisoivat ja hierarkisoivat toinen toisiaan ja sitä mikä on tanssia, kuka on tanssija: luodaan vaivikkaisia sääntöjä siitä, miten mukaan mahdollistaan. Loput jäävät marginaaliin.

Muutoksesta ja sen tarpeesta kertoo esimerkiksi Outokummussa keväällä 2000 järjestetty Oudot kuviot -tanssifestivaali. Sen yhteydessä käydyssä keskustelu-

15. Edellisen kaltainen jako on karkea. Esimerkiksi alan korkeimmassa oppilaitoksessa, Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella painotetaan professori Marjo Kuuselan mukaan yksilöitä ja yksilöiden välisiä eroja ja kannustetaan siten tanssijoita kehittymään omaan suuntaansa. (Kuusela 2000, puhelinkeskustelu.)

Valinta on usein myös tanssijalähtöistä: tanssija hakeutuu haluamaansa oppiin kuten esimerkiksi klassiseen balettiin tai graham-tyyliin, joissa vaatimukset oikeanlaisesta vartalotyypistä ovat tarkat.

tilaisuudessa kävi ilmi, että marginaali saatetaan kokea jopa mielenkiintoiseksi paikaksi. Marginaali¹⁶ on ikään kuin sivun marginaali: tyhjä paikka, jonne voi tehdä omia merkintöjään (tanssitaiteilija Mirja Tukiainen, keskustelun osanottaja). Saman keskustelun yhteydessä pohdittiin, onko marginaalia todella olemassa. Tarkoittaako se konkreettisesti esimerkiksi sitä, että taiteilija on vetäytynyt pois tanssin keskuksista, kuten suurimmista kaupungeista, tekemään työtään omassa rauhassa? Tällöin marginaalissa olo on tietoisena valinnan seurauksena. Toisaalta marginaalin voi määrittää myös tanssipolitiikka, jolloin marginaalin joutuu, koska esimerkiksi rahoitus ei turvaa työskentelyolosuhteita ja sitä kautta esitysten tuottamista. Marginaalin voi kokea myös paikkana tai olotilana, jolloin kuvaavana on työn arvostuksen puute ja sitä kautta näkymättömäksi jääminen. Näin on usein uusien ilmiöiden yhteydessä. Uusia tanssin ilmiöitä ei aina heti mielletä oikeaksi tanssiksi tai uusi saatetaan kokea uhkana jo olemassa oleville tanssisuuntauksille. Uhkana olo liittyy ennen kaikkea rahapolitiikkaan: esimerkiksi jatkuvasti lisääntyvä ammatillinen koulutus koetaan paineena tällä hetkellä tanssin jaossa oleviin rahamäärin nähden. (Oudot kuviot -tanssifestivaali Outokummussa 6.5.2000, keskustelutilaisuus)

Filosofi Kari E. Turusen mukaan ihmismieli muodostaa aina käsitteitä, jokainen meistä on käsitteellinen henkilö; käsitteiden muodostus on mielen ominaisuus ja lainalaisuus. Kieli, ympäristö ja kulttuuri vaikuttavat siihen, miten paljon yhteisiä käsitteitä ihmismielissä voi olla. Silloin voidaan puhua, että yksilöt ovat omaksuneet yhteisen ajatuskulttuurin ja voivat näin ymmärtää toisiaan mahdollisimman lähelle. Turusen mukaan ihmisen ajatuskulttuuri muodostuu usein hänen tietämättään; ihmismieli muodostaa käsitteitä kohtaamastaan itsenäisesti. Sen vuoksi ihmisen tietoisena tulisikin reflektoida omien käsitystensä taustoja, jottei hän huomaamattaan sitoudu ajatus- ja toimintajärjestelmiin, valtakoneistoihin ja ajatusvaltoihin. (Turunen 1998, 15-17.)

Ajatuskulttuuri soveltuu hyvin kuvailemaan niitä perusteita, miten uusia ilmiöitä tanssissa tarkastellaan. Tiedostamattomasti omaksutun tulkintavinkkelin läpinäkeminen saattaa vierottaa. Kaikki itselleen uusi, joka ei mahdu vallitseviin esteettisiin tai esimerkiksi teknisiin kriteereihin, saatetaan kokea merkityksettömäksi.

16. Vaikka ongelma on suuri, en tämän työni yhteydessä paneudu tarkemmin marginaalin problematiikkaan. Se voisi olla kuitenkin yksi tärkeä tutkimuksen aihe.

3. Työskentelymetodeistani

Metodi on väline, keino, työkalu. Se on kuin lasi, josta juon. Ja mitä siitä juon on valintani: minusta tulee se, mitä juon. Tanssija x 2000, keskustelu.

Yleistä metodeista

The major difficulty with beginning the development of a method without historical precedent is that every problem becomes a foundational one that has to be worked through from scratch. Very few precedents have been established and there is a tendency to make every step a model when in fact it is merely a probe. Giorgi 1996, 4.

Metodikeskeinen ajatteluni muuntui ratkaisevasti oivaltaessani, että metodi on vain oman (tai jonkun muun) ajattelun tuotosta. Ajatukset muuttuvat, ihminen muuttuu ja käsitykset siitä, miten lisätä parhaiten omaa osaamistaan, muuttuvat. Työtavat, jotka ottavat huomioon ihmisten, tanssijoiden eri tavat oppia, purkavat auki käsityksiä siitä, että metodit eivät vaikuta samalla tavalla jokaiseen. Käsitykset eri tekniikoiden paremmuudesta vertailtaessa niitä toisiinsa saivat minut huomaamaan, että mikään tekniikka tai metodi ei ole syvällisempi itsessään. Ihminen on syvälinen. Harhautuminen metodikeskeiselle toimintapolulle vieroittaa toimijat toisistaan manipuloijaksi ja manipuloitavaksi kohteeksi: toiminnasta on tullut keskiö, kohteen kohde; on unohdettu ihminen.

Oman käsitykseni mukaan metodit tulisi nähdä niin, että niihin sisältyisi paitsi mahdollisuuksia tarjoava keino saada aikaan jotakin, myös ajatusmaailma, näkemys maailmasta ja ihmisestä.

Kehoa ei tulisi välineellistä irralliseksi instrumentiksi, mielen jatkeeksi, jonka tanssija tarjoaa koreografin käytettäväksi. Sen sijaan näen metodit keinona lisätä kehonjo omaa tekniikkaa, osaamista. Kaikki metodit eivät ole tasapainossa ja vuoropuhelussa kehon oman osaamisen kanssa. Itse asiassa tätä kehon luontaista osaamista on saatettu tukahduttaa vuosien mittaan erilaisten harjoittelumetodien ”avulla”. Silloin harjoittelussa ei ole kuunneltu kehon viestejä tarpeeseen herkiytyä liikkeelle, liikkumiselle ja vastaanottamaan liikettä niin, että keho voisi saavuttaa uudenlaisen kinesteettisen herkkyden tason.

Tähän sisältyy paradoksi: vaikka on harjoiteltu, niin kinesteettinen aisti on ohjattu antamaan virheellistä informaatiota. Tällöin kehon orgaanisia tapahtumia ei ole otettu huomioon. Huonommassa tapauksessa kehossa jo oleva osaminen puristetaan ei-käyttöön.

Käytännön harjoittelumuodoista – kohti uudenlaista kinesteettistä herkkyyttä

Any physical sensation is not communicated exactly by the words describing that action. But the descriptive words – the verbal image – can be beginning of the total sensation that it is possible to create by using imaginative thought. It is possible to create sensation from images. It is possible to affect habitual thought with remembered and practiced sensation. Fulkerson 1976, 43.¹⁷

Tuon seuraavassa esille työtapoinani käyttämieni release-, alignment- ja improvisaatiometodien keskeisiä piirteitä. Yhteistä release-, alignment- ja improvisaatiometodeille on, että ne kaikki perustuvat mielikuvien käytölle. Alignment-metodissa lähestytään kehon sisäisiä, orgaanisia tapahtumia erilaisen anatomiaan ja fysiologiaan perustuvien mielikuvien avulla. Release-metodissa mielikuvatyöskentely tuottaa erilaisia liikelaatuja ja improvisaatiossa edetään karkeasti jaoteltuna kohden koreografiaa tai improvisoitua esitystä. Näen nämä kolme metodia kokonaisvaltaisena harjoittelutapana: alignment-vaihe on edellytys release-harjoittelulle eikä kumpikaan ole olemassa ilman toista. Tätä kautta muodostuu myös pohja improvisaation avulla tapahtuvaan harjoitteluun.

Työmetodeina ne ovat olleet kaikissa lisensiaatin- ja tohtorintutkintoon kuuluvissa tanssiproduktioissa, mutta sillä erotuksella, että lisensiaatintyössäni keskityin erilaisten konkreettisten harjoitusten kautta työstämään koreografiaa, kun taas tohtorintyössä ne ilmenivät ennen kaikkea ajatuksellisina, koreografista työskentelyä ohjaavina elementteinä. Ajatuksellisen työvaiheen edellytyksenä on konkreettinen vaihe. Liikeinformaatiota sisältävä mielikuva herättää kehon liikkeeseen. Ajattelu, jossa mielikuva tuottaa liikettä ja liike mielikuvaa, toimii koko ajan: se on kuin kehä, joka spiraalimaisesti loittonee lähtöasetelmastaan palaten

17. Fulkersonin *More to Stillness* on alun perin julkaistu Dartington Theatre Paperissa vuonna 1976. Sivuluku 43 viittaa Theaterschool moderne dansopleidigin alkuperäisestä versiosta otettuun kopiiovihkoon, josta ei ilmene vuosilukua.

takaisin siihen, mutta siitä hieman etäämpänä ollen. Juuri tämän kehämäisyyden tiedostaminen on tyypillistä release-työskentelyn ajatteluvaiheelle. Työskentelyssä käytetty käsitteistö ja liikeseanasto ovat samanaikaisesti sekä lämmittely- ja perustilaa (kuntoa) ylläpitäviä harjoitteita sekä koreografiaan kuuluvan liike-materiaalin ja rakenteiden tuottamisen keinoja.

Oma sovellus on tärkeää, koska käytännössä ei ole esimerkiksi yhtä oikeaa release-metodia. Olen koreografina ikään kuin tienviitta: tanssijan on löydettävä itse perille oppimalla ymmärtämään suorittamaansa liikettä. Tämä ajatus tukee hyvin myös dialogisuuden teemoja, joita käsittelem tarkemmin raportin kolmannessa osassa. Peruslähtökohtana on oman kokemuksen kuuntelun kautta toisen huomioon ottaminen, pyrkimys toisen kohtaamiseen ja toisen ymmärtämiseen. Vanhenevan tanssijan problematiikkaa ja lopettamisen syitä tarkastelevassa, raportin toisessa osassa, tämä oli osuva ajatuksellinen ja oletuksellinen lähtökohta. Dialogisuuden vaade nousi sen seurauksena esille työn merkitysten pohdintojen yhteydessä.

Työskentelyssä ovat edistyneet usein ne, jotka ovat käyneet kaaren alusta alkaen läpi eli tanssijat, jotka ovat olleet mukana *Naisen kynnärässä* vuodesta 1994 lähtien. Edistymisellä en tarkoita välttämättä tanssijoiden paremmuusjärjestykseen asettamista vaan sitä, että tanssija on mieltänyt tämänkaltaisen työskentelyn haastavaksi, tekniikkaa, osaamista, taitoja lisääväksi tekijäksi, ei pelkäksi metodiksi, tyyliksi tai oheistekniikaksi.

Alignment- ja release-metodit harjoittelussa

Alignment-filosofia perustuu amerikkalaisen Mabel Elseworth Toddin tutkimuksiin ja ajatuksiin.¹⁸ Toddin käsitysten mukaan luonnossa esiintyvät mekaniikan lait vaikuttavat elolliseen ja elottomaan kappaleeseen samalla tavalla. Mekaniikan lakien periaatteet ja niiden soveltaminen kehon liiketoimintojen yhteydessä ovat teoreettinen lähtökohta alignment-työlle. (Rolland 1984, 10-14)¹⁹

Käytännössä työskentely perustuu anatomisten mielikuvien käytölle. Ihmi-

18. Hän oli objektiivisia totuuksia etsivä tieteilijä ja samanaikaisesti elämän tarkoitusta työnsä suhteen pohtiva runoilija.

19. En käsittele tämän työn yhteydessä tarkemmin mekaniikan peruslakeja. Katso esimerkiksi Rolland 1984, Sweigard 1974, Clark 1963; 1968; 1975 tai Fulkerson 1976; 1981-1982.

nen ei ole kuitenkaan kone, joten täydellisen mekaanisen tasapainon saavuttaminen on mahdotonta. Silti elottomaan kappaleeseen soveltuvia tasapainon lakeja voidaan käyttää mielikuvina pyrkimyksessä korjata kehon ja sen rakenteen eli luuston asentoa toimivuudeltaan edullisemmaksi, kehoystävällisemmäksi ja vapauttaa lihaksisto käyttämään energiaa mahdollisimman ekonomisesti.

Mary Fulkerson jakaa mielikuvatyöskentelyn karkeasti seuraavasti: anatomisten mielikuvien ja kinesteettisten tuntemusten kuten tasapainon, pituuden ja kehon painon kokemuksista kumpuavien mielikuvien käyttöön. (Fulkerson 1981-1982, 9.)

Toddin oppilaista Barbara Clark vahvistaa käsitystä liikkeen hyvästä muodosta. Hyvä muoto tässä yhteydessä tarkoittaa siis oikean kehon asennon tuottamaa liikkeen muotoa, joka tällöin näyttäytyy lisääntyneenä taitona ja helppoutena liikkumisessa. Hän näkee erityisen tärkeäksi liikkeen selkärankalähtöisyyden sekä siihen perustuvan liikeilmaisun. Selkärankalähtöisyys edellyttää uskoa mielikuvaan vertikaalista painovoimalinjasta, joka läpäisee kehon keskustan ja antaa siten edellytykset liikkumisen perusteille. (Clark 1963, 2.)

Ideokinesia

Todd puhui jo vuosisadan alussa ihmisen psykofyysisestä kokonaisuudesta. Lulu Sweigard, joka oli Toddin oppilas, esitti vuonna 1974 termin *ideokinesia* vastamaan Toddin käsitettä. Ideokinesia on käytännön harjoittelumuoto alignment- ja release-metodeissa ja sisältää ajatuksen mielikuvituksen ja kinesteettisen aistin stimuloivasta vaikutuksesta kehon muutostapahtumissa. Vaikutus on kaksisuuntainen: mielikuva tuottaa liikettä ja liikkeen tuntemusta ja liike mielikuvia. (Rolland 1984, 10, 24-25.)

Sweigardin mukaan liike on hermo-lihas-luusto tapahtuma (neuro-muscular-skeletal event). Tapahtumasarjaa, kun ihminen liikkuu voidaan kuvata seuraavasti: Hermosysteemi antaa aloitteen (initiates movement) liikkeelle ja kontrolloi sen mallittumista (patterning). Lihaksisto nähdään työhevosenä (work horse), jota hermosto stimuloi ja joka saa selkärangan ja luuston, liikekoneiston (movement machine), liikkeelle. (Sweigard 1974, 39.)

Sweigardin mukaan mielikuvien työstämisessä edetään ensin tietoisien ajattelun kautta. Sen jälkeen ajatukset laskeutuvat tiedostamattomaan, aivojen osaan (motor cortex), jossa liike syntyy. Hermosto on kaiken liikkumisen koordinaattori. Osa tapahtumista on sellaisia, joihin voimme tietoisesti vaikuttaa, osa liikekontrollista on automaattisen, sisäiseen systeemiimme rakentuneen hiljaisen

viisauden ohjauksessa. Jos liikkujalle annetaan mahdollisuus, voi hän reagoida asiaankuuluvasti. Itse asiassa hermosysteemi reagoituu asiaankuuluvasti tiettyjen hermoärsykkeiden suhteen. (Sweigard 1974, 3-4.)

Rollandin sanoin sama ajatus edellyttää, että muutosprosessin täytyy alkaa sisältä käsin. Jos harjoittelussa pyritään muuttamaan ensisijaisesti vain liikkeen ulkoista muotoa, lihas-hermo-selkäranka-luusto tapahtuma ei toteudu – myöskään muutosta ei tapahdu. Rolland kutsuukin prosessia henkilökohtaiseksi matkaksi kehon sisäiseen maailmaan. Mielikuvituksen ja intuition avulla kehossa herää sisäinen viisaus, joka toimii oppaana läpi fyysisten ja psyykkisten esteiden. (Rolland 1984, 24)²⁰

Anna Halprinin mukaan kinesteettisen aistin kehittämisessä on kyse yhteysien luomisesta hermostoon. Vain siten tanssijalla on mahdollisuus tulla tietoiseksi liikkeistään. Erityisesti silmät kiinni työskenneltäessä käynnistyy prosessi, jossa kinesteettinen liikeherkkyys tiedostuu. (Halprin 1995, 32.)

Improvisaatiosta

Improvisation is an art of the present. Improvisation is a process by which the evolving nature of the world around and within the artist is revealed by their actions.

...improvisation is a form of immediacy, a discipline of spontaneity and awareness.

One invests each movement, each moment with the utter attention of the mind. The content of the work is in the content of the present.

Steinman 1986, 77.

Tuon seuraavassa esille tärkeimpiä piirteitä suhteestani improvisaatioon. Henkilökohtaisen mieltymykseni lisäksi improvisaatio tarjoaa tien tutkimusmatkalle kohti liikkeen ydintä ja liikkeen olemusta. Karkeasti jaoteltuna: improvisaatiota voidaan käyttää uuden, alkuperäisen liikemateriaalin lähteenä ja kehittämisvälineenä, kehotietoisuuden ja kinesteettisen aistin kehittäjänä, koreografian

20. Työni edetessä tulen viittaamaan aika ajoin kehon hiljaiseen tietoon. Käsitteenä hiljainen tieto (tacit knowledge) on kehon implisiittistä, tiedostamatonta tietoa, joka ohjaa intuition avulla tekemistämme. Keho muistaa enemmän kuin mitä ihminen aina välittömien aistihavaintojensa perusteella pystyy tunnistamaan. Esimerkiksi pimeässä rappusia alas kuljettaessa kehomme tietää askelten paikan; osaamme kulkea siten rappuset alas. (Polanyi 1995, 55-56.)

rakennuselementtinä tai improvisaatioesityksenä itsessään (Tuffnell & Crickmay 1993, 45).

Erittelen työssäni käyttämiäni improvisaation eri vaiheita seuraavasti. (1) Fyysinen improvisaatio eli kinesteettiseen aistiin perustuva improvisaatio, joka auttaa liikekielen löytämisessä. Tämä vaihe on yleensä ensimmäinen. Annan silloin tanssijoille erilaisia liikesarjoja tai yksittäisiä liikkeitä, joita he tutkivat ja muuntelevat muun muassa antamani erilaisia laatuja tuottavien mielikuvien avulla. Tämä vaihe on seurausta alignment- ja release-työskentelystä. Seuraavassa vaiheessa (2) tuon esille tarkempia liikeideoita ja sisällöllisiä ajatuksia, joilla on improvisaation avulla muuntuva suhde koreografiaan. Tässä ideaan perustuvassa, miellelyhtymien avulla tapahtuvassa improvisaatioissa voi inspiraation pohjalta liikeideoihin ja sisältöihin nähden olla satunnainenkin elementti, mielikuva, kehyskertomus, teksti, objekti tai musiikki, mutta jo astetta etäännyneempänä ensimmäisestä vaiheesta. Avainsanoja ja ohjaavia elementtejä ovat etsiminen, löytäminen, kehittäminen ja muuntelu. Viimeisessä vaiheessa (3) on rajoittavien tehtävien ja koreografisten elementtien kuten esimerkiksi suuntien, tempojen ja rytmien tuottama improvisaatio. Asetan tällöin tilallisia ja muita koreografiseen kokonaisuuteen liittyviä ratkaisuja kiinteämmäksi rakenteeksi ja tanssisarjoiksi. Tämä koetaan usein varsinaiseksi työvaiheeksi suhteessa koreografian muodostumiseen. Jonkinasteinen käsitys lopullisesta koreografiasta on jo olemassa, mutta läpikäytyt esiprosessit auttavat kokonaisuuden hahmottamisessa ja hallinnassa. Tässä vaiheessa alkaa myös aukkojen löytäminen ja uusien työskentelyn seurauksena ilmaantuvien mahdollisuuksien tarkastelu.

Itselleni improvisaatio merkitsee tekniikkaa, kykyä operoida liikkeellä. Se ei ole harhakäsitys siitä, että tanssija voi tehdä ”mitä päähän pälkähtää” kiinnostumatta merkitysyhteyksistä, lähtökohdista tai keinoista. Improvisaatio sisältää oman ajattelunsa, oman kulkunsa ja johdonmukaisuutensa. Esimerkiksi kun tanssija ottaa ensimmäisen askeleen, niin seuraavat askeleet tapahtuvat sen suhteen ja tietoisena siitä. Tekniikkaa on se, että pystyy tiedostamaan mikä milloinkin on siinä hetkessä johtava tekijä; näkyykö tanssijan valinta heti vai vasta myöhemmin; minkälaista ”tarinavyhteä” improvisoitaessa on kehitetty. Se edellyttää kiinnostusta työskennellä avoimemmalla tavalla. Oman työni yhteydessä puhun rakenteellisesta improvisaatiosta. Se on rakenne, jonka olen tanssijoille antanut. Puhun myös aukoista, jotka tanssijoiden tulisi löytää päästäkseen rakenteiden taakse, sisään, väliin tai ulkopuolelle niin, että yhteys jo olemassa olevaan materiaaliin säilyy.

Koreografinen prosessi oppimisprosessina

Let us try to forget educational processes in so far as dancing is concerned. Let us free ourselves from the sense that is ordinarily assigned to the word. Let us endeavour to forget what is understood by it to-day. To rediscover the primitive form of the dance, transformed into a thousand shapes that have only a very distant relationship to it, we shall have to go back to the early history of the race. We then get a notion (of) what the origin of the dance must have been and what has made it what it is today. Louie Fuller²¹.

Perinteisessä opetuksessa, lähinnä watsonilaiseen behaviorismiin perustuvas-
sa, on oppimistapahtuma nähty dualistisena, opettajan ja oppilaan kannalta
erikseen toteutuvana tapahtumana ja ajateltu, että onnistuminen riippuu yksinomaan oppilaan lahjakkuudesta ja ahkeruudesta. Opettaja noudattaa tarkoin määriteltäviä opetussuunnitelmia, joissa ei juurikaan ole tilaa yksilöllisille poikkeavuuksille. Oppilas on silloin kuin tyhjä taulu, tabula rasa, johon näiden mallien mukaiset opit piirtyvät. Opettaja ohjaa oppilasta opetusnormien mukaiseen suuntaan joko negatiivisesti tai positiivisesti vahvistaen (keppejä tai porkkanoita). Tämänkaltaisessa oppimiskäsityksessä ajatellaan, että ihminen oppii kuin eläin – ehdollistamalla. (Rauste-von Wright 1996, a6.)

Yksilölliset prosessit ja lahjakkuuden suunnat ja oppiminen saatetaan näin ehdollistaa lähinnä pois, ei-käyttöön. Tanssin harjoittelussa seikkaan on eittämättä vaikuttanut se, että tanssia on usein harjoitettu menetelmin, jotka perustuvat tylynormistoon, jolloin kehon orgaanisia tapahtumia ja yksilöllisiä poikkeavuuksia ei oteta huomioon. Visuaaliset ja esteettiset mieltymykset määrittelevät usein sitä, mihin tanssijan tulisi pyrkiä ja miltä tanssin tulisi näyttää. Karkeasti sanottuna vain tietyn näköinen tanssija voi toteuttaa nämä vaateet. Näin harjoiteltaessa oma, välitön kokemus liikkeestä unohtuu. Tanssista ei aina siten muodostu tanssia, vaan sarja mekaanisesti, ilman virtausta ja pelkällä lihasvoimalla asentoihin puristettuja liikkeitä. Itse asiassa luontainen liikkuvuus on saattanut harjoittelun myötä vähentyä, vaikka tanssija osaisikin hypätä korkealle tai pyörähtää upean piruetin.

Olen kiinnostunut usein juuri tästä ei-käytössä olevasta potentiaalista. Olen pohtinut, miten tanssija voisi itse, sisältäpäin ohjautuen vaikuttaa tekemiseensä ja itse arvioida sitä. Usein tanssin tekoprosessissa tanssija on tottelija, koreo-

21. Brown (toim.) 1979, 17.

grafi asiantuntija, tarkan mallin antaja ja määrääjä. Vaikka tanssissa puhutaankin persoonista, on persoonallisuuskin usein tarkoin määritelty ja valitettavan usein ilmaisu on tekoilmaisua, ulkokohtaista tulkintaa annettujen ohjeiden mukaan toteutettuna, kuten seuraavassa eräs tanssija ilmaisee:

Kun mä katson ihmistä, joka hymyilee oopperalavalla niin näen, että tuossa kohtaa sen on tarkoitus olla iloinen, siksi se hymyilee. Sitten näet sen silmistä hirveän kauhun, ihmeellisen paniikin siitä, miten tämä suoritus menee. Sitten taas joku toinen ihminen voi suvereenisti nauttia tekemisestään, elää läpi sitä asiaa, joka on heti paljon toimivampi juttu. Tanssija 1999, haastattelu.

Koreografista prosessia voidaan tarkastella myös oppimisprosessin kaltaisena tapahtumana, jossa koreografi on opettaja ja tanssijat oppilaita. Ainakin jossakin vaiheessa, yleensä prosessin alussa, on kysymys uuden oppimisesta ja sen jälkeen uuden oppimisen mieltämisestä ja sen sisäistämisestä joksikin. Ei riitä, että joku metodi sisältää dialogisuuden teemoja; kyse on ennen kaikkea siitä käytännön toiminnasta, miten toimimme ja huomioimme muut toimijat ympärillämme. Ei myöskään riitä, että eri oppimisteorioita valitaan käyttöön ikään kuin ”...valmiita kaavoja, joita sitten vain sovelletaan todellisuuteen ikään kuin jotakin muuttia tai ...että se ei ole taas yksi uusi ihmisen luoma älyllinen kehikko, joka ikään kuin pakottaa todellisuuden näyttäytymään sellaisena kuin tuo älyllinen rakenne on sen jo etukäteen kuvannut” (Lehtovaara M. 1996, 81-82).

Tanssissakaan oppiminen ei aina välttämättä tapahdu annetun mallin mukaisesti, eivätkä tulokset ole aina välittömästi havaittavissa tai suoraan mitattavia luonteeltaan.²² Ajatteluani on tukenut ja ohjannut situationaalinen oppimiskäsitys, jonka mukaan ihminen nähdään kokonaisvaltaisena, avoimena ja dynaamisena järjestelmänä. Opetuksessa ei tulisi korostaa liikaa tajunnallisuutta. Oppimista ei voida käsitellä pelkästään biologisten tai psykologisten tekijöiden pohjalta, sillä ihminen ei elä irti muusta maailmasta. Siksi ihmisen maailmaan kietoutuneisuus on aina otettava huomioon. Situationaalisessa oppimiskäsityksessä korostetaan

22. Työni yhteydessä ei kuitenkaan ole kysymys koreografian tekemisen opiskelusta, vaikka tanssijat tuottavatkin myös itse liikettä. Aiheeseen voi tutustua tarkemmin Soili Hämäläisen tuoreessa (1999) väitöskirjassa *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*.

kokemuksen merkitystä asioiden ymmärrysyhteyksissä; kokemuksen ymmärtäminen saavutetaan reflektion avulla (Lehtovaara M. 1996, 83–84).

Siten tanssissa tanssija peilaa ja samanaikaisesti tulkitsee kokemaansa liikettä liiketuntemuksiinsa perustuen dialogissa koreografian kanssa. Mutta toisin kuin esimerkiksi kokemuksellisen oppimisen mallissa, jossa kokemusta tarkasteltaessa kokemus muuntuu, transformoituu käsitteeksi, ei taiteellisessa oppimisessa muuntuminen tarkoita pelkästään tiedon käsitteellistämistä tai sen teoretisointia. Tanssissa kokemus ilmenee taitona, osaamisena. Kuitenkin, kuten Rauste-von Wright toteaa, että ”nykynäkemyksen mukaan taidon ja tiedon oppimisessa ei ole ratkaisevaa eroa – molemmissa ymmärtäminen on keskeistä” (Rauste-von Wright 1996, a8).

Työssäni en siis kuvaa oppimista, vaikka oppimista, uuden löytämistä, oivaltamista ja sisäistämistä koko ajan tapahtuukin. Koreografian rooli ei näin ollen ole ensisijaisesti opettaja, vaikka hän antaakin liikemateriaalia ja tehtäviä tanssijan opiskeltavaksi ja ohjaa prosessia kohden koreografiaa. Tietty suunta on kuitenkin alkuinnoite; se, mihin suuntaan prosessi tanssijaa ja koreografia vie, jää osittain salaisuudeksi. Metaforana salaisuus kuvaa sitä värettä, pilkettä, virtaa ja uteliasta asennetta, joka elävöittää aina hetkeen sidottua tanssia.

Haastattelut sekä omat päiväkirjamerkinnot

Olen haastatellut tanssijoita sekä lisensiaatin- että tohtorintutkintoon kuuluvien produktioiden yhteydessä. Vanhenevan tanssijan problematiikkaan liittyvät haastattelut käytiin sen kolmannen ja viimeisen taiteellisen osion, *Lintunen*, jälkeen. Dialogisuuden tarkasteluun liittyvät haastattelut tapahtuivat jokaisen produktioiden yhteydessä. Erona eri osiin kuuluvien haastattelujen välillä on se, että II-osan produktioissa olen haastatellut tanssijoita tematiikkaan liittyvien kysymysten perusteella. III-osan yhteydessä olin haastattelutilanteessa dialogissa tanssijoiden kanssa. Tämä näkyy teksteissä siten, että II-osassa olen liittänyt otteita tanssijoiden puheesta pohtimani aiheen ympärille ja tanssijat esiintyvät omilla nimillään tuoden siten myös ikänsä esille. Vanhenevan tanssijan problematiikan yhteydessä iän ja nimien esille tuominen oli perusteltua, koska mielestäni osa merkitystä olisi muutoin kadonnut.

Kaikki II-osan haastattelut tapahtuivat esitysten jälkeen. Pia Karaspuro ei työkiireidensä vuoksi ehtinyt osallistua haastatteluun, mutta sain häneltä kirjallisen palautteen sekä *Noppaa heittävät naiset* että *Lintunen* esityksistä. Sen

lisäksi haastattelin Liisa Penttiä ja Riitta Vainiota myös ennen Lintusen esityksiä, harjoitusprosessin alkumetreilla. Tämä johtui siitä, että olin aloittanut työskentelyn Vainion kanssa joulukuussa 1995 ja Pentin kanssa tammikuussa 1996. Muut ryhmäläiset aloittivat harjoittelun helmikuussa 1996.

Teokseen *Kahdeksan jokea* liittyvät haastattelut tapahtuivat yksittäin kunkin tanssijan kanssa esitysten jälkeen. Eri syistä johtuen en haastatellut kolmea teokseen kuuluvaa tanssijaa lainkaan: tanssijat joko erkanivat omille teilleen uusiin produktioihin tai eivät halunneet antaa haastattelua. Oli myös selvää, että en voinut pakottaa ketään osallistumaan haastatteluihin.

Kahdeksan joen yhteydessä tuon dialogisuusteemoihin liittyvää kirjoitusmateriaalia²³ ja osittain myös haastattelumateriaalia esille niin, että tanssijat säilyttivät anonymiteettinsä. *Kolme pientä peikkaa*, *Horse Songs* ja *Hiljaisuuksia* -teosten yhteydessä haastattelut ilmenevät tekstissä sitaatteina tanssijoiden nimien kera tai dialogien muodossa.

Omat päiväkirjamerkinnot ovat suhteellisen vähäisiä kaikissa teoksissa. Olen kirjannut muistiinpanoihini lähinnä avainsanoja, teoksen rakenteita ja niiden ajoituksia. Avainsanat ovat syntyneet harjoittelun aikana ja sen seurauksena. Ne ovat kuvaavia nimiä esimerkiksi liikesarjalle tai mielikuvalle. Avainsanan sisältämä informaatio ikään kuin laukaisee pidemmän tapahtuman tanssijassa. Yleensä avainsanojen avulla on siten helpompi muistella liikkeen laatuja, muotoja ja intentioita. Oma kirjallinen osuuteni on muodostunut niiden pohdintojen tuloksena, joita olen käynyt tanssijoiden kirjoituksia lukiessani. Harjoitus-tilanteissa ”pohdinnat” ovat rekisteröityneet näkemisen, havainnoinnin avulla liikeaistimusten synnyttämiksi kehollisiksi reaktioiksi. Sen reflektointi suhteessa siihen, mitä tanssijat ovat tehneet ja sanoneet tekemisestään on muodostanut käsitykseni siitä, että tieto ei katoa, vaikka ajan myötä muuttaakin muotoaan.

23. Kirjoittamisesta tarkemmin osassa III kappaleessa *Tanssijoiden kokemuksia mielikuvatyöskentelystä*.

II OSA

Vieläkö sinä tanssit?

– vanheneva tanssija koreografin
näkökulmasta



Naisen Kyynär 1994. Kuvassa Riitta Vainio. Kuva: Sakari Viika

1. Taustoja

Taiteellisen työn liikkeellelähtö

Lähestyessäni itse tyypillistä tanssijan lopettamisvirstanpylvästä, 35 vuotta, aloin pohtia vanhenevan tanssijan problematiikkaa uran jatkumisen kannalta katsottuna. Olin vuonna 1994 juuri palannut tanssikentälle toisen lapseni jälkeisen äitiysloman päätyttyä. Hämmästykseni oli suuri, kun minut tulkittiin ”kauan esiintymislaivoilta poissaolleeaksi”, vaikka olin kaiken kaikkiaan ollut ”poissa” vain puolitoista vuotta. Itse en kokenut itseäni poissaolleeaksi. Situaatiosi, ajatusteni, tunteitteni, kiinnostukseni kautta koin itseni vahvasti läsnäolevaksi. Aloin tuolloin pohtia ajan ja sen kulun merkityksiä. Aikaan liittyi eittämättä rinnakkain juokseva ajatus vanhenemisesta. Oikeastaan ei pelkästään rinnakkain juokseva vaan mukana eletty ja koettu vanheneminen, joka tanssijan maailmassa on suuri peikko tai raja, kynnyks, jonka toiselle puolelle jää mennyt elämä, toisella puolella häämöttää ei-mitään-näkyvissä oleva, tuntematon alue. Tämä tuntematon kiinnosti minua. Kuinka voisin häivyttää tuon rajan, joka tuntui määräävän elämäni ja ajatuksiani?

Kirjallisen osuuden liikkeellelähtö

Kesällä 1996 aloin pohtia sitä, miten tulisin käsittelemään kolmesta koreografiastani *Naisen kyynär* (1994), *Noppaa heittävät naiset* (1995) ja *Lintunen* (1996) sekä mukana olleiden tanssijoiden haastatteluista koostuvaa aineistoani. Silloin tapahtumien, muistojen ja kokemusten sekamelkska näyttäytyi minulle seuraavan päiväkirjamerkinnän muodossa:

Tila – mielentila

Tila aukeaa ei ainoastaan eteen- ja ulospäin vaan yhtäläillä myös sisään- ja taaksepäin. Liike- ja tuntoaistimme avulla voimme kokea myös näköpiirimme ulkopuolelle jäävää tilaa. Havaintoihimme perustuen, tiedostaen ja tiedostamattammekin, muodostamme mielikuvia tilasta. Mielikuvat vaikuttavat sisällämme ja auttavat meitä kietoutumaan ympäröivään tilaan sekä toimimaan enemmän tai vähemmän määrätietoisesti siinä.

Onko absoluuttista tilaa olemassa? Jollekin tila merkitsee aikaa, toiselle paikkaa tai matkan pituutta; kokemuksemme tilasta ovat hyvin subjektiivisia luonteeltaan. Voimme tietysti sopia mitta- ja merkkijärjestelmiä, joilla voimme karvoittaa tilaa. Voimme tarkastella olemistamme isompaan tai pienempään tilaan suhteutuen. Yksi asia on kuitenkin varma – olemme aina – tilassa. Kehoni pinta, kuori tai iho rajaa kokemukseni ulkoiseen ja sisäiseen tilaan. Tuo raja on samalla kuin veteen piirretty viiva – se häipyy sitä piirrettäessä. Kokiessani jonkun asian hyvin voimakkaasti saatan olla hyvin varma kokemukseni laaduista ja arvoista sekä saatan nähdä kokemukseni sisäisesti tietyn näköiseksi – kuitenkin en kykene näkemään konkreettisesti itseni sisään. Ainoastaan viitteellisesti, esimerkiksi magneettikuvausten perusteella sekä luuston röntgenissä. Mutta miltä näyttää se paikka, jossa kokemukseni muuntuvat mielikuviksi ja kommunikaatiokykyiseksi aineistoksi?

Sormella voin tökkiä napaani, mutta minun on mahdotonta tökkiä sieluni syövereitä. Olisinko onnellisempi kalana, kaislana vai lintuna? Perustuuko olemassaoloni todistelu (ainoastaan) ihmisen potentiaaliin kokea ja järkeillä kokemustaan?

Nelihenkinen perhe asuu kaksiossa. Äiti laskee jokaisen käyttösenttimetrin ja on tyytyväinen, kun voi alituisen vaihtaa huonekalujen paikkaa tilaratkaisultaan järkevimpiin paikkoihin. ”Täytyy mahtua”, hän sanoo. Kuitenkin kokonaisuudessaan samat neliömetrit tai senttimetrit jäävät käyttöön, mutta ”järkevämmässä ratkaisussa” tilan tuntu, vaikutelma on avarampi. Mille seinälle asettaa se sama hylly, jonka eteen se sama pöytä kuitenkin tulee? Onko ehdottoman käytännöllistä tilaa olemassa vai onko ajatus siitä vain illuusio, harha?

Sama perheenäiti katsoo ikkunasta aukeavaan, silmäkantamattomiin ulottuvaan vesikasvillisuuspuistoon ja miettii, että ”tätä näkymää en vaihtaisi pariin makuuhuoneen koppeeron vilkkaasti liikennöidyn tien varrelta”. Aina se konkreettinen tila, jonka pystyy intiimisti ottamaan haltuunsa, ei olekaan ensisijaisen merkityksellistä.

Aivan kuten voimme kysyä, voidaanko viulua soittaa ilman viulua, voimme myös kysyä, olemmeko olemassa ilman tilaa.

Samat arkipäivän kokemukset ja vaikutelmat ovat lähtökohtanani taiteessa. Minkälaisen ilmapiirin musiikki ympärilleni luo, minkälaisen tilavaikutelman maalaus antaa, miten liikumme tilassa, koreografiassa jne.?

Onko näyttämöllä tai maalauksessa ehdottoman totuuden sisältämiä paikkoja, kohtia, jotka sisältävät merkityksen itsessään? On esimerkiksi väitetty, että näyttämön oikea etunurkka edestä katsottuna on paikka, jossa yleensä tapahtuu esityksen tärkeimmät asiat. Vai onko ehkä kysymys mieltymyksistä, joista vähitellen muodostuu käytäntö? Vaiko merkitysten annosta ja kulttuurisista sopimuksista, jotka solmimme keskenämme, omaan aikaamme kietoutuneena?

Koreografiaa tehdessäni tilaratkaisuihini vaikuttavat monet eri tekijät, jotka ovat useimmiten arkipäiväisen konkreettisia luonteeltaan enemmän kuin tiettyyn sääntöön, malliin ja teoriaan perustuvia. Tanssijat tanssiessaan luovat tilaa. Jokainen kävelty lattiareitti jää ”eloon”, ikään kuin roikkumaan näkymät-

tömän energialatauksen sisältävänä linjana ilmaan. Samalla tavalla tanssija suuntaa kehon osistaan linjoja ylös, alas, eteen, taakse, diagonaaliin tai mihin muuhun suuntaan hyvänsä. Tästä luomastaan verkostosta tanssijan täytyy olla tietoinen, jotta hän pystyisi ”käsittelemään” tilaa. Tätä käsittelyä voisi verrata dialogiksi näkymättömän henkilön kanssa.

Silmäni, sieluni lepäävät, minä lepään kaukana maisemassa. Pyöräilen vuoristoratamaista maantietä maaseudulla, syvällä Hämeessä. Vapauden ja räjättömyyden tunne valtaa proosallisesti mieleni, keho on, aistit imevät tunteuksia vaikuttamaan sisääni, pulpahtaen ehkä joskus mielikuviksi ja aiheeksi seuraavaan koreografiaan.

Päiväkirjamerkintöjä Kukkarolta, Hämeenkosken Putulan kylän maisemista, kesäkuu 1996.

2. Vanheneva tanssija koreografian näkökulmasta

Käsityksiä, oletuksia, fokuksia

Näen kolmen koreografian prosessit tiivistettynä metaforisesti puun kasvun kautta. Maanalaismaailmassa, jossa ovat juuret ja puun historia, maaperä. Juuret imevät ravinteita, metodeja, runkoonsa kasvuaan varten. Ensimmäisenä alimpana on Naisen kyynärän prosessi, jonka päälle Noppaa heittävät naiset rakentuu. Viimeiseksi runkoon kasvaa Lintunen. Prosessin aikana rungosta kasvaa ulokkeita, oksia, jotka ilmentävät kasvun tulosta. Runko kasvaa, kasvusto tuuhenee latvaa kohden; siinä ilmenee koko senhetkinen kehitys. Ja puu jatkaa kasvuaan. Ilma, aika, ympäristö elää, vanhenee rinnakkain puun kanssa. Ajan kanssa puu muuttuu: oksia katkeaa, niitä sahataan pois eri syistä, kosmeettisista syistä tai kasvua edistämään tai pistokkaiksi uusille puun taimille. Lisäksi kukinnot ruokkivat maata, maanalaista maailmaa, uusia puita syntyy tietien tahtomattakin. Kierto-kulku jatkuu. Se kuuluu elämään, jota aika vie eteenpäin. Näin asiat rakentuvat mielessäni. Minkä oksan valitsen? Millä oksalla haluan istua? Minkä oksan sahaan poikki? Minne istutan uuden taimen? Pasanen-Willberg 1996, päiväkirja.

Mitä ovat ja mihin perustuvat ne uskomukset ja käsitykset, jotka ohjaavat syitä, joiden vuoksi tanssija lopettaa esiintymisensä jo varhain? Milloin ylipäätään voimme alkaa puhua vanhenevasta tanssijasta? Puhe vanhenemisesta ja ikä-rasismi, johon jo 35-vuotiaat muissakin ammateissa toimivat saattavat työmarkkinoilla törmätä, ovat aikamme ilmiöitä. Kuvaan tähän osaan liittyvissä luvuissa *Lintunen-trilogiaan* kuuluvien tanssiproduktioiden *Naisen kyynär* (1994), *Noppaa heittävät naiset* (1995) ja *Lintunen* (1996) koreografisia prosesseja sekä ajatuksellisia taustoja, jotka liittyvät vanhenevan tanssijan problematiikkaan. Olen pohtinut kehoystävällisten tanssin työmenetelmien merkityksiä esimerkiksi vammojen ja kulumien ehkäisemisessä. Työskentelytavoilla olisi siten merkityksensä myös tanssijan uran jatkumisen kannalta katsottuna.²⁴ Olen tar-

24. Osa II-osan tekstiä on samaa kuin lisensiaatintyössäni 1997. Olen myös muokannut sitä lisäämällä jotakin, jättämällä jotakin pois tai tiivistämällä sitä. Modernin tans-

kastellut työskentelyn seurauksena heränneitä kysymyksiä kokonaisvaltaisena kasvun ja muutoksen prosessina. Kutsunkin työtäni tutkimusmatkaksi liikkeeseen ja sen ilmaisu-ulottuvuuksiin. Esitän kannanoton uuden, käytännönläheisen ja ennen kaikkea uran jatkumiseen kannustavan ajattelun puolesta. Arvioinnin kohteena ei ole valmis koreografia vaan prosessi ja se, miten työskentely tietyin metodein erilaisten ja eri-ikäisten tanssijoiden kanssa oman koreografian työni kannalta onnistui.

Kun työstin vanhenevan tanssijan problematiikkaa käsitteleviä taiteellisia osuuksia, oli liikkeelle lähdeittäessä tarkastelun kohteena kehollisuus: miten tanssija – ja myös koreografi – kokevat kehoaan, tässä yhteydessä vanhenevaa kehoaan? Mitä on keho, käsityksemme kehosta ja ennen kaikkea, miten saada keho liikkeelle?

Tanssi on ammattina fyysisesti raskas. Usein työprosessit ovat niin laitoksissa kuin yksittäisissä produktioissa lyhyehköjä ja tanssija joutuu työskentelemään epäekonomisella tavalla kehoaan kuormittaen kuluttaen sen loppuun ennen aikojaan. Suhteellisen vähäisten yleisömäärien uudelleen houkuttelemiseksi tuotantotahti on tiivistä. Myös tanssijan lähestymistapa omaa kehoaan kohden on rankkaa fyysistä tekemistä korostava ja usein vasta sitä kautta kokemista omasta tekemisestä: erään haastattelun perusteella tanssija ei koe tanssivansa, jollei hiki virtaa ja jollei hän hengästy. Koska koreografian lähestymistapa on usein autoritääristä, ylhäältä ja ulkoa käsin tulevaa tanssijan ohjailua koreografian näkemää visiota kohden, on tanssijan mahdollisuus työskennellä omaa kehoaan kuunnellen usein mahdotonta. Koreografit, jotka käyttävät ikää syynä siirtäessään vanhenevan tanssijan ”varastoon”, ovat tietoisia iästä vallan välineenä: on helppo puolustella omia valintoja, jos ja kun tanssiesteettinen katsantokanto liikkuu pelkän maksimaalisen suoriutumisen ympärillä. Keinot, joilla näitä päämääriä toteutetaan, ovat rajuja. Ulkopuolinen kritiikki määrittelee usein myös sen, miten tanssija harjoittelee: hän tavoittelee tietynlaisuutta tietyin ehdoin palvellakseen esimerkiksi yleisön odotuksia.

Työssäni lähdin liikkeelle ajatuksesta, että tanssissa voisi olla kysymys muusikin kuin suorituksesta. Vaikka suorituskyky vähenisikin iän myötä, on mahdollista löytää vaihtoehtoja liikkeille, joiden avulla niin koreografian kuin tans-

sin historiaa ja tanssin harjoitusmetodeja koskevat osuudet ovat täydennetyssä muodossa ensimmäisen osan alussa ja ne ovat yhteisiä myös kaikille tohtorintutkintoon liittyville osille.

sijan omat intentiot ilmenevät parhaalla mahdollisella tavalla. Tärkein oletukseni oli, että keinot luovat mahdollisuuksia. Fokukseksi tuli tällöin prosessi, jonka aikana arvioinnin kohteeksi nousivat työtapojen toimivuus erilaisilla, eri-ikäisillä ja eri taustoja omaavilla persoonallisilla tanssijoilla. Vaatimukseni oli, että tanssijat olivat jollakin tavalla pitäneet yllä ammatissa toimimiseen edellytettävää fyysistä kuntoa ja että he olisivat avoimia uuden oppimiseen.²⁵ Taiteellisessa työssäni ei kuitenkaan ollut kysymys vertailusta: en tehnyt laboratoriokokeita tanssijat koekaniineina tai pohtinut, voiko vanhemmiten tanssia vai ei. Voimakas ennakkoavistukseni oli myös, että voisin tuoda esille vain niitä löydöksiä, jotka ilmenisivät näissä nimenomaisissa prosesseissa. Jos ne onnistuisivat, ei se vielä tarkoittaisi, että mikä muu tanssiproduktio hyvänsä onnistuisi juuri näitä metodeja käyttäen.

Tarkastelin koreografista prosessia uuden tanssin viitekehyksessä soveltaen release-, alignment- ja improvisaatiometodeja näkemykseeni tanssista. Uudesta tanssista puhuessani en kuitenkaan tarkoita jotakin siihen sidottua tanssityyliä. Esikäsitykseni oli, että uuden tanssin alueilla liikuttaessa voidaan jo toimia erilaisena ja oman kehon ominaisuudet huomioon ottavana tanssijana. Tanssi on tanssin käytäntö ja käsitykseni mukaan vanhenevan tanssijan ongelma on pitkälti katsantokannallinen. Mutta edes näiden katsantokantojen, uskomusten ja käsitysten aukipurkaminen ei kuitenkaan välttämättä takaa sitä, että tanssija jatkaisi uraansa. Virtaukseksi onkin muodostunut kannustaa tanssijaa uranvaihdokseen.

Millä muilla tavoin voidaan tanssin sisältöjä tuoda esille? Mitä on tuo mystinen ”muu” tai usein käytetty kuvaus liikkeen laadusta? Miltä se näyttää? Miten sen tunnistaa? Olen pyrkinyt taiteellisessa työssäni kartoittamaan tätä aluetta ”muu” sekä kehittämään työtapoja, joiden avulla tanssija voisi jatkaa uraansa mahdollisimman pitkään. Teosteni tanssijat olivat 30–60-vuotiaita. He eivät kuitenkaan esittäneet vanhaa ihmistä tai tanssijaa. Ajatuksellinen suhtautumistapani korosti kehojen samanarvoisuutta ja samalla kunkin tanssijan ainutlaatuisuutta lähtökohdanaan kehon senhetkinen tila. Pääkysymykseni oli, miksi useat tanssijat lopettavat tanssimisensa jo neljänkymppin hujakoilla. Ongelmaan ei löydy mitään yksise-

25. Tässä mielessä esimerkiksi *Naisen kyynärän* esitysten jälkeen törmäsin väärinkäsityksiin. Sain mm. erään puhelinsoiton 50-vuotiaalta naiselta. Hän ei ollut koskaan tanssia kohtaan tuntumastaan kiinnostuksesta huolimatta harrastanut tanssia. Nyt hän kuvitteli, että olin perustanut ryhmän vanhemmille tanssijoille, jossa tanssia harjoitetaan pehmeän luonnollisesti ilman ammattiin tähtäävää aiempaa harjoittelua.

litteistä ratkaisua eikä vanhenemisen myötä syntyvä ikärasismi suinkaan koske ainoastaan tanssikenttää.

Nuoruuden ihannoitua – pelkoa vanhenemisestä?

Miksi mun pitäisi yrittää olla nuorempi kuin mitä mä oon? Miksi mä en saisi olla tää keski-ikäinen rouva ja silti tanssia? Niin kauan kuin mun kroppa kestää ja niin kauan kuin mä itse haluan? Salosaari 1996, haastattelu.

Yksi perinteiseen tanssijakuvaan kuuluva juonne, vanheneminen ja nuoruuden ihannoiminen, on herättänyt itselleni monia kysymyksiä. Nuoruuden ihannoiti: vain nuori pystyy tanssimaan ja olemaan virtuosoimainen ja siten esteettisen elämyksen tuoja katsojalle? Nuoruuden ihannoiti on tyypillistä meidän länsimaiselle yhä teknistyvää maailmankuvaa ja tehokkuutta korostavalle kulttuurillemme. Vain nuori voi olla nopea – ja siten tehokas? Kovenevan tuotantotahdin myötä ei vanheneva tanssija aina pysty vastaamaan nuoruuden ja fyysisyyden vaateisiin, joita erilaiset tanssityylit edellyttävät. Usein tanssija joutuu työskentelemään koneenomaisesti ainoana päämääränään suoritua koreografian vaateista.²⁶ Saatetaan myös ajatella, että tanssia ei voi olla olemassa ilman maksimaalista suorituskykyä eikä siis tietenkään vanhemmiten, koska suorituskyky vähenee iän myötä. Lisäksi suorituskyky ja esteettinen nautinto näyttävät kulkevan käsi kädessä: uskotaan, että nautinto on maksimaalisen suorituksen ihannoitua. Tämänkaltaiset asenteet ja uskomukset ovat tulleet ilmi lukuisissa keskusteluissani tanssia seuraavien (ja etenkin seuraamattomien) ihmisten kanssa. Esimerkiksi tyypillinen kysymys kohdatessani entisiä luokkatovereitani on: vieläkö sinä tanssit? Kertoessani työskenteleväni tavallista iäkkäämpien tanssijoiden kanssa on saatettu ihmetellä, että ”vieläkös se tanssitahto on niin vanhoilla jäljellä?”. Voin vain aavistella, miten yleistä kuvatus kaltainen ajattelu on. Niin olen aikaisemmin myös itse ajatellut. Olinhan omasta mielestäni jo kymmenenvuotiaana ollut liian vanha aloittamaan uudestaan tanssin ammattiin tähtäävän harrastuksen.²⁷

Eittämättä on selvää, että liikkeen metriset ominaisuudet kuten lihasvoima ja

26. En puhu tässä fyysisesti virtuositeettimaisia tanssin suorituksia vastaan, mutta kritisoin sitä, että ne jäävät usein ainoiksi arvoperusteiksi arvosteltaessa tanssia.

27. Harrastin balettia 5-vuotiaasta kahdeksan vuoden ikään saakka.

-venyvyys vähenevät iän myötä. Mutta väheneekö aina myös tanssijalle itselleen tyydytystä tuottava ja ammattiin motivoiva kokemus liikkeestä? Vanhenevan tanssijan ongelmakenttää ja ylipäättään vanhenemista ilmiönä on tutkittu lähinnä perinteisestä lääketieteellisestä näkökulmasta katsottuna. Useat tutkimustulokset tukevat ajatusta liikunnan jatkamisesta.

Vanhenemisen biologisia perusmekanismeja ei kuitenkaan vielä toistaiseksi tunneta; varsinaista vanhenemisen geneettistä ohjelmaa ei monien havaintojen mukaan olisi olemassa. Hypoteettisen esityksen mukaan kiihtyneen vanhenemisprosessin ja sairauksien riskitekijöiden oletetaan olevan osittain samoja ja niiden aiheuttamien fysiologisten vaurioiden syntyvän samanlaisten biologisten mekanismien kautta. Lisäksi erilaiset elämäntavat ja elinolojen aiheuttamat vaihtelut vaikuttavat merkittävästi ihmisen elinikään sekä fyysiseen ja psyykkiseen suorituskykyyn.²⁸ (Vuori & Taimela 1995, 99-102.)

On yleistä, että kokemuksen tuomaa viisautta ei aina arvosteta. Usein tanssija itse vahvistaa tätä käsitystä tiedostamattaan – ollen tanssimatta. Tätä myyttiä voisi tanssija itse purkaa – tanssimalla. On tanssijoita, jotka lopettavat, koska mielestään tanssivat kuitenkin huonommin kuin ennen. Toisaalta on myös tanssijoita, jotka ovat ymmärtäneet muiden tanssillisten vaihtoehtojen olemassaolon, kuten seuraavassa kanadalainen naistanssija Louise Lecavalier ilmaisee:

Koska tekniikka rapistuu iän mukana, pitäisin itseäni sääliittäväenä, jos yrittäisin vielä kymmenen vuoden kuluttua yltää samanlaisiin virtuoosisuorituksiin kuin nyt. Vanhetessaankin voi aina löytää tanssista jotakin uutta. Jos antaa iän kahlita, kahle on korvien välissä. Räsänen 1996, Helsingin Sanomat.

Eräs produktioissani tanssinut tanssija pohtii klassisen ja modernin kentän välistä suhdetta seuraavasti:

Tanssin tarkastelu tapahtuu usein klassisen baletin vinkkelistä, jonka maailma on aivan toisenlainen, pitkät tradition juuret omaava. Onkin syytä painottaa, että kyseessä ei ole kahden eri kentän, modernin ja klassisen välinen kilpailu. Sielunsa ja kehonsa syövereissä tanssija kuitenkin kokee usein ongelmalliseksi juuri klassista perua olevan nuoruuden – ja muutenkin kehon, ruumiin mittojen – ihannoinnin. Oman työni myötä vahvistui käsitykseni siitä, miten valtakulttuuriin piintyneet asenteet heijastuvat suoraan tanssijan käsitykseen tekniikasta ja osaa-

28. Katso myös esim. Harris & Suominen jne. (1994) *Toward Healthy Aging – International Perspectives*.

misesta. Tanssia katsotaan usein fyysisesti maksimaalisena suoritukseksi. Se taas puolestaan kytkeytyy käsitykseen taidon suhteesta mitattavaan suoritukseen: taten taito vähenee suorituskyvyn vähenemisen myötä tanssijan vanhetessa. Tämä mittari saattaa pitää paikkaansa baletin maailmassa, jossa tanssijan kaari on erilainen. Balettitanssijat aloittavat hirveän paljon nuorempina ja se kaari on ihan toinen. Jos ihminen jää eläkkeelle 42-vuotiaana, niin se on järkyttävää. Tavallaan mä ymmärrän, että keho ei enää vaan jaksa, koska tekniikan vaatteet on sellaiset. Pentti 1995, haastattelu.

Kuitenkin on paljon tanssijoita, jotka haluaisivat jatkaa esiintymistään tanssijoiden ikääntymisvirstanpylvään, 35-40 vuotta, ohitettuaan, mutta on harvinaista nähdä heitä esiintymässä muissa kuin esimerkiksi luonnerooleissa tai lavastuksen osana. Ennakoasenteiden värittämää ajatusta vanhenevasta tanssijasta saatetaan pitää lähinnä kummallisena ilmiönä, kuten seuraavassa:

... an aging body on stage is seen as an alien body deserving elimination. Weber 1995, 47.

Hollantilainen, mutta syntyperältään tsekkoslovakialainen Jiri Kyliän on johtanut Nederlands Dans Theateria vuodesta 1975. Se koostuu kolmesta eri ryhmästä: NDT 1:stä, nuorten NDT 2:sta, sekä 40-60-vuotiaiden, vuonna 1994 perustetusta NDT 3:sta. Kyliänin mukaan tanssitaidot ja halut eivät katoa nelissäkymmenissä, vaikka kehon muutokset rajaavatkin tehtävien teknisiä vaatimuksia. On ennen kaikkea koreografin tehtävä oppia käyttämään vanhempien, kypsien tanssijoiden suurta elämäkokemusta ja taitoja. (Räsänen 2000, Helsingin Sanomat.)

Monissa tanssikulttuureissa kuten esimerkiksi buto-tanssissa, flamencossa ja intialaisessa tanssissa on toisin: vanhuutta, vanhenemista, kokemusta ja iän tuomaa viisautta arvostetaan ja ne tuovat tanssijan ilmaisuun sellaisia ulottuvuuksia, jotka ovat juuri ikääntymisen ja ihmisen kasvaneen tietoisuuden seurausta.

Liisa Pentin mukaan länsimainen moderni tanssi on irrotettu elämän luonnollisista kaarista:

Haluaisin nähdä tanssin niin, että se olisi osa mun elämäntilannetta. Että se on siitä käsin, mistä mä tanssin, eikä niin, että mä yritän täyttää jonkun mallin, joka on jostain ylhäältä annettu tuotantorakenteiden puitteissa. Siinäkin mielessä toi nuoruusihannointi tulee aika paljon ulkoapäin, että se ei välttämättä tule pelkästään tanssin kentältä, vaan se on sidoksissa yhteiskuntaan. Pentti 1995, haastattelu.

Ongelmavyhyti on hienovarainen ja se heijastelee monia muita syvälle juurtuneita asenteita yhteiskunnassamme. Ikämyytin nujertamat, omaa vanhenemistaan pelkäävät tanssijat luopuvat, lopettavat ja siirtyvät usein vapaaehtoisesti syrjään kokiessaan itsensä tehottomaksi tuotteeksi.²⁹ Seuraavassa erään tanssijan ilmaisu asiasta:

Tässä iässä moni jättää tanssimisen, koska he haluavat säilyttää nuoruuden ihanteen. Tässä nyt tavallaan rikotaan niitä rajoja, vaikka onhan niitä tehty ennenkin. Martha Graham olisi tanssinut pidempään, mutta ympäristö vaati lopettamaan. Klassisessa yhä nuoremmat rikkovat kehoaan kovalla treenillä. Kilpailu on kovaa. Gripenberg 1997, haastattelu.

Riitta Vainio jatkaa samasta aiheesta:

Jos kerran on puhetta, että vähän vanhemmatkin naiset ja vähän erinäköisemmätkin naiset pystyvät tanssimaan, niin minkä takia muuttamaan sitä? Se on musta se ydin, että joku syvempi taso meissä kunnioittaa jotakin muunlaista meissä. Vainio 1997, haastattelu.

Onko pelko ja vastuu koreografin, jos katsoja ei saakaan elämyksiä joutuessaan katsomaan tanssissa jotakin muuta kuin pelkkää suoritusta? Pelkääkö katsoja omaa vanhenemistaan? Eikö vanheneva tanssija voi omalla tavallaan olla yhtä kaunis, esteettinen kuin nuorikin? Kysyessäni teosteni tanssijoilta heidän suhdettaan vanhenemiseen ja tanssimiseen sain seuraavanlaisia vastauksia:

Mä oon miettinyt tätä ikäjuttua. Se on niin kummallista, koska oikeesti mä en vielä tunne sitä, että se mitenkään vielä mua rajoittaisi, nyt nelikymppisenä. Itse asiassa mulla on parempi olo itseni kanssa nyt kuin joskus kaksikymppisenä. Mä oon ikään kuin kotona enemmän mussa. Siksi tuntuu kummalliselta, kun ihmiset kysyy, että miten nyt, miltä tuntuu nelikymppisenä? Jotkut kysyy, että

29. Tutkimuksessaan tanssijoiden aktiiviuran päättymisestä Johanna Laakkonen puhuu vapaaehtoisesta ja ei-vapaaehtoisesta urasta luopumisesta. Jälkimmäiseen kuuluvat mm. vammautumisen aiheuttama uran katkeaminen sekä ikääntymisen myötä vähenevät työtilaisuudet sekä siitä seuraava lopettamispäätös uranvaihtosuunnitelmiseen. Laakkosen mukaan tanssijat lopettavat myös hankalien työaikaisten, taloudellisten vaikeuksien ja etenkin naistanssijat perhesyiden vuoksi. Muualla Euroopassa on perustettu tukijärjestelmiä, joiden taloudellisen ja koulutuksellisen tuen avulla tanssija voi kouliintua uuteen ammattiin nk. siirtymävaiheen aikana. (Laakkonen 1993, 50)

vieläkö sä tanssit, koska ei sitä itse ole ajatellut, että vielä mä tässä tanssin. Ei ainakaan vielä. Voi olla, että kymmenen vuoden kuluttua tuntuu sitten erilaiselta. Nyt en ainakaan vielä oo tuntenut, että ois millään lailla muulla tavoin vaikuttanut kuin ehkä, että halua esim. lämmitellä paremmin ennen kuin rupee tekemään. Että kuuntelee enemmän itseään. Tuntuu, että keho viisastuu vanhetessaan. Tuntuu muutenkin erilaiselta kuin kaksikymppisenä. Jos haluaa lopettaa, on se nimenomaan henkilökohtainen kysymys. Ei ole olemassa mitään noitatohtori-lääkettä uran jatkumiselle. Porri 1997, haastattelu.

Ikäni koen niin, että hirveen harvoin ihmiset, jos ne ei tiedä mun ikää, arvioi mut ikäisekseni. Ja tiettyssä vaiheessa mä koin sen hirveen positiivisena. Mutta nyt.... Niin kauan kuin mun kroppa sen kestää ja niin kauan kuin mä itse sitä haluan. Mä en ainakaan näe, että mulla ois jonkinlainen kriisi ehkä myöskin sen takia, että musta ei välttämättä huomaa sitä mun ikääni. Se on ollut vaan mulle semmoinen ristiriitainen juttu, että silloin kun ihmiset on tiennyt esim. Englannissa, kun menin koetanssiin ihan huvikseni. Jos sun on täytynt ilmoittaa etukäteen sun syntymäaikas (-51) niin niiden ennako-oletukset on jo luotu. Eli ne ei enää katso sua, ne on jo karsinut sut pois. Tämmöisenä ristiriitana koen sen, mutta en käytännössä, kun mä teen jotakin. Ainakin mun oma käsitys itsestäni on, että mä en ole vielä menettänyt mitään teknisesti enkä fysiikassa. Kun olen kehittänyt kunnon omilla ehdoillani, niin mä pystyn tekemään täysillä. Mä pystyn tekemään saman kuin nuorena, mulla on semmoinen kuva itsestäni. Salosaari 1996, haastattelu.

Tietyllä tavalla mä näen vanhenemisen sillä tavalla, että mitä kauemmin mä tanssin, sitä enemmän mä opin. Että mä osaan asioita ja mä hallitsen kehoani paremmin. Hallitsen kehoni siinä mielessä paremmin, että mä tiedostan paremmin ja löydän uusia juttuja. Se on hirveen positiivinen prosessi, joka ei liity ikään ja joka vaan jatkuu. Mutta mä oon miettinyt, että missä vaiheessa tulee se vaihe, että sä et jaksa yhtä paljon. Mä en oo ihan varma, että missä vaiheessa se tulee ja miten siihen pitää suhtautua. Kuinka pitkälle sä jaksat jaksaa, tavallaan siis fyysisesti jaksaa. Se on jollakin tavalla se ongelma, mitä mä voisinkin kuvitella, joka on tietyllä tavalla vähän pelottavaa. Mutta toisaalta taas sitten se, että jos mä ajattelen monia tanssijoita tai siis joitakin vanhempia tanssijoita, joita mä oon nähnyt esiintyvän niin, jos ne on sinut senhetkisen ikänsä ja olotilansa kanssa, niin se, mitä ne sitten ilmaisee, on mielettömän koskettavaa ja mielettömän hienoo ja se ei oo kiinni niiden jalan noston korkeudesta. Se on kiinni niiden älykkyydestä ja tietoisuudesta ja aivojen toiminnasta eli miten ne, niin, niillä on kokemusta. Niillä on kaikkea paljon enemmän, jolloin se ilmaisu on ihan toista luokkaa kuin nuorilla. He taas pystyvät ilmaisemaan, mikä nuorissa on koskettavaa. Se on heidän vitsailisuus, usein semmoinen joku viattomuus. Viattomuuden aura, joka tulee siitä, että ne on niin nuoria ja kuitenkin niiden keho toimii niin hyvin. Pentti 1995, haastattelu.

Ratkaisu, jossa tanssijat jaotellaan nuorempiin ja vanhempiin, ”dancers over 40” -tyyliin³⁰, niin että tietyn iän saavutettuaan tanssijat automaattisesti siirtyisivät vanhemmille tarkoitettuihin ryhmiin, ei riitä.³¹ Sen sijaan voisimme pohtia, miten tanssijat voisivat tanssia yhdessä ja samassa ryhmässä niin, että se olisi yksi mahdollisuus, mutta ei ainoa vaihtoehto. Tässä mielessä voin tuoda vain oman subjektiivisen näkökulmani esille.

30. Lisäksi monet yksittäiset tanssijat, kuten esimerkiksi Martha Graham, ovat esiintyneet vanhemmitenkin. On kuitenkin huomattava, että Graham on itse kehittänyt oman tyylinsä ja tanssitekniikkansa ja oman ryhmänsä johtajana koreografioinut itse itselleen esittämänsä teokset. (Brown 1979, 49.)

31. Haastattelussaan ei Suomen kansallisoopperan baletin johtaja Jorma Uotinen pitänyt tarpeellisena ajatusta senioribalettiryhmän perustamisesta varsinkaan, jos kysymyksessä olisi joku tavallinen rivitanssija. (Pennanen 1997, Iltalehti.)



Naisen Kynnär 1994. Kuvassa Riitta Pasanen-Wilberg, Leena Porri, Raisa Vennamo, Katariina Vähäkallio ja Riitta Vainio. Kuva Sakari Viika.

3. Tanssiteos Naisen kyynär (1994)³²

Olihan minulla aluksi viite: Dorian Grayn muotokuva, mutta ehkä se oli vain esimerkki samanaikaisuuksista, kunnes huomasin, että kysymyksessä onkin kuinka tunnistaa lapsen itsessään, ikäänkuin nähdä keskilinjaansa pitkin alas jalkapohjiin asti ja tuntea kuinka reitti sieltä on suoraan ylöspäin kohti vanhuutta... Tanssi mielivaltaisuuksista ja lainalaisuuksista. Pasanen-Willberg 1994, päiväkirjamerkintä.

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Tanssijat: *Riitta Vainio* (58 v.), *Leena Porri* (38 v.), *Katariina Vähäkallio* (31 v.), *Raisa Vennamo* (40 v.) ja *Riitta Pasanen-Willberg* (36 v.)

Musiikki: *Yrjö Vähäkallio*

Valaistus: *Reijo Sormunen*

Lavastus: *Kimmo Takala*

Ensi-ilta 30.10.1994, Stoa, Helsinki, harjoitusperiodi 1.8.1994 - 29.10.1994,

kesto n. 65 minuuttia

Tunnelin päässä välkehtivä valo

Naisen kyynärän tarkastelussa kuvaan harjoitusprosessin keskeisiä tapahtumia. Tuon esille sitä kieltä, jolla ideani välittyivät tanssijoille ja miten tämä kieli on suhteessa release-, alignment- ja improvisaatiometodeihin. Päiväkirjamerkintöjeni³³ välityksellä tuon esille työskentelytapojani ja sovellukseni niistä. Päiväkirjamerkinnät harjoitusperiodilta 15.8.1994 - 30.10.1994 ovat varsinkin vähäisiä. Työskentelyn alussa teos näyttäytyi kuin tunnelin päässä välkehtivä valo.

32. *Naisen kyynär* on julkaistu artikkelina myös Tanssintutkimuksen vuosikirjassa 3/1999. *Naisen kyynärän* arvostelut liitteessä 2.

33. Tässä esitän ne juuri sellaisessa muodossa kuin ne olen omini päiväkirjamerkintöihini kirjannut. Liikkeitä kuvaavat ilmaukset tai nimet syntyivät harjoitusten tuloksena tai sitten ne olivat antamieni liikettä tuottavien mielikuvien nimityksiä.

Uskoin, että teoksen lopullinen muoto, maailma, näkyvä ja asu paljastuisivat, kun matkaisimme tunnelin läpi. Keskityimme pääasiassa fyysiseen tekemiseen. Emme puhuneet paljon. Kuin hiljaisesta sopimuksesta, yhteisymmärryksessä, emme hakeneet vastauksia. Silti kysyimme itseltämme, kehoiltamme – ja matkustimme eteenpäin.

Prosessi lähti liikkeelle harjoituksissa esittämieni mielikuvien välityksellä: mielikuva tulevasta esityksestä oli oikeastaan ainut, jonka pystyin aluksi tanssijoille antamaan. Perusluonteeltaan teos prosesseineen oli ajaton ja iätön. Samoin myös tanssijat ikään kuin unohtivat ikänsä. Tanssija Katariina Vähäkallion mukaan iän tuoma kokemus on eri asia kuin se, että liikkeen kautta saattaa olla lähempänä, kuten hän seuraavassa ilmaisee:³⁴

Mä en silloin mitenkään miettinyt ikääni. Rajoituksia tuo muutkin tekijät kuin ikä. Nuoremmilla on omat rajoituksensa. Mua ei kiinnosta vertailla. Vähäkallio 1997, haastattelu.

Myös tanssija Raisa Vennamo toteaa, että omassa ruumiillisuuden kokemuksessa ei ikä ole ikinä häirinnyt ja hän toteaa seuraavassa:

En ajattele lopettavani. Iän huomaa niin, että on erilaisia elämän jaksoja jo elettyinä takanapäin. Joku osa ihmisessä on täysin iätön, joku ominaismaku tai osa sielua. Joku ydinosa itseään, oma osa itseä, joka erottaa ihmisen toisesta. Omat asenteet iän myötä voi muuttua. Iän takia en aio lopettaa. Eri asia, jos haluaa lopettaa kyllästyessään. Vennamo 1996, haastattelu.

Naisen kyynärässä ikäjakauma oli 31–58 vuotta. Se, miksi iät ”unohtuivat”, on todelta mielenkiintoinen pohdinnan aihe. Jo alkuasetelma oli kiinnostava: lähes koko Suomen modernin tanssin lähihistorian elänyt, yksi suomalaisen tanssin pioneereista, Riitta Vainio, vanhimpana (s.1936) ja Suomessa uransa juuri aloittanut kuopus Katariina Vähäkallio (s.1963), joka ikänormiston mukaan jo lähenti tanssijoiden tyypillistä lopettamisvirstanpylvästä. Tärkeimpänä asiana pidimme, että tanssisimme yhdessä ja pohtisimme niitä elementtejä, jotka meitä yhdistävät.

34. *Lintunen*-trilogiaan liittyvät haastattelut on kaikki tehty siihen liittyvien esitysten jälkeen. Ikätematikka oli kaikille yhteinen ja tanssijat eivät välttämättä eritelleet kokemuksiaan siitä produktiokohtaisesti.

On tärkeä tunnistaa itsensä ja tehdä työtä sinä, mikä on. Tanssija joutuu liian usein keskittymään siihen, mitä hän ei ole, koko ajan kohtaamaan riittämättömyytensä. Vennamo 1997, palautekirjoitus.

Jouduimme hyppäämään omaan kaivoomme³⁵ kohdataksemme taas yhteisissä pohjavesissä. Huomattavaa oli, että jokainen kävi todella läpi omaa prosessiaan. Korostin jatkuvasti, että koreografina en haluaisi, että liikkeen oppiminen, löytäminen tapahtuisi pelkästään liikkeen matkimisen avulla. Tanssijoiden oli joskus vaikea hyväksyä ajatus. Selvästikin tanssijat, joiden kanssa olin työskennellyt jo vuosia aiemmin, uskoivat ja luottivat työtapaani.

Naisen kyynär on naisen matka

Seuraavassa Katariina Vähäkallion kuvaus harjoitusprosessista. Se on esitetty tässä sellaisenaan kuin sen kirjallisessa muodossaan olen saanut pyytäessäni tanssijaa kertomaan omasta kokemuksestaan *Naisen kyynärän* prosessista.

Kyynär on vanhanaikainen mitta; mitan määre, joka kulkee kehossa; matkan mitta – yksilöllinen kyynär; naisen matka: minun matkani sumopainijana viinirypäletertut kämmenillä ja varaanina, joka juostessaan oivaltaa sisäisen hymyn suoman kevennyksen.

Paino putoaa, vilahtaan matka psoksesta peukaloon ja pikkurilliin, joiden välissä kämmen, pienenpieniä kovia luita, ranne, värttinäluu, kyynärluu, kyynärpää, kainalo. Kainalosta olkapää ja rintakehä. Ja taasen peukalo ja pikkurilli. Ravelin bolero kiihtyy, paino siirtyy ja ison pudotuksen ja ison pudotuksen ero on siinä luottamuksessa, jossa paino putoaa, kun peukalon matka vasemmalta oikealle on olennaista; kaksi peukaloa, kaksi peukalovarvasta, jotka liikkuvat itsenäisinä omiin suuntiinsa ja psosas ja häntä ja pää. Imettävä dinosaurus? Maito ja lievä ylätukeno. Raskauden aikainen takakeno ajoittain refleakseissa. Tämä dino ei hypi. Paitsi joskus innostuessaan. Maitoa. Huppupäinen nainen kyykyssä. Peukalo ja iso pudotus lonkista provosoi helposti pitkään liukuun sivuttain tai

35. Kirjassaan *A Woman Speaks* Anaïs Nin tuo esille psykoanalyttikko Ira Progoffin metaforan kaivosta seuraavasti: "Going inside of a well and digging down and down in order to find the deepest levels of ourselves. For if we dig deeply enough, he said, we finally reach the water that everybody shares, the universal water, the collective unconscious. We reach the rivers which feed the wells. There is a connection in the depths, the kind of connection you don't get when you have shallow meetings with others." (Nin 1978, 149)

mahallaan lattialla. Ei käy. Tämä huppupäinen kyykkykävelee. Nousee. Laskeutuu. Teinivuosista yhä mukana pesäpallomailan keveä heilautus, jossa voima ja tarkkuus voivat yhtyä. Juokseva varaani. Keskilinja lähes horisontaalinen. Elinpiiriini ilmestyy heinäseiväs, johon suhde yhtä dramaattinen kuin peukaloon. Heinäseiväs on vartalon oma keskilinja eteen poimittuna. Mielikuvasta seipään todelliseen hallintaan. Aina kaksi eripituista ja painoista seivästä. Taas peukalo ja pikkurilli ja jäntevä liu'utuksia lonkista. Nainen kävelee. Tai soutaa. Soutaa eleettömästi vaikka isolla näyttämöllä eleetön on eleetöntä. Tietenkin. Rakentaa. Kävelee. Pyörii. Pyörimisen kurinalaisuus: minä matkaavana naisena. Tämän pyörimisen uusisin. Sorruin reagoimaan liian moniin ohikiitäviin impulsseihin liian nopeasti. Olen kokeillut. Pyöriminen sinällään ei ole ongelma. Vähäkallio 1996, palautekirjoitus.

Nimi *Naisen kyynär* syntyi matkan ajatuksesta: naisen kyynär = naisen matka. Kyynär on entisaikojen pituusmitta. Matkan ja matkan pituuden ajatuksia on monia: matka paikasta toiseen, aikakaudesta toiseen, lapsuudesta vanhuuteen, mielentilasta toiseen, syntymästä kuolemaan, matka unesta todellisuuteen. En kuitenkaan käyttänyt näitä yksittäisiä teemoja selittämään liikeideoitani. Ne virittivät minut tunnelataukseen, joka inspiroi minua liikkeen tuottamisessa. Tätä samaa latausta yritin välittää liikkeen keinoin tanssijoihin.

Ensimmäisiä harjoituksia

Ensimmäisissä harjoituksissa elokuussa 1994 olivat paikalla Riitta Vainio, Raisa Vennamo ja Leena Porri. Katariina oli synnyttänyt ensimmäisen lapsensa heinäkuussa ja saapuisi harjoituksiin syyskuussa. Harjoittelimme Riitta Vainion studiolla Espoon Vanhakartanossa. Lähes päivittaiset harjoitukset alkoivat aamulla kello yhdeksän ja päättyivät kello yksi. Seuraavassa esimerkki harjoittelutavoista:

Tänään lähdimme hyvin orgaanisesti liikkeelle: hölskyttelyjä, jotta kehon nesteet saataisiin liikkeelle, painonsiirtoja, painonpudotuksia, hännän kasvatteluja. Rakastan käyttämäni esimerkkiä jääkaapista otetusta kylmästä ketsuppipullostasta. Molekyylien väliset liitokset ovat ”kohmeessa” ja kun pulloa ravistellaan, alkaa molekyylien elämänti ja liitosten värähtely – ja ketsuppi virtaa ulos pullostasta: tiksotropia on ilmiö nimeltään (Sandström 1990, 202). Kehoissamme ei tietenkään ole ketsuppia, mutta kylmä neste kuin neste ”käynnistyy” saman toimintaperiaatteen mukaisesti. Sen takia siis aluksi hellävaroin hölskyttelystä voimalliseen kehon nesteiden ravisteluun. Hyvä, kokonaisvaltainen alkulämmittely. Pasanen-Willberg 1994, päiväkirjamerkintä.

Harjoituksissa keskityttiin aluksi yksinkertaisten liikemuotojen avulla paikallistamaan vartalon keskilinja: miten herkistytimme kuuntelemaan aistimuksia ja tuntemuksia kehon asennosta ja painosta sekä lisäämään tietoutta kehon toiminnoista. Vaikka alignment-ajattelussa liikettä ei jaeta osiin, on kokonaisuuksien hahmottaminen ensialkuun kuitenkin vaikeaa yksinkertaiselta näyttävästä liikemateriaalista huolimatta.

Seuraavassa päiväkirjamerkinnässäni tyyppillisen alignment-harjoittelun kuvaus. Siinä tanssija aluksi seisaaltaan tai selinmakuulla keskittyy kehoonsa opettajan (koreografin) antamien ohjeiden avulla. Käytin harjoitusta lähes joka kerta ennen varsinaisen koreografisen materiaalin kanssa työskentelyä. Lisätessäni erilaisia mielikuvia tähän perusmalliin saivat tanssijat keinon löytää uutta liikemateriaalia ja kehitellä sitä annettujen tehtävien puitteissa.

Lähdetään liikkeelle periaatteen ”down the back – up the front” pohjalta. Tarkastellaan jalkateriä, niiden suuntaa ja miten paino on jakautunut niille. Tarkastelu paljastaa nopeasti, onko asentomme keskustan suhteen tasapainossa. Seuraava tarkastelun kohde on lantion asento, joka on rangan tukikohta, keskustan keskusta. Tarkistuspisteinä voidaan pitää istuinluita, joiden tulisi vertikaalissa asennossa koko ajan ikään kuin roikkua kohtisuoraan alaspäin. Selkärangan alimpien osien, ristiluun ja häntäluun, kuvitellaan jatkavan kasvuaan käyttämällä mielikuvana jonkin eläimen häntää. Mielessä tämä auttaa painon siirtymistä, putoamista, maata kohden. Häntäluu on myös osa, joka johtaa liikkeen suuntaa alaspäin painovoimaketässä (avaruudessa on toisin), kun taas selkärangan yläpään kaksoisnikama atlas-axis ikäänkuin hakeutuu pystysuoraan keskilinjaa kohti. Liikkeellelähdössä on aina kysymys painonsiirrosta ja se edellyttää, että paino pääsee vapaasti putoamaan rangan takapuolisten luuratojen osoittamaa suuntaa pitkin alas. Kyse ei ole pelkästään painonpudotuksesta, vaan myös vastaavansuuruisen maan tukireaktion vaikutuksesta takaisin selkärangan etupuolta pitkin kohden atlas-axista. Tämä etupuoli on kehossa omalla tavallaan aktiivisempi puoli, mutta tosiasiaassa voimien ajatellaan vaikuttavan koko ajan, katkeamatta, yhtäaikaaisesti ja samansuuruisina. Esimerkiksi jalkaterien, lantion ja kallon asentojen ulkoapäin korjaaminen on mahdollista, mutta suurin työskentely tapahtuu sisäisesti ja mielikuvia apuna käyttäen. Aluksi työskentely on siis pientä ja siisäistä luonteeltaan. Pasanen-Willberg 1994, päiväkirjamerkintä.

Tarkoitukseni ei missään vaiheessa ollut puristaa kenenkään kehoa johonkin valitsemaani muottiin. Lähtökohdana oli tunnistaa oma, välitön kokemus liikkeestä. Prosessi etenikin koko harjoitusperiodin ajan omalla painollaan, voimallaan, ajan kanssa, rauhassa. Monet tanssilliset tapahtumat syntyivätkin kuin itsestään. Tosin osiltaan se oli hämäävää, sillä jälkeenpäin minulle selvisi, että

tanssijat kokivat olleensa pulassa ajatellen valmistuuko teos lainkaan: vielä viikkoa ennen ensi-iltaa rakenne ei ollut valmis. Itse koin koko ajan määrätietoisesti tekeväni *Naisen kyynärtä* ja kuten yksi tanssijoista ilmaisi:

Itse teos kuoriutui ulos kuin itsestään. En ollut koskaan aikaisemmin työskennellyt tällä tavoin. Mä olin tavallaan ihan pihalla, en tajunnut, että me koko ajan harjoiteltiin itse esitystä. Jotenkin sitä ei luotu ja tehty vaan se paljastettiin. Vennamo 1997. palautekirjoitus.

Tanssija Raisa Vennamo, joka oli mukana kaikissa *Lintunen-trilogiaan* kuuluvissa produktioissa, pystyi omasta mielestään jälkeenpäin paremmin ymmärtämään prosessien kulkua:

Käsittelimme jatkuvasti perinteistä asennetta, että esitys on jotenkin staattinen, valmiiksi kirjoitettu tapahtuma. Riitta P.-W. korosti jatkuvasti sen muuntuvaisuutta ja ainutkertaisuutta. Tämä oli vapauttavaa. Teosten muoto myös tuki tätä asennetta, sillä niiden sisällä oli liikkumavaraa ja reagointitilaa. Vennamo 1997, palautekirjoitus.

Liikkumavaraa ja reagointitilaa

Liikkumavara ja reagointitila ovat yleensä erittäin oleellisia käsitteitä teoksen rakennetta työstettäessä. Liikkumavaralla tarkoitan liikkeen kehittämistä ja varioimista monimuotoiseksi. Tämä liikkumavara säilyy, jos se on ollut koreografian tekovaiheessa harjoitusmuotona. ”Mitä vain” voi tapahtua, mutta se ei ole lähtöisin ”mistä vain”. Tanssija hallitsee lähtökohtansa (annetut liikkeet, sisällölliset ideat jne.), mutta tämän hallinnan kautta liikkumavarassaan hän saavuttaa myös reagointitilaa. Tämä edellyttää, että tanssija pyrkii harjoitteluvaiheessa koko ajan tehdessään tiedostamaan, tunnistamaan, tuntemaan ja kokemaan liikkeensä. Hänen tulisi ikään kuin nähdä liikkeellään luomansa tilaverkosto ja kartasto ja olla alinomaa tanssissa edetessään suhteessa siihen. Tämä tietoisuus on sisäistä tietoutta, jota tanssija projisoi tilaan. Se on mielentila tilassa. Tämä ilmenee ennen kaikkea suhteessa muihin tanssijoihin: esimerkiksi, jos kysymyksessä on tarkka, unisonossa suoritettava liikekompositio ja yksi (tai useampi) tanssijoista tekee virheen, antaa liikkumavara mahdollisuuden käsitellä syntynyttä tilannetta niin, että virhe ei erotu virheenä vaan tanssiin kuuluvana osana. Toisaalta liikkumavarassa saavutettu reagointitila mahdollis-

taa myös hyvin tarkan liikkeen yhdessä tekemisen samoin kuin mahdollisuuden ”reagoitua ulos” annetusta liikemallista.

Seuraavassa esimerkkejä tavoista kuvata liikkeen tapahtumia (kierto, putous, kääntyminen jne) ja mielikuvia, joilla niitä saadaan aikaan. Prosessissa nämä mielikuvat elävät. Niiden tuottama liikemateriaali on jokaisella tanssijalla omannäköistään.

ELONKORJUU: ylävartalon kierto sivulle – paluu yhdelle jalalle + käsi ylös – kierto takaisin – painonsiirto toiselle jalalle – selän aaltopudotus olkapäät pyörrien toiseen etuviistoon – olkapää ”tuo” takaisin keskelle

KUKKA: sama käsi & lonkka, aukeavat yhtä aikaa sivulle, sama toiselle sivulle ja toistaen molemmat puolet, putoaa sivulle kyykkyy ja palaa kohtisuoraan ylös.

VESI: alun release-osuus: body-images, reitit vartalossa A- & V-linjat. Lantiomalja. Idea täyttää lantiomalja vedellä ja kuinka vesi liikkuu sisällä.

BOLERO: tahdissa alun irrottelu ja painonsiirrot. Rest-position: energiavirran kuuntelua. Dressing-impulssi kulkee läpi vartalon, maaten selällä saadaan massat hölskymään. Seisallaan kiertosarja: lantio – rintakehä – pää – silmät, kukin vuoronperään kiertävät samaan suuntaan. Ensin lantio jääden paikalleen, sitten rintakehä jääden paikalleen ja pää sekä vielä silmät. Sitten vapautetaan kierto päästämällä lantio irti, joka puolestaan vetää muut kierteessä olevat osat takaisin peruspaikoilleen. Tekniikassa selän & käsien koordinaatio-sarja, tandy-koordinaatio-sarja. Lonkkien silmukka-avaussarja. Painonsiirto-sarja. Kävelyä matalalla toisessa asennossa. Tandy-pehmennyksiä 1:ssä sivulle. Tasapainoja varpailla 5:ssä asennossa.

YMPÄRI: menosarja kiertyen sisään putoamisia, alas liukumisia, apinakävelyä. Pasanen-Willberg 1994, päiväkirjamerkintä.

Dinosaurukset oppiäteinä

Pian kahden ensimmäisen harjoitusviikon sisäsyntyisyys rupesi aukeamaan muotoihin ja sitä kautta liikesarjojen kehittelyksi. Koska lähtökohta ei ollut juonellinen kertomus, painotin tanssijoille edelleenkin, että koreografian kiintopiste tulisi olemaan tanssi ja puhdas liike eri laatuineen. Tärkeimmiksi mielikuviksi syyskuun aikana nousivat dinosaurukset ja lapsen kehitys selältä seisomaan.

Mielikuva dinosauruksesta: dinosaurus tavoittelee omenaa puusta. Se on motivaatio kurkottaa tilaan selkärangan ylimpien nikamien atlas-axiksen kautta (se auttaa pidentämään kaulaa ja niskaa) ja samalla imaginaarinen häntä kasvaa häntäluusta maata kohden. Mielikuvina ne auttoivat konkretisoimaan tuntumaa omasta kehosta. Ne auttoivat myös ajatusta tapahtumasta painon siirtymisestä

maata kohden sekä kehon tasapainon ylläpidossa. Esimerkkinä toimivat kyllin voimakkaat takaraajat omaavat, mieluiten kahdella jalalla kulkevat dinot. Tavaltaan siis leikimme harjoituksissa. Meillä oli äärettömän hauskaa, kun yritimme tapailu kuvittelemamme dinosauruksen liikkumistapaa sekä samaistua siihen. Lähtökohtana ei kuitenkaan ollut eläimen liikkeen ulkokohtainen imitointi vaan tietynlainen liikkeen aktin ja laadun saavuttaminen. Tuntui, että mielikuvat antoivat perspektiiviä omaan kehoon ja ne stimuloivat mielikuvitusta ja luovuutta. Siten ne myös paksunsivat, todellistivat liikkeen laatua. Liikkeestä tuli myös orgaanisempaa ja dynaamisempaa ja siten ne rehevöittivät myös tarkkoja liikekompositioita. Liikkeet olivat samanaikaisesti sekä luonnollisen pehmeitä että voimakkaasti ulospäin virtaavia.

Toin harjoitukseen poikieni muovisia dinohahmoja sekä dinokirjan. Niiden mukaan nimesimme jokaiselle tanssijalle oman dinon:

RAISA: Plateosaurus, 6-8m, eli Euroopan länsiosissa. ”Litteä matelija”. Kasvis-
syöjä, joka eli triaskaudella.

RIITTA V.: Maiasaurus, 9m, eli Pohjois-Amerikassa. ”Hyvä äitimatelija”. Kasvis-
syöjä.

LEENA: Parasaurolophus, eli Pohjois-Amerikassa. ”Samansuuntaisharjainen”,
toitotusääniä päästelevä kasvisyöjä.

RIITTA P.-W.: Anatosaurus, 10-13m, eli Pohjois-Amerikassa. Sorsamatelija,
kasvisyöjä.

Katariina Vähäkallio arvioi harjoitteiden toimivuutta seuraavassa:

Mitä mä selasin mun niukkoja muistiinpanoja, siinä oli lähinnä sellaisia avainsanoja esimerkiksi viinirypäleet kämmenillä, varaanit, dinosaurus, huppupäiset naiset, jotka pelaavat pesäpalloa, niin musta niissä on mielikuvina kauheesti konkreettista, fyysistä informaatiota. Pesäpalloa pelaava huppupäinen nainen, niin siinä tulee tää lyönnin kiertoliike plus kopin oton alas kyykkyyn, kauhaisen, paino siirtyy, laitän pallon tonne, siinä tulee nää kaaret. Sitten, kun kirjataan ylös nää avainsanat, niistä tulee mulle paljon henkilökohtaisempia ja mä muistan laatuja niiden avulla. Vähäkallio 1997, haastattelu.

Selällään, jalat polvista koukussa ylöspäin

Toisena tärkeänä liikkeiden hahmottamismallina toimi lapsen kehityksen seuraaminen. Harjoituksissa luennoin tanssijoille ensin lapsen motorisesta kehityksestä samanaikaisesti demonstroiden liikkeellisesti tapahtumia.

Kun lapsi syntyy, on hänellä vielä esimerkiksi kävely-, suojelu-, hamuamis ja kierähdysheijasteet jäljellä. Niiden avulla keho tarkistaa, varmistaa, että mainitut toiminnot tulevat aikanaan olemaan mahdollisia. Hermoston kehittyessä syntymäheijasteet katoavat, jolloin alkaa aktiivinen, tahdon ohjaama liikeratojen vahvistaminen. Lapsen toimintojen kehittyminen tapahtuu ylhäältä alaspäin. Ensimmäisenä aktivoituu atlas-axis. Liike operoituu selkärangasta käsin ja toiminnosta vastaava lihaksisto rupeaa kehittymään. Jo kuukauden ikäisenä lapsi pystyy hetken aikaa kannattelemaan päätään heikkojen kaula- ja niskalihastensa avulla. (Leach 1991, 107-108.)

Lapsi harjoittelee tulevaa liikettä pystysuoran suhteen tasoa alemmassa asennossa. Esimerkiksi istumisen harjoittelu alkaa selällään jalat polvista koukussa ylöspäin, lonkista hieman aukikiertyneenä ja käsin niitä tavoitellen. Tähänkin liikkeeseen sisältyy tietynlainen kurotus. Toimintana ajatus kurotuksesta tilaan on yhdessä painon siirron kanssa oleellinen tekijä liikkeelle lähdetessä. Kierähdys selältä vatsalle toimii lapsen tärkeänä kävelyharjoituksena. Siinä kylkiasennon kohdalla päällimmäinen jalka päkiäpotkaisee niin, että ranka kiertyy ja keho kääntyy vatsalleen. Tämä on alkua ihmisen luontaiselle intentiolle hakeutua pystysuoraan asentoon.³⁶

Käyttäen apuna näitä evoluutiomalleja tutkimme erityyppisiä liikkeitä ja liikesarjoja: samaistuimme vastasyntyneeseen ja eri kehitysvaiheissa oleviin lapsiin. Uskoin, että mennessämme ”ajassa taaksepäin” omaan kehitykseen kehomme muistaisi, uudistuisi ja parantuisi epätaloudellisista perusliikemalleista, jotka vaikuttavat myös tanssin tekemiseen. Uskoin myös, että niin tekemällä saisimme toisenlaista perspektiiviä senhetkisellemme tekemisellemme; tarkoituksenmukainen laatu löytyisi sisältämme ja se tukisi liikettä ja sen virtausta ulos tilaan. Myös tanssijat kokivat harjoittelun mielekkääksi:

Riitta esitteli meille ajatuksiaan liikkeestä, liikkumisesta, missä koin, että sukelsimme ajassa taaksepäin. Seurattiin solumuistia. Kohdattiin evoluutio itsessämme. Vennamo 1997. palautekirjoitus.

36. Havainnot perustuvat omien lasteni motorisen kehityksen tarkkailuun sekä mm. Kätiläopiston sairaalan vastasyntyneiden teho-osastolta sekä lasten poliklinikan kehityskontrolliseurannasta saamaani informaatioon vuosina 1989 ja 1993.

Prosessiin vaikuttavia tekijöitä

Syyskuun alussa harjoituksiin saapui Katariina Vähäkallio kahden kuukauden ikäisen Väinö-vauvansa kanssa. Studion nurkka muuttui Väinön imetysnurkaksi. Olimme ryhmänä jo päässeet vauhtiin ja Katariinan ja Väinön mukaantulo herätti meidät toisenlaiseen todellisuuteen. Aluksi oli vaikea tottua siihen, että kaikki ei enää mennytkään aikataulujen mukaan. Lapsen itku tai imetys havahduttivat tanssijoita uinumasta solumuististaan. Siinä meillä oli myös todellinen esimerkki kehittyvästä lapsesta. Kuitenkin ympäristö ja Väinön Vanhankartanon tila tukivat tätä yhdessäolon ja harjoittelun yhdistettyä muotoa.

Mulle oli tärkeää, että se ensimmäinen kerta (Naisen kynnär) tapahtui Vanhankartanon tiloissa, jossa on rakennettu rakkaudellista, intiimiä, intiimimpää suhdetta yleensäkin olemiseen kuin näissä julkisissa tiloissa, siis mun kannalta puhuen. Väinö 1996, haastattelu.

Harjoitusaikataulu oli säännöllinen ja paikka kaupungin ulkopuolella. Nämä tekijät vahvistivat prosessin intensiivisyyttä. Vennamo 1997, palautekirjoitus.

Eristäytyneisyys edesauttoi pitkän ja hitaan prosessin määrätietoista kasvua. Ongelmat, jotka tanssissa ilmaantuivat, eivät välttämättä liittyneet tanssijoiden suureen ikähaitariin. Joskus minusta tuntui, että liikuimme alueilla, joita en pystynyt käsittelemään koreografina, sillä käyttämäni tanssiharjoitteet saattavat olla terapeuttisia luonteeltaan. Harjoitteet vaikuttivat tanssijassa kokonaisvaltaisesti ja syvällisesti ja joskus oli vaikea arvioida, mihin tanssijuus päättyy. Kysyinkin itseltäni, miten pitkälle koreografian vastuu ylettyy.

Riitta Väinö kritisoi release-metodia, koska ”liikekieltä kehitettäessä täytyy peliin panna oma sisäinen prosessi ilman, että tiedetään, mitä terapeuttisesti traumatologian alla tapahtuu”. Väinön mukaan prosessiin lähdetessä täytyy koreografiin olla suuri luottamus. Kuitenkin Väinö näkee releasessa tulevaisuuden mahdollisuuden, koska kehitysprosessi on niin hidas, että tuloksia ei voiakaan vielä näkyä. (Väinö 1995, haastattelu.)

Seuraavassa Väinön kertomaa:

1970-luvulla tuli esimerkiksi kundaliinit jne, mutta kukaan tanssija ei lähtenyt senkaltaisiin pelottaviin prosesseihin. Kuka minä olen, olen pelkkää liikettä, pelkkää värinää ja se on se syvin vaihe, johon ihminen voi päästä. Kuitenkin tanssija on viimeinen, joka laskisi kontrollin pois ja olisi maailmankaikkeuden tans-

sija. Ruveta aistimaan itsensä siellä primäärissä suhteessa johonkin rintakehään, it is a dance of it. Tuntea ja aistia. Että sä menet tuntemattomaan, sä et tiedä mihin prosessi vie. Kukaan tanssija aikoinaan ei jättänyt perinteisiä arvoja ryhtyäkseen työskentelemään toisella tavalla. Se kestää aina vuosikymmenen tai enemmän ennen kuin muutos alkaa tulla jostakin muualta. On hirveän pelottavaa luovuttaa turvallinen annettu muoto. Vainio 1995, haastattelu.

Tulisiko koreografian työskennellä yhteistyössä tanssiterapeutin kanssa? Olenko pätevä johdattelemaan ihmiset syvällisiin prosesseihin? Amsterdamin koulutuksessani John Rollandin johtaman alignment-tunnin jälkeen kysyin polvivaivastani, koska olimme juuri käyneet perusteellisesti läpi polven anatomiaa ja toimintoja. Opettajani vastasi tokaisten minulle: ”En ole lääkäri.” Piste. Samalla tavallako minäkin vastaisin, että en ole terapeutti? Enkä lääkäri. On selvää, että jokainen koreografinen prosessi on raskas, kokonaisvaltainen kokemus. Tanssijalla on kuitenkin itse vastuu oman sisäisen prosessinsa kohtaamisesta.

Se, että olin saattanut eri-ikäisiä tanssijoita yhteen, ei vielä yksistään merkitse mitään. Toisaalta, vain niin tekemällä voidaan ikämyyttejä purkaa. Vaikka väitinkin unohtaneemme ikämme, pulpahti ikä aina välillä selittäväksi tekijäksi, sekä hyvässä että vähemmän hyvässä, joskus ristiriitaisessakin mielessä. Metodien kautta saavutettu ”vapaus”³⁷ ei kuitenkaan aina vienyt tanssijalta pois pelkoa liikkeen oikeasta suorittamisesta. Näin kävi toisinaan, vaikka mielestäni yritin painottaa sitä, että liike saisi olla kunkin tanssijan henkilökohtaisten resurssien tulosta. Painotin, että kysymys on kunkin tanssijan senhetkisestä kehon tilasta ja siitä liikkeellelähtemisestä, ei minkään ideaalin itsetarkoituksellisesta saavuttamisesta.

37. Vapaus lainausmerkeissä, koska huomasin, että ilman määritelmää improvisaatiosta saattoivat tanssijat joskus tulkita vapauden vapaamielisesti tehden noin kutsutusti omiaan. Harjoittelun myötä käsite vapaudesta kuitenkin selkiintyi. Syntyi molemminpuolinen luottamus materiaalin konseptien mukaiseen käsittelytapaan.

Naisen kyynärän olomuoto

Vaikka teenkin tällaisia tulkinnallisia mutkia nykypäivän kautta suhteessa Naisen Kyynärään, koen sen mielekkääksi: menneisyys on samalla tavalla osa situaatiotani, koska sillä on minulle merkitys, miten se heijastuu ja elää nimenomaan tässä päivässä. Ihminen muuttuu, samoin tulkinnat ja sitä kautta tässä tapauksessa tanssiteos. Pasanen-Willberg 1997. päiväkirjamerkintä.

Tanssin rakentumisen kolmas vaihe alkoi, kun harjoitukset siirtyivät Itäkeskuksen Stoaan. Tila oli noin kolme kertaa isompi kuin se, missä olimme harjoitelleet. Tästä alkoi pohdiskelu liikkeen, tilan- ja ajankäytön suhteen. Aikaa oli puolitoista viikkoa. Pienoiskompositio oli jo valmistunut Vainion studiolla, mutta emme olleet vielä koskaan tehneet varsinaista dynaamista läpimenoa.³⁸ Käytyäni katso-massa Stoaan esitystilaa edellisenä keväänä suunnittelin jakavani tilan viiteen eri ”huoneeseen”, joissa viisi eri sooloa tapahtuisi samanaikaisesti. Prosessin tässä vaiheessa ajatus ei tuntunut enää mielekkäältä. Tilan tulisikin täytyä liikekaarilla ja liikkeiden tulisi edetä vauhdilla ääripisteestä toiseen. Dynaamisuuden vaade oli ehkä liioiteltua, sillä tanssiliikkeet oli paremminkin suunniteltu pyörimään tanssijan oman keskiakselin ympärillä ja liikkumaan ylhäältä-alas-suunnassa kuin liikkumaan tilan pituudessa. Lisäksi liikekaaret olivat laajoja ja niihin sisältyi aina painonpudotuksen kautta tapahtuva, painon tasainen siirtyminen jalalta toiselle. Edellytyksiä varsinaiselle liikkeen räjähdykselle ei mielestäni ollut. Vaikka musiikki oli paikoitellen hyvinkin rytmikästä, pysyi tanssi tasaisesti eteenpäin soljuvana liikkeen virtana. Itse asiassa niin olin tarkoittanutkin. Sen sijaan valot ja musiikki sekä erilaiset lavasteet ja rekvisiitat erittelivät kohtauksia toisistaan. Halusin tilasta mahdollisimman paljastavan: valkoinen lattia, valkoiset seinät ja valkoiisiin pukeutuneet tanssijat; näin kohtausten maalaaminen väreillä saisi mielestäni suurimman mahdollisen tehon.

Naisen kyynär kronologisesti

Konkreettisinta, mitä teoksesta on jäänyt jäljelle, ovat rekvisiitta ja lavasteet sekä puvut: käytössäni oli kaksikymmentä punaiseksi maalattua heinäseivästä, kaksi kirkkaanpunaista löhösäkkiä ja yksi pyörivä, valkoinen tuoli. En yritäkään

38. Tyypillinen ongelma koreografiaa tehtäessä on sen sovittaminen harjoitustilamuodosta esitystilaan.

vastata itselleni kysymykseen miksi. Pyrinkö luomaan omaa kieltäni? Mainitut esineet edustivat jotakin, mutta mitä? Olivatko objektit idean kuva vai symboli? Jos haluaa, voi kuvitella, että heinäseipäät kuvaavat matkaa paikasta toiseen demonstroiden samalla matkan todellista suuntaa. Ne voivat toimia myös taisteluvälineinä, niistä voi rakentaa erilaisia tiloja lattialle, pystysuuntaan tai korkealle ilmatilaan. Ne voivat toimia sellaisenaan tilakonstruktiona. Ne voivat olla ikään kuin selkärangan jatkeet, joilla kurottautua pidemmälle tilaan.

Seuraavassa kuvaan koreografiaa mielikuvien kautta esitysjärjestyssä seuraan. Lukijalle ne eivät kerro sitä, miltä teos näyttää.

Tanssi kronologisesti. Ympyrä sulkeutuu. Pyörivä tuoli ja Riitta Vainio – etäinen avaruuskaruselli. Soittorasia: Votka-Vainio. Vainio on pyörinyt tuolillaan neljä minuuttia. Taustalle heijastuvat sisäelintä muistuttavat kuviot. Pyörimisen leikkaa neljän tanssijan voimakas sisääntulo, joka on uuden sukupolven esittäytyminen. He ovat raivopäisiä, mutta pehmeitä viulunsoittajia. Rytminusaa. Punaiset löhösäkit, joita Raisa ja Leena heittelevät ympäriinsä, ovat kuin iso sydän tai joku muu elin. He istuvat ja makaavat niiden päällä, raahaavat ja paiskovat niitä. Säkit ovat naisen kehityskertomus. Tanssin loppua kohden niiden käsittely on hellempää, silti omalla tavallaan abstraktimpaa, jopa mielivaltaista luonteeltaan. Alamaailman huppupäiset kulkijat, soittorasia. Ryhmä naisia kohtaa toisensa. Eläinten juhlat ja kutulammikko sammakkokoreennolle. Monsterigame – kaksi dinoa tulevat ja syövät toisensa. Vesiputouksia hiljaisessa luolassa. Pyörivä seireenitrio ja kaksi kalastajaa, Vainio ja Katariina, sou-telemassa. Viisi porttoa aitan ovella keskiyöllä. Troijan Helena seiväs kädessä. Ilmakonstruktiot painavat heinäseipäät käsissä. Iso kota, taivaan portti. Sapelit. Väkivallaton puolustautuminen. Kotoni, henkinen tilani. Lattiakonstruktiot, salaiset viestit. Tukkijoella. Veneen rakentaminen. Joutsenkaulat pyörivät yhdellä jalalla samaan suuntaan neljä minuuttia. Kaaos. Säkit lentävät. Tuolit pyörivät. Very real and romantic. Yhtäkkiä ollaan kirkkoveineessä, seiväskonstruktio lattialla. Huppupäiset akat kyyhöttävät ja soutavat. Kuka on kenenkin äiti?

Vainio hoilottaa: ”Kärpänen, kärpänen, ei yhtään ajatusta oo päässä sen, päässä sen, kun kahvikuppiin se kupsahtaa. Nuo kaksi hullua, kun yhteen saattaa, puolestas kuolla voisin. Kärpänen, ei yhtään ajatusta oo päässä sen.”

Bolero – kaunis kuolema Venetsiassa kitaramusiikin säestyksellä...

Pasanen-Willberg 1995, päiväkirjamerkintä.

Palautetta yleisöltä

Palaute yleisöltä oli tyypillistä ”oli ihan kiva juttu” -luonteista. Ensi-illan jälkeen oli tanssijoiden ikää koskeva seminaari, joten se haittasi omasta teoksesta palautteen saamista. Usea oli kuitenkin yllättynyt Riitta Vainion elinvoimaisuudesta ja siitä, miten hän ei ikänsä puolesta erottunut muista ainakaan epäedukseen.³⁹ Luonnollisestikin teokseeni suhtauduttiin suurin odotuksin, tapauksena, jossa Riitta Vainio tekisi come-backinsa 58-vuotiaana tanssijana.⁴⁰ Juuri sen vuoksi Riitta Vainio nostettiin erityisen tarkastelun kohteeksi. Osa yleisöä odotti näkevänsä Vainion ”kuin silloin ennen” ja vertasi hänen suoritustaan siihen. Osa yleisöä taas tarkkaili Vainiota ikäsiivilän läpi arvioiden hänen suoritustaan suhteessa noin 20 vuotta nuorempiin tanssijoihin. Tavallaan itse teos jäi ikäteeman ja sen vaikutuksen arvioinnin varjoon. Miksi tanssia/tanssijaa ei katsottu sellaisena kuin hän siinä silloin oli varsinkin, kun teoksessa ei ollut erityisiä iän määäämiä rooleja? Kaikki teimme samaa, omalla tavallamme. Mielenkiintoista palautetta sekä teoksesta itsestään että vanhenevan tanssijan esiintymisestä antoivat kuitenkin Riitta Vainion ikäiset ystävät kirjeellisesti. Seuraavassa viiden eri katsojan kirjalliset kommentit *Naisen kyynärpäästä* (kirjeet oli osoitettu Riitta Vainiolle):

Oli ihanaa nähdä jälleen Sinun säteilevän näyttämöllä. Sinä olet Sinä, kohosit korkealle ja vedit huomion puoleesi!! Fantastista!!

Olimme eilen esitystänne katsomassa. Mielenkiintoinen. Gungör kommentoi: ”Who was that lady with dark, short hair. (Vainio, huom.) She was so full of life, everything in her looked extremely flexible. She was fantastic.” Nuoremmat tanssijat olivat varmasti teknisesti taitavia, mutta jättivät enemmän mielikuvan teknisestä suoriutumuksesta kuin kokonaisesta eläytymisestä tanssiin. Ehkä se tulee elämäkokemuksen myötä, tai sitten se on olemassa olevaa ammattitaitoa. Valaistus oli upea ja alkua tosi dramaattinen.

Saittepa positiivisen arvostelun. Seipäät olivat hieno idea: naisenergia toiminnassa, me taistelemme yhdessä. Siitä tuli vahva ja positiivinen fiilis. Mitä enemmän me naiset pidämme yhtä, sitä paremmin me myös voimme. Ja mitä paremmin me voimme, sitä paremmin voivat myös lapset ja miehet.

39. Vanhenevan tanssijan ongelmia käsittelevä seminaari Liikkeellä marraskuussa festivaalien yhteydessä Stoassa 30.10.1999.

40. Huomattava on, että Riitta Vainio on esiintynyt ennen ”come-backiansa” mm. omista pienimuotoisissa teoksissaan sekä kirkkoihin sommittelemissaan tansseissa.

Kiitokset monet tanssinäytöksestä. Auli Räsänen arvostelu oli kyllä myönteinen, mutta hämmästyttävää, ettei hän nähnyt siinä kuin naisen kehon ja sen liikkeen. Ei se minusta ollut pelkkää ristiriidatonta liikkeen nautiskelua. Löysin symboliikkaa paljon. Esim. lelut, naisen keittiötavarat yms. oli yksi osa naisen elämää. Jatkuva liike oli kuin elämän virta, etsiskelyä, lysähtämistä, ponnisteluja eteenpäin naisen maailmassa. Nuo seipäät! Niissähän vasta symboliikkaa oli. Kapuloitten asettelu oli kuin tulitikkuleikki, kuka uskaltaa. Vene oli vahva ilmaisu yhteisestä tulevaisuudesta: yhdessä naiset, niin pärjätään. Ne ”dadamaiset” kärpäslaulut olivat siinä nukkuma-asennossa ihanan hauskat. Nauroin katketakseni. Hyvä! Uutta! Olikohan koko juttu dadaa? Tuskin. Minusta se oli naisten kamppailua naisten maailmassa kyynärpäitäkin välillä käyttäen. Karismaattinen Riitta Vainio näkyi ja erottui tekniikaltaan. Riitta Pasasen syke säilyi koko ajan, hän vaan jatkoi, ja jatkoi...Sisältöä oli vaikka minkä verran. Ihmettelen Auli Räsästä, kun ei nähnyt.

Teimme Arjan kanssa treffit ja saavuimme katsomaan Sinua ryhmässäsi. Oli todella mieleenpainuva esitys, taideteos. Me Arjan kanssa panimme kädet riistiin ja sanoimme, että kyllä Riitta (Vainio) onnistuu. Ja niin kävi. Onnistumisen lisäksi teos oli ilmaisurikas ja tuntui koko ajan hyvältä katsoa koreografian etenemistä. Ainakin voin vakuuttaa, että ulkonaista eroa ei ollut liikkumisessa ja intensiivisyyttäsi riitti muillekin antaa. Ilmaisussa koin, että rooli oli ikään kuin Sinulle, juuri Sinulle – kypsyneen ihmisen hahmo nuorten joukossa. Hahmo, joka yritti kantaa kortensa kekoon ja laittaa palasia paikalleen, järjestyseen yhdessä nuorten kanssa. Yhtä hyvin asiaa voi katsoa naisnäkökulmasta, naisten yhteistyön vaikeudet jne. En tiedä, tällaista mulle tuli mieleen. Ja miten loppuosassa olit veneessä kuin Lemminkäisen äiti – niin! Ja te kaikki naiset olitte samassa veneessä. Näitä ajatuksia tuli mieleen.

On mielenkiintoista huomata, miten ihmiset haluavat nähdä tanssissa merkitäisiä. Oma lähtökohtani ei ollut naisyhteisön kuvaaminen. Toisaalta, kuten aiemmin sanoin, on tanssissa aina sisältö, halusi niin tai ei. Tavallaan katsojakin on hypännyt tässä kaivon ja sitä kautta yhteisille pohjavesille, jota voisi myös kutsua kollektiiviseksi piilotajunnaksi. Ainakin itse uskon, että meillä ihmisillä on paljon yhteistä, jota emme tiedosta. Tämän tiedostamattoman tason itsessämme voimme kohdata esimerkiksi taiteen kautta.

Yhteenveto naisen kyynärän tapahtumista

Language can point towards an experience, it is not the experience. Olsen 1993, 46.

Näin jälkeen päin arvioiden oli Naisen kyynär kehollinen prosessi, jota äly tarkkailee. Siihen aikaan puhuin asioista kuin erillisinä tapahtumina, vaikka mielestäni koin liikkeen kehon kokonaisvaltaisena tapahtumana. Silti sen arviointi jäi irralliseksi; tarve verbalisoida vei liikkeen reflektoinnin pois itse liikkeestä. Ajattelin, että sisältö olisi joku uusi elementti, jota sitten erikseen käsiteltäisiin. En ehkä vielä uskonutkaan liikkeen ilmaisuvoimaan ja että siinä voisi olla sisältö itsessään. Sisältö on ihminen ja ihminen maailmassa olevana. Kerotomus ei aina kerro olemisen kokemusta. Olettamuksenihan oli ollut, että liikkeen analyysi tapahtuisi orgaanisella tasolla ja johtaisi sisällöllisten ideoiden kehittelyyn. Sen jälkeen löytyisi liikkeen laatu ja vasta sitten alkaisi myös emotionaalisen tulkinnan, ilmaisun kehittyminen. En ymmärtänyt, että nämä kaikki elementit olivat koko ajan läsnä. Niistä voitaisiin puhua erikseen, mutta mikään niistä ei ole olemassa ilman toistaan. Tämänkaltainen, fenomenologiseen filosofiaan perustuva ajattelu alkoi paljastua minulle vasta myöhemmin. Tuolloin, Naisen kyynärän aikoihin, olen itseanalyysini mukaan ollut varsin kartesiolainen subjekti, joka eritteli sielun ja ruumiin erilleen toisistaan. Vaikka puhuinkin tanssijan osuudesta liikkeen tuottamiseen, olin itse vielä nirso paljastamaan omia syvimpiä ajatuksiani. Ne kuuluivat ainoastaan minulle. Tuo ajattelu kuvasi jälleen jakoa: tanssijat olivat kuin eri puolta, ei samaa situaatiota. En ollut koreografina vielä kypsä todellisesti jakamaan prosessia heidän kanssaan.

Teoksen tekotapa oli ominaista juuri tässä teoksessa. Se opetti minulle tanssija-koreografina ennen kaikkea luottamaan itseeni ja toisiin tanssijoihin sekä siihen, että liike lähtee, on ja elää jokaisessa tanssijassa itsessään. Koreografina olen silloin auttaja liikkeen esilletuomisessa. Lisäksi metodisesti työntekotapa oli hauskaa: aikuiset leikkien tekemässä vakavaa tanssitaidetta! Tanssijoina kannoimme kokemuksen prosessista kehoissamme. Se näkyi ja välitti ei-juonelistakin sisältöä katsojalle. Liikkumavara ja reagointitila säilyivät siten myös katsojilla.



Noppaa heittävät naiset 1995. Kuvassa Katarina Vähäkallio, Raisa Vennamo ja Pia Karaspuro. Kuva: Sakari Viika.

4. Tanssiteos Noppaa heittävät naiset (1995)⁴¹

Tanssiteos on neljän naisen liikkeellinen, juoneton kehityskertomus. Nimi viittaa antiikin Kreikkaan, jossa esimerkiksi näytelmäkirjailijoiden paremmuus kilpailuissa ratkaistiin arpaa heittämällä.

Kalasta ihmiseksi: heure on kuva, joka katoaa, geeneissä säilyy unenomainen tarina.

Pasanen-Willberg 1995, käsiohjelma.

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Tanssijat: *Pia Karaspuro* (33 v.), *Riitta Pasanen-Willberg* (36 v.), *Raisa Vennamo* (40 v.), *Katariina Vähäkallio* (31 v.)

Valaistus ja näyttämökuva: *Reijo Sormunen*

Puvut: *Leena Nurmi*

Tuotanto: *harppufanta* sekä *teak/tanssitaiteenlaitos*

Tuottaja: *Riitta Pasanen-Willberg*

Ensi-ilta 24.5.1995, Kino-Helsinki, harjoitusperiodi 3.1.1995 - 23.5.1995, kesto 50 minuuttia

Yleistä harjoitusprosessista

...älyllinen prosessi, jota keho tottelee...

Uusi produktio alkoi tiistaina kolmas päivä tammikuuta 1995. Aloitin harjoittelun yksin ja tammikuun lopussa harjoituksiin saapuivat Pia Karaspuro ja Raisa Vennamo sekä toukokuussa Katariina Vähäkallio. Ikäjakautuma oli 31-40 vuotta.

Tällä kertaa tarkoitukseni oli valmistaa materiaali mahdollisimman tarkkaan etukäteen ja opettaa se sitten muille tanssijoille. Lähtökohtana se oli täysin vastakkainen verrattuna Naisen kynnärään. Alkuverryttelyn lomassa suunnittelin seuraavia, päiväkirjaan merkitsemiäni sarjoja yksin:

41. Arvostelut teoksesta liitteessä 2.

KUKONASKEL, SASSÉ-hyppysarja sivulta sivulle. FORTUNA hyppysarja = FORTUNA = FA.

FA= kolme askelta, sivuhyppy – sivulle toinen asento – ympäri – siitä as-semble – tasahyppy ympäri – diagonaalissa ristihyppysarja vasemmalle – kääntäen toiseen diagonaaliin – ”badesaa” – tasaponnistuksella hyppy taakse – sivulta sivulle vaihtohyppy – päätyen sivuttain istumaan polvien päälle – istuinyörähdys – ylös – takadiagonaaliin sukellus – oikealla jalalla korkea ronde jambe kääntyen vasempaan etunurkkaan – lantiopyörähdys hyppy – sassé hyppelyt takaperin edeten samassa diagonaalissa – jalan ympärityörähdys selkä curvissa jalan päällä – jatkuen suoraan joutsenkoulu ympärimenoon – päätyen landing in vasempaan etudiagonaaliin facing back corner ollen hyvin alhaalla – pysyen alhaalla jalan vaihto sivulta sivulle päätyen vatsalleen – ponnaus kyykkyyn – sukellus puikahdus kohtisuoraan ylös... JATKUU.

Pasanen-Willberg 1995, päiväkirjamerkintä

Suurin ero verrattuna *Naisen kyynärän* prosessiin oli, että en käyttänyt paljon mielikuvia liikkeen tuottamiseen. Emme perusharjoitelleet tai lämmitelleet yhdessä – tanssijat tulivat ja menivät. En myöskään selittänyt liikeperiaatteitani yksityiskohtaisesti. Näin virittäydyimme kukin omaan, eri suuntaamme. Prosessin edetessä tiemme tuntuivat enenevässä määrin vain erkanevan toisistaan. Yksin harjoitellessani olin kyllä lähtenyt liikkeelle mahdollisimman luonnollisesti kehoni impulsseja kuunnellen. Kehittelemilleni sarjoille annoin nimiä, jotka eivät kuitenkaan toimineet mielikuvien tapaan, liikettä stimuloiden kuten *Naisen kyynärässä*. Uutta harjoittelussa oli tanssijoille opettamani aakkosten tulitikkumuotoihin perustuvat kirjainmallit, jotka toimivat varsin voimakkaana liikettä ohjaavina tekijöinä. Rakensin kirjaimista mielivaltaisia sanoja, jotka eivät tarkoittaneet mitään. Tanssijat opettelivat niin muodostetut liikesarjat paperista ulkoa lukien pyrkien samalla hahmottamaan viereisille sarakkeille merkityt toisten tanssijoiden simultaanitapahtumat. Seuraavassa kuvaus harjoitusperiodin alkupuolen työtavasta:

Harjoitukset 25.1. Raisan ja Pian kanssa. Aloitamme ”afrikkalaisilla” hölskyttelyillä, nesteet liikkeelle, virtaamaan. Koordinaatioharjoituksia, sarjojen kertauksia. Kirjainten opettelua. Teemme vielä erilaisia harjoituksia liikkeen laadun etsimiseksi. Työskentely on hyvin orgaanista, liikeratojen löytämistä ja liiketuntemusten herättelyä. Pyrkimys fyysisyyteen ilman sisällön vaateita tai ilman tunnelatausta. Käytän paljon ääriasennosta toiseen liikemateriaalia, esim. kyykystä – upside down – suoraan käsille seisomaan. Tärkeä idea on käsitys omasta painosta ja sen siirtymisestä vartalon sisällä ja tilaan. Toinen perusoivallus on ”to know whether you’re on one leg or on two legs” ja miten paino siirtyy jalalta toisel-

le tasaisesti. Avaruudellisessa tilassa suuntia ei ole painovoiman (maan veto-voiman) suhteen. Pystysuoruuden hahmottaminen ja sen kanssa työskentely antaa aluksi perspektiiviä kehon suhteesta tilaan. Tarkoituksena ei siis ole jäykistyä ylös-alas-akselin määräämänä, vaan saada massa ikäänkuin vyörähtämään tilaan ja hallita myös päinvastaisen suunnan mekanismi eli massan kanto takaisin kehoon päin. Release- ja alignment-toimintamallien hallitseminen tiukan muodon sisällä vapauttaa mahdollisesti puristunutta, jännittyntä liikettä ja mahdollistaa energian suuntaamisen kehon liikkutteluun tilassa. Pasanen-Willberg 1995, päiväkirjamerkintä.

Katariinan täytettäviä aukkoja

Noppanaisissa saimme makua reagointitilasta ja liikkumavarasta, kun Katariina Vähäkallio saapui harjoitukseen 15.5.1997. Sitä ennen hän oli käynyt katsomassa muutamia harjoituksiamme sekä saanut kirjalliset ohjelappusemme. Katariina tavallaan hyppäsi valmiin teoksen sisään. Koreografiaan oli toki jätetty ”Katariinan täytettäviä aukkoja” ja oli jännittävää nähdä, täytyisivätkö aukot ennako-oletusten mukaan. Pitkä matkimisen ja tottelemisen kautta toteutettu prosessi oli tienpäässään. Katariinan ensimmäisinä koreografisina ohjeina olikin ”rikkoa” kaikki siihen asti saavutettu ja häiritä tarkkaa tekemistämme tulemalla tanssijoiden väliin, eteen ja taakse tai koskemalla meitä: tanssijat joutuivat väkisinkin reagoimaan Katariinaan, jonka seurauksena liikkeen muotokin muuttui, varioitui. Siten työskennelyämme esille nousi se, mikä oli oleellista, kestävä ja orgaanista liikettä. Aivan mutkatonta tämän arviointi ei ollut, koska tanssin itse mukana ja turvauduimme edelleenkin papereihin kuin hakeaksemme turvaa ja perusteita tekemisellemme ”tanssinuotistosta” sen sijaan, että olisimme kuunnelleet kehomme viestejä, aistimuksia ja tuntemuksia. Metodina tämänkaltainen oleellisuuden esille kaivaminen tuntui toimivan. Se, minkälaista koreografiaa se tuotti, herätti monenlaisia, ristiriitaisiakin kysymyksiä.

Ongelmia

Prosessin edetessä huomasin, että ongelmat, jotka ilmaantuivat, eivät olleet vähiten tekemisissä olosuhteiden kanssa. Seuraavassa asiaa pohtivat tanssijat Raisa Vennamo ja Pia Karaspuro:

Biisiä tehtiin kevätkaudella ja monista eri syistä johtuen harjoitusprosessi oli hajanainen. Ei ollut vakinaista harjoitustilaa, ajat ja paikat vaihtelivat, aikatau-

lut varmistuivat vain viikoksi kerrallaan. Meni hirveästi aikaa ja energiaa yhteisten aikojen löytymiseen. Tältä osin mulle on jäänyt kolkko ja hankala muistikuva. Nopat osui erityiseen jaksoon elämässäni, pimeään aikaan. Tätini kuoli ja koirani kuoli käsiini. Aloin kaivella isovanhempieni monta kymmentä vuotta koskematta olleita pölyisiä laatikoita. Olin usein surullinen ja väsynyt. Vennamo 1996, palautekirjoitus.

Olin itse siinä vaiheessa elämäni äärimmäisen ristiriitaisessa ja negatiivisessa itsetuhoisessa vaiheessa: koko noppanaisten prosessi jäi hiukan sumuaiseksi sen vuoksi. Karaspuro 1996, palautekirjoitus.

Itse olin tanssija, koreografi ja tuottaja. Suuri aika ja energia kului käytännön järjestelyihin ja sponsoreiden hankintaan. Rahallista tukea ei ollut nimeksikään. Tukea saimme lähinnä eri yrityksiltä mm. lavastukseen liittyvän materiaalin muodossa. Myös Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos osallistui tuotantokuluihin. Töitä teimme palkatta, niin tanssijat kuin valaistusmestari ja puvustajakin. Kaverit myivät esityksissä lippuja ja kahvia.

Valaistusmestari suunnitteli myös näyttämökuvan, joka oli kuin iso šakkilautalaatikko: hän maalasi taustafondin ja tanssilattian metri kertaa metrin kokoisista palasista koostuvaksi mustavalkoruudukoksi. Idea oli periaatteessa kiehtova. Sopihan se mainiosti toteuttamaan ajatusta noppaa heittävästä naisista suurella pelikentällä. Käytännössä idea ei kuitenkaan aina toiminut. Se, miltä ajatus näyttää mielessä, ei välttämättä olekaan todellisuudessa samannäköistä. Pelikenttä valmistui vasta kaksi päivää ennen ensi-iltaa, joten koreografian sovittaminen ruudukkoon jäi lähinnä improvisaation ja oman inspiraation ja tulkinnan varaan. Lisäksi Kino Helsingin näyttämö oli epäedullinen katsojan kannalta tarkasteltuna. Yleisö istui alempana ja näin moni lattiatason tapahtuma ja ruudukko jäi havaitsematta. Puvut olivat kauniin punaiset ja liikkuvaiset ja antoivat voimakkaan vastakohdan näyttämökuvalle. Toisaalta ruudukko oli usein liiankin dominoiva. Se oli kuin eri maailmasta: tanssijat eivät mahtuneet visuaalisuuden sisään. Olimme ikään kuin pelinappuloita, joiden siirtymistä ulkopuoliset tekijät määräsivät, kuten seuraavassa tanssijat ilmaisevat:

Harjoittelimme aluksi kolmistaan (Pia, Raisa, Riitta) Katariinan ollessa mustana hevosena, mikä kyllä sopi kuvioon, sillä Nopat oli minusta peli. Olihan näyttämöllä pelikenttäkin. Koen, että näytöksissä en osannut pelata ihan niin hyvin kuin olisin voinut. Ehkä harjoitusprosessin aikana emme pelanneet tarpeeksi. Vennamo 1996, palautekirjoitus.

Katariina oli hyvä saada loppuvaiheessa mukaan. Vielä uusi voima. Se sopi Noppien yllätysmaailmaan. Karaspuro 1996, palautekirjoitus.

Musiikki oli tilattu Rinneradio-yhtyeeltä. Musiikinkaan suhteen tapahtumat eivät toteutuneet suunnitelmieni mukaan. Rytminen teknomusiikki oli kyllä ”hyvän kuuloista” ja monin paikoin tanssia tukevaa, mutta jälleen kerran kuin eri maailmasta. Rinneradio tarjosi valmista musiikkia, jonka perusteella työstin esityksissä soitettavan nauhan. Näin ollen kohtaukset olivat pituudeltaan etukäteen tarkasti määriteltyjä. Toiset kohtaukset venyivät ylipitkiksi, toiset jouduttiin yllättäen lopettamaan seuraavan kappaleen jo vyörähtäessä kaiuttimista ulos. Näin tanssin sisäinen liikkumavara ja reagointi tila typistyivät mekaanisen oloiseksi.

Musiikin kanssa oli ongelmia. Energiat eivät virranneet. Vennamo 1996, palautekirjoitus.

Valomaailma oli myös omalla tavallaan irrallinen elementti, vaikka se pyrkikin seuraamaan tanssin kulkua. Mutta koreografina minun ja valaistumestarin sisäinen maailma eivät kohdanneet. Itselläni oli ja on hyvin voimakas visio valaistuksen luonteesta. Se, että niin on, ei ole epäluottamuslause valaistussuunnittelijaa kohtaan. Tästä seurasi monia vaikeuksia. Vielä tuntia ennen ensi-iltaa istuin ”suunnittelemassa” valoja.

Yhteenvetoja

Kaiken kaikkiaan *Noppaa heittävät naiset* oli harvinaisen raskas prosessi ja jäi omalla tavallaan väliproduktioksi. Se oli rutistus *Naisen kyynärän* jäljelle jääneistä rippeistä. Se, mitä mehevän pehmeästä ja dynaamisesta teoksesta oli jäänyt jäljelle, ei kuitenkaan riittänyt tekoaineeksi uuteen produktioon. Sen lisäksi, viiden kuukauden työskentelyn jälkeen, jäimme lähes ilman yleisöä: kuudessa esityksessä oli yhteensä vain sata katsojaa. Kaupungissa tapahtui samaan aikaan paljon muutakin. Jäimme laitosten jalkoihin ja lehdistönkin kiinnostus oli olematonta. Huono yleisömenestys masensi niin tanssijoita kuin itseänikin. Koreografia oli fyysisesti vaativa ja energiaa kuluttava. Vaikka esiintyminen kahdelle katsojalle on sinänsä yhtä arvokasta, on se samalla turhauttavaa, energian tuhlausta. Työtapa ja ajattelun se oli kuitenkin tärkeä prosessi. Tavallaan siinä huomasin, miten minun ei tulisi työskennellä. Sen seurauksena vertailu *Naisen kyynärän* ja *Noppa*isten välillä auttoi minua tarkentamaan työtapaani.

Liikkeellisesti tanssijat eivät ehtineet tuottamaan omia, annettuun liike-materiaaliin perustuvia variaatioita. Tanssijat eivät vielä piirtäneet kehoillaan.⁴² Improvisointia opeteltujen kirjainmallien perusteella arvioi Pia Karaspuro seuraavasti:

Kirjaimista tuli omaa liikettä ja lempikirjaimia. Oli hauska huomata, että aika vähällä alkumateriaalilla saa valtavasti variaatioita aikaan. Karaspuro 1996, palautekirjoitus.

Tapa tuottaa runsas variaatioiden määrä ei vielä kuitenkaan merkitse samaa kuin mitä tarkoitetaan liikkeen virtaavuudella, avoimuudella tai vireydellä moneen eri suuntaan. Se ei myöskään välttämättä ole sama kuin tehokkaasti suoritettu liike eli tanssijan potentiaalinen käyttö mahdollisimman vähäisellä energialla. Alignment-opin mukaanhan päämääränä on tarkoituksenmukaisen tehokkuuden saavuttaminen. Näin keho säästyisi ylimääräiseltä rasitukselta ja ainakin siinä mielessä metodi tukisi ajatusta uran jatkumisesta mahdollisimman pitkään.⁴³

Sarjojen ulkooppiminen paperista lukien tuntui epämielekkäältä ja vaikealta kuten seuraavassa tanssija Raisa Vennamo toteaa:

Opin, että tanssissa muistisäännöt on heti kytkettävä kehoon. Paperi ja kynä eivät auta paljon sitten, kun tanssii. Vennamo 1996, palautekirjoitus.

Toisaalta, kuten toinen tanssija ilmaisi:

Valmiiksi kirjoitettu sarja tietyistä kirjaimista: sama vaikeus lukea kuin esimerkiksi Laban-notaatiokurssilla. Vieras tapa tehdä; saattaisi kuitenkin murtaa matkimisella oppimisen ”vaarana” olevat maneerit ja tuottaa suoraan oman näköistä tulkintaa. Vaikea kuitenkin hahmottaa kokonaisuuksia ja muistaa, kun opetellaan tällä tavalla lukemisen kautta: inhosin suunnattomasti paperista opettelua ja oli tosi vaikea irtautua siitä. Karaspuro 1996, palautekirjoitus.

Lopuksi tanssija Katariina Vähäkallion kuvaus *Noppanaisten* prosessista:

42. Body-writing-ideasta teoksen *Lintunen* yhteydessä.

43. Käytän tässä yhteydessä ilmausta mahdollisimman pitkään, uran jatkumiseen vaikuttavat monet muutkin tekijät.

Unelmahyppy toisesta esityksestä viikoksi harjoittelemaan ja heti esiintymään. Etukäteen valmentautuminen = mukana harjoituksia seuraamassa silloin tällöin. Kaavioita paperilla. Vartalokirjoitus á la Pasanen-Willberg. Takautumia Amsterdamiin: Christina Svane ja sounds in the body. Vokaalit. Konsonantit. Oikeastaan sama oivallus, jolla he tuottavat hyvin erilaista materiaalia. Riitan antamat kirjaimet. Omat ”Noppalais-kirjaimet”. Trude Conen peukalo-suu-hun-tekniikkatunnit. Ei eläinmielikuvia. Narut. Roikkumisen intensiivisyys. Keriminen. Asenne. Pienimuotoinen jännitysnäytelmä, jossa kehoja kannetaan. Omani valuu. Ja kantaa. Ja kirjoittaa. Duetto Riitan kanssa. Elävää ja rajua. Tätä lisää. Suoraan selkärangasta impulsseja, jotten enää kontrolloi energiaa, vaan hienosäädän vapaasti. Siis taas sama ilmiö. Vähäkallio 1996, palautekirjoitus.

Tässä produktiossa ikä ei näytellyt tärkeää roolia: olimme kaikki vielä alle tanssijan tyyppillisen lopettamisiän. Toisaalta tietoisuus siitä, että tuo ikä lähenei – ja vauhdilla – sai minut yrittämään jotakin enemmän, jotakin vauhdikkaampaa, jotenkin itsetarkoituksellisesti näyttävämpää ja samalla koreografian konsepteja ohentaen.



Lintunen 1996. Kuvassa Liisa Pentti ja Pia Karaspuro. Kuva: Timo Muilu.

5. Lintunen – tanssi seitsemälle komealle naiselle⁴⁴

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Tanssijat: *Sinikka Gripenberg* (55v.), *Pia Karaspuro* (34v.), *Liisa Pentti* (37v.), *Leena Porri* (39v.), *Paula Salosaari* (44v.), *Riitta Vainio* (60v.) ja *Raisa Vennamo* (41v.)

Valaistussuunnittelu: *Pasi Pehkonen*

Ääni- ja musiikkikooste: *Kari Tossavainen / Teak / TTL*

Puvustus: *Teak/opetusteatteri ja Leena Nurmi*

Lavastus: *Pasi Pehkonen*

Ensi-ilta 26.4.1996, Stoa, Helsinki, harjoitusperiodi 18.12.1995 - 25.4.1996, kesto 60 minuuttia.

Saatteeksi

Tarkastelen tässä luvussa teoksen *Lintunen* työprosessia. Pohdin siinä sitä, miten osasin koreografina työskennellä erilaisten ja eri-ikäisten tanssijoiden kanssa? Mikä motivoi eri-ikäisiä tanssijoita jatkamaan silloin, kun käytännön mahdollisuus siihen oli olemassa? Miten eri sukupolvet kohtasivat, vai erottiko sukupolvien välinen kuilu eri-ikäiset tanssijat toisistaan? Mikä oli tämänkaltaisen työn merkitys?

Harjoitukset alkoivat joulukuussa 1995 Riitta Vainion ja Liisa Pentin kanssa. Tammikuussa 1996 työskentelin ainoastaan Liisa Pentin kanssa, jonka päätteesi Liisa Pentti ja minä esitimme työdemonstraation *Lintusesta* Helsingin Kaapelitehtaalla *Sivuaskel*-tanssifestivaalin yhteydessä (25.1.1996). Aloitin koko ryhmän kanssa työskentelyn helmikuussa.

44. Teokseen liittyvät arvostelut liitteessä 2.

Valkoinen lintu – matka kotkasta kuuhun

Aloitin harjoitukset ryhmän vanhimman tanssijan kanssa, koska tarkoitukseni oli tehdä hänelle erillinen soolo. Ensimmäisessä harjoituksessa kävimme yleisiä liikkeen periaatteita ja lainalaisuuksia läpi. Se helpotti oman kehon tuntemaan oppimista ja antoi sitä kautta paremman mahdollisuuden tulkita annettua (eteen näytettyä) liikettä kehon omat lähtökohdat huomioon ottaen. Tutustuimme heti kirjoittamisen ideaan, josta seuraava päiväkirjamerkintä:

Lähdimme rauhallisesti liikkeelle tunnustellen istuma-asennossa painomme paikkaa. Siitä liikkeelle lähtien laajensimme liikeratoja selkärangasta käsin eri rangan toimintamalleja hyväksi käyttäen. Ajatus hännästä, joka ohjaa painon siirtymistä alaspäin kohti lattiaa ja kohden painonsiirtoa ja sitä kautta takaisin kehon keskusta ja ylöspäin kohden selkärangan yläpäätä, joka ajatellaan ikään kuin pieneksi kynäksi. Sillä voimme ”piirtää” kuvioita mielessämme ja initioida mielikuvan käytön kautta keho liikkeelle ja muotoon. Häntä auttaa painonsiirrosta ja tasapainon ylläpidossa. Kutsun tätä ”body-writing”-metodiksi. Siinä pyritään paikallistamaan selkärangan yläpää atlas-axis, josta liike initioituu piirtymällä muotoon ja tilaan. Se on kiitollinen mielikuva liikkeen tuottamiseen, koska se sisältää motiivin, tarkoituksen ja liikkeen aktin. Se on keino tuottaa liikettä. Tuotettua liikettä voidaan varioida monin määrin sisältölähtökohdista riippuen, konkreettisten ja abstraktien mielikuvien avulla. Esimerkiksi lause ”minä rakastan” on hyvin tunnelatauksinen itsessään. Kuitenkin tanssi voi pysyä orgaanisena, abstraktina, arvoituksellisena, salaperäisenä; tanssin ei tarvitse varsinaisesti illustroida tunnelatausta, mutta ajatus ”minä rakastan” voi olla voimakkaasti liikkeelle paneva voima (motiivi). Valitsenko kaunokirjoituksen vai tikkukirjaimet määrää, kuinka sidon liikkeet yhteen. Sillä on vaikutus liikkeen rytmitykseen. Aivan kuten tavallisessakin kirjoituksessa. Variaation mahdollisuuksia voidaan ottaa esimerkiksi tilankäytön säännöistä: kirjoitan pystysuoraan A:n reunat ja sitten vien liikkeessä A:n poikkiviivan lattia- tasoon. Variaatioita on lukemattomia. Kirjoittamisen liikeradat tuottavat ”helposti” liikettä ja muotoja, mutta fokuksena ei vielä välttämättä ole liikkeen laatu. Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Painotin, että liikkeen opettelu ei saisi muodostua pelkäksi matkimiseksi, jonka jälkeen kehoon ehdollistettu liike esitettäisiin ikään kuin pantomiiminä. Noppaisten harjoitusprosessin jälkeen olin entistä voimakkaammin sitä mieltä, että tanssijan olisi ensin löydettävä tie sisätilaansa ja oma avaruutensa ja kelluttava siellä oma aikansa ja sitten löydettävä tie ulos liikkeen virtaan. Myös Riitta Vainio tuntui ajattelevan näin jo entuudestaan:

Löytääkseen itsensä täytyy vaipua itseensä ja löytää semmoinen liikekieli, että sä pystyt tulemaan sun kehoos. Vainio 1995, haastattelu.

Samoin kuin Naisen kyynärässä, minulla ei ollut kovin tarkkoja ennakkosuunnitelmia, käsikirjoituksia tms., koska halusin ensin nähdä tanssijassa jotakin hänestä itsestään. Näkemäni perusteella kehitin koreografiaa eteenpäin. Kysyin itseltäni, miten saisin aikaan dialogin koreografian ja tanssijan välille niin, että koreografina en olisi tanssijan yläpuolella. Oletin, että myös tanssijat näkevät koreografista jotakin – molemmat puolet ovat tärkeitä.

Antaa asioiden tapahtua, koko ajan syntyä liikettä

Koska en itse tanssinut tällä kertaa mukana, jäi minulle enemmän aikaa pohdinnoille liikkeen synnystä:

Mitä on alitajunnasta lähtevän/syntyvän liikkeen unityö? Miten saada mielikuvaa koskettamaan ihmisessä syvää, tuntematonta? Miten saada tanssijassa oleva liike ulos muotoon? Pasanen-Willberg 1995, päiväkirjamerkintä.

Palaamalla ajatuksissani Amsterdamin koulutuksen aikaisiin oppeihin löysin tuekseni monia, edelleenkin tuoreilta tuntuvia ajatuksia liikkeestä, jotka puolestaan auttoivat minua omassa koreografina olemisen prosessissani. Tulisi muistaa, että liike syntyy tiedostamattomassa. Tanssijan on oltava kärsivällinen ja avoin, koska jos hän työstää liikettä väkisin, estyy liikkeen muodostuminen. Tämänkaltaisen työskentelyn ohjaavaksi ajatteluksi Barbara Clark ehdottaakin, että ”...just keep thinking the action is easy as you do it and your unconscious mind catches on. Little gleams of light dawn on you bit by bit” (Clark 1968, 2).

Harjoittelimme Riitta Vainion kanssa väljästi improvisoiden tavoitellen linnun liikkeitä. Tarkoituksena ei ollut imitoida linnun liikehdintää vaan mielikuvien avulla saavuttaa tietty painavuus liikkeeseen. Imitaatiovaaran vuoksi vaihdoin siipi-sanana korva-sanaan. Vainio kuvitteli korvat molempien käsien paikalle siipien sijaan. Korva-sana herkisti kehon pinnan isommaksi, konkreettiseksi kuulevaksi elimeksi. Samalla se myös sanallisti tuntemuksia, josta ote alla olevassa sitaatissa:

-Voi kuule. Mä muistan kuinka mä oon istunut niiden pöytien ääressä ja kuunnellut kuinka verbalisoidaan.

- Mä on niin piilossa, mies-kulta, mikä sä oot?
-Nainen, mikä mä oon? (naurua)
-Mulla on oikea korva paksu, vasen kuin ei olisikaan. Toinen on paksu, toinen sen varjo. Toinen on, toinen ei. Sen sydän tekee...näkyttömäksi. Oikea on ja tekee lennon.
-Toisella on korvarikko, se on kutistunut kehityttömäksi lapaluun taakse, se on tynkä.
-Tää on paksu, tumma avaruus, tiheä ja musta, kun oikea korva lentää...
Vainio 1995, harjoitus.

Päivä oli eiliseen verrattuna hieman raskaampi. Eilisiin harjoituksiin sisältyi myös humoristisia piirteitä. Huomiokseni tuli, että on tärkeää työskennellä ihmisten eripäiväisten energiatasojen ja energieettisten viritysten kanssa. Tiettyjen metodien tarkoitus ei ollut manipuloida tanssijoiden olotilaa ulkoakäsin. Niiden avulla pystyin huomioimaan tanssijoiden juuri senhetkistä olemista ja valmiutta tanssiin. Se oli myös yksi keino synnyttää erilaisia asioita, mitä ei muutoin olisi voinut odottaakaan tapahtuvaksi. Tässä vaiheessa en vielä puhunut liikkeen intentiosta tai samaistumisen ideasta liikkeen laatua tavoiteltaessa. Työskentely oli kokeilevaa ja päämääränä oli syvän tietoisuuden tason saavuttaminen. Koin työskentelyn mielenkiintoiseksi erityisesti Riitta Vainion kanssa, koska hän on perehtynyt tanssiterapian eri muotoihin. Minun oli edelleenkin vaikea tunnistaa raja, jonka ylitettyään tanssijan kontrolli katoaa. Kysyinkin itseltäni, oliko vapautta antaa asioiden syventyä loputtomiin. Milloin koreografian tulisi ohjata tanssija ulos liikkeeseen ilman, että tanssijan välitön kokemus jostakin uudesta ei katoa?

”Tämä uusi metodi mahdollistaa panemaan liikkeelle unohdetun energian häntäluun ja pään välillä”

Eilissä harjoituksissa oli tapahtunut jotakin, mitä minun oli vaikea käsitellä. Riitta Vainio korjasi tilanteen tulella yllättäen työhuoneelleni Paahtimolle. Seuraavan Riitta Vainion esittämän monologin olen kirjannut kokonaisuudessaan sellaisenaan kuin sen pystyin siinä tilanteessa tietokoneelle taltioimaan. Tekstin tulkinta on vaikeaa, mutta se kertoo lukijalle jo sellaisenaan ainakin jotakin. Teksti kumpuaa suoraan syvältä vaihdellen mielikuvien, muisteluiden ja konkreettisten tapahtumien muodossa. Vainion purkaantuminen kertoo siitä, miten syvällä tämänkaltainen työskentely tapahtuu. Koreografina en voinut sillä

hetkellä muuta kuin antaa purkauksen tapahtua. Terapeuttisia välineitä asian käsittelyyn minulla ei ollut, mutta uskon, että tämänkaltaisen olotilan saavuttaminen toi tanssiin tanssijalle itselleen tärkeitä merkityksiä.

Vainion astuessa tilaan yhdessä Pasasen kanssa tapahtui jonkun tuntemattoman asian kohtaamista, jossa aikaisemmin ei ole ollut tilan tunnetta eikä olemassaoloa Vainiolle. Se puhkesi jostakin siitä raivosta, että on verbalisoitava jotakin, jota ei voi verbalisoida. Se on aluksi tila, joka on hiljainen ja jolla ei ole ääntä, joka syntyi alitajunnan kutsumisesta, tiedostamattoman kutsumisesta esille. Se tulee kuitenkin ikään kuin kutsumattomana vieraana tietoisien kutsumana. Tapahtui jotenkin, koska Will (Pasanen-Willberg) sanoi jonkun sanan. Siitä lähti heräsi Vainion raivo kymmeniä vuosia taaksepäin muistona istumisesta musiikki-, kuvataide-, draamaseminaareissa, kokouksissa. Sieltä puuttui aina sana ”tanssi”. Samoin psykoanalyttiset ja terapeuttiset viitekehykset, jossa ehdottomana edellytyksenä on ollut, että tanssijan on pystyttävä verbalisoimaan. Vainiolla on niin paljon asioita siitä todellisesta tiedosta, jota ei voi suoraan verbalisoida sanoiksi. Nimenomaan silloin alitajunnan tuottama liikemateriaali menee katki. On ehdotonta, että on välitön luottamus Willbergin ja Vainion välillä siinä hiljaisessa tilanteessa eli että on kaikupohja sen uuden liikkeen tulla esille (tiedostamattoman ja ennen näkymättömän liikkeen, ennen ilmaisemattoman liikkeen tai äänteen tulla esille). Se ilmaisi ensin itsensä raivona ja voimattomana pahoinvointina, mutta raivoa, joka on täysin avutonta ja hiljaista, mutta joka voidaan sanoa olevan vanhudesta johtuvan selän heikkoutta, kulumaa, liiallista tanssin liikkuvuutta nikamien rasituksessa. Nykyisen terminologian mukaan on selitettävissä, että on aikakin lopettaa, kun on 60-vuotias... Kuitenkin Will kutsui sitä esiin ja se, että sillä oli nyt lupa tulla. Me otettiin riski, että onko mahdollista antaa sen tulla sellaisessa muodossa kuin se purkautuu lihaksista. Will sanoi muutamia avainsanoja ilmaan, jotka Vainiolta on täysin unohtunut nyt. Mutta se lähti lentoon. Se on valkoinen lintu, joka oman itsensä tai toisten muodostamassa häkissä, on vankilassa, josta ei ollut ulospääsyä. Tanssija on katatonisesti paralysoitunut liikkumattomaan immobilisaatioon häkissä joka on niin tiukka, että se ei voi liikkua. Ensimmäinen muisto häkistä on, että viikon vanha Vainio-vauva (nimetön) tuodaan kotiin. Kotiin tulemiseen liittyy aina naisena olemisen side, vankila. Kaikki, mikä on läheistä, sidotaan. Vainiolla on liian suuri rintahäkki tai vauvalla. Äidin mielestä. Mutta siinä ei ole lääketieteellisesti mitään vikaa.

Miekkalisäke rintalastasta puuttuu. Vainion äiti sitoo kuukaudeksi tiukan siteen rinnan ympärille painaakseen rintakehän luut alas...

Vuodesta 1977 saakka Vainio on tehnyt liikunnan syvätyöskentelyä saadakseen energiansa ja selkänsä kasaan (joka on mennyt poikki) ja aina on todennut, että se katkeaa vyötärön kohdalta poikki. Jalat ja torso on erit. Jalat ikään kuin putoavat alta pois. Niin kauan kuin on voinut tanssia lujaa, kovaa, saadakseen ne yhteen, on asia ollut OK, mutta kun lannerangan nikamien välilevyt ovat madaltuneet ja kuluneet. Lääkäri väittää yliliikkuvuudesta. Taistelu on ollut aika

mahdotonta ennen kuin Vainio on löytänyt viikon vanhan lapsen itsessään. Tämä on sekä este että ehto tanssijana olemisen kanssa. Se on tehnyt mahdottomaksi enää tanssia normaalilla tavalla, koska kulumat on siellä. Mutta päästäkseen häkistä pois vaatii joko että pienentää tai suurentaa kroppansa. Muuten on alisuttava ympäristön asettamaan muottiin. Ympäristö symbolisoi äitiä, joka on pienentänyt sen rintakehän.

Tätä ei millään verbalisoimalla saada auki, vaan se on tehtävä.

Will sanoo, että yhdistä atlas-axis ja häntäluu selkärangan kautta ja raajat selkärangan jatkeeksi. Sieltä tulee lupa liikkua, lupa, jonka kaikki on kieltänyt. Mun äiti on kieltänyt mua liikkumasta. Luonnollinen lapsi kuuli sen sanan. Viikon vanhalla lapsella ei ollut mitään vikaa, luonto osas kaikki. Alitajuinen, tajuton ja pois nukkunut ja kuollut lapsi, joka sai elää vain viikon, koska tämän takia tanssisalit ja julkiset paikat on olleet elämää. Koska siellä mä sain elää sen viikon, koska ihmiset ja sairaanhoitajat ymmärsivät minua enemmän kuin minun äiti, mutta joka ei myöskään voinut antaa mitään maitoa, vaan sairaanhoitajat näki, että mulla oli nälkä. Ne antoi mulle tuttipulloa, koska äidin ruumiista ei tullut maitoa. Sen takia sen viesti on ollut, että ole pienempi, ole laihempi ilman äidin antamaa ruumiin maitoa, ruumiin huoltoa joutuessaan intiimisti kotiin kaksin äidin kanssa. Viimeinenkin mahdollisuus saada jotakin äidiltä loppui.

Elävä vastasyntynyt lapsi kuoli minussa kotona ensimmäisinä päivinä. Sen jälkeen kaikkien intiimien kanssakäymisien välillä on ollut karhea, tiukka kipsinomainen side rintakehän ja sydämen ympärillä.

Tämä intiimi tila avautui eilen keskustellessamme luvasta olla tanssijana.

Toinen naiskuva, se alkuperäinen äiti, joka haluaa olla lastensa kanssa, pitää heitä sylissä ja antaa heille ruokaa.

Tanssijan todellinen tarkoitus Vainiolla, kun hän on käynyt läpi tän, mitä hän haluaa elämältä ja tanssijana, jota hän sielustaan ja sydämestään koko ajan on, on ruokkia ruumiillaan ihmisiä, joka on tanssijan ydin. Tuoda esille sitä, mikä ei ole sanoin ilmaistavissa, joka on niin syvällä.

Kun me Willbergin kanssa hypättiin vapaaseen tilaan, niin kädet alkoivat pyöriä rintakehästä kuin tuulimyllyt. Sieltä lapaluiden alta piilosta, häkistä lähti tuulimyllyn tuuli pyörittämään niitä siipiä. Sitten mä löysin, että oikea puoli on mustaa paksua ainetta, oikea lapaluu tiheä mustaa paksua olemusta. Se liikkui ja liikkui ja synnytti itse itseään omalla toisella tahollaan ja se tuotti ja tuotti vapaata liikettä, joka tuntui muistuttavan jonkun linnun lentoa. Jotakin, joka muistutti niitä aikoja, jolloin Vainio liikkui ja lensi nuorena tietämättä häkin olemassaolosta syvällä itsensä sisällä ja se oli piilotettava niin, että kukaan ei sitä näkisikään.

Kun Vainio sanoi jotakin siivistään, niin Willberg ehdotti, että sano siiven sijasta korva. Se antoi Vainiolle mahdollisuuden kuunnella, kuulla ja lupaa kuulla, mitä sisältä tulevat liikkeet viestittävät. Vasen kädentyngä oli sidottu lapaluun taakse alikehittyneeksi, joka ei millään jaksa elää. Samalla liike muuttui vasemmalle puolelle keuhkoa, rintakehää, sydäntä, joka tuskin jaksoi pumpata, elää ja olla. Se oli äärimmäisen heikko. Kytkenä häntäluun päähän meinasi katketa. Joskus, 6–7-vuotiaana, Vainiolle tuli muisto itsestään, jolloin hän laski kelkalla

jäämäkeä alas. Tullessaan valtavalla vauhdilla hän törmäsi toisen lapsen kelkkaan ja siitä valtavalla töyssyllä ylös ilmaan ja lensi häntäluulleen alas jälle ja häntäluu vioittui. Ennen harjoitusta olin ollut re-balancing hoidossa, jossa kehoa manipuloimalla tietyin metodein pyritään tasapainottamaan kehon osat keskenään. Tässä hoidossa hänelle tehtiin häntäluun alla oleva manipulaatio, josta tällä kertaa yllättäen tuli hyvää, parantavaa energiaa. Willbergin kannustaessa Vainion vasenta puolta liikeilmaisussa kytkentä häntäluun välillä voimistui ja se vasen puoli pääsi vapaaksi auki ja liikkumaan. Häntäluun, vasemman käden ja rintakehän välinen tanssi pääsi jälleen tasapainottumaan. Se pääsi ilmaisemaan itse itseään, se siipi. Se on se pikkuinen lintu; se on se rauhan lintu, valkoinen lintu, joka tekee rauhaa sen välille, että äiti murhasi sen tietämättömyyttään, hyvää tarkoittaen, rakastaen, viikon vanhana...

Tuli semmoinen tunne, että häntä pitäisi saada ylös roikkumaan, pitäisi saada enemmän painetta selkärankaan. Mulle tulee katko. Tiedostamaton alkoi antaa salaa ilmaisia itsestään luottaen W:n aistiolemukseen, jonka mun äiti ja suurin osa tanssijoista on kieltänyt, koska se on anorektista, ei-pyöreätä, ei-pehmeää, koska sen sanotaan olevan ristiriidassa tanssijuuden kanssa, ammattitanssijoiden kanssa.

Kun Will yritti saada tarkempaa sana-analyysia, niin Vainiossa oleva lapsi pani hanttiin ja alkoi tehdä juuri päinvastoin. Eli tahdonalainen alkoi tapella alitajuksen kanssa ja energia alkoi hiipua pois. Vainio sanoi, että se tahtoi lopettaa, se joka ilmaisi äsken itsensä ensimmäistä kertaa elämässään niin Will sanoi, että lopeta sitten, niin Vainio sanoi, että enpäs lopeta. Selkä lattiaa vasten alkoi aueta. Will sanoi, että tule ylös sieltä lattialta, niin Vainio sanoi, että en, koska nyt lähtee jotakin energiaa liikkeelle, erikoisesti vasenta puolta selkärankaa, lähinnä lannerangasta alaspäin. Nostin häntäluuta, johon energia rintakehästä virtasi alas lantioon.

Energiaa riitti, mutta se oli äärimmäisen heikko, jota piti suojella, että mä en katkaissut sitä. Ennen söisin siihen, koska se on koko ajan jonkun puute. Yhdellä tasolla se voi olla puute, johon nainen usein hakee miehen täyttämään sen. Mun tieto on, että mies ei tätä omalla seksuaalisuudellaan korvaa tätä mun puutetta. Tähän saakka mä olisin turvautunut miehen tarpeeseen täyttää vajaa ihminen mussa. Tässä tuli muisto, että tanssijan työ ei ole riippuvainen seksuaalisesta kiihotuksesta. Mitä on elämän energia? Mitä on itämaisittain kundaliinin herääminen, jonka sanotaan heräävän häntäluun päästä lantion pohjasta, jota myöskin kutsutaan käärmeeksi, vihreäksi käärmeeksi. Mutta tässä tapauksessa, Vainion traumako takia, energian virtaus on katkennut rintakehään ja jättää erittäin heikon kokemuksen ristiselässä ja kytkennän tyhjäksi.

Nuorena kaikki alaraajan harjoitukset ovat vahvistaneet olemassaoloa ja pitäneet huolta realiteeteista kulkea kahdella jalalla ihmisenä maan päällä. Tämän energiapakkaantumisen rintakehään ja päähän seurauksena Vainiolla on ollut erittäin vahva ja vilkas mielikuvitus. Kaikki tanssiharjoitteet ovat pyrkineet maadoittamaan energiaa jalkapohjiin, maahan ja realiteetteihin ja sillä tavalla myös vahvistamaan itsetuntoa ja olemassaolon kokemista.

Tämä uusi metodi mahdollistaa panemaan liikkeelle unohdetun energian häntäluun ja pään välillä.

Kun menin kotiin, niin pahoinvointi ja heikkous oli valtava ja jatkoin pallon kanssa hidasta liikuntaa. Kun mä makasin horrettilassa energiaa kehittyi pään ja lantion välille. Olin hirveän syvässä lepo- ja väsymystilassa. Mä tiedostin lepo-tilassa syvää kuuntelemista. Siinä tilassa ei ole kukaan ihminen ollut koskaan mun kanssani. En voinut mennä tanssitunnille missään tapauksessa tekemään mitään vanhaa. Ihmistä kaipasini. Menin Marian kirkkoon ja siellä sattui olemaan messu, jossa ehtoollisleivässä sanotaan Kristuksen ruumis. Siellä sattui olemaan yksi tanssija ja mentiin yhdessä viettämään iltaa. Tanssija ymmärsi saman kielen.

Vainio 1995, monologi.

Päätimme pitää joululoman.

Riitta Vainio ja Liisa Pentti

Harjoitukset alkoivat uudestaan tammikuun toinen päivä 1996 Teatteri-
korkeakoulun tiloissa Paahtimolla. Jago-sali oli omalla tavallaan viehättävä: isot
pylväät sivustoilla, sininen puulattia, ikkunat kadulle läpi seinustan. Mutta pölyinen
ja useimmiten rompetta täynnä. Olimme kaukana ideaaliolosuhteista Vainion
studioilta Vanhakartanossa. Harjoitukseen tuli myös Liisa Pentti, jonka kanssa oli
tarkoitus tehdä vain työdemostratio tammikuun lopulla järjestettävälle uuden
tanssin festivaaleille. Tässä vaiheessa työskentelin konkreettisesti kahden hyvin
eri-ikäisen tanssijan kanssa. Miten saattaisin heidät yhteen?

Kävimme läpi tyypillisiä käyttämiäni harjoitteita, joita olimme tehneet Riitta
Vainion kanssa jo joulukuussa. Kyse ei ollut niinkään erityisen liikemateriaalin
esittelystä vaan ajatuksellisesti toinen toisemme samaan vireeseen saattami-
sesta. Opettelimme myös tarkkoja liikeymbinaatioita, joita varioimme
improvisaation avulla. Tarkoitukseni oli kartoittaa sitä liikemateriaalia, jota
työstäisin helmikuussa muun ryhmän kanssa. Liisa Pentti oli tavallaan lupautu-
nut koekaniiniksi.⁴⁵ Fokuksena tässä vaiheessa oli metodin kehittäminen ja sen
toimivuuden ”testaaminen”. Seuraavassa ote harjoituspäiväkirjastani:

45. Lopputulos oli kuitenkin, että Liisa tanssi koko ryhmäteoksessa oman soolonsa lisäksi.

Omaa lämmittelyä.

Aloitetaan: En lähde pitämään harjoituksia alkeista vaan oletan, että ihmiset ovat kunnossa ja tuntevat oman kehonsa. Jokainen vastaa liikkeen tuntemuksista itse ja kirjaa niitä ja tapahtumia myös itse ylös. Selitän Lintusen lähtökoh-
tia. En tee tarinaa. Jälleen kerran. Vainio ja Pentti ovat jatkumoa Kynnärään ja Noppiin. Osittain teen samankaltaista prosessia heidän kanssaan kuin maini-
tuissa prokkiksissa. Harjoittelumusakin on osittain samaa: Philip Glassia. Osittain kylläkin hiljaisuudessa.

Aloitin selkärangan päistä atlas-axis ja häntäluun ajatuksesta:
Atlas-axis/kädet = kurotus tilaan, sekä häntäluu/jalat = painonpudotuksen kaut-
ta siirtyminen tilaan ja tuki virtaa takaisin kurotukseen ylöspäin => dialogi
rangan päiden välillä painon siirron välityksellä.

En tiedä, miten puhdasta release-työtä teen. Joka tapauksessa ainakin omaa
sovellustustani siitä. Body-writing-idea ja ajatus hännän kasvattamisesta näyt-
tää toimivan.

Miten toimivuus näkyy käytännössä? Ainakin tanssijat näyttävät pääsevän
helpommin liikkeelle tilaan. Liike saa lukemattomia variaation mahdollisuuksia,
kun selkärangan molemmat päät ajatellaan kyniksi, jotka piirtävät kuvioita
tilaan.

Apuna käytetään ajatusta kirjoittamisesta ja mielikuviksi otetaan kirjaimia
ja sanoja.

Tänään käytimme mm. omena- ja kissasanoja mielikuvina. Miten ihmiset
piirtävät liikettä ja varioivat niitä tilassa ja tilaan? Tuottaako body-writing vain
tietynlaista liikkeen laatua? Esim. kaunokirjoitus tuottaa soljuvaa liikettä.

Sitten teimme liikesarjan: RFGQ HA OMENA. Tanssijat opettelivat ensin
eteen näyttämäni sarjan, jonka jälkeen oli mahdollisuus muunnella sitä. Tosin
siinä emme päässeet tänään kovinkaan pitkälle.

Jokainen tuottaa liikettä omista lähtökohdistaan ja annetuista liikeimpuls-
seista.

Kävimme myös keskustelua harjoitusten jälkeen:

LIISA: Mikä on oma tapani lähestyä toisen liikettä? Miten oma liike löytää
sen kvaliteetin, mitä koreografi pyytää?

RIITTA: Ihmiset pyrkii liikaa lähestymään tanssin muistamista älyn kautta.
Tanssijat muistavat enemmän kuin he luulevat. Oma metodini on, että näytän
ainoastaan muutaman kerran. Sen jälkeen tanssija toistaa, mitä on nähnyt ja
minkä muistaa. En pyrikään siihen, että tanssijan tulisi muistaa eksaktisti kaikki
näkemänsä.

VAINIO: Lapsi minussa, oksia alkaa kasvamaan puunrungossa. Saan elää.
Tarkan mallin mukaan kopioitu liike on aivotonta.

Harjoitukset olivat rennot, avoimet. Ei turhaa hosumista ja mielellä tehty.

Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Mielikuvat ja videot muistiinpanoina

In the highly sophisticated forms of theatrical dance, it is essential to find the simplest body image to convey the essential inner meaning of each movement. Winearls 1990, 73.

Lukiessani päiväkirjamerkintöjäni huomaan muistiinpanojeni edelleenkin olevan suhteellisen niukat. Olen kirjannut paljon mielikuvia, joiden avulla liikkeitä tuotettiin. Videoin useita harjoituksia, jotta muistaisin harjoitteita, liikkeitä ja liikesarjoja.⁴⁶ Liikkeen tuntemus ja se, miltä liikkeen kuvittelee näyttävän, ei ole aina sama. Liikesuoritusten kuvaileminen sanallisesti ei tietenkään vielä kerro itse liikkeen muodosta ja muista tapahtumista. Fokuksena ei ollut koreografian kuvaus vaan se, miten se syntyi. Kuvauksessani pysyttelen mahdollisimman lähellä prosessin kulkua, koska tarkastelin kehoystävällisiksi katsomienei keinojen merkitystä vanhempien tanssijoiden kanssa työskennellessä. Voin vain kuvata sitä, mitä näen tanssijoissa tapahtuvan, ja koska minulla on rajallinen tietämys toisen kehosta, en voi pohtia kuin sitä, miten näkemäni kokemuksena vaikuttaa valintoihini koreografina. En löydä mistään kirjasta vastausta selittämään juuri tämän prosessin kulkua. Koreografina olen löyhässä mielessä kasvattaja, tanssija kasvatettava ja kuten Veli-Matti Värri toteaa:

...sillä kasvatettavan kokema maailma ei ole sama kuin kasvattajan tulkitsema ja välittämä kuva siitä. Kun maailma (ja tulevaisuus) ei ole ennalta määrätty, ei kasvullakaan ole tiettyä funktionaalista (kasvatettavan ulkopuolelta määrättyä) päämäärää. Kasvattaja on kasvatettavalleen ennen kaikkea maailman tulkitsejä, kasvun auttaja. Värri 1996, 29.

Koreografina tulkkauksen tanssijoille maailmaani (koreografisia lähtökohtiani) ja autan, annan tanssijoille keinoja päästä siihen.

Samaistumisen idea

Seuraava päiväkirjaesimerkkini kertoo samaistumisen ideasta:

Aloitimme oman lämmittelyn jälkeen. Teimme harjoituksen piirissä vuoroamme odottaen niin, että jokainen tekee keskellä impron omilla kirjaimilla kirjoittaen.

46. *Naisen kyynärässä* ja *Noppaa heittävässä naisissa* en videoinut harjoituksia.

Etsimme liikkeen laadullisia motivaatioita.

Motivaationa erilaiset toiminnot (aktit) kuten esim. kurotus, pudotus, kauenokirjoitus, tikkukirjaimet, kivien päällä kävely, vedessä jne. tuottavat erilaisia liikkeen laatuja ehkä sisäsyttyisemmin kuin käskyt ”ole pehmeä”, ”ole virtaava” tms.

Mielikuva toiminnasta synnyttää tarkoituksenmukaista liikkeellistä toimintaa. Liikkeellä on silloin intentio, joka ei ole vielä välttämättä sama kuin koreografian sisältö.

Esimerkkinä leväkaliteetin hakeminen:

Kuvittele olevasi a) kelluva levä, b) juuresta poikki, c) virta vetää levää ja suoristaa sen = levän matka: häntäluusta ollen veden pohjassa kiinni => virtaa pintaa kohden => kelluu pinnalla limaisena => vajoaa takaisin pohjaan => jne.

Tanssijat kävivät levän matkankulun läpi edestakaisin oman ajoituksen mukaan, silmät kiinni niin halutessaan.

Samaistumisen idea ei ole sama kuin mielikuvan imitointi. Se auttaa liikkeen laadun saavuttamisessa ja intention ylläpidossa.

Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Selkärangan aktivoiminen

Jatkoin työskentelyä Liisa Pentin kanssa, jotta voisimme keskittyä tulevaan demonstraatioon. Liikemateriaalin tuottaminen ei ollut ongelma. Tässä vaiheessa huomasin, että tärkeintä oli löytää ja käyttää harjoittelussa liikkeitä laadullisesti ja dynaamisesti ohjaavia tekijöitä. Liikkeen laadun ja dynamiikan löytäminen edellytti, että liike ohjautuu kehon sisältä, selkärangasta käsin. Tämän vuoksi oli tärkeää aktivoida selkäranka. Ajatuksellinen aktivoiminen on jo keho säästävä tekijä. Tällöin tanssija voi käydä koko ajan keskustelua oman liikkeensä ja liikkeen tuntemuksensa kanssa. Seuraavassa esimerkki selkärangan aktivoimisesta ja intention käytöstä:

Aloitimme työstämällä liikesarjoja

PAINONSIIRTOSARJA VAAVI

= vaaleanvihreä, paksu mato:

Atlas-axis (aa) johtaa rangon siirtymään tilaan oikean jalan päälle samalla, kun vasen jalka irtoaa lattiasta ja nousee ylös kehon kallistuessa. Paino jatkaa siirtymistään lantiossa jalalta toiselle niin, että kehon noustessa vertikaaliin, on paino siirtynyt vasemmalle ja jatkaa kaatumistaan (falling) menosuuntaan parin askeleen verran. AA initioi jälleen liikettä niin, että selkäranka lähtee kiertämään oikealle ja vasen jalka nousee jälleen taakse samalla, kun oikean jalan varassa tapahtuu kääntymisen. Häntä pitenee ja vasen jalka sulaa kannateltavaksi

vartalon etupuolelta ja päättyy eteen koukkuun irti lattiasta. Askeltaen käännös vasemmalle, oikea jalka hamuaa oikealle sivulta ylös. Paino nojautuu vasemmalle, jalka laskeutuu askeleeseen, sittemmin oikea jalka nousee ylös taakse vartalon taipuessa alas käsien varaan. Oikea jalka sukeltaa käsien lävitse niin, että vartalo kiepsahtaa istumaan hännän pehmenemisen ja pidentämisen avulla.

OKSA-sarja: askel-askel käsien kuroituksen ja peukalon johtaessa liikkumista => fuetet oikealla jalalla, joka tulee käännöksen jälkeen eteen koukkuun. Astuu molemmille jaloille, tasahypähdys, ponnistus ja oikean jalan varassa käännöshypähdys => 2. asento, jossa kädet tekee alas saman liikkeen kuin alussa ja paino siirtyilee samanaikaisesti jalalta toiselle.

Tämän materiaalin kanssa improvisaatio:

Ajatuksellinen impro, johon lisätään sarjan pilkkominen. Lisäohjeeksi intentio ”etsi jotakin” ja ”lähde lentoon”. Edelliset ohjeet, mutta niin, että liikkeet suoritetaan lattiatasossa. Liisan lattia-impro oli mielenkiintoinen varsinkin aina silloin, kun liike kiepsahti alhaalta ylös jaloille ja palasi takaisin alas. Ääripäästä ääripäähän suoritettut liikkeet, vaikka ne eivät edes liikkuisi tilaan, ovat sellaisenaan mielenkiintoisia. Työskentelin Liisan kanssa myös kehon tilassa olemisen käsitteiden kanssa kuten vertikaalin pystyasennon ja horisontaalin vaakatason kanssa sekä tutkimme tasojen välistä matkaa ja tasojen vaihteluja. Esim. miten tietty sarja muuttuu, kun tekemistä jatketaan tarkan mallin mukaisesti tason vaihdoksesta huolimatta. Tässä ajattelun fokuksena on tasapainon säilyttäminen, joka edellyttää selkärangan suhdetta vartalon keskiakseliin, painovoimaan ja liikkeen vastasuuntien tiedostamista.

Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Dialogi atlas-axis/häntäluu tapahtuu painonsiirron välityksellä. Metaforana paino siirtää käskyjä ja tietoa alaspäin selkärangan takapuolta pitkin ja tuo takaisin niitä ylöspäin selkärangan etupuolta pitkin. Samat käskyt leviävät raajoihin, jotka ovat rangan ulokkeita, jatkeita, käskyjen toteuttajia: jalat siirtävät vartaloa eteenpäin tilassa ja kädet kurottelevat otteeseen jostakin tai saavuttaakseen tasapainoa ja ylläpitääkseen sitä. Huomiona painon jalalta toiselle siirtyminen lantion kaarisiltaa pitkin. Silta on alempana kuin yleensä kuvitellaan ja laakeampi muodoltaan.

Sivuaskel Kaapelilla

Työskentely Liisa Pentin kanssa kulminoitui työdemonstraatioon *Sivuaskel*-festivaalien yhteydessä 26.1.1996 Helsingin Kaapelitehtaalla. Rekonstruoimme kuukauden prosessin kahdessa tunnissa: esitelmöin koreografisen työni lähtökohdista Liisan samanaikaisesti demonstroidessa liikkeellisesti. Yleisö oli

hyvin kiinnostunut, vaikka kyseessä ei ollutkaan perinteinen tanssiesitys vaan harjoitusten seuraaminen. Yksi tärkeä kysymys yleisön taholta olikin, miten prosessin saisi näkymään itse valmiissa esityksessä. Itse olen sitä mieltä, että prosessissa koettu ja eletty heijastuu aina ”valmiiseen” teokseen halusi niin tai ei. Tanssi kertoo aina jostakin, ennen kaikkea – itsestään. Se kertoo kehon tilassa olemisesta, tanssijan kehon muiden kehojen kohtaamisesta ja sanattomasta kommunikaatiosta. Myös tanssia ohjaavat mielikuvat ja intentiot eivät nousseet tyhjästä, ei-mistään: ne heijastelivat myös jotakin koettua ja jotakin nähtyä. Ne saivat vaikuttaa mielikuvina, ei ulkokohtaisena matkimisena, vaan läpi liikkeen juoksevana virtana (flow).

Juuri se, flow, liikkeen virran läpivirtaamisen salliminen, tiedostaminen ja siihen mukaan meneminen tekee liikesarjasta tanssia. Virrassa ilmenee myös intentiot, ilmaisu, juoni, mielikuvat, kertomukset tms. Ilman virtaa ei ole mitään. Virta on elämän energia. Sen kieltäminen, puristaminen ei-käyttöön, tukahduttaa ja upeinkin suoritus jää vaille syvempiä merkityksiä. Virta lähtee liikkeelle vapauttamalla energiaa. Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Ryhmäprosessin liikkeellelähtö

Lintusen ryhmäprosessissa työstimme sitä materiaalia, jota olimme jo käsitelleet Riitta Vainion ja Liisa Pentin kanssa. Harjoittelussa etsimme jälleen release-, alignment- ja improvisaatiometodien avulla omaa liikemateriaalia ja kehittelimme sitä ja annettuja liikkeitä ryhmässä osittain improvisoiden, osittain kiinteissä rakenteissa liikkuen. Teokseen kuuluivat osat *Lintunen Liisa Pentti, Valkoinen lintu – matka kotkasta kuuhun* sekä *Aamutuulella kuin lokki*. Osien nimet toimivat tanssin mielikuvina ja sisällöllisinä aiheina. Osia ei esitetty kronologisesti, perätysten vaan limittäin, lomittain ja osittain päällekkäin. Osat olivat ajatukseltaan erilaisia, mutta teoksen lopullisessa muodossa ne muodostivat yhtenäisen kokonaisuuden.

Yhteinen nimittäjä

Koska tanssijat olivat iältään, taustoiltaan ja tyylyltään hyvin erilaisia oli ensisijaista löytää tanssijoita yhdistävä tekijä, yhteinen nimittäjä. Tämä yhteinen nimittäjä ei ollut pelkästään liike, jonka kaikki pystyisivät samannäköisesti tekemään. Prosessin aikana tutkin ajatusta liikkeen intentiosta tanssijoita

yhdistävänä tekijänä. Miten tämä intentio rakentui ja ilmeni tanssittaessa? Mikä oli intention merkitys erityisesti vanhenevan tanssijan ja koreografin välisen työskentelyn kannalta? Kun puhuin liikkeen intentiosta, huomasin, että se merkitsi jokaiselle jo entuudestaan jotakin, kuten esimerkiksi päämäärää, liikkeen tarkoitusta tai ajatusta. Se merkitsi selvästi jotakin hyvin tärkeää, joten tartuin ajatukseen intention tarkemmasta jäjittämisestä. Seuraavassa esimerkki intention kanssa työskentelystä:

Harjoituksissa läsnä: Paula, Riitta V., Leena, Pia, Raisa ja Sinikka. Aluksi yhteistä lämmittelyä ilman minua. Tulin kello 12.30. Työskenneltiin peukalo-pikkurilli ajatuksella niin, että selkäranka seuraa. Työskentely jatkuu silmät kiinni. Tänä ajateltiin näkevä sisäinen silmä myös häntäluun päähän, a-a:han sekä rangon ulokkeisiin sormiin ja varpasiin; silmiä joka puolelle. Työskennellään aluksi omalla paikalla tehden pieniä painonsiirtoja. Sen jälkeen liikkuminen tilaan edelleenkin silmät kiinni. Toisten kohtaaminen ja reagoiminen lyhyellä painonjakohetkellä ja sitten jatkaen kulkua tilaan. Lopuksi pysähtyen ja silmät avaten. (katso video)

Muoto on eri asia kuin asento, joka on usein staattinen. Tehtävä tai ohje on 1. impulssi = > keho vie omalla intentiollaan tilaan. Liike virtaa (Flow).

Pasanen-Willberg 1996, päiväkirjamerkintä.

Terapeutista tanssipornoa

Lintusen ryhmätyöskentelyprosessi oli suhteellisen lyhyt, noin 11 viikkoa. Pelkästään tuotannollisten seikkojen vuoksi jouduin tyytymään väljään harjoitusaitaustauluun: aluksi 1-3 kertaa viikossa, viimeiset neljä viikkoa kuitenkin lähes päivittäin. Vaikka rakenne oli tällä kertaa ajoissa valmis, ei sen kypsymiselle ja kehittämiselle mielestäni jäänyt tarpeeksi aikaa. Tämä ilmeni mm. siinä, että kaikki liikesarjat eivät olleet vielä kehon muistissa niin, että tanssija olisi voinut keskittyä liikkeen laadun syventämiseen. Tässä vaiheessa tietoisella liikkeen laadun syventämisellä tarkoitan oman kehon autenttisten tuntemusten kohtaamista ja siitä kumpuavaa fyysistä ilmaisuvoimaa. Toisin sanoen pelkkä mielikuva, intentio tai muu liikettä omalla tavallaan ulkoajoava tekijä ei välttämättä tuo esille liikkeen laatua. Laadulla tarkoitan kullekin itselleen läheisintä tapaa tulkita ja esittää liikettä. Se vaatii aikaa. Usein sitä ei ole, joten suoriutuminen jää helposti ulkokohtaiseksi suoritukseksi. Tanssija ei kohtaa itseään, ei liiemmin toista tanssijaa tai yleisöä; esitys ei kosketa, puhuttele. Vaikka tanssija saisikin kohdata työprosessissa sisätilojaan ja mielenratojaan, ei siitä ole tarkoitus

muodostua itsetarkoituksellista, terapeuttista tanssipornoa; vaihtoehdon näyttäminen sinänsä ei ole esityksen päämäärä vaan keino tuottaa ja ymmärtää tuottamaansa liikettä. Suhteessa vanhenemiseen tai erilaisuuteen tämä saattaisi merkitä itsensä hyväksymään oppimista.

Jos mä puhuisin itsestäni esim. mun omia käsityksiäni mun omasta rumuudesta ja lihavuudesta, niin tota ne on hyvin suhteellisia. Koska siihen aikaan, kun mä olin laihimmillani ja tanssin balettia mä koin olevani hyvin lihava ja nyt kun mä olin lihavimmillani, mä en enää koe olevani lihava (nauru). Siis kaikki on suhteellista. Ja että silleen iän mukana oppii hyväksymään itsensä niin myöskin ulkomuotonsa hyväksyy ihan toisella tavalla kuin nuorena, jolloin on hirveen kriittinen. Ja ehkä oppii tuomaan itseään sellaisena esille kuin haluaa olla eli tää kauneus ja rumuuskin on hyvin semmoinen, johon voi itse jotenkin vaikuttaa. Ehkä ei semmoiseen kauneuteen, joka on joku mannekiinikuva, mutta jollakin muulla tavalla, mikä se ihmisen haluaa olla. Ehkä siinä on se liittyen yleisön odotuksiin ja sanotaan, että balettimaailma erityisesti korosti, että pitää olla laiha ja että pitää olla tietynlainen rakenne ja sehän hyvin pitkälle vaikuttaa näihin kauneusihanteisiin ja siihen, mitä itse haluais olla. Mutta sanotaan, että tällä hetkellä mä koen olevani hyvin sinut itseni kanssa. Mun ei tarvitse pyytää anteeksi olemassaoloani kuten ei myöskään näyttämöllä. Salosaari 1996, haastattelu.

Harjoituspäiväkirjamerkintöjä ajalta 20.3. - 24.4.1996

Seuraavassa en erittele harjoituksia päivittäin. Osien nimet ja niissä käytetyt lorut toimivat mielikuvina. Emme yrittäneetkään ymmärtää etukäteen, mitä ne tarkoittivat. Kaikkea ei edes tarvitsekaan ymmärtää – liiallinen ymmärtämisen tavoittelu saattaa viedä joltakin toisenlaiselta kokemukselta pohjaa pois. Ymmärtäminen ei ole pelkästään tajunnallinen prosessi; se voi olla myös kehollista ymmärtämistä tai hiljaista, piilossa olevaa ymmärtämistä (tacit knowledge), tunnereaktion kautta purkautuvaa ymmärtämistä, vaikka tajunnassa ymmärtäminen, kehollinenkin, tiedostetaan (Lehtovaara M. 1996, luento).

Teimme mielikuvien kanssa töitä ja ne alkoivat elää tanssijoissa – syntyi liikettä.

Samassa paikassa samaan aikaan – Raisa ja Pia

Työskentelin Aleksanterin teatterissa Pian ja Raisan kanssa. Teimme aluksi sarjaa, jota kutsuimme viidakoksi. Sarjaa varioitiin seuraavasti: unisonossa, leikki-

sästi ja kiusoittelevasti, kontaktipintaa etsien ja painoa jakaen sekä ”samassa paikassa samaan aikaan” mielikuvan avulla. Sarja oli ihan hauskan näköinen ja luonteeltaan yllätyksellinen. Kohtaukset unisonossa toimivat hyvin, samoin kontaktit, jos tanssijat tekivät ne neutraalisti ja todella painon kanssa. Jos tanssijat esittivät kontaktin ideaa, tuli siitä naiivia ja tylsän näköistä. Muotojen ja tilassa liikkuvien sarjojen oppimisen jälkeen tärkeäksi muodostui yllätyksellisten elementtien löytäminen. Oli kysymys ajasta, ajoituksesta, ajan käytöstä, rytmistä. Mielikuva ”samassa paikassa samaan aikaan” antoi liikkeelle voimakkaan intention ja halun, motiivin dynaamiseen aktiin. Se vaati myös toisen intentioiden tunnistamisen ja siihen välittömän reagoimisen. Toinen täytyi yllättää.

Syntymä...

Vainio oli ollut ensin lämmittelemässä Sinikan tunnilla. Liikuimme aluksi yhdessä niitä, näitä, noita.

Muna-soolo, syntymä munasta, pieni tipunpoikanen.

A) tunkeutuu ulos ja työntyy ulos = F-kirjain (läpi kuoren) – häntä painaa alas 2:een asentoon = > kääntyy selin – siivet – pehmeä höyhen – laskeutuu alas selälleen = > sama lattialla eli tunkeutuu ja työntyy.

B) Retrograde + konttaava eläin, intentio selkärangassa

C) A- ja B-kohdat tilassa ympäri-akselin + alas-ylös A:lla ja B:llä.

Pyysin, että Vainio ei paljastaisi kasvoilla eikä reagoisi musiikkiin, koska musiikki johdattellee silloin liikaa. En halunnut, että musiikkia illustroitaisiin liikkeellä. Tottakai musiikki vaikuttaa, se inspiroi ja saa siten herkemmin liikkeelle. Vainio pääsi kyllä liikkeissään syvyysiin, vaikka esimerkiksi ajoituksien kanssa työskentely oli vaikeaa. Kun en aina antanut selviä laskuja tai rytmejä, oli Vainion ja yleensäkin kanssani työskentelevien tanssijoiden usein vaikea ymmärtää, kuinka pitkää ajoitusta ja minkä tempoista rytmiä haen. Sanalliset ohjeeni olivat viitteitä kohden tanssijan omaa tulkintaa niistä.

Punontaa Paulan kanssa

Harjoituksissa Paula Salosaaren kanssa teimme aluksi perussarjaa, joka muistutti Raisan ja Pian sarjaa. Perussarjaa kutsuin O-sarjaksi. Pyysin Paulaa käyttä-

mään mielikuvaa ”seuraa lankaa” ja sarjan nimeksi muodostuikin punontaa. Mielenkiintona oli tutkia sitä, miten liikkeen laadut muuntuvat alkuperäisestä liikkeestä sen mukaan, miten niitä varioidaan eri elementtien avulla. Pyrkimyksenä oli sen jälkeen siirtää löytynyt laatu alkuperäiseen sarjaan ja muodostaa pitkä sarja saavutettujen laatuvärijäysten avulla. Liikesarjaa muunneltiin myös niin, että se tehtiin lattiatasossa tai takaperin (retrograde).

Paulan sarjaksi muodostui punonnan lattiataason O = > sama pystyssä tehtynä kaksi kertaa = > pysty osuus punonnan O:sta lattialla tehden = > Kerran normaali.

Taas on jälleen perjantai

Ryhmäharjoitukset Aleksanterin teatterissa. Aluksi tanssijat lämmittelivät pitämälläni Tanssitaiteilijain liiton tunnilla. Tauon jälkeen harjoitukset jatkuivat. Kaikki olivat hieman väsyneitä (perjantai) ja Liisa myöhästyi harjoituksista ja katsoikin sitten loppuharjoitukset. Tanssijat esittelivät toisilleen työstettyjä soolomateriaaleja. Soolot tehtiin ilman musiikkia, jotta tanssijat keskittyisivät olennaiseen, omaan liikkumiseensa ja sen kuunteluun. Musiikki ei saanut johdatella tanssin tekemistä. Vainio ei suostunut tekemään pitkässä hameessa, koska on mielestään lihava ja haluaa vaihtoehtona lähteä biisistä ulos... Pia hermostui sarjassa ilmenneen epäselvyyden vuoksi ja poistui huoneesta kesken harjoitusten (ovet paukkuen), mutta palasi myöhemmin takaisin. En puuttunut asiaan sen kummemmin, en jaksanut. Harjoitus oli hyvä vaikkakin eriskummallinen luonteeltaan.

Seitsemän sian laulu

Se on niin täysin rytmissä, pulsaatti, syke, joka tulis tanssista, jos vaan olis mukana. Sekin, että luovat ratkaisut tuli, okei, että halkoja mä tuolla kantelen, siinä on mun arkirealismi. Siinä on mun häkki, he-he-he... Nää absurdit muutokset. Se oli niin totaalisesti eri kuin joku muu. Sitten, jos ajattelee sitä vinkuvaa tuulta, jota Liisan tanssi on. Ja sit ykskaks kuivia puita, se alku on kylmä ja kostea ja viimeinen mun mielestä, ja sit sisäpuut, kuiva ja sisäpuut. Ne oli mulle jännii ja totaalisia heittoja. Vainio 1997, haastattelu.

Pidimme harjoitukset Vainion Vanhakartanon studiolla. Oli ihana keväinen sunnuntai-iltapäivä. Aurinko paistoi sisään värittäen studion ovelan väriseksi. Vainiolla oli yllään esiintymishame, violetti mekko ja leveä lierihattu, semmoinen sombrero-tyylinen.

...ja sitten se, että me pantiin sellaisia vaatteita päälle, jossa se mun oma oranssinvärinen alushame, jonka mä lykkäsin siihen sitten lisäksi. Se tuntui kauheen tyydyttävältä... Vainio 1997, haastattelu.

Vainio tuli harjoitushuoneeseen sisään kantaen halkopinoa kantolaatikossa. Pysähtyi, palasi vähän matkaa takaisinpäin ja istuutui pinon viereen ja lauloi:

On isällä lätissä seitsemän sikaa ja jokaisessa niissä on pikkuisen vikaa. Sini-sen, punaisen, vihreän harmaan saunassa pesisin puhtaaksi varmaan. On laulu tää niin lyhyt, siks lauletaan se vielä kerran uudestaan.

Kirkkolaulu oli jo alkanut, kun Riitta teki lattialla munatanssin kohdan ”iso lintu”. Konttaukseen luisuen, leväuintia, vesipisaran tiputus kädeltä, selällään muna-soolo, puolikonttaus takadiagonaaliin, halot kerätään, hän pyörtyi patjan reunalle, siinä leväkelluntaa, hattu pois ja nukahtaa. Ylös, halot käteen ja pois.

Duetto

Soolossaan Riitta ”unohti”, mitä oli sovittu tehtävän. Riitta yritti aina ensin löytää oikean fiiliksen ennen kuin hän pystyi tekemään, mutta joka tapauksessa liikkeen kvaliteetti oli levämäinen, pehmeä ja jatkuva. Lisäksi esittäminen oli balanssissa liikkeen laadun kanssa. Soolon jälkeisestä duetosta tuli kahden valtataistelu. Seuraavana aamuna toinen soitti minulle ja ”valitti” kuinka toinen oli tullut liian aikaisin hänen soolossaan sisään. Toinen pelkäsi jäävänsä toisen varjoon. Kuitenkin:

...että me tehtiin kuitenkin Sinikan kanssa tää mustalaisruhtinatar. Että siihen tuli semmoista vähän primääristä niin ku semmoista kreisiyttä, jota mä oon harrastanut aika paljon. Ehkä se, että tähän tuli dramaattisuutta, joka oli mulla käsitys, että sun biiseissä ei tehtäis draamaa vaikkakaan ei niin kuin klassisessa baletissa kertomuksen kertomista. Tähän tuli ehkä pinnalle siitä syvemmästä tasosta, minkä mä koin. Siellä jossakin maan tai avaruuden syvyyksissä. Tää oli kuitenkin semmoista vanhaakin; draamaa sai vähän pistää siihen. Vanha, dramaattinen. Vainio 1997, haastattelu.

Lispetti

Harjoitukset Liisan kanssa. OKSA – tre små troll – rakkaus (sound of music) – joutsenkaula 10 kertaa spotissa – kissaeläin – ympäri – pikku vampyyri – lintunen

– tre små troll lattialla. Liisa yhdisti liikettä lastenloruun niin, että hän samanaikaisesti lausui ja tanssi.

Laiva, laiva, minnekä laiva menee? Muille maille omenoita ostamaan, kaalinpäitä kauppaamaan. Hups! Laiva kaatuu.

Porri alla sienen

Työskentely Leena Porrin kanssa lähti liikkeelle samojen liikeideoiden avulla, joita Liisakin oli soolossaan työstänyt. Leena siis teki periaatteessa samaa kuin Liisa, mutta omalla tavallaan varioiden. Kirjaimista seuraava järjestys: FK OME-NA RQ ja lasten loru:

Tontut ovat alle sienen tehneet tämän talon pienen.

Leenan tehtävänä oli puhua loru itsekseen äänettömästi ikään kuin kertoen itselleen, mitä on koko ajan tekemässä. Henkistä rakentamista. Mielikuvana tulo vedenalaiseen maailmaan levänä: kuinka tuntee oikean veden vastus ja ikään kuin siirtää vettä pois tieltä ja luoda omaa tilaa sinne. Se, että tanssija keskittyi samanaikaisesti jonkun muun tekemiseen esimerkiksi puhumiseen, lisäsi jänniä ulottuvuuksia liikkeen laatuun: liike vapautui, sen joutui vapauttamaan, jotta samanaikainen tekeminen onnistuisi.

Läpimenoja

Läpimeno 14.4. Kasarmikadun studio Bussussa, kesto 67 minuuttia, toimi paikoitellen oikein hyvin. Loppua olisi syytä lyhentää, tiivistää. Se oli paikoitellen turhaa, epämääräistä hyörinää, mutta tanssijat tanssivat itse asiassa oikein hyvin. Ongelmat olivatkin suuremmilta osin koreografisia koskien tilan käyttöä, osien ajoituksia, niiden keskinäisiä suhteita sekä esittämisen laatua. Seuraavassa tanssija-koreografi Arja Raatikaisen kommentti harjoitusläpimenoista:

Olemisen olomuoto eli ollaanko yhdessä vai erikseen, omissa oloissaan vaiko kontaktissa sekä tilan laajempi käyttö. Liikkeen tulisi virrata tilaan. Ihmiset olivat paikoitellen liian lähellä toisiaan, tungoksessa eikä käynyt selville tarkoituksen päämäärä. Raatikainen 1996, harjoitusyleisö.

Koreografisen näkemykseni mukaan en aina pidä mielekkäänä tilan lattiakartallisten, tilassa liikkumisen suunnitelman tekemistä. Tilassa liikkuminen merkitsee minulle ”tässä ja nyt” ja tapahtuu tietyn tarkoituksen tai intention mukaisesti sisältäen usein jonkun toiseen tanssijaan reagoimispelin. Toisaalta, juuri siitäkin muodostuu oma lattiakartasto: tilassa ei kuitenkaan liikuta mielivaltaisesti. Raatikaisen mielestä juuri sen takia tulisikin korostaa liikkeen ulottumista tilaan ja siten syntyvään liikkeen virtaan: konkreettisesti asian voisi ratkaista esimerkiksi sijoittamalla tilaan väljemmin, jotta tanssijoiden tekemiset erottuisivat paremmin. Tanssijoiden mielestä läpimeno meni huonosti. Omasta mielestäni niin ei kuitenkaan ollut, koska tanssi ei perustunut millekään erityiselle tunteelle vaan on fiiliksen kuin fiiliksen kestävää orgaanista tanssia.

Teoksen pääteemana oli muutoksen tila ja miten se ilmenisi tanssin kulussa ja sen aikana; miten liike muuntuisi esityksen aikana tekemisen myötä. Muutoksen tila oli yhteydessä keskittyneisyyden tilaan ja intention ylläpitoon. Veden elementti ja paksun ilman kanssa työskentely olivat mielikuvia, jotka antoivat liikkeelle vastusta eli tekivät ne konkreettisemmaksi, mutta ei silti alleviivaavaksi tai illustroivaksi. Intention ylläpito auttavana tekijänä ilmeni muun muassa seuraavasti: erilaiset fyysiset olotilat ja niiden hyväksyminen esimerkiksi väsymisen yhteydessä ja niiden vaikutukset tanssijan liikkumiseen. Kun tanssija kamppaili jaksamisensa kanssa, vaati se erityisen keskittyneisyyden tilan, jota ajatus liikkeen intentiosta tuki. Näin muodostunut liikkeen toisenlainen laatu sisälsi kuitenkin alkuperäiset konseptit. Missä puitteissa tanssija voi toimia kadottamatta lähtökohtia? Ajatuksen tarkkuudella (intentio) oli suhteensa ajoituksen tarkkuuteen ja sitä kautta teoksen toimivuuteen ja elävyyteen. Se ei kuitenkaan tarkoittanut, että tapahtumat olisivat ennalta tarkkaan ajoitettu vaan ajatuksen tarkkuus tuotti voimaa ja mahdollisuuden uusien tilanteiden syntymiseen ja siellä tapahtuviin tuoreisiin liikkeellisiin reaktioihin. Se oli myös edellytys tanssijoiden väliselle kommunikoinnille.

Seuraava harjoitus 22.4. Bussussa. Läsä kaikki paitsi Vainio, joka ilmestyi selkäkipuisena. Liisa saapui myöhemmin harjoituksiin. Pasi tuli katsomaan läpimenoa kello 12.00. Esmi, tuottajan assistentti, on lähetetty heti alkuun Paahtimolle puvustoon hakemaan itselleni esiintymisasua ja hattuja ja hän löysikin minulle vaaleansinisen yöpaidan oloisen mekon... Vainio seurasi harjoituksia. Tanssin Vainion osuuden eli alun soolon niin, että Vainio kyllä lauloi ja pelleili halkojen kanssa ja minä tein liikkeellisemmät osiot. Lisäksi paikkaisin Vainiota Sinikan ja hänen duetossaan ja lopun atomipalloryhmäkohtauksessa.

Hätkähdin kokemuksestani omassa koreografiassa tanssijana. Subjektiiivinen, tanssittu aika tuntui paljon pidemmältä kuin katsoessani kokemani aika. Voin siis ymmärtää tyttöjen mielipiteet siitä, kuinka joskus tuntuu niin pitkältä ja että on vaikeaa ”keksiä” tekemistä sekä samanaikaisesti ylläpitää intentiota. Tämä tanssi tuntui todella vaativan erityisen keskittyneisyyden tilan, koska tanssissa ei ole juonta, rooleja eikä edes kehyskertomusta. Tanssija kehossaan, liikkeellään siinä kertoi jo enemmän kuin liikkeestä itsestään. Tanssija viesti ja aisti kehollaan, olemuksellaan ja liikkeillään tiedostaen ja tiedostamattaankin.

Seuraava harjoitus 22.4., Bussu, läsnä kaikki, videointi. Katsomassa olivat kollega Kirsi Niittyinperä ja professori Marjo Kuusela. Paikkasin edelleenkin Vainiota, vaikka tänään hän vaikuttikin kaikin puolin jo paljon paremmalta. Läpimeno alkoi tänään rauhallisemmissa merkeissä kuin eilisten tragedioiden jälkeen. Oma osuuteni paikkaajana tuntui lähinnä kummalliselta ja tuntui myös oudolta, että Vainio pystyi kyllä tanssimaan fyysisesti haastavat atomipallot ja silmukatanssin, mutta ei duettoja Sinikan kanssa. Läpimennon jälkeen sanoinkin, että päätöksen Vainion taholta tulisi tapahtua välittömästi. Itse en voinut olla puolivalmiustilassa suuntaan tai toiseen, koska minäkin tarvitsin aikaa keskittymiseen. Vainio tanssi. Minä en tanssinut.

Tanssijoiden puheenvuoroja

Tanssijat kertoivat kokemuksestaan ja aiemmissa trilogiaan kuuluvissa teoksissa tanssineet vertasivat eri prosesseja keskenään. Tanssijat kertoivat myös laadusta ja mitä se heille merkitsee. He toivat esille myös tärkeitä ikään liittyviä kommentteja. Jokainen tanssija painotti eri asioita.⁴⁷ Tanssijoiden kertomukset auttoivat minua ymmärtämään myös omaa prosessiani koreografina. Ne vahvistivat ja laajensivat käsitystäni oman kokemuksen kuuntelun tärkeydestä työskentelymuotona. Siten saatu tieto ohjasi minua ymmärtämään, mitä voisin seuraavalla kerralla tehdä mahdollisesti toisin. Kuitenkaan minkään metodin toimivuutta ei voi etukäteen ennustaa, tietää. Vaikka metodit ”teoreettisesti” olisivatkin samat, ne elävät silti eri ihmisissä eri tavalla – muuntuvaisena kuin ihmiset, joita aika muuttaa.

47. Suurin osa haastatteluista on tehty vasta esitysten jälkeen.

Lintunen – se oli tanssi vapaudesta, minulle myös henkilökohtaisesti vapauden kokemus. Mieleeni tulee paljon väriä, pitkät pukumme. Lintunen oli minulle tätä päivää, omaa naisen elämääni juuri nyt, tämän ikäisenä. Ryhmä oli iso, paljon erilaisia ihmisiä. Tunsin R.P-W:n jo paljon paremmin, oli jo turvallista tehdä työtä. Kyynärässä etsittiin yhteistä solumuistia; nyt sen pohjalta avattiin elämän moninaisuutta. Noppien pelipöydän elementtejä oli myös mukana.

Tässä prosessissa, samoin kuin Nopissa, hahmotin tulevan teoksen jo paljon aikaisemmin kuin Kyynärässä, jossa vielä viikkoa ennen esitystä mulla ei ollut hajua, millainen kokonaisuudesta tulee. Lintusessa tein tietoisemmin töitä. Kehittelimme myös materiaalia tietoisemmin. Ehkä se johtuu siitä, että Riitta oli koko ajan katsomassa, ei itse mukana tanssimassa, ja sanallisesti ohjasi prosessia. Prosessia voi ohjata fyysisesti tai sanallisesti. Kyynärässä Riitan fyysinen energia oli koko ajan läsnä. Se vaikutti yhdistävästi energiatasolla ja oli minusta yksi olennainen tekijä Kyynärän muotoutumisessa. Lintusessa jokainen muunsi meitä yhdistävät ”samat” oman kehonsa energiaksi. Lintunen oli minusta yksilöiden tanssi. Nopat oli myös yksilöllinen, oikeastaan yksinäinen, ehkä sen työskentelytapakin oli yksinäinen: piti yksin omassa päässä muistaa monimutkaisia kartoja. Kyynär oli jakamista. Tässä mielessä Lintunen oli näiden synteesi. Sen työskentely oli sekä jakamista, että yksilötyöskentelyä.

Vennamo 1997, palautekirjoitus.

Lintusessa oli paljon helpompi työskennellä, koska kirjaimet olivat tuttuja. Ei paperiopettelua vaan matkimalla alkulähtökohta, omat variaatiot: en enää yrittänyt pitää kiinni annetuista muodoista vaan kykenin todella nauttimaan vapaudesta. Parityöskentely kevyellä kontaktilla kirjaimien avulla oli suunnattoman antoisaa, hauskaa leikkimistä. Nopissa vaikutti paljon se, että Riitta tanssi itse mukana ja yritykseni toisaalta matkia hänen liikkumistaan, toisaalta löytää/vahvistaa omaani = > ristiriita. Minulla oli todella vaikea päästä irti estetiikkafiksaatiostani ja nähdä liike ja sen taakse. Raisa jäi yllättävän neutraalin tuntuiseksi, vaikka oli-kin hyvin tärkeä. Ikään kuin tuki-komplementtiparini. Katariina oli hyvä saada loppuvaiheessa mukaan. Vielä uusi voima: se täydensi myös Riitan oloa ja sopi Noppien yllätysmaailmaan. Lintusessa Riitta ei tanssinut itse. Ehkä siksi myös rauhallisempi tunnelma. Olin myös saavuttanut luottamuksen koreografiin. Suuri ryhmä – kaikki tuttuja. Erilaisia tanssijoita – kaikki mukana alusta loppuun. Ehti syntyä jännitteitä, jotka myös lisäsivät/loivat teoksen sisäistä dramatiikkaa ja muovasivat kohtauksia. Ainakin minulle tämä oli merkittävä työväline – etenkin kun se sai elää teoksessa sellaisenaan; ei roolitulkintoja, tunnetiloja eikä (pinnallista) psykologisointia vaan tässä hetkessä ja nyt juuri alati muuttuva kontakti – ota tai jätä. Vaikka osittain ahdistuin omasta ärsyyntymisestääni, kykenin ensimmäistä kertaa antamaan niiden elää mukana samaistumatta liikaa tunteisiini. Tämä liittyy koko kehitykseeni ihmisenä, tietenkin. Mutta Lintusessa (ja varmas-ti Nopissakin) tähän oli sisäänrakennettu tila. Toisin kuin liikkeellisesti tai dramaturgispsykologisesti tarkemmin tiettyä tavoitetta hakevissa koreografioi-duissa tanssiteoksissa. Tällainen koreografinen työskentely tuntuu tällä hetkellä

ainoalta kiinnostavalta. Näin haluan itse työskennellä tanssijana ja koreografina. Karaspuro 1997, palautekirjoitus.

Eri-ikäisten kanssa työskentely oli mukavaa. Mä tykkäsin, että siinä oli tavallaan ihan eri maailma, jos me puhutaan kuuskymppisestä. Siinä on kuitenkin se ihan oma tai riippuu tietenkin kuuskymppisestä. Mutta kyllä se oli minusta antoisa kokemus kaiken kaikkiaan. Eihän se tavallaan hirveesti edes tullut esiin, että nyt ollaan eri-ikäisiä. Kyllä se tavallaan oli se, että me nyt tehdään tätä juttua kuin se, että toi nyt on vanhempi. Porri 1997, haastattelu.

Mikä on laatu? Miten sitä voi kuvata?

Liikkeen laatuun kuuluu just toi virtaavuus, että se liike voi virrata. Sen tekeminen ei ole tukkoista eikä semmoista aerobicin omaista. Kun liike virtaa, jatkuu tilaan, niin silloin tuntuu, että se ihminen on itse siinä läsnä. Kun sä oot näyttämöllä ja tiedostat sen tilan ja sitten sulla on ajatus siellä. Se kaikki kuuluu siihen kvaliteettiin. Gripenberg 1997, haastattelu.

Heilahduksen ja kauhaisun ero, niissä on aika paljon samoja. Jos mä pidättäydyn edelleen tähän huppupäiseen pesäpalloa pelaavaan naiseen (Naisen kynnär) niin, jos mä käyttäisin sanaa intentio. Tavallaan liikkeen tarkoitus. Tää on niin konkreettinen esimerkki, että välttämättä sitä ei saa. Otan pallon kiinni, vaihdan sen toiseen käteen, niin. Mun mielestä se laatuero on tässä tapauksessa siinä tarkoituksenmukaisuudessa. Sen muistan siitä, että kun rupee siirtämään näitä mielikuvia liikkeeseen, niin ei enää ole kyse siitä pallon heittämisestä vaan energian käyttötavoista ja suunnista tilassa. Tai sanotaan yks selkeä mielikuva on sumopainija, jos mä vertaan sitä: laatuna se on paljon jykevempi ja neliskanttisempi ja voimakkaampi kuin tää huppupäinen nainen. Jos mun pitäis sanoa huppupäisestä naisesta yksi sana niin se olisi selkäranka. Tietty paikka kehossa voi olla dominoiva, mutta toki ainahan kaikki osat ovat olemassa. Mua auttaa henkilökohtaisesti se, että niitä konkreettisia mielikuvia mä voin liikutella pitkin kehoa. Mikä mulle tuottaa liikkeen laatua on, että on selkeä anatominen runko. Vähäkallio 1997, haastattelu.

Laatuhan tulee nimenomaan siitä, että sä löydät sisältäns tavan tehdä. Emmä tiedä, tietääks koskaan, että sen on löytänyt, mutta sanotaan nyt, että välillä on ehkä se ajatus, että tää on siihen suuntaan ainakin. Ei tiedä onks tää just se, mutta kyllä sen niin kuin aavistaa, koska se tuntuu erilaiselta. Porri 1997, haastattelu.

Työprosessi oli miellyttävä, ei mitenkään stressaava. Se antoi kullekin tanssijalle mahdollisuuden etsiä omista lähtökohdistaan liikettä parhaan kykynsä mukaan ja etsiä liikkeen kvaliteettia. Itse koin vapautuvani ja uskaltautuvani tekemään

irtonaisemmin ja kokonaisemmin selkärangastani lähtevää liikettä sekä mielikuvan kautta tuottamaan liikettä ja muistamaan liikesarjoja ja liikkeitä, jotka tehtiin eri kirjaimilla nimetyistä liikkeistä. Oman kehitykseni kannalta koen oppineeni kuuntelemaan ja tiedostamaan omaa kehoani ehkä vielä syvempää. En tiedä, kuinka paljon siihen on auttanut myöskin Feldenkrais-tekniikka, jota olen samaan aikaan soveltanut opetuksessani. Tunnen, että koko ajan olen oppinut ja vapautunut tekemään uudesti ja toivottavasti paremmin tai ainakin tuoreesti. Gripenberg 1997, haastattelu.

Työprosessi sinänsä on vapauttanut kaiken kaikkiaan ja ehkä iän sanelema suh-
tautuminen tanssiin on vapauttanut minua tekemään omista juurista itsestä käsin, sanomaan liikkeellä omista lähtökohdista ja ajatuksista, mitä se liike sanoo. Tuottamaan omalla kropallani ja sielullani, jossa varmasti näkyy oma tanssin historiani. Se, mitä olen tehnyt ennen ja nyt. Gripenberg 1997, palautekirjoitus.

Ja tietysti, kaiken kaikkiaan musta tuntuu, että tää ikä on, että mä uskalsin ihan toisella tavalla ottaa kuitenkin. Itsestäni tuntuu, että mä uskalsin avoimesti lähteä siihen ja oma uteliaisuus, että mitenkä mä tässä pystyn. Eikä ollut niin kuin nuorempana oli semmoista jännitystä. Antoi itselleen anteeksi. No, mä opin, mitä mä opin ja omaksuin, mitä mä omaksuin ja mulla on toi oma historiallinen pohja liikkumisessa ja liikkeessä, mutta tanssijan pitää aina niin kuin koreografin mukaan koettaa muokkautua ja se on nyt tuttua siis kaikilta. Gripenberg 1997, haastattelu.

Siitä naisen kyynästä tuli, onks se jotenkin syvempi, en mä ymmärrä, onks se jossakin syvemmissä, uinuu, niin ku se ois jossakin avaruushavainnossa kuin Lintunen. Kun mä oon koko ajan elänyt tätä mun kriisiaikaa, eroprosessia, että on hirveen mielenkiintoista, että mua on kutsuttu tanssiin. Kun ajattelin, onks musta enää mihinkään ja rupeen elää eläkepäiviä. Miks sitä väkisin vääntää? Et onks olemassa muutakin elämää. Kuitenkin sieltä tulee valtava toivo, että voisiko sittenkin jotenkin muin metodein kuin mä nuorena ja keski-ikäisenä tein... Vainio 1997, haastattelu.

Sen mä oon ymmärtänyt, että jos nyt yksinkertaistaa, että just se liikkeen virtaus pitäisi olla kaikessa tanssissa, yhtäläillä klassisessa. Ihan klassinen tanssija, joka todella liikkuu ja virtaa ja että kaikki nää nivelet ja jäsenet ei oo missään jumissa. Ja musta tuntuu tietysti, kun ikää tulee niin vielä hakeutuu pehmeämpään muotoon. Nivelten täytyy liikkua, että ei se ole edes ikäkysymys. Pitäis olla ja löytyy klassisessa ja missä tahansa tekniikassa, kuinka vapaasti ihminen pääsee liikkumaan ja tiedostamaan se. Gripenberg 1997, haastattelu.



Lintunen 1996. Kuvassa Liisa Pentti, Raisa Vennamo, Leena Porri, Pia Karaspuro ja Paula Salosaari. Kuva Timo Muilu.

6. Yhteenvedoja – Lintunen-trilogiaan kuuluvien töiden merkitysten pohdintoja

Heijastella suuria maailmoja...

Lisensiaatintyössäni tarkastelin vanhenevan tanssijan problematiikkaa koreografin näkökulmasta sekä niitä asenteita, uskomuksia ja käsityksiä, jotka ohjaavat tanssijaa urallaan. Työni on ollut hyvin käytännönläheistä: olen yrittänyt pysyä tanssin sisällä, tanssin kentällä mahdollisimman pitkään. Samalla voidaan kysyä, mitä tanssin sisällä pysyminen merkitsee, heijastelemmehan aina itseämme, ympäristöämme ja toisia ihmisiä toinen toiseemme laajemminkin kuin tietyn kentän sisäisesti.

Taiteellisen työni tarkastelun tavoitteena ei ollut tulosten tai tanssimääritteiden saavuttaminen. Päämääränä oli ennemminkin asioiden avaaminen muihin merkitysyhteyksiin sekä tanssillisten vaihtoehtojen tarjoaminen uransa vaihtoa suunnitteleville tanssijoille. Saavuttaakseni tämän käytin työskentelyprosessissa kehoystävällisiä metodeja. Minun tuli kuitenkin tarkentaa, mitä kehoystävällisyys oikeastaan merkitsee.⁴⁸ Arvioni perustuu prosessissa tekemiini havaintoihin sekä mukana olleiden tanssijoiden puheenvuoroihin. Mielestäni kehoystävällisyys tarkoittaa sitä, että tanssija saa ja voi toimia oman kehonsa lähtökohdista pystyäkseen laajentamaan liikekapasiteettiaan ei-käyttöön puristetuille alueille ja löytääkseen uusia alueita itsestään. Metodit tarjoavat kuitenkin mahdollisuuden vasta sitten, kun on huomioitu tanssia yleensä rajoittavat asenteet. On purettava auki käsityksiä ja uskomuksia, mitä tarkat esteettiset määritelmät pitävät sisällään. On ymmärrettävä, että tanssi on merkityksellistä muutoinkin kuin pel-

48. Itse koreografina tein tätä liikkeen tutkimista alignment-, release- ja improvisaatiometodien avulla, mutta nykykentältä löytyy myös paljon muita vaihtoehtoisia metodeja harjoittaa kehoystävällistä tanssia. Niitä ovat mm. Body-Mind-Centering sekä Alexander- ja Feldenkrais-tekniikat.

kästään optimaaliseen suoritukseen perustuvana toimintana.

Tanssijattelussani pienikin liike voi heijastella suuria maailmoja, suuria kokemuksia. Sen ei tarvitse tulla hyväksytyksi vasta, kun tanssija esittää pientä liikettä, ”mutta osaan silti hypätä yhtä korkealle kuin nuoremmat” asenteenaan itsetarkoituksellinen pienen liikkeen esittäminen. Tai ”olen osannut nuorempana hypätä korkealle, nyt esitän vain pientä liikettä, mutta tiedättehän minun historiani”. Silloin tanssijalla on omaa nykyistä olemustaan anteeksi pyytävä asenne ja yleisö tarkastelee tanssijaa tietyn filttarin läpi verraten mennyttä nykyiseen. Sen sijaan tanssija esittää pientä liikettä tai suurempaa, koska se on nyt teoksen kannalta oleellista ja kokemuksena myös tanssijalle itselleen suurta, merkityksellistä. Tällöin tanssija nähtäisiin ja tanssija näkisi itsensä sellaisena kuin hän sinä hetkenä itselleen ja muille ilmaantuu. Jos siis puhutaan tanssijan suorituskyvyn vähenemisestä iän (tai jonkun muun tekijän) myötä, voidaan tanssijan kokemus omasta senhetkisestä liikkeestä nähdä yhtä merkityksellisenä kuin määrällisesti laajemman liikerepertuaarin omaavan nuoremman (tai vanhemman) tanssijan. Tämän näkemyksen avautuminen edellyttää tanssijan tilanteeseen kuuluvien muidenkin osapuolten avautumista, jos päämääränä nähdään suvaitsevaisuus, erilaisen tekemisen salliminen, ennakkoluuloton asioihin suhtautuminen sekä itsensä elinikäinen kehittäminen. Jos siis puhutaan iästä, olisi ymmärrettävä, että aina ja vain aina on kyse tanssijan kehon senhetkisestä tilasta.

Trendikö?

Liikekokeiluni, tässä tapauksessa vanhempien tanssijoiden kanssa, koettiin ja koetaan ehkä ohimeneväksi ilmiöksi, trendiksi, jotka edellä mainitsemissani kolmessa produktiossa toki katsottiin onnistuneen. Kaikki ilmiöt ovat aikaan ja kulttuuriin sidottuja. Se ei kuitenkaan tarkoita, että esimerkiksi edelläkävijät eivät voisi toteuttaa omaa taiteellista ja esteettistä näkemystään. Nykykulttuurissamme eletään lähes kehotonta, käsityskykyäkin nopeampaa tietokoneverkkojen ja muiden sähköisten viestintävälineiden ja tiedonvälityksen aikakautta. Keholliset muutosprosessit ovat silti edelleenkin hitaita luonteeltaan. Isoksi kysymykseksi nouseekin koulutuksen suunta: kysyn, mihin meitä koulutetaan ihmisinä – ja tanssijoina. Tehokkuuteen ja maksimaalisuuteen, kovaan tekniikkaan ja suoritukseen, joka tanssijalla saattaa johtaa uranvaihdokseen? Vai uranjatkumiseen?

Kokemuksen luonne

Prosessista saatu tieto oli kaksipuolista. Tanssijat kertoivat kokemuksestaan siitä, miten he haluavat työskennellä, miltä heistä tuntui sekä mitä he oivalsivat tai oppivat prosessissa. Koreografina en pääse tanssijoiden kokemuksen sisään. Koreografina olen ennen kaikkea silmä ja korva, mutta myös aistiva keho ja mieli. Koreografina voin päättää, mitä haluan nähdä ja karsia materiaalia. Tämä materiaalin karsiminen tapahtuu vasta liikkeen pitkällisen ja monipuolisen tutkimisen kautta. Näin mahdollisuuksia ei puristeta etukäteen ei-käyttöön. Vaikka materiaalia ei käytettäisikään, mutta jos sitä on tutkittu harjoittelussa, niin käyttämättömänäkin se vaikuttaa esitettävään materiaaliin antaen liikkeelle tukea monenlaisessa muodossa. Esimerkiksi virheen tehdessään tanssija ei putoa tyhjän päälle: kun liikettä ohjaa työskentelymallissani intentio, vetää se ”varastosta” vaihtoehtoisen liikkeen tilalle.

Mielestäni vanhenevan tanssijan ongelmaan ei löydy mitään yksioikoista ratkaisua. Edes jokin tietty kehoystävällinen metodi ei ole pelastava enkeli. Tarvitsemme aikaa, jotta voimme oppia luottamaan omaan kokemukseen ja siihen perustuvaan arviointikykyyn. Itsemme avaamista ja avautumista. Profiloimalla itsemme maailmaan, ei maailmansivuun, marginaaliin, kuuluvaksi. Sen jälkeen voimme valita, mitä haluamme, minkälaista estetiikkaa haluamme toteuttaa. Olemaan oman itsemme herroja todetaksemme, että ikä on vain yksi erilaisuuden aspekti.

Mestari – kisälli

Työni yhdeksi tärkeäksi merkitykseksi nousi eri sukupolvien yhteen saattaminen: toimiessamme yhdessä ei tanssiperinnettä luettu ainoastaan kirjoista. Tai että ex-tanssija olisi ”vain” opettaja, joka opettaa nuorempaa tanssijaa oppiensa mukaisesti mestari/kisälli-asenteella. Yhteistyöskentelyssä perinne eli aktuaali-aikaa ja antoi siten jotakin todellisempaa, suorempaa tietoa välittömässä vuoropuhelussa toimiville eri sukupolville. Ongelmiakin toki ilmaantui. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka syvällä kehossa tietyt liikeperiaatteet, liikkumisen tyyli ja ajatukset liikkumisesta olivat. Uutta opittuaankin tanssija saattoi pudota takaisin menneisyyteen, kehon vanhoihin tapoihin tanssia. Yllättäen, esimerkiksi esiintymistilanteissa, tanssista tulikin ulkokohtaista liikkeen esittämistä: asenteet ja uskomukset näyttivät juurtuneen hyvin konkreettisesti kehollisiksi toiminnoiksi.

Tanssija miellyttää koreografiaa...

Toisaalta ajatus, että tanssijan tulisi miellyttää koreografia, istui hyvin syvällä tanssijoissa, etenkin vanhemman sukupolven keskuudessa.⁴⁹ Ajattelu kuvaa tyyppillistä tanssijan ja koreografin välistä suhdetta, jossa koreografi näkee tanssijan ideoidensa toteuttajaksi ja tanssija itsensä suorittajaksi. Näin totesi Riitta Vainio keskustellessamme aiheesta:

...vanhempi-lapsi-suhde, että tanssija pelkää, kelpaaks tää koreografille, viskaaks se mut ulos. Mutta, jos se oliskin dialogi, kahden aikuisen ihmisen vuoropuhelu, jossa koreografi kunnioittaa tanssijan omaa koreografiaa tai luovuutta. Mä vieläkin pääsen omaan ongelmaani, kuinka mun pitää äitiä mielistellä, onks tää äidille kelpavaa. Alta tulee kauhea pelko, että koreografille pitää olla mieliksi, että mitenkä mä voin laittaa sitä omaani. Kauhee pelko mulla oli, kun sä rupesit ohjaa sitä sooloo. Mä menin kyllä ihan siihen, mitä sä näytit. Sitten mä rupesin näkemään, että oonko mä tehnyt itte, kun mä katoin niitä harjoitusvideoita ja siinä sitä omaa synnyttämistä. Ai jaa, että oot sä mahdollisesti katsonutkin sitä ja yrittänyt ohjata mua sen mukaan, että sä näit minussa jotakin. Vainio 1997, haastattelu.

Tanssijan pelko kykenemättömyydestä tuottaa omaa liikemateriaalia saattaa muodostua kynnykseksi uskaltautua tanssijaksi, koreografin pyynnöstä huolimatta. Pyytäessäni iäkkäämpiä tanssijoita mukaan oli esimerkiksi Riitta Vainion alkureaktio epäusko omaan taitoonsa. Tämä johtui siitä, että hän koki aikaisempien treenausvuosien ”kovan treenin” verrattuna nykyiseen vähäiseen treenaukseen suoritusta vähentäväksi tekijäksi. Tämän perusteella Vainio pohti, voisiko yleisö enää olla kiinnostunut hänen esiintymisestään:

Kun ruvettiin tekee Lintusta, mä kelasin alussa, että onko minusta enää mihinkään. Mä olin käynyt aika rankkaa prosessia, että pystynkö mä mihinkään, kun mä en ollut treenannut välillä. Olin kyllä tehnyt Amerikassa (1995) keho- ja tanssiterapioita, mutta en tanssia. Mulle tää oli sillä tavalla rajumpaa. Mä olin aika lailla jäykistynyt selästä ja mulle tuli semmoinen rimakauhu... Mulla oli jumalaton pelko ja se kauhee kriittisyys, miten mä tässä pystyn. Ettei vaan häiritse katsojaa. Vainio 1997, haastattelu.

49. Nämä olivat asioita, jotka tulivat ilmi minun kanssa työskennellessä, mutta ei niin, että ne kohdistuivat minuun.

Mielestäni kysymys on itsensä löytämisestä sekä omien rajojen ja mahdollisuuksien kohtaamisesta. Tanssija, joka on aina työskennellyt tietyllä tavalla pelkätään ulkoisten muotovaatimusten mukaan⁵⁰, kohtaa rajansa rajoittavalla tavalla ja lopettaa, koska kokemus omasta tanssijuudesta katoaa. Siinä mielessä tehtävä on myös koreografian: miten hän kykenee ohjaamaan tanssijaa työskentelemään vaihtoehtoisilla tavoilla. Tässä mielessä kävinkin usein periaatteellisia keskusteluja tanssijan ja koreografian rooleista. Usein koreografit lähtevät liikkeelle ajatuksesta, että tanssijan tulisi toteuttaa koreografian ideoita mahdollisimman tarkkaan. Usein myös tanssijat ovat tottuneet senkaltaiseen työskentelyyn:

Myöhemmin mä kuulin, että tavallaan tanssijan ydinkysymys on, jaksatko sä olla pelkkä tanssija ja aina myötäillä sitä koreografia, että minkälaista tietoisuuden tilaa hän tuottaa näyttämölle ja miten tanssija sitten sen toteuttaisi, että se olisi se koreografian näkemys. Mulle oli aika tärkeää, että se tulisi sellaiseksi kuin sä haluaisit eikä niin, että mä teen siitä jotain omaa. Tai, että mä oon niin jäykkä, että mä en pysty toteuttamaan, mitä sä ajattelet ja haet. Vainio 1997, haastattelu.

Oleellinen lähtökohdallinen ero mielestäni on, kun koreografi antaa tanssijan toteuttaa itseään koreografian ideoiden pohjalta. Tällöin koreografi aktivoi ideoillaan tanssijaa työstämään ja tulkitsemaan niitä. On tietysti monenlaisia tapoja tehdä koreografiaa, mutta työskennellessäni erilaisten ja eri-ikäisten tanssijoiden kanssa olin koreografina ideoija ja kokoava tekijä: saatoin tanssijat yhteen samoista koreografisista lähtökohdista, mutta erilaisuuteen kannustaen.

Intention malli

Tämänkaltaisen lähtökohdan perusajatusta tuki voimakkaasti intention malli. Määrittelen intention mallin seuraavasti:

- Annettu intentio, joka voi olla idea, kertomus, muoto, laatu, mielikuva tms.
- = > keho mieltii tai ajattelee (thinking body).
- = > kehon intentio dynaamiseen aktiini, joka ilmenee motivoituna liikkumisena tilaan.⁵¹

50. Tässä en kohdista ajatusta ainoastaan Vainiota koskeväksi vaan se on hyvin yleistä sekä tanssijan, koreografian ja yleisön kannalta katsottuna.

51. Fenomenologisen filosofian mukaan intentionaalisuus antaa merkityksiä tulkinnoille. Intentionaalisuus on tajunnan tietoisuutta viitata itsensä kannalta ulkopuoliseen kohteeseen. (Lehtovaara 1996, luento.)

Vaikka tämä intentio ei ilmenisikään mimeettisesti ja/tai olisi matkimalla opittu, niin jos se on ollut innoittajana prosessin alussa, keho voi säilyttää tekemisessään intentionaalisuuden tilan. Se ilmenee sisäistettynä ja ilmaisuvoimaisena liikkeenä ja sen laatuna. Keho käy koko ajan dialogia ajattelevuutensa (thinking body) ja aikomuksellisuutensa toimintaan (intentional body) kanssa. Voidaan puhua ajattelevan kehon matkasta intentionaaliseen kehoon. Intentio yhdessä body-writingin kanssa antaa luonnollisen ja kehoystävällisen tavan harjoittaa tanssia.

Intentio lähenee merkitykseltään mielikuvaa. Oman työni kautta syntyneen käsityksen mukaan intentio on laadultaan voimakkaampi, konkreettisempi keino tanssijoiden yhdessä toimimisen aikaansaamiseksi. Mielikuva on pikemminkin intention alajuonne ja sitä ruokkiva tekijä; mielikuva voi jäädä toteuttamattomaksi mielikuvaksi pään sisään. Intentiossa ilmenee jo tarve liikkeen tuottamiseen ja tilaan liikkumiseen sekä muotoon, jonka sisällä akti tapahtuu. Akti on kehon senhetkinen tapahtuma, joka vaihtelee dynamiikaltaan. Se käsitetään laajemmasta yhteydestä käsin kuten esimerkiksi liikkua alas, nousta ylös, ympäri akselin pyörien, irti lattiasta jne. Kun intention malli sisällytetään harjoittelumuotoon⁵² antaa se tanssijoille lukemattomat liikevariaation mahdollisuudet, vaikka kyseessä ei olisikaan improvisaatioesitys.⁵³ Liike on motivoitua, koska intentio viitoittaa jo itsessään suunnan: tanssijat pääsevät ”helpommin”, luontevammin tilaan. Elementillisesti työskentely laajemmista yhteyksistä käsin antoi erilaisille tanssijoille samat keinot tulkita koreografian intentioita omista kehon lähtökohdista liikkeelle lähtien. En pyytänyt tanssijoita puristautumaan esimerkiksi johonkin tiettyyn tapaan tehdä piruetti. Sen sijaan pyysin heitä menemään keskiakselinsa ympäri liikkuen mahdollisimman vähän tilassa ja esimerkiksi käyttämään muotona jotakin opeteltua kirjainta. Tämä ohje oli intentio, tuloksena suuri määrä ympärimenon variaatioita. Esimerkiksi juuri kirjoittamisen mielikuva (body-writing) on keholle voimakas intentio, motivaatio toimia ja siihen sisältyy lisäksi jo liikkeen dynaaminen akti. Akti vetää liikkeeseen. Jos kirjoittaa vain saavuttaakseen muotoja, jää liike kevyeksi. Myöskään selkäranka ei aktivoitu ja reaktiot uuteen liikeimpulssiin tai toiseen

52. Se voi vaihdella riippuen koreografista: sovellus eri modernin tanssin tekniikoiden tai vaikkapa klassisen baletin avulla tehtyihin koreografioihin on mahdollista. Intentio ei ole sama kuin tyli.

53. Omissa produktioissani improvisaatio on ollut sekä harjoittelumuoto, että osa esitysten rakennetta.

tanssijaan ovat hitaita. Toisin sanoen kehon on saavutettava tämä intentio-naalisuuden tila harjoittelun avulla. Intentio unisonossa tapahtuvan liikesarjan ylläpitäjänä näytti myös toimivan. Jos ”olla yhdessä” on liikkumisen idea, siitä muodostuu intentio ”päästä olemaan yhteen”. Vaikka unisono yrityksestä huolimatta ei aina onnistunutkaan, niin intentio itsessään kehon pyrkimyksenä unisonoon ilmensi liikkeen sisältöä. Intentio vapautti tanssijan työskentelelyyn liikkeen laatujen kanssa. Intentio stimuloi myös kehon muistia: liikkeen oppiminen vaati vähemmän aikaa ja oli silti perusteellista luonteeltaan. Erityisesti vanhempien tanssijoiden kanssa työskenneltäessä tämä oli tärkeää, koska näin saavutetaan omanlainen tehokkuus: aikaa säästyy, keho säästyy. Toisaalta tanssija sai myös enemmän aikaa syventääkseen ilmaisuaan ja liikelaatuaan. Puhun tässä yhteydessä intention toimivuudesta siinä mielessä, miten olen havainnut tanssijoiden ilmentävän liikettä koreografioissani. Tanssijan kokemuksesta se ei vielä kerro. Voin todeta, että tanssijat näyttivät tuottavan herkemmin liikettä kuin silloin, kun ohjeeni olivat voimakkaan käskeviä, pyytäviä. Liikkeen tuottaminen onnistui niinkin, mutta prosessi eteni niiltä osin raskassoutuisemmin.

Puhe vanhenemisesta

Yksi työni tulos, eikä vähin merkitykseltään, on ollut mahdollisuus osallistua siihen kiihkeään puheeseen, jota vanhenemisesta ja ikärasismista niin tanssikentällä kuin yleensäkin nykyään käydään. Tämä puhe oli tosin käynnissä jo ennen kuin aloitin työni aiheesta ja tavallaan se oli yksi syy aloittaa taiteellisen työni kautta tapahtuva problematiikan tarkastelu. Itselleni merkittävintä puheen myötä on kuitenkin ollut mahdollisuus toteuttaa ajatusta käytännössä: tanssissa vanhempien tanssijoiden kanssa. Pelkkä teoreettinen tai lääketieteellisiin vanhuuden tutkimuksiin perustuva asioiden tarkastelu olisi jättänyt aiheen merkitykseltään ohueksi, ilmaan leijuvaksi. Tanssi on tanssin käytäntö – myös uusien ajatusten on oltava näkyvissä siinä, tanssissa, tanssittaessa.

Esittämäni ajatukset järjestyksessä

Naisen kyynär, Noppaa heittävät naiset ja Lintunen -produktioissa työskentelin erilaisuuden aspektien kanssa. Vaikka toisenlainen estetiikka avasikin ovia erilaisuuteen, on saman kielen löytyminen yhtä tärkeää. Voin kuvata menneitä ja

tulevia prosessejani dialogiksi erilaisuuden ja samanlaisuuden välillä sekä esittää ajatukseni järjestyksessä:

1. Keinot luovat mahdollisuuksia.
2. Minulla on rajallinen tietämys toisen kehosta.
3. Liikkeen laatu voi olla koreografian sisältöä esille tuova ja liikkeen intentiota ilmentävä tekijä.
4. Puhuttaessa iästä voisimme mieluummin puhua kehon sen hetkisestä tilasta.

III OSA

Matka kyynärästä jokeen

– dialoginen ote tanssiteosten

Kahdeksan jokea (1997), *Kolme pientä
peikkaa* (1998) sekä *Horse Songs* (1998)

luomiseen



Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Sinikka Gripenberg. Kuva Kari Hakli.

1. Matka kyynästä jokeen

You are your own master and student. There is no value in copying what someone else has done. You must search within your own body. What you discover there will be for your own benefit. Others can give you the means, the tools, but they cannot do it for you. The art of dancing is in no book, nor can you take it with a spoon or in the forms of pills. Dance can only result from your own concentration and understanding. Hanya Holm⁵⁴.

Uusi tarkastelunäkökulma koreografiin prosesseihin

Tämä osa alkaa siitä, mihin *Vieläkö sinä tanssit*, vanhenevan tanssijan problematiikkaa käsittelevä osa päättyi. Olen käsitellyt tässä osassa teoksen *Kahdeksan jokea* harjoitusprosessia sekä teoksen valmistumiseen vaikuttaneita tekijöitä. Tarkastelun kohteena oli tanssijan ja koreografian välinen dialogi ja se, mitä merkityksiä sillä oli koreografian kehkeytymisen kannalta katsottuna. Pohdin sitä, minkälainen harjoittelu on edellytyksenä, jotta tanssija ja koreografi voisivat sanoa ymmärtävänsä toinen toisiaan, toinen toisensa lähtökohtia ja tavoitteita. Kuvaan tanssijoiden mielikuvatyöskentelyyn perustuvia kokemuksia ja niiden yhteyttä liikkeen tuottamisen prosessissa. Tanssijoilla on myös puheenvuoro kertoessaan omista kokemuksistaan prosessissa. Tarkastelen tämän osan lopussa teosten *Kolme pientä peikkoa*, *Horse Songs* sekä *Hiljaisuuksia* prosesseja dialogisuuden näkökulmasta katsottuna. Vanhenevan tanssijan problematiikkaa ei voida kuitenkaan täysin sivuuttaa, sillä edelleenkin tänä uutena vuosituhantena 2000 käydään laajaa, mutta silti lähinnä tanssikentän sisäistä keskustelua tanssijan uran päättymisestä jo 35–45-vuotiaana.

Tanssin olemuksesta ja koreografiasta

Uskomukset ja käsitykset määrittävät usein sitä, miten tanssi ja tanssijat nähdään. Tässä kappaleessa seuraavat pohdinnat tanssin olemuksesta viitoittavat taiteellisen työni kannalta oleellista ajattelua siitä, miten itse miellän tanssia ja

54. Brown (toim.) 1979, 17.

siihen läheisesti liittyviä ilmiöitä.

Mitä tanssi on? Kuka määrittelee sen, mikä on tanssia ja kuka saa olla tanssija? Nämä ovat kysymyksiä, joihin törmään lähes päivittäin oman työni yhteydessä. Olla tanssija tanssiteoksessa, jota katsoja katsoo. Se, miten tanssija itsensä kokee, pohjautuu usein niihin yleistyksiin, jotka milloinkin sattuvat olemaan vallalla. Tällöin esimerkiksi yleisö tai lehtikritiikki ovat heijastelupinta, jonka perusteella tanssija usein muodostaa käsityksen tanssijuudestaan.

Institutionaalinen taidekäsitys korostaa kontekstuaalista lähestymistapaa ja tarkastelee taidetta sosiaalisena ilmiönä. Käsityksen mukaan jokin on taidetta, kun yhteisö suhtautuu siihen siten, että se on sitä. Määritteeksi ei kuitenkaan riitä, että ”...taidetta on mikä tahansa, mitä taiteeksi sanotaan” vaan liike korostaa yhteiskunnan tapojen ja instituutioiden merkitystä. (Eaton 1994, 108-109).

Tanssista puhuttaessa voidaankin aluksi pohtia sitä, mikä on tanssimaailma ja ketkä siihen kuuluvat. Onko tanssikäyttäjä irrallinen saareke ja oma instituutionsa, joka sulkee pois tai päästää sisään sääntöjensä mukaan?

Monroe C. Beardsley'n mukaan käsitteellisen taiteen näkökulmasta katsottuna kaikki mitä taiteilija itse katsoo olevan taidetta on sitä, vaikka se ei olisikaan näkyvää (Beardsley 1987, 17). Näkyvyyden vaade kuuluu erityisen usein tanssin tarkastelun problematiikkaan. Mikä tekee esimerkiksi tavallisesta kävelystä tanssia? Riittääkö vastaukseksi, että tanssija itse kokee tanssivansa kävellessään? Miten tämä kokemus välittyy katsojalle?

Turusen mukaan asenteisiin vaikuttavat erilaiset uskomukset ja käsitykset sekä usein tiedostamattomasti omaksuttu tietty ajatuskulttuuri; tarkastelusiivilä, jonka läpi tarkastelija määrittelee kohteensa (Turunen 1998, 16). Tässä yhteydessä määrittelyn kohde on tanssija tai tanssiteos.

Tanssintekijöiden kannalta katsottuna pohdinnat tanssin olemuksesta liittyvät kehollisuuden kokemiseen, pohdintoihin siitä, mitä kokemus on. Pohdintoissa ja eri lähestymistavoissa tulee toki huomioida ihmisen maailmaan kietoutuneisuus: vaikka puhutaankin tanssikäyttäjästä tai tanssimaailmasta, on siinä toimiva yksilö aina suhteessa ympäröivään maailmaan.

Tanssintutkija Margery J. Turnerin mukaan Eric Hawkins korosti tanssissa sen välittömyyttä ja sen hetkellistä ja katoavaa luonnetta. Hawkinsin mielestä tanssista tekee ainutlaatuisen ne ulottuvuudet, jotka tanssija saavuttaa työskennellessään täydellisen läsnäolon ja tietoisuuden tilassa suhteuttaen ne painovoimaan. Liike kehittyy hetki hetkeltä ja vain tässä hetkessä ja sitä ohjaa tanssijan oma sisäinen ajantaju. Tanssi voi muodostua pienieleisyydestä ja vähäisestä

liikkumisesta ollen silti omalla hiljaisella tavallaan dynaamista. Hawkinsin filosofian mukaan juuri nämä elementit ovat tie katsojan ymmärrykseen, vaikka esimerkiksi aikalaiskriitikot 1960-luvun alussa eivät välttämättä aina osanneet arvioida hänen teoksiaan. (Turner 1971, 15-16.)

Tanssija-koreografi Anna Halprin puhuu samantapaisesta sisäisen kokemuksen tiedostamisesta. Se mahdollistuu, kun tanssija ymmärtää kinesteettisen aistin kehittämisen tärkeyden. Sen myötä liike saa uusia ulottuvuuksia ja kyky kommunikoida toisen tanssijan tai yleisön kanssa kasvaa. Koreografian perusteikijöiden kuten tilan, ajan ja dynaamisten elementtien kanssa työskentely puolestaan tuottaa liikkeen laatua. Huomio tulee kiinnittää liikkeen laatuun. Silloin erilaiset esille tulevat tunnetilat mahdollistavat oman liikkeen kokemuksen. (Halprin 1995, 31-33.)

Myös amerikkalainen tanssipedagogi Alma Hawkins tähdentää sisäisen kuuntelun tärkeyttä. Koreografin tehtävä on tiedostaa koetun kokemuksen ulottuvuudet ja mielikuvat, joista uusi työ kumpuaa. Sisäänpäin suuntautunut prosessi edellyttää ajoittaista eristäytymistä ulkoisesta maailmasta; sen seurauksena syntyy impulssi, joka muuttaa koetun ajatuksen ulkoisesti näkyväksi muodoksi, tanssiksi. (Hawkins 1991, 31.)

On perusteltua, että koreografinen prosessi sisältää myös tanssijan perustyöskentelyä. Tämä on tärkeää aina, mutta aivan erityisesti silloin, kun koreografinen tyyli tai rakenne on ei-kuvailevaa, ei-kertovaa, ”puhdasta” liikettä. Jos liikkeen peruspohjaa ja taustoja ei ole harjoiteltu, jää liike usein kylmäksi, etäiseksi: se ei puhuttele katsojaa. Muun muassa uuden tanssin esityksiä vaivaa usein tämänkaltaisen ongelma. Mikäli liikeprosesseja ei ole käyty loppuun harjoitteluvaiheessa, hämärtyy teoksen idea ja katsojan on vaikea mieltää näkemäänsä merkitykselliseksi. Harhaanjohtavaa ”uusissa” liikemuodoissa on usein se, että ne saatavat toisinaan näyttää varsin yksinkertaisilta: kävelyä, juoksemista, hidasta liikettä yms. Tanssija väheksyy helpon liikekielen harjoittelun tärkeyttä. Ei ymmärretä, että liikkeen muoto on aina yhteydessä liikkeen sisältöön ja että elementteinä ne yhdessä tuottavat liikkeen laatua, joka puolestaan edellyttää syvää perehtymistä myös yksinkertaiseen liikemateriaaliin. Uuden tanssin käsitettä ja sen ilmene-mismuotoja ei kuitenkaan tule kytkeä tiettyyn tyyliin, vaan se tulisi ennen kaikkea nähdä yhtenä keinona tuottaa monenlaisia – myös monimutkaisia – liikkeen laatuja ja tyylejä. Tyyliseikkojen tulisikin nivoutua ennen kaikkea kunkin subjektiiviseen koreografisesteettiseen näkemykseen siitä, mitä tanssi on ja voi olla.

Edellistä ajatusta tukee tanssintutkija Janet Adsheadin näkemys tanssin tul-

kinnasta ja merkityksestä. Niitä ovat hänen mukaan useimmassa tapauksessa tanssin luonne ja sen laadut. Jokainen tanssi ja tanssija on ainutlaatuinen, jokainen prosessi on ainutlaatuinen suhteessa koreografisiin lähtökohtiin. Se, miten katsoja pystyy ymmärtämään näkemäänsä, riippuu hänen omasta tietoudestaan ja kyvystään rekisteröidä näkemänsä suhteessa johonkin ja ennen kaikkea suhteuttaa itsensä näkemäänsä. (Adshead 1988, 84.)



Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Raisa Vennamo. Kuva Kari Hakli.

2. Dialogisuus

Hän kulkee esineiden pinnalla ja kokee ne. Hän koostaa niistä tiedon niiden rakentumisesta, kokemuksen. Hän kokee, mitä esineisiin kuuluu. Mutta kokemukset yksin eivät tuo maailmaa ihmisen luo. Sillä ne tuovat luokseen vain maailman, joka koostuu Siitä ja Siitä ja Siitä ja Hänestä ja Hänestä ja Siitä. Koen jotakin. Buber 1995, 27.

Saatteeksi

Tuon tässä luvussa esille niitä dialogisuusfilosofian mukaisia teemoja ja ajatuksia, jotka ovat oman tarkasteluni kannalta yhteydessä tässä osassa esiteltävien koreografioiden harjoitusvaiheiden tapahtumiin. Kokemuksen olemusta tanssin yhteydessä tarkasteltaessa tulee fokuksiksi se, miten tanssija mieltää ja aistii, kokee harjoittelun ja miten se ilmenee koreografiassa. Olen pyrkinyt tavoittelemaan sitä sanastoa, jolla voin päästä mahdollisimman lähelle fyysistä ja ajatuksellista kokemusta kuvailllessani omaa kokemustani ja tanssijoiden kuvailemista kokemuksistaan. Näin muotoutunut sanasto on toiminut heijastelupintana omalle ajattelulle. Kokemuksen luonteen teoreettinen viitoittaminen ei kuitenkaan yksistään selitä kokijan, tanssijan, kokemusta. On myös ymmärrettävä, että tanssijan kokemus ja kokemuksen hetken olemus ovat olemassa ilman teoriaa ja ennen teoretisointia.

Juha Varto esittää ajatuksen, että dialogisessa menetelmässä lähdetään siitä, että emme ymmärrä toisiamme. Kun kohtaamme, jokainen on omassa paikassaan maailmassa eikä ole olemassa mitään kolmatta kohtaa, josta voisimme ymmärtää toisen maailman jäsenyntyisyyden. Varton mukaan käsitteitä ja niiden merkityksiä tulisi tarkastella käytännöstä, ei teoriasta käsin. Hän pohtiikin, mikä on se menetelmä, jota voidaan käyttää, että toinen ihminen pysyy toisena ihmisenä, sillä jokainen voi määrittää vain itse itsensä. (Varto 1994, 108.)

Tämänkaltaisen ajattelun valossa on jokaisen tanssijan kokemus ainutlaatuisen ja sellaisenaan tärkeää informaatiota niin tanssijalle itselleen kuin koreografille.

Kokemuksen luonne

Arkikielessä kokemus näyttäytyy ihmisille monin eri tavoin. Esimerkiksi toistuvien tapahtumien seurauksena voin todeta, että minulla on pitkä kokemus jostakin asiasta. Puhuessani hyvästä tai huonosta kokemuksesta kytkeytyy se tunteen kokemukseen. Voin kuvailla myös jonkun tapahtuman tai teon, tekemisen aiheuttamia fyysisiä tuntemuksia kokemukseksi. Kokemus on ennen kaikkea hyvin omakohtainen luonteeltaan. Mutta mitä kokemus oikeastaan on? Miten voimme tarkastella kokemustamme ja ennen kaikkea toisen kokemusta, kuvailla sitä? Mikä on kokemuksen merkitys?

Turusen mukaan kaikki todellisuuden kuvaus on kuvausta siitä, miltä jostakusta yksilöstä näyttää. Hän jatkaa, että ajattelu on usein oman kokemuksen tunnustelua, johon vaikuttavat myös tunneainekset; tuntuminen kuuluu ihmisen olemassaoloon. Turunen tuo filosofisen ajattelun esille reflektiivisenä ja prosessuaalisena tieteenä, jossa tutkimuskohteena on oma kokemus tai toiminta ja jossa ei ole kysymys pelkistä älyn prosesseista, ajattelusta ja järjestä. Ajattelu tosin alkaa jäsentää itsetoimivasti kohtaamaansa, jolloin ihminen helposti samastuu kokemukseensa. Turusen mukaan reflektiivinen ponnistus lähentää kohdatun ja kohtaajan välistä rajaa ja siten yksilö lähenee yhä lähemmäksi minuuttaan. (Turunen 1998, 43-49).

Tärkeänä Turusen välittämänä sanomana itselleni on näyttäytynyt käsitys reflektiosta kykynä hämmästyä, kuten hän seuraavassa ilmaisee:

Reflektio avaa näkyviin yllättäviä asioita, joita kaikkia ei ainakaan heti pysty kuvaamaan käsitteellisesti. Niitä ei voi kertoa ainakaan sellaiselle, joka ei pysty samaan hämmästykseen. Kaikkea ei voi muutenkaan kertoa, koska kokemukset eivät välity suoraan. Turunen 1998, 51.

Lauri Rauhalan mukaan kokemus on ohjelmoitu toimimaan aivojen avulla. Kokemus on tajunnallinen ilmiö ja se on aivosidonnaista, mutta se ei silti ole samaa kuin aivofysiologia. Kuitenkin olemme kaikessa ymmärtämisessämme myös aivotoimintojen määräämien rajoitusten alaisia. Katsannon mukaan kohteesta ilmenevä mieli on elämyksellisesti oivaltavana läsnä asettuen suhteeseen kyseessä olevan kohteen kanssa. Se tapahtuu siten, että ymmärrämme sen tajunnassamme tuon ilmenneen mielen avulla. Tästä muodostuu merkityssuhde, joita ovat havainnot, ajattelu ja monet tunteet. Kokemus on siis jonkin mieltä-

mistä joksikin itselleen merkitykselliseksi. Kaikki tajuntamme merkityssuhteet eivät kuitenkaan ole siten selkeitä luonteeltaan, jäsenyneenä tajunnassamme, jotta ne voisivat viitata kohteeseen, toisin sanoen merkitä jotakin tiettyä ilmiötä tai objektia. Jäsenyneinä merkityssuhteet ovat intentionaalisia; silloin tajunnallisella kokemuksella on ominaisuus viitata johonkin itsensä kannalta ulkopuoliseen kohteeseen. Siten kokemuksen, tajunnan olemistavan tarkasteluun liittyy keskeisesti intentionaalisuuden käsitteen ymmärtäminen. (Rauhala 1996, 43-44.)

Kokemus tarkastelun kohteena on osa ihmisen tajunnan analyysiä. Rauhalan mukaan tajunta käsitetään yhtenäiseksi jatkumoksi. Tiedostamaton ja tietoisuus nähdään tajuisuuden kahtena ääripäänä, joiden välillä kokemukset aaltoilevat kuin vuoksi ja luode vuoroin periferiaan häipyen ja vuoroin selkeän oivaltavuuden valokiilaan ilmaantuen. Rauhalan mukaan tiedostamaton on siten vajavaista tajunnallisuutta, että siitä ei tiedetä mitään ilman tietoisuutta. (Rauhala 1996, 77-78.)

Tanssija ja koreografi – roolit

Tietysti voitaisiin ruveta tekemään ihan puhtaan improvisaation pohjalta, ilman mitään lähtökohtia ja rakenteita ainoastaan sen tilanteen pohjalta, missä on. Sitten tulee tämä kysymys, että kenen biisi se on? Onko koreografi enää tarpeellinen välttämättä. Onko se vaan ryhmätyö, mikä sen koreografian osuus siinä on? Vai, olenko selvästi liikkeellepanija, koreografi? Miten saan tanssijat hyväksymään tietyn työtavan. Miten minä siellä diktaattorina voin määrätä, miten edetään. Milloin mä silloin päätän, että nyt tämä on hyvä ja nyt voidaan ruveta tätä rikkomaan. Tässä on paljon perinteisiä kysymyksiä koreografijuudesta ja suhteista tanssijoihin ja työtapoihin. Mikä tekee biisistä mielekkään. Ei tämä minun tapani ole radikaali tai uusi, siitä ei ole edes kysymys. Mitä merkitystä on tehdä mitään koreografiaa. Sittenhän voitaisiin vaan improvisoida. Pasanen-Willberg 1999, haastattelu.

Koreografian rooli nähdään usein prosessin alussa liikeideoiden ja sisällöllisten lähtökohtien esilletuojana ja myöhemmässä vaiheessa koreografian rakenteen määrittäjänä ja tanssijan ilmaisun ohjaajana. Toisaalta nykyään usein myös tanssija on ensisijainen liikkeentuottaja. Ensimmäisessä tapauksessa tanssija saattaa kokea itsensä turhautuneeksi, koska hänen lähtökohtiaan ei oteta riittävästi huomioon tai hän ei heti ymmärrä koreografian intentioita; mihin koreografi harjoitteillaan pyrkii. Jälkimmäisessä tapauksessa tanssija saattaa kokea saman turhautuneen tunteen joutuessaan osallistumaan koreografian rakentumiseen.

Näiden ongelmalliseksi kokemieni työmenetelmien vuoksi olen lähtenyt pohtimaan, miten saavutettaisiin kohtaamisen tila, jossa molemminpuolinen ymmärtäminen toteutuisi mahdollisimman hyvin. Milloin voidaan perustella riittävän hyvin, että koreografin visiot ja intentiot toteutuvat niin, että toista, tanssijaa kuunteleva asenne työskentelyssä ei katoa? Miten voisin tuoda omia taiteellisia näkemyksiäni esille samalla huomioiden tanssijoiden erilaisuuden?

Ensimmäinen tehtävä etsiessäni toisenlaisia työtapoja oli oman koreografin roolini tarkentaminen. Rooli ei kuitenkaan ole erillinen roolivaate, joka aina tarpeen tullen eri työtilanteiden mukaisesti puetaan ylle. Koreografin rooli on metaforana näköalapaikka ja tie, joka viitoittaa suuntia kohden koreografiassa. Tyytymättömyyteni tyypilliseen sielu-ruumis dikotomiaan, jossa tanssija näkee oman kehonsa instrumenttina, jonka hän antaa koreografin käyttöön ja jonka koreografi ottaa käyttöön, sai minut pohtimaan tanssijan ja koreografin välisen suhteen laatua. Haluanko olla koreografina auktoriteetti, joka määrää kaiken tiukasti omien näkemystensä mukaan toteutettavaksi vai haluanko olla koreografi, joka luo työskentelytavakseen vuorokuunteluun perustuvan, avoimemman mallin? Jälkimmäinen vaihtoehto ei sulje pois erilaisia työtapoja sinällään: koreografi voi edelleenkin olla käskevä, ohjaava, neuvoja antava tai ensisijainen liike-materiaalin tuottaja. Vaihtoehtoisuus ei tarkoita, että tällöin sitouduttaisiin uuteen vaihtoehtoon kaikki muut vaihtoehdot pois sulkien. Näin muodostuisi jälleen kaksi (tai useampi) vastakkaista kenttää.

Näkemyksessäni korostuu koreografin rooli auttajana. Ei niin, että tanssija olisi jotenkin erityisesti autettavissa, avun tarpeessa oleva. Koen auttajan roolin tehtävänä saada tanssija avautumaan suhteessa tanssijuuteensa ja tanssijan rooliin koreografiassa niin, että tanssijan ei tarvitse luopua oman kehonsa toiminnallisista lähtökohdista ja tavastaan liikkua ja tuottaa liikettä. En tarkoita tällä ajatuksella kuitenkaan sitä, että koreografiassa ei voisi olla tarkkoja liikevalintoja tai että toista huomioivassa työtavassa tyydyttäisiin väliratkaisuihin, kompromisseihin. Taiteellisessa työssä tapahtumien mieltäminen on kuitenkin hyvin monimuotoinen ja -suuntainen prosessi: mieltymykset ohjaavat valintoja, joita tanssija tai koreografi ei aina osaa ja joita ei aina edes tarvitsekaan perustella. Siksi tärkeäksi on muotoutunut omien ajatusrakenteiden, käsityksien ja uskomuksien uudelleenpohtiminen, refleктоiminen.

Korostaessani entistä enemmän tanssijoiden omaa liikettä ja omaehtoista tapaa tuottaa liikettä koreografisia valintojani ohjaavina tekijöinä nousi improvisaation asema työmetodinä erityisen tärkeäksi. Improvisaatiossa painottui

tiettyyn pisteeseen sallimani liikkeellinen vapaus, jonka tuli kuitenkin olla suorassa yhteydessä koreografisiin lähtökohtiin. Luonnehdin tämänkaltaista työskentelyä kutsumisen menetelmäksi, jossa tanssijan suhde materiaaliin muotoutuu mieltämisen kautta. Työtilanne nähdään silloin pelikenttänä, jossa tanssijoiden välisiä tapahtumia ohjaavat annettujen liike-elementtien lisäksi sattuma ja kyky reagoida sattumaan ja sattuman synnyttämiin uusiin tapahtumiin menettämättä koreografisia konsepteja. Itse olen maalari: visualisoin raamit tapahtumien ympärille, rakennan puitteita, joissa toimia; luon omalta osalta teoksen maailmaa ja sen henkeä.

Tarkastelutapa riippuu osiltaan myös siitä, miten koreografia on kehkeytnyt. Onko teos esimerkiksi ”valmis”, rekonstruktio aiemmasta teoksesta. Rekonstruktion käsite tanssin yhteydessä on kuitenkin ongelmallinen: vaikka tanssin liikkeelliset ja ajatukselliset lähtökohdat sekä koreografian rakenne olisivatkin samat, ei teoksesta koskaan kehkeydy alkuperäisen näköistä. Ihmiset ovat aina erilaisia, alkuperäismiehitysikin on ajan kuluessa muuttunut. Tarkkakaan kopiointi alkuperäisestä ideasta ei voi toteutua. Tosin juuri se saattaaakin olla tanssirekonstruktiossa mielenkiintoista, nähdä ajan muuntumo. Tämänkaltaisen lähtökohtatilanne oli esimerkiksi esityksessä *Hiljaisuuksia*.

Jos teos on jonkun muun koreografia, kuten baletti tai musikaali, on koreografian roolina olla toisten luomien liikesarjojen harjoittaja tai baletissa ja näytelmässä jonkun kohdan tai kokonaisuuden koreografioija, joka ei luonnollisestikaan tarkoita sitä, että koreografian työ olisi tuolloin vaatimattomampaa, helpompaa tai vähemmän arvostettavaa. Uuden teoksen kyseessä ollessa koreografi on usein samanaikaisesti kuvainnollisesti kirjailijan, dramaturgin ja ohjaajan roolissa.

Koreografian rooleja on monia. Mikä on minun roolini? Minkälainen käsitys minulla on koreografiasta projektina? Onko tanssin kenttä olemisen alusta, maailma, jossa elän ja toimin, kommunikoin ja vaikutan, etsin ja löydän? Vai onko tanssikenttä irrallinen saareke, jossa tanssi on tuote, jota arvioidaan ulkoapäin asiantuntijavoimien avulla? Tuon tämän osan yhteydessä esille niitä pohdintoja, joita kävin lähinnä itseni kanssa perustellessani omia koreografisia valintoja. En kuitenkaan analysoi ”perustasolla” valmista teosta: en vastaa siihen, miksi tanssija kulkee diagonaalissa tietyllä tavalla, miksi lamppu roikkuu jossakin tietyssä paikassa tai mikä on vaikkapa musiikin ja liikkeen välinen suhde. Vastuu on myös katsojan: tanssi liikkeellisenä kielenä assosioi moneen eri suuntaan. Katsojalla on lupa valita oma suuntansa. Olen jokaisessa harjoitusprosessissa

pyrkinyt löytämään perusteita sille, miten joku liike valikoituu ja syntyy ja miten sitä kehitellään eteenpäin. Sen jälkeen kirjoitusprosessissa olen pyrkinyt sanallistamaan liikkeitä ja liikekokemuksia. Sanallinen selvitys liikekokemuksesta ei vielä kuitenkaan kerro riittävästi itse koreografiasta. Lähtökohdasta merkitsee minulle samaa kuin alkuinspiraatio, jota intuitiivisesti kehitellen eteenpäin. Tällöin lähtökohdan verbalisoiminen ei riitä vaan on tutkailtava sitä, miten yhteyden alkuinspiraatioon voi säilyttää. On mentävä virran vietäväksi.

Tämän luvun alussa pohdin sitä, mitä tanssi on. Lopuksi tiivistän käsityksiäni siitä, mitä koreografia on. Tanssi ja koreografia liittyvät käsitteinä eittämättä yhteen. Kuitenkin tanssia on ilman koreografiaa ja koreografiasta voidaan puhua muunkin kuin tanssin yhteydessä: esimerkiksi kuviokellunnasta, muodostelmaluistelusta, jäätanssista, voimistelusta tai vaikkapa ryhmäratsastuksesta puhuttaessa. Yhteistä kaikille on se, että koreografialla tarkoitetaan liikkumisen saattamista selkeään, tyyliseikoista tai esteettisistä näkemyksistä riippuvaan tai riippumattomaan muotoon, liikesommitelmaan ja rakenteessa liikkuvaan tapahtumaan. Vaikka puhunkin intuitiosta, mysteereistä ja salaisuuksista niin, että asioita ei selitetä puhki, on kohdallisten metodien liikkeen työstämisen ja koreografian kehkeytymisen kannalta katsottuna löydettävä. Tämän kaltaisessa työskentelyssä, jossa siis oleellisena sisällöllisenä lähtökohdana on tanssijaa kuunteleva asenne, on dialogisuuden toteutumisen mahdollisuus näytettytyt erityisen voimakkaasti.

Mutta jo lisensiaatintyöni yhteydessä tanssijoiden erilaisuutta huomioivassa työtavassa totesin, että tämä huomioiminen ei yksinään riittänyt: huomioiminen saattoi johtaa tanssijoita omille poluilleen pois koreografian konteksteista. Kysymyksessä oli siis ymmärtäminen eikä vain niin, että tanssija ymmärtäisi koreografian tavoitteita. Työskentelysuunnan tulisi olla kaksisuuntainen.

Tehtävänä antaumus

Vuoropuhelu parhaimmillaan on energiavirtaa, jossa liikkuminen artikuloituna on yhteisen kokemuksen kieli, sisältö ja tarkoitus. Koreografi johdattelee valitseman metodin/metodien avulla tanssijan sille taajuudelle, joka vastaa koreografin maailmankuvaa. Tanssija omista lähtökohdistaan – siis oman maailmansa, maailmankuvansa kautta – sukeltaa annetussa kehyksessä oman kokemuksensa syvyyden kautta ylös koreografiaan ja ulos koreografiassa. Vuoropuhelulla en tarkoita vain suusanallista kokemusten vaihtoa. Tanssija 1997, kirjoitus.

Koreografisessa prosessissa sekä tanssija että koreografi sitoutuvat tarkasteltavan ilmiön, koreografian suhteen antaumuksellisesti. Samaa ilmiötä tutkitaan sen eri puolilta, koreografin ja tanssijan rooleista käsin. Aihe on yhteinen. Tanssija ja koreografi eivät ole kaksi vastakkaista, irrallisesti analysoitavissa olevaa elementtiä. Fenomenologisen ajattelun mukaan toinen nähdään arvoituksellisena Toisena, jonka täydellinen ymmärtäminen on mahdotonta: kunnioitus toisen kokemukseen säilyy (Lehtovaara M. 1996, 104). Päämääränä onkin oppia luottamaan omaan välittömään kokemiseensa ja siihen perustuvaan arviointikykyyn.

Tulla joksikin

Dialogissa on pikemminkin kysymys inhimillisestä yhteydestä kuin ihmisen pelkästä suhteesta johonkin hänestä erilliseen, toiseen ihmiseen tai asiaan. Jaatinen & Lehtovaara J. 1996, 9.

Jorma Lehtovaara tuo esille käsityksen ihmisestä, joka on koko ajan tulossa joksikin, mitä ei voi koskaan lopullisesti tietää. Organismien sisään on kuitenkin rakennettuna pyrkimys todentua kokonaisuutena juuri siksi, mikä se voi olla. Näin ollen ihminen on tehtävä ennen kaikkea itselleen. Ihmisen tehtävänä on yrittää päästä selville olemassaolonsa salaisuudesta. Todellisuus muuttuu, virtaa jatkuvasti ja ihminen on osa tätä virtaa, muutosprosessia, todellisuuden tuleamista joksikin. (Lehtovaara J. 1996, 29-31.)

Taide ei ole kuitenkaan psykologiaa: sortuminen psykologismiin ei selitä ainkaan kaikkea. Se ei välttämättä selitä taiteen lähtökohtia, koska ne ovat jokaiselle omat. Tämän huomioiminen on sisällytettävä taiteen tekemiseen ja sen vastaanottamiseen. Työskentelytavat saatetaan kokea terapeuttisiksi: esimerkiksi itsereflektio, jossa pyritään itsensä kuunteluun, on myös taideterapia-

muoto. Rajanveto on vaikeaa.

Jorma Lehtovaara puhuu kahdenlaisesta reflektiosta. Takaisin heijastumisessa, ihmisen kokonaisuudessa, eri olemispuolet heijastelevat toistensa tapahtumista toisiinsa. Kieliopillisessa mielessään tämä on passiivinen heijastumistapahtuma. Se voi olla avointa muodostaen kongruentin kokonaisuuden, mutta toisaalta tajunta voi katkaista yhteydet eri olemispuolien välillä. Samanaikaisesti reflektointi on myös aktiivista, eri merkityssuhteiden asiallistamista. Muun muassa ajatusten, kehon tilojen, tunteiden ja situationaalisen esiymmärryksen tulee kuulua kokonaiseen ihmisen reflektointiin. Ihmiseen vaikuttajan tulee kohdata ennen kaikkea itsensä sekä ryhtyä tietoisesti pohtimaan sitä, mitä on tekemässä. (Lehtovaara J. 1996, 230)

Tämän näkemyksen mukaisesti koreografi on ihmiseen, tanssijaan vaikuttaja. Samalla tavalla tanssija on ihmiseen, koreografiin vaikuttaja. Koreografina autan tanssijaa kasvuun koreografiassa. Tulkitsen ja välitän kuvaani maailmasta ja koreografisista lähtökohdistani. Tällöin tanssijan ja koreografien tehtävänä on käydä ensin omaa sisäistä dialogia itsensä kanssa. Koreografisessa prosessissa tämä voi tapahtua mm. improvisaation avulla. Päämääränä on liikkeen kokemuksen syvältä luotaus liikkumalla ja harjoitusten jälkeen tapahtuva liikkeestä syntyneen kokemuksen reflektointi esimerkiksi välittömän kirjoittamisen avulla. Tanssija ja koreografi tutkivat itseään pyrkimyksensä löytää yhteys, kosketuspinta toinen toiseensa luottaen siihen, että ihminen tietää aina enemmän kuin pystyy sanoin kertomaan:

... tutkimuksen kohteena olevan ilmiön kanssa asetutaan dialogiin siten, että ilmiö lomittuu tutkijan kokemusmaailmaan. Hänen oma sisäinen viitekehyksensä on myös tutkimuksen viitekehys. Siksi kaikki heuristisen tutkimuksen käsitteet perustuvat sen ymmärtämiseen, että ihminen tietää aina enemmän kuin osaa kertoa (tacit knowledge). Intuition avulla voidaan rakentaa siltä tämän piilossa olevan, impliittisen tietämyksen ja varsinaisen eksplisiittisen tiedon välille. Kurki 1995, 129.

Liike kuvaa yhteyksiä kunkin kokemusmaailmaan ja heijastelee niitä. Näin työstetty tanssi voi olla abstraktia, ei-kertovaa sen sitä kuitenkaan koskaan olematta. Omat juuret ovat sidoksissa hiljaiseen tietoon. Ne ovat vahvat ja aina olemassa. On vain herkistytävä kuuntelemaan ja kohtaamaan oma sisäinen maailma. Pohdin seuraavassa luvussa teoksen *Kahdeksan jokea* koreografista prosessia tanssijoiden ilmaiseminen kokemusten kannalta katsottuna. Prosessin vaihteitten tarkastelua on valottanut Moustakasin esittämä heuristinen menetelmä.

3. Tanssiteoksen Kahdeksan jokea koreografinen prosessi

Teoksen Kahdeksan jokea harjoitusprosessin tarkastelu heuristisen menetelmän päävaiheitten avulla

Tarkastelen tässä luvussa taiteellisen työni kautta ilmenneitä *Kahdeksan joen* koreografisen prosessin vaiheita Carl Moustakasin heuristisen menetelmän avulla. Prosessia ei ole kuitenkaan tuotettu heuristisesti: lähtökohdat ovat olleet puhtaasti taiteelliset, henkilökohtainen näkemykseni siitä, mikä on tanssia ja koreografiaa. Alkuinnoituksen jälkeen prosesseja on ohjannut intuitio ja tarve kuunnella liikettä syvältä. Olen kiinnostunut niistä filosofiaan liittyvistä, ajatuksellisista yhteyksistä, joiden avulla voin tunnistaa, peilailla ja profiloida kulloiseenkin työhön liittyvää taiteellisen prosessin kulkua. Mitä annettavaa ja merkityksiä sillä on siten myös muille tanssin ammattilaisille? Miten nämä ajatukselliset lähtökohdat voisivat muodostaa pohjan tulevalle työskentelylle?

Yleistä heuristisesta menetelmästä

Sana heuristinen pohjautuu kreikkalaiseen sanaan heuriskein, joka tarkoittaa löytämistä tai etsimistä. Se viittaa sisäisiin etsintäprosesseihin, joissa ihminen sitoutuu itsensä etsimiseen käymällä dialogia itsensä kanssa (self-dialogue). Tärkeimpänä päämääränä Moustakas näkee pyrkimyksen inhimillisen kokemuksen ymmärtämiseen. Tutkimuskysymykset ja metodit virtaavat sisäisestä tietoisuudesta, merkityksestä ja inspiraatiosta. Tutkijan tehtävä on ensin tunnistaa tajuntansa tietoisuuden tasot, hyväksyä eri tietoisuuden tilat ja mahdolliset merkitykset. Päämääränä on ymmärtää kokemuksen tuomaa tietoa. Heuristinen tutkimus nähdään prosessina, jossa tutkija kyseenalaistaa suhdettaan tutkimusilmiön sisältöihin. Tutkija on henkilökohtaisen kietoutunut niihin ja etsii kurinalaisesti ja antaumuksella tietoa ilmiöstä. Päämääränä on löytää niitä ehtoja, laatuja, tiloja ja suhteita, jotka ovat perustana tutkittavan ilmiön olemukselle. (Moustakas 1990, 9-11.)

Tämänkaltainen ote, joka korostaa tutkijan kokemuksellisuutta laadullisten

ilmiöiden tarkastelun yhteydessä, sopii hyvin ohjaamaan myös tanssijaa ja koreografia löytämään uusia alueita itsestään ja tutkittavasta kohteesta, tanssista. Otteessa korostuu myös se, että löydökset eivät ole aina mitattavia, vertailevia ja paremmuusjärjestykseen asettavia luonteeltaan.

Moustakas painottaakin, että niin tutkijan kuin tutkittavan ilmiön, ihmisen, kuvaukset omasta kokemuksestaan ovat oleellisia; ei miten esimerkiksi erilaiset tiede- ja taidekäsitteet tai historia ja politiikka määrittelevät ne. Päämääränä ei ole irrallisen tekstin tuottaminen, jota lukijat sitten tulkitsevat, vaan täyteläisten, tutkittavan ihmisen elämäkokemukseen perustuvien kertomusten kehkeyttäminen. Nämä kertomukset voivat ilmentyä myös erilaisina taiteen muotoina. Näiden asioiden kuvaaminen sellaisenaan ilman tulkintaa riittää: Moustakasin mukaan tulkinta loitontaa oleellista kokemuksesta, sen juurista ja merkityksistä. (Moustakas 1994, 19.)

Moustakas kartoittaa heuristisen tutkimuksen vaiheet kuuteen osaan. Siihen kuuluvat 1) sitoutuminen aiheeseen (initial engagement), 2) vajoaminen aiheeseen (immersion), 3) haudonta (incubation), 4) valaistus (illumination), 5) kehittäminen (explication) ja 6) luova synteesi (creative synthesis) (Moustakas 1990, 27-32; Kurki 1995, 129-130).

Teoksen *Kahdeksan jokea* prosessissa vaiheet menivät limittäin ja osittain päällekkäin ja samat vaiheet saatettiin käydä läpi useaan kertaan myös eri järjestyksessä. Eteneminen oli kuitenkin kehämäistä luonteeltaan. Työskentelyssä palattiin aina alkuun, mutta jo hieman siitä loitontuneena ja aina kuljetun matkan verran kehittyneempänä. Vaikka keskiönä oli prosessi ja sen tapahtumat, oli selvää, että päämääränä oli esitys. Esitys on itse asiassa viimeinen vaihe edellä kuvattua järjestystä.

Sitoutuminen – mihin?

Aluksi pysyin pitkään kiinni itse sanoissa, toisin sanoen päässäni, ajatuksissa, enkä kyennyt löytämään fyysistä tuntemusta. Jossain vaiheessa hännän ja pään, kynän, silmän dialogi loksasti yhtäläisesti ja voimakkain tunne oli lantiopohjan hyvin konkreettinen aukeaminen. Se yllättävästi johti ”apina roikkuu puusta hännästä” ja siis jalat halusivat nousta, pää ja kädet maahan. Maailmani oli ylösalaisin – ihanaa. Jalkojen funktio ruumiissani muuttui täysin uudeksi ja hassulla tavalla mielekkääksi. Samalla tavalla ja samoihin aikoihin koin todellisenä fyysisenä ”silmit koko ruumiissa” -ajatuksen. Tätä kai dialogisuus tanssijan ja koreografian välillä osaltaan on... Tanssija 1997, kirjoitus.

Ensimmäisessä heuristiseen tutkimukseen liittyvässä vaiheessa Moustakas puhuu sitoutumisesta johonkin tutkijalle itselleen merkittävään ilmiöön; tämä ilmiö puhuttelee tutkijaa suorastaan intohimon voimalla. Tämän prosessin aikana yhtyvät tutkijan oma elämä suhteessa muihin sosiaalisiin merkitysyhteyksiin. Tutkija asettuu kohtaamaan avoimesti sen kentän, jossa hän toimii. Hän sallii ilmiön puhutella suoraan omaa kokemusta. (Moustakas 1990, 27.)

Tämä oli prosessin vaihe, jolloin valitsin aiheekseni tarkastella dialogisuutta tanssijan ja koreografin välillä. Pohdin niitä aiheita ja taustoja, joita vasten pelailin omia käsityksiäni dialogisuuden toimivuudesta ja ennen kaikkea sitä, kuinka tarpeelliseksi koin sen tarkastelun taiteellisessa työssäni. Koreografisen aiheen kannalta tarkensin lähtökohtiani: miten tulisin työskentelemään, keiden kanssa, missä ja milloin? Mikä oli se varsinainen motiivi, inspiraatio tai mielenkiinnon kohde, jota voisin tuoda koreografiassa paremmin esille liikkeen muodossa dialogisuuden teemoja kuunnellen?

Myös tanssijat sitoutuivat tarkasteltavaan aiheeseen reflektoidulla omilla käsityksiään dialogisuudesta. Ensimmäisissä harjoitusten jälkeisissä kirjoituksissa esille nousseita teemoja olivat muun muassa oppimisen syveneminen, turvallisuuden tunne, yhteisymmärrys ja vuorovaikutus, vapaus kysyä ja ilmaista sekä mahdollisuus vaikuttaa materiaaliin ja työolosuhteisiin. Seuraavassa tanssijoiden pohdintoja dialogisuudesta. Sitaatit ovat otteita tanssijoiden harjoitusten jälkeisistä kirjoituksista.

Koreografian oppiminen syvenee, jos syntyy hyvä dialogi koreografin ja tanssijan välille. Silloin suunta on molemminpuolinen, palloa heitellään edestakaisin. Hyvä dialogi tanssijan ja koreografin välillä antaa myös turvallisuuden tunteen, tuntuu, ettei ole yksin, tyhjän päällä liikkeen kanssa.

Ei välttämättä puhumisen tasolla, mutta jonkinlainen yhteisymmärrys elämästä tai jostakin suuremmasta luo myönteisen työskentelytaustan ja ilmapiirin, mikä todellakin edesauttaa koreografian omaksumista.

Dialogissa koreografin ja tanssijan välillä molemmat ymmärtävät, mistä on kyse tekemisessä, sanoma menee perille ja tanssija voi myös kysyä ja ilmaista vapaasti itseään.

Dialogi on vuorovaikutusta, että pallo siirtyy toiselta toiselle, se on enemmän kuin osasten summa.

Dialogisuus tarkoittaa sitä, että tanssijalla on mahdollisuus vaikuttaa päätöksiin materiaalista ja työskentelyolosuhteista niin, että tanssija ei ole vain materiaalia, joka toteuttaa annetut tehtävät. Dialogi ei ole pelkästään sitä, että ymmärtää annetut ohjeet, joten se ei ole koreografian oppimisen edellytys.

Mielikuvista syntyy pohja, joka kokemuksen kautta vie liikettä syvemmälle kehoon. Parityöskentelyssä mielenkiintoista on se, miten kaksi kehoa löytää saman rytmin tai oppii reagoimaan toisen rytmiiin; vuorovaikutusta. Kun pari vaihtuu, syntyy aina uusi tilanne. Se voi olla myös päivästä kiinni: toisena päivänä jonkun kanssa on helpompi tehdä kuin toisen. Reaktio nopeutuu, se miten auki ja vastaanottavainen on toisen antamille impulsseille vaihtelee. Tuntuu, että parityöskentelyssä aina oppii itsestään ja toisesta, varsinkin kontaktityyppisessä. On kiehtovaa, miten toisen kanssa voi syntyä olla ”maailmassa”, missä on omat lainalaisuutensa ja katsoa mihin se vie. Mitä syntyy, seikkailu.

Tanssijoiden mukaan työskentelyn edellytyksenä on mm. omakohtainen kärsivällisyys, keskittyminen, kyky nähdä toinen avoimesti ja aistien herkkyyys, jotta tanssija pystyy havaitsemaan sen hetken, jolloin kokemus tapahtuu.

Harjoitteluun sitoutuminen

Sitoutumisen aikana tanssijat tutustuivat toisiinsa ja työskentelytapoihini. Osa tanssijoista oli tanssinut aiemmissa produktioissani kahden tanssijan ollessa ensimmäistä kertaa mukana. Jakson aikana teimme perusharjoituksia, jotka pohjautuivat alignment-, release-, improvisaatio- ja kontakti-improvisaatio-työskentelyyn ja opettelimme kolme perussarjaa. Tanssijat opiskelivat sarjat havainnoiden tekemääni. Periaatteena oli, että näytin pitkät sarjat nopeasti ja tanssijat toistivat sen, mitä havaintonsa perusteella muistivat. Ideana ei siis ollut, että näyttäisin niin monta kertaa, että tanssijat varmasti osaisivat sarjat ulkoa. Tarkoituksena oli laajentaa näkökykyä ja saada tanssijat oivaltamaan, että näemme itse asiassa enemmän kuin tiedostamme älyllisesti ja toisaalta keho rekisteröi koko ajan; kehon hiljainen tieto vaikuttaa tekemiseemme. Kutsun tätä nopeasti-oppimisen metodiksi, johon olen tutustunut Amsterdamin opiskeluvuosiinani mm. Trisha Brown -ryhmän tanssijoiden opastuksella. Nimestään huolimatta ei metodin ensimmäisenä päämääränä ollut oppia nopeasti vaan valpastua ”ärsyttämällä” hermostoa ja siten koskettaa ehkä uusia alueita itsessään, herättää kinesteettinen aisti. Muoto ja hienoviritys kasvaisivat liikkeeseen vasta sen jälkeen.

Erään tanssijan mukaan nopeastihavainnoinnin kautta oppimisen metodi

olisi ansainnut enemmän aikaa ja tilaa. Hän pohti, että vaikka aluksi keho tuntui reagoivan hitaasti, toisin sanoen oppi muistamaan hitaasti, niin samanaikaisesti hän joutui peilailemaan heti syvältä käsin havaitsemaansa liikettä. Hänen mielestään pidemmällä aikavälillä tarkasteltuna oppimisen prosessi tapahtui jopa nopeammin, koska havainnon perusteella oli alusta alkaen joutunut tekemään omaa tulkintaa liikemateriaalista. (tanssija 1998, haastattelu.)

Samanaikaisesti jo havaittua ja opittua vahvistettiin perinteisen toiston perustuvan työskentelyn avulla. Molemmat suunnat herättivät tanssijoissa närrää; sanamukaisesti ne ärsyttivät tanssijaa. Osa kapinoi nopeaa oppimista vastaan, koska hienotyöskentely jäi uupumaan. Toisaalta loputon toistojen määrä ilman, että jo toistettua ei välttämättä kiinnitetty tarkkaan muotoon, tapahtumaan tai rakenteeseen antoi tanssijalle mahdollisuuden syventyä: toiston avulla hän herkistyi kuuntelemaan valppaammin itseään, kehonsa kinesteettistä herkkyyttä ja muiden tanssijoiden liikesykäyksiä, liikeimpulsseja sekä laajentamaan tietoisuutta omasta havainnoinnistaan.

Omaa kehoa tutkittiin ärsyttäen ja vahvistaen. Oletukseni oli, että loputtoman toistamisen seurauksena olisi, että opittua materiaalia karsitaan ja tilalle syntyi jotakin uutta: toisto kutsuu vaihtoehtoja esille. Seuraavassa eräs tanssija kuvailee kokemustaan sarjojen opetteluvaiheessa:

Mulle on jäänyt voimakkaasti mieleen, että me alettiin sillä tavalla, että sä annoit niitä sarjoja ja me tehtiin niitä aika pitkään. Mulla ei ole kauheen vaikea oppia liikesarjoja sinällään, se on suhteellisen helppoa, riippuu siitä tavasta ja minkä tyylistä tanssia on, mutta sun kanssa, kun olen tehnyt töitä aikaisemminkin niin on löytynyt joku semmoinen yhteinen tai mä oletan sen, mitä sä haet tai millä tavalla sun liikemaailma rakentuu liikesarjoiksi. Niin tota, vaikka jotenkin mulla oli se tunne, että yhtäkkiä mä olin kadottanut sen kyvyn oppia niitä ja yhtäkkiä mä luulin, että mä opin ne ja mä opinkin. Mutta jossakin vaiheessa tapahtui se, että mä rupesin unohtamaan liikesarjat. Sitten mä ajattelin, että onks tää hyvä vai huono ja mä totesin, että mun ei kannata ajatella onks tää hyvä vai huono vaan, että mä en muista niitä, koska joku mussa vastustaa suuresti liikesarjojen tekemistä. Ne rupes muuntumaan sen takia, että mä en halunnut tehdä liikesarjoja, vaikka ne sarjat sinänsä oli hauskoja. Mä huomasin, että mä tarvitsen aika nopeasti jonkun variaation sille, että niistä tulee mielekkäitä, jotta niiden pohjalta voi jatkaa eteenpäin. Tanssija 1998, haastattelu.

Sarjojen tarkkuus > < muu tarkkuus?

Vaikka olinkin aloittanut teoksen työstämisen liikemateriaalin esittämisellä, ei

itse liikemateriaali ollut ensisijainen mielenkiinnon kohde. Tärkeämpänä näin sen, miten tanssijat saivat liikemateriaalin toimimaan ja mikä rooli minulla oli siinä tapahtumassa. Se vaatii tarkkuutta, mutta tarkkuudella en tarkoita esimerkiksi sitä, että liikkeet suoritetaan ryhmässä identtisesti, unisonossa tai, että liikesarjat osataan ja muistetaan täydellisesti. Vaikka sarjoja ja liikkeitä olisikin opeteltu loputtomasti toistaen, oli pyrkimyksenä päästä rakenteiden taakse. Tällöin tarkkuus ilmenee laatuna ja liikkeen intentiona. Sen vuoksi (joskus myös tanssijoiden harmiksi) sarja ”rikottiin”. Sitä muunneltiin erilaisten improvisaatiotehtävien avulla tai se ”unohdettiin kokonaan”, kuten seuraavassa eräs tanssijoista ilmaisee:

Mä mietin sitä, kun me alettiin tekemään sitä yhtä pitkää sarjaa ja tehtiin sitä pitkään ja pitkään ja sitä jauhettiin ihan hirveästi ja se oli ihan nastaa ja haasteellista. Sitten jossakin vaiheessa mä ihan kyllästyin ja ajattelin, että mitä me tätä jauhetaan, että tästä ei tule mitään. Sitten loppujen lopuksi aika piankin sen jälkeen kävi ilmi, että sitä sarjaa sellaisenaan ei käytetäkään. Sitten mä ajattelin, että mitä vitsi tätä sarjaa on jauhettu. Sitten tänä aamuna mä yhtäkkiä tajusin vasta hyvin paljon jälkeenpäin, että loppujen lopuksi se oli mun mielestä ihan elimellinen osa, koska sitten kun me tehtiin se alun, mikä se nyt olikaan, tää kolme möykkyä, tää syntymä tai mikä tahansa. Sitten kun se oli siinä hirmu vapaana improna, mutta jollakin lailla siinä se sarja oli mennyt hirveen syvälle: sitten se kuitenkin oli luonut jonkun maailman ja myös yhteisen maailman niiden tanssijoiden kanssa, joiden kanssa ei tanssinut. Niin sitten kuitenkin, kun ajattelen jälkeen päin, että niin pinnallinen kuin se oli siinä keskivaiheessa sitä prosessia, ehkä viikon verran alkoi olla sellainen olo, että onks tästä mitään hyötyä, niin nyt mä tajuun, että se oli sitten kuitenkin syvällistä. Ja mä olin kuullut, että Pina Bausch tekee hirveesti sellaista, että niillä on joku oikein pitkä sarja ja sitten ne jauhaa sitä kuin hullut. Loppujen lopuksi sarjasta saattaa olla jäljellä vain yksi kädenliike ja kuitenkin sillä on joku merkitys. Tanssija 1998, haastattelu.

Uskoin koko ajan, että työskentelyn seurauksena ja sen ansiosta tilalle ilmaantuisi jotakin muuta, uutta, tuoretta, mutta konseptiltaan alkuperäistä vastaavaa liikemateriaalia. Tanssijoiden pitkän, tuskaisen jauhamisprosessin jälkeen näin myös mielestäni tapahtuikin: jotakin yhdistävää jäi, epäoleellinen karsiutui itsestään pois, intentio säilyi.

Tämänkaltaiset rikkomisen ja rikkoutumisen kokemukset koreografina ovat olleet minulle toistuvia: Naisen kyynärässä tämä rikkoutuminen tapahtui tilallisesti minikoreografian sovittamisessa suurelle näyttämölle niin, että kokonaisuus oli valmis vasta muutama päivä ennen ensi-iltaa. Noppaa heittämissä

naisissa rikkovana elementtinä oli puolestaan Katariina Vähäkallion mukaantulo viikkoa ennen esityksiä. Lintusessa oli riittävän paljon tiettyjen tanssijoiden ylläpitämiä merkinantojärjestelmiä, joihin tanssijoiden tuli pystyä reagoimaan, jotta, paradoksaalista kylläkin, rikkoutumisesta huolimatta teos pysyisi koossa. Toisin sanoen rikkoutuminen ei tarkoita, että teoksen rakenne hajoaisi. Teoksissa on kyse sattumanvaraisuuden mahdollistumisesta ilman, että tanssijat putoaisivat tyhjän päälle. Tämä sattumanvaraisuus puolestaan edellyttää tanssijan avautumista ja kuuntelevaa suhdetta toisiin tanssijoihin. Jotkut tanssijat eivät hyväksyneet ajatusta siitä, että kaikki rakenteet tulisi rikkoa. Itse otin ”vastalauseen” hyvin henkilökohtaisesti:

Se oli stoppi: minun ei tarvinnut kuulla se lause kuin kerran, kun jo päätin, että ei lähdetä sitten rikkomaan sitä. Kuitenkin loppujen lopuksi tanssijat halusivat tehdä sen niin toiseksi viimeisessä esityksessä. Vapaus saada rikkoa sitä niin, että sen ei olisi tarvinnutkaan onnistua, mutta ehkä se olisikin juuri silloin onnistunut. Siinä olisi ollut silloin tsemppiä, draivia, tuoreutta. Pasanen-Willberg 1998, haastattelu.

Erään tanssijan mukaan rikkomisessa oli kysymys asenteesta, jota olisi pitänyt työstää muissa kuin koreografian merkeissä. Hänen mukaansa ”siihen olisi sitten ehkä auttanut, jos me oltaisiin harjoituksissa tehty joskus joku muu juttu. Ihan joku improharjoitus. Ei tällä koreografialla vaan jollakin muulla olisit syöttänyt meille sitä asennetta. Ja sitten sanonut, että nyt tää asenne pannaan tähän koreografiaan”. (Tanssija 1998, haastattelu.)

Tanssijat olivat erilaisia: osa tanssijoista halusi tehdä ensin tarkalleen sen mukaan miten koreografina näytin liikkeen tai liikesarjan kokematta sitä edes erityisen manipulatiiviseksi. Toisaalta osa tanssijoista halusi lähteä heti omaan suuntaansa saatuaan materiaalia minulta. En tiedä enää, kumpi on mielenkiintoisempi tapa työskennellä. Ongelmallista onkin saada erilaiset tanssijat sovitettua yhteen: miten saan luotua ryhmädynamiikan. Sen vuoksi Kahdeksassa joessa muodostui pienryhmiä, joiden kanssa tein eri tavalla töitä. Pienryhmät muodostuivat seuraavista tanssijakombinaatioista: Sinikka yksin, Sinikka ja Katariina, Teemu yhdessä Raisan, Pian ja Leenan kanssa, Maija ja Katariina, Teemu ja Katariina, Teemu ja Leena sekä triot Leena, Pia ja Raisa ja Teemu, Maija ja Katariina.

Yksi tanssijoista korostikin ryhmädynamiikan ja sen ajoituksen merkitystä. Hänen mielestään koreografian tulisi tiedostaa tilanteiden herkkyyden ja miten

hän koreografian puitteissa saisi esiin tanssijalle ominaisimman laadun. Hän pohtiikin seuraavassa:

On ollut mielenkiintoista, että on ihmisiä, joilla on niin eri taustat. Näkyy, että ihmiset tarvitsevat eri asioita. Kun on ihmisiä, jotka on ollut sun projekteissa usein, koen, että toiset oppii ymmärtämään eri prosessien myötä ja tapahtuu tietynlaista dialogia, lähentymistä sen tekemisen kautta ja sitten toiset säilyy etäisinä. Niitä vaan katsoo, että toi tyyppi tekee eri kautta, enkä edes hahmota, mitä kautta se tekee. Silti tehdään töitä yhdessä ilman, että arvottaa, onko joku tapa oikein tai väärin. Se laajentaa omaa ymmärrystä siitä, mitä kautta minä saan itseni liikkeelle ja mitä kautta minä ajan itseni ymmärtämään sitä teosta. Tanssija 1998, haastattelu.

Jako aiheutti tiettyä hajaannusta ryhmässä. Toisaalta tanssijoiden eri aika-
taululliset sitoumukset, kuten kuka milloinkin ja missä joutui opettamaan leipä-
työkseen, ”pakotti” minut pienryhmätyöskentelyyn. Jälleen kerran rahoitus oli
puutteellinen näkyen ennen kaikkea tanssijoiden mahdollisuudessa sitoutua
pääpainotteisesti yhteen produktioon kerrallaan. Tanssijoiden työskentely si-
nällään oli intensiivistä, keskittynyttä ja antaumuksellista ja itselleni koreogra-
fina hyvin palkitsevaa.

Erilaiset työtavat pienryhmissä aiheuttivat myös kysymyksiä: ”miksi mä en saa
työskennellä juuri noin?”. Tarkoitukseni ei ollut jakaa ryhmää huonompiin ja
parempiin tanssijoihin vaan kysymyksessä oli pikemminkin ratkaisujen teke-
minen tiettyssä aikapuitteessa: kenen kanssa kannattaa mitään tehdä. Jos kysy-
myksessä olisi ollut puolen vuoden prosessi, olisi tilanne ollut toinen.

Itselleni tärkeintä oli pohtia sitä, miten koreografina saisin kutsuttua tanssijassa
”liikepulahduksen” esille niin, että löydöksen voisi kokea lähteneen siitä ni-
menomaisesta työskentelystä. Silloin voisin sanoa, että tanssissa on konteksti, joka
on yhteys – dialogi. Nojauduin työssäni edelleenkin pitkälti ajatukseen: ”antaa
asioiden tapahtua, liikettä syntyy kuitenkin koko ajan, antaa tanssijan työsken-
nellä omista lähtökohdistaan”. Ratkaisuni perustuivat havaintooni siitä, mitä näin
ja miltä liike mielestäni näytti: liikkeen virta (tai virtaamattomuus) on laatu, joka
näkyy, vaikka se on vaikeasti kuvailtava, verbalisoitava ilmiö. Harjoittelussa käyty
puhe saattaa samanaikaisesti loitontaa ja lähentää. Tanssin olemus perustuikin
juuri sinä hetkenä nähtyyn – ja siten kohdattuun, koettuun – eikä sitä voida kos-
kaan verbalisoiden rekonstruoida identtiseksi kieleksi alkuperäisen liikkeen
suhteen. On kuitenkin hämäävää, että usein ohjaustapahtuma lähtee liikkeelle
käsitteiden avulla: tanssija pyrkii mieltämään koreografian ajatuksia, samaistumaan

niihin ja toteuttamaan ne sen mukaisesti. *Kahdeksanjoen* työskentelylle olikin tyyppillistä puhumattomuus harjoittelussa, asioiden selittämättä jättäminen.

Vajoaminen – mielikuvatyöskentelyyn

There is the mind working in terms of images which think faster than the linear verbal thinking process. But images are like dreams. They go instantaneously with the movement, with the impulse to move, and the feeling. Halprin 1996, 12.

Vajoamisessa on Moustakasin mukaan kysymys löydetyn kysymyksen tai aiheen kanssa täydellisessä symbioosissa elämisestä. Mikä vain, millä on vähäisinkin yhteys tai viittaus tutkittavaan ilmiöön, nousee merkitykselliseksi. Tätä myötä kasvaa myös ymmärrys tutkimusaiheeseen. (Moustakas 1990, 28; Kurki 1995, 129.)

Vajoamisen aikana tanssijat keskittyivät työstämään annettuja liikekompositioita ja ensimmäisen vaiheen löydösten avulla varioimaan uusia liikekombinaatioita erilaisten laatumielikuvien avulla. Päämääränä oli liikkeen laadun parantaminen sekä kehossa jo olevaan liikeinformaatioon syventyminen ja siten syntyvän liikemateriaalin kehittäminen. Pyrkimyksenä oli myös oppia luottamaan siihen, että vaikka emme koskaan todella voi tietää, mitä kehossa juuri sillä hetkellä tanssittaessa tapahtuu, on oman liikekokemuksen tiedostaminen ja siihen luottaminen tärkeää. Tapahtuma on monimutkainen ja aluksi näkymätön. Sillä on myös merkityksensä koreografian kehittymisen kannalta.

Mielikuvat harjoittelussa koreografiaa työstettäessä

Mitä tietoa mielikuva sisältää? Mitä muistan. Onko muisti polku, jota mielikuvat viitoittavat, kahden ääripään välillä? Se, miten erittelen kokemuksiani, sisältää aina nyt-hetken subjektiivisen tulkinnan tapahtuneesta. Eletty hetki, kokemus, etääntyy koko ajan tästä tulkintavinkkelistä. Kokemus merkitsee itselleni ohikiitäviä hetkiä: tunteja, tuntemuksia, aistimuksia, muistoja ja jälkiä itsessämme. Muistelemisen avulla voimme seurata jälkiä ehkäpä riittävän pitkälle. Siten muistelemisen edustaa totuutta omalla tavallaan. Pasanen-Willberg 1999, päiväkirjamerkintä.

Käsittelen tässä kappaleessa mielikuvien käyttöä harjoittelussa. Erittelen niiden käytön tarkoituksen seuraavasti: 1) mielikuvat yleensä kehon toimintoja parantavina (re-patterning) tekijöinä, jolloin niiden käyttö liittyy alignment-

metodin mukaiseen työskentelyyn, 2) omien liikeressurssien tutkiminen, joka sisältyy release-työskentelyyn, 3) oman liikekapasiteetin edistäminen improvisoimalla sekä 4) liikelaatujen varioiminen ja syventäminen.

Turusen mukaan mielikuvat kuuluvat mielen ilmiön tarkasteluun, koska ne ovat havainnollisempia kuin monet muut sisäisen todellisuuden ilmiöt. Hän jatkaa, että mielikuvat ovat huonosti tiedostettu sielunelämän aines. Eri aistialueilla on omat mielikuvansa. Hän jatkaa, että mielikuvat muodostavat vastineen (edustuksen tai sijaisen) niille esineille ja tapahtumille, jotka eivät ole välittömästi läsnä aistihavainnoissa. Mielikuvat tarkoittavat (intentoivat) todellisuuden kohteita ja ne ovat keskeisessä osassa, kun tunnistamme kohteemme. (Turunen 1998, 57-60.)

Tanssiharjoittelussa työtetään annettuja mielikuvia. Tanssija reagoi oman mielikuvaverkostonsa kautta. Sen jälkeen sisäiset kuvat ja tunteet yrittään saattaa havaittavaan muotoon. Mielikuvat ovat sanattomia sisältöjä, vaikka niitä voidaankin kuvata sanoin. Mielikuvien sisältämä informaatio voi kuitenkin muuttua ja on riippuvaista kunkin omista mielleyhtymistä. Tällöin mielikuvien tärkein merkitys onkin olla yhteydenottoväline – muodostaa silta toisesta toiseen. Edellisen kaltaisessa ajattelussa korostuu mielikuva intentiona: keho pyrkii dynaamiseen aktiin ja todentamaan liikettä ja erilaisia liikkeen laatuja niin, että yhteys lähtökohtiin, mielikuviiin säilyy. Sama mielikuva ei kuitenkaan tuota samanlaista liikettä eri tanssijoiden toteuttamina. Vaikka mielikuva muodostaakin edustuksen todellisuuden ilmiöille, muuttaa säilynyt mielikuva todellisuuden luonnetta: kun tanssija työstää liikettä mielikuvan ohjaamana, voi alkuperäinen liike muuttua. Mielikuvatyöskentelyn tavoitteena ei olekaan aina uuden liikemateriaalin etsiminen vaan annettujen sarjojen kehittäminen ja siten uusien laatujen löytäminen.

Keskityn omassa tarkastelussa näkömielikuviin ja kinesteettisiin mielikuviiin.⁵⁵ Koreografisessa työskentelyssä ne merkitsevät minulle ensisijaisia elementtejä: Näen jotakin, miellän sen joksikin ja siitä vaikuttuneena lähdän etsimään tunnelmaltaan vastaavaa liikeideaa, jota tämän mielikuvan ohjaamana lähdän kehittämään. Suhde nähtyyn ei ole mimeettinen. En kuvita suoraan sitä, mitä näen. Nähty rekisteröityy jollakin tavalla kehossa: keho tunnistaa ja ”vastaa” siihen liikkeen tuntemuksena (kinesteettinen tuntemus). Samalla tavalla tanssija näkee

55. Niiden työstäminen harjoittelussa perustui käsitykseen mielikuvista release- ja alignment-metodien pohjalta.

jotakin näyttämässäni liikkeessä ja lähtee omansuuntaiseen prosessiinsa. Harjoittelutilanteesta tästä muodostuu katkeamaton, vuorovaikutteinen liikkeen tapahtumien virta. Jossakin vaiheessa on vaikea erottaa, kumpi on ollut aloitteen tekijä. Näin muodostunut liikkeen määrä ja laatujen variaatio on loputon. Improvisaatio todentuu hyvin edellisen kaltaisessa tapahtumaketjussa. Se, miten avoimeksi koreografian rakenteen jättää, on luonnollisesti valintakysymys: miten koreografi jäsentää kiinteän koreografian ja improvisaation välistä suhdetta. Siten improvisaatio on yksi mielikuvatyöskentelyn ilmenemismuoto.

Toisena tärkeänä mielikuvamuotona tanssista puhuttaessa on kinesteettiseen aistiin perustuva mielikuva. Kinesteettinen aisti on usein käyttämättömyyttään heikentynyt. Tanssijoilla se kehittyy harjoittelun myötä. Se on kuitenkin usein jäänyt mielikuvaksi ulkoisesta muodosta nojautuen esimerkiksi siihen, miltä tanssija omasta mielestään näyttää: vahvistuksena, mielihyvän tunnetta tuottavana tekijänä on esimerkiksi oma kuva, joka heijastuu peilistä. Näin tanssija on rekisteröitynyt itselleen näkömielikuvana. Liikkeen korjaamiseen vaadittavaa liikkeen tunnustelua, kosketusta sisäiseen järjestelmään, ei ole päässyt välttämättä tapahtumaan.

Mielikuvatyöskentelyssä onkin keskityttävä kokonaisvaltaiseen tapaan lähestyä kokemustaan. Eri aistialueiden mielikuvatapahtumat vaikuttavat kehossa samanaikaisesti, limittäin, lomittain ja toinen toisiinsa vaikuttaen. Esimerkiksi näköhavainnon herättämä liikkeen tuntemus on tavallaan nähdyn merkitys. Kuulomielikuvat, reaktio siihen, mitä kuulee ja miten kuulee, herättää myös liikeimpulsseja. Tanssissa painottuu usein suhde musiikkiin ja suhde nähtyyn. Näin muodostuu helposti imitoiva suhde liikkeeseen ja kuvittava suhde musiikkiin. Tästä pidemmälle viety suhteen muodostuminen on suhde omaan liikkeeseen. Oman työni tavoite on, että tanssija ei unohtaisi oman liikkeen kokemusta, eikä työskentelisi yksinomaan edellisten suhteiden välityksellä.

Kun puhun liikkeen kokemuksesta, tarkoitan liikkeen tuntemuksen kuuntelua ja siten autenttisen liikkeen olemuksen lähenemistä. Autenttisen liikkeen⁵⁶ päämääränä on kuunnella ja tarkkailla itseään, kehoaan ja omaa sisäistä liikettä niin,

56. Mary Starks Whitehouse oli autenttisen liikkeen kehittäjä. Hän oli Mary Wigmanin ja Martha Grahamin oppilas. 1950-luvulla hänen mielenkiintonsa kohdistui tanssin kehityksellisiin katsantokantoihin. Autenttisen liikkeen kehittämistä jatkoi hänen kuolemansa jälkeen mm. Janet Adler, joka perusti vuonna 1981 Mary Starks Whitehouse Institutun Yhdysvalloissa. (Olsen 1993, 46-47.)

että liikkeen luonnollinen virta ei häiriinny. Harjoittelutapahtuman kulku on yksinkertainen. Prosessin alussa liikkuja sulkee silmänsä ja odottaa liikeimpulssia, joka saa harjoittelijan liikkeelle. Keho ohjaa tapahtumaa, joka ei kiinnity näköhavaintoon ja siihen reagoimiseen. Tapahtumaan kuuluu henkilö, todistaja, joka seuraa harjoittelijan liikkumista ilman, että todistaja arvioi tai arvottaa sitä. Lopuksi todistaja ja harjoittelija keskustelevat keskenään tapahtumista. Harjoittelu johtaa muistojen ja kokemusten saattamisen tietoisuuteen. (Olsen 1993, 46)⁵⁷

Näiden tuntemusten selittely ei ole aukotonta. Tanssija ei voi eristäytyä aukotomuuden tilaan keskittyen yhteen ja kieltäen toisen tilan. Kysymys onkin ennen kaikkea tasapainosta ja kunkin elementin keskinäisestä dialogista. Dialogisuus ei siis ole ainoastaan liikkeellä toisen liikkeeseen reagoimista tai liikkeestä kumpuavan kokemuksen verbalisointia, ei liioin tanssijan ja koreografin välistä rupattelua siitä, miten esimerkiksi tanssija voi vaikuttaa liikevalintoihin.

Osan II kappaleessa *Intention malli* käsittelin mielikuvaa intention alajuonteena ja sitä ruokkivana tekijänä. Tarkentuneen käsitykseni mukaan näen myös mielikuvan intentiona, mutta ehkä henkilökohtaisempana ilmiönä, koska ihmisen ja ihmisen mielen sisään ei voi nähdä. Intention kanssa työskentely kuvaa ihmisen kykyä viitata itsensä ulkopuoliseen kohteeseen, halua haluta jonkin, liikkua kehollaan tilaan. Molemmat, sekä mielikuva että intentio tuottavat liikkeitä, liikkeen laatuja ja akteja, mutta hieman eri perspektiivistä; ne ovat siis tavallaan saman asian eri olemispuolia. Työskentelyn seurauksena esille nousutta intention mallia, jossa keho käy koko ajan dialogia ajattelevuutensa (thinking body) ja aikomuksellisuutensa (intentional body) kanssa, voidaan siis tarkentaa. Sen sijaan, että matka ajattelevasta kehosta intentionaaliseen kehoon nähdään lineaarisena tapahtumana, on se ennemminkin avaruudellinen, kokonaisvaltainen tila ja kehossa samanaikainen tapahtuma.

Työskentelyssäni puhun siis joko intentiosta tai mielikuvasta, yhdessä tai erikseen. Harjoittelussa käytetyt avainsanat ovat kuvaavia nimiä mielikuville tai liikesarjalle. Avainsanojen informaatio ikään kuin laukaisee pidemmän tapahtumasarjan liikkeelle tanssijassa. Yleensä avainsanojen avulla on siten helpompi muistella liikkeen laatuja, muotoja ja intentioita.

57. Kun olin tanssijana Liisa Pentin koreografiassa *Käärmeennahka* (1997) sekä Katriina Vähäkallion koreografiassa *Olotiloja* (2000), käytettiin niissä harjoittelumuotona mm. autenttisen liikkeen menetelmää.

Tanssijoiden kokemuksia mielikuvatyöskentelystä

Uutena työskentelymuotona *Kahdeksan joen* prosessissa oli kirjoittaminen. Kirjoittaminen perustui välittömän kirjaamisen menetelmään. Suomessa metodi tunnetaan esimerkiksi terapiamuotona, jossa potilas purkaa kokemuksiaan niin, että hän kirjoittaa niistä 20 minuuttia ilman, että kynä nousee paperista. Oma käytäntöni on etäsovellus amerikkalaisen tanssija-koreografin Christina Svanen käyttämästä harjoittelumuodosta *Moving Words* tai *The Dance of Description*. Eräässä Svanen työpajassa harjoittelun alussa eräs hänen oppilaistaan toteaa:

I am in the point of a pencil, contacting the surface of existence. Let's see what I start to say. Summerville 1999, 34.

Svanen ohjaamassa harjoittelussa integroituu liike, kirjoittaminen ja äänenkäyttö. Päämääränä on avata kanavat koko persoonassa (entire person – body, mind, spirit), jossa keho, mieli ja henki ovat ilmaisen kolme eri ilmenemismuotoa. Harjoittelussa keskitytään tietoisuuden laajentamiseen kuvaamalla kunkin välitöntä aistihavaintoa liikkeen avulla. Tärkeimpänä päämääränä on "...the recognition of the "outer" world as a description of the limitless "inner world" of experience." (Summerville 1999, 34-35.)

Käytin välittömän kirjaamisen menetelmää ainoastaan *Kahdeksan joen* harjoitusprosessin yhteydessä. Koin tärkeäksi saada tanssijoiden verbalisoimaa aineistoa kokemuksistaan oman työni osaksi. Pohdin myös sitä, miten saamani tieto vaikutti omiin ratkaisuihini koreografina ja miten oleellista tiedon hakeminen tällä tavoin oli. Kirjoituksissaan tanssijat painottivat eri asioita, kysymykset johdattivat moneen eri suuntaan. Minkä näistä suunnista huomioin? Oliko dialogisuus kehollisen kokemuksen verbalisointia, käsitteellistämistä ja siten itsessään merkityksellistä uutta tietoa. Vai ohjasiko dialoginen ote tanssijaa ja koreografia kohden vapaampaa, monimuotoisempaa tulkintaa? Tanssijoiden näkökulman esilletuominen kertoo omasta ymmärtämisestäni ja tulkintani on nimenomaan tulkintaa juuri ja vain juuri omasta ymmärryksestäni. Prosessin aikaiset kirjoitukset antoivat hyödyllistä tietoa tanssijoiden vaiheista, suhteesta työhön ja muihin ryhmän jäseniin. Kirjoittamisen yhtenä tavoitteena oli myös ohjata tanssijaa virittäytymään kohden työskentelyä sekä pohtimaan niitä asioita, jotka ovat tärkeitä työprosessissa.

Esittelen lyhyesti käyttämiäni mielikuvaharjoitteita sekä sitä, miten tanssijat

tuovat esille kokemuksiaan niistä. Tärkeimpiä harjoitteita, joiden pohjalta tanssijat kuvaavat liikekokemuksiaan ovat seuraavat: 1) ali-yli-ympäri sekä olla alla, olla yllä ja mennä ympäri, 2) vesi samaistumisen elementtinä eli kehon nesteiden hölskyttely, ravistelu tai roiskuttelu, 3) mansikoiden päälle tallaaminen, 4) kynä atlas-axiksen päässä, jolla ”piirretään” liikkeitä tilaan, 5) kynä häntäluun päässä, 6) olla samassa paikassa samaan aikaan, 7) avaruudelliset tasot (horisontaali, vertikaali, vaakasuora, lattiataso, diagonaali) sekä niiden hahmottaminen kehollisina ja esim. liikesarjan sisällä vaikuttavina käsitteinä, 8) erilaiset anatomiaan perustuvat mielikuvat, joita tanssijat käyttävät yhdessä avaruudellisten tasojen kanssa etsiessään kehon oikeita linjauksia. Mielikuvaharjoitteita on loputon määrä ja itselleni ne ovat olleet merkityksellisiä pyrkieksäni välittämään omaan kokemiseeni perustuvia liikeideoita tanssijoille.

Seuraavassa *Kahdeksan jokea* -tanssijoiden kokemuksia:

Miltä tuntui liikekieli mielikuvien vaihdellessa! Mielikuvat ”pieni ja veden roiske” tuntuivat sopivan sarjaan ihan jees ja uskon, että jopa oma tanssini saattoi muuttua jonkin verran mielikuvien näköisiksi. Sen sijaan ”mansikoiden tallailu” tuotti omaksumisvaikeuksia, koska sarja sisälsi hyppyjä ja yksinkertaisesti eihän voi tulla alas ojentamattomin nilkoin... Elikkä mielikuvien tulisi noudattaa kulloistakin liikesarjaa. Tai sitten ei? Varmaankin taustani vuoksi mielikuvat eivät ihan hirveästi näy liikkeissäni (roiskautukset, jalkojen lätsähdykset mansikoiden murskautuessa jne.), mutta periaatteessa uskon mielikuvien auttavan toivotun liiketyypin saavuttamiseen.

Sarjassa käytetyt mielikuvat ”mansikoiden tallaaminen” sai aikaan alas suuntautuvaa maanläheistä liikettä, joka syvensi ja antoi imua pliessä liikkumisessa maan suuntaan. ”Vedet roiskivat” mielikuva irrotteli jäsenet ja kevensi liikkeen laatua ja teki liikkeistä irtonaisen rentoja. ”Liike pienenä” tehtynä aiheutti tai sai aikaan sarjan nopeutumisen ja omaan keskustaan suuntautumisen.

Sateenvarjosarja oli sulava ja tosi ihana tehdä, kun pääsi siitä yli, ettei tarvitse hermostua ja ei mene yksi yhteen. Kaikki alun lämmittelyt ja sarjat lämmitti koko vartalon ja energiaa riitti ja kehittyi mukavasti. Tauon jälkeen muistin ”ali, yli, ympäri” kolmea eri sarjaani, jotka olin viime viikolla tehnyt, mutta ei kuitenkaan ottanut vielä sujuakseen yhteen. Riittä lisäsi kakkossarjaksi ”leipurin”, jota työstin vuorotellen oman 2. sarjan kanssa. Jako osasiin ja niitä vuorotellen oli mielenkiintoinen kokemus ja kesti jonkin aikaa, kun sain sen muistiini ja pääsin tekemään yhtäjaksoista sarjaa.

Tanssijan mukaan tanssi palauttaa aina oleelliseen itsessä, tähän hetkeen, verkoston risteämispisteeseen:

Auki – kiinni – kiinni – auki – spiraali. Vasemmalle spiraali oli melkein mahdoton, vasen lonkka on lukossa. Auttoi tasapainoa, virtausta, kun muistin päähätä-yhteyden. Silti jalat tuntuvat (etenkin polvet, sääret) kankeilta ja varovaisilta; kontakti maahan on kadoksissa. Tuntui ihanalta hyppiä (se merihevossarja), kerrankin, kaipasin sitä... Triossa lapset leikkivät. Eläin: uusi dynamiikka, syke, painon pudotus, saalistus: rohkeus, maa löytyi. Tuntuu siltä, että leijailen avaruudessa – siis nyt, elämässäni. Kelaan koko ajan omaa metodiani: miten haluan työskennellä tanssijana ja opettajana, mitä lähdän työstämään, minkä pohjalta liikkeelle.

Tanssija pohtii myös, mitä ovat ne elementit, jotka ovat tässä produktiossa työskenneltäessä tulleet omiksi. Hänen mukaansa tämä metodi on niin hienovaraista, näkymätöntä ja siksi niin syvää:

Se on minulle toisaalta läheistä – toisaalta juuri sen näkymättömyys tekee siitä kaikkea tarttumista pakenevan; siksi tunne ilmassa leijumisesta mielen tasolla – ei ruumiin (sorry, he-he).

Harjoitus: pieni vesisuihku – mansikka jalan alla ja nopeus – hitaus – paino – keveys. Pieni vesisuihku: pienestä liikkeestä ulos suunta – ei yleensä niin helppo tulla ulos tietoisesti omasta sisätilasta; tämä mielikuva yhdisti ulko- ja sisätilan. Mansikka: paino, josta seuraa hitaus, tuntemus koko jalkapohjalla maan läpi alaspäin. Pehmeämpi lonkka- ja polvinivelet, hengitys syveni, aukeni. Pieni mansikka: suuri nopeus ja leikkisyys, varsinkin vesisuihku – pieni mansikka myös ulospäin.

Tanssija pohtii mielikuvaharjoittelussa toiminnan suhdetta siihen, mitä kaikkien muiden kanssa tapahtuu. Hän vaatii, että on löydettävä vaikuttimia työskenneltäessä mielikuvien kanssa:

Pahoinvointia ja pyörörytystä, joka onneksi menee ohi. Välimies? Kuinka hän toimii? Nostaa, nojaa, sukeltaa, seisoo, kävelee. Mitä hän on itsessään, silloin kun ei mene valmiiseen toimintaan? I don't know yet! Kuinka muutos näkyy, mistä se saa alkunsa, muuntuuko hahmo yhtäkkiä vai vähitellen? Mikä on toiminnan laatu väistelyimprossa? Löydettävä vaikuttimia.

Erästä harjoituksesta, jossa ryhmätanssin aikana sarjaa ohjaava mielikuva vaihtui pyynnöstäni kesken tanssia niin, että tanssi ei katkennut, toteaa tanssija seuraavaa:

Kahdeksan jokea sarjan mieletön yhtäkaisten mielikuvien rypäs oli, shall we say, haastava. Tuntuu, että on pakko tehdä valintoja ja poimia joku tietty juttu, jonka tekee. Muuten tuntuu, että mikään mielikuva ei toteudu kunnolla. Tai edes, että mielikuvien olemassaolon huomaa muuten kuin että puuroksi menee.

Vuoristorataa vaatteilla, vaatteet kuin sähkövirtaa tai vaatteen ja kropan yhteistyö, sähköisiä – päätöntä päästä ohjaamista, kun on ohjattavana, toimii ilman päätä. Kontaktissa kuulostelun ja harkitsemisen vuorovaikutus impulssinomaista.

Pyytäessäni tanssijoita olemaan rehellisiä mielikuvan suhteen siten, että he kuuntelisivat liikettä sisältä ja seuraisivat liikeimpulssien suuntia, toteaa tanssija, että rehellisyys mielikuvalla on mielenkiintoinen asia. Hän on omasta mielestään taipuvainen ottamaan ohjeet kirjaimellisesti. Esimerkiksi harjoituksessa, jossa pyysin tanssijoita ”kirjoittamaan” pääkirjoitusmetodilla lauseen kahdeksan jokea, hän pitäytyi yksinomaa siinä, päällä kirjoittamisessa.

Kun mielikuvana oli päällä kirjoittaminen pitäydyin siinä. Rajauksen on oltava tarkka, siis jos vapauksia annetaan, se täytyy ilmaista. On tietysti mahdollista aikaisemman kokemuksen perusteella päätellä toimintakulttuuri, mutta varsinkin harjoitusprosessin alussa, jos ei ole ollut aikaisempaa yhteistyötä, se on vaikeaa.

Sen lisäksi huomattavaa tanssijan kokemuksessa oli, että liikkeeseen saavutettiin tiettyä tuoreutta työskenneltäessä erilaisilla laatuja tuottavilla mielikuvilla. Toisaalta mielikuvat eivät välttämättä vaikuta liikkeen tuoreuteen, jos liike-materiaali ei ole vielä selkeytynyt.

Kankaan lennättäminen oli kivaa, unohdin, että hypin, mutta hypin, se teki hyvää psyykelle. Lantio on mulla nyt teema, kuuntelen sitä, kuuntelen sen irtonaisuutta. Kun leikkii, niin nauttii. Leena oli valveilla, kun kontaktoitiin. Kuka kenen eteen, kenen eteen, kenen eteen, olla hereillä, jatkuva suunnistus, flow, flow, flow. Tarvitsen paussia. Riitta pelkää, että tilanne hajoaa, pääsee käsistä, ehkä se hajoaisikin, ok. Hillun mukana, mutta paussin aikana oppii myös, kokemukset painuvat sisään.

Riitta antoi Russell Dumas’n mielikuvan: ristiluu on käsi, joka pitelee narua (selkäranka), jonka päässä leijuu/kelluu ilmapallo (pää). (Riitan sivuhuomaus, että Russell oli hänen tärkein opettajansa aikoinaan kertoo paljon). Saman mielikuvan olen saanut muiltakin ihmisiltä monissa yhteyksissä. Toimii aina. Niin

kuin myös tänään. Sarjojen opettelu lomassa kellunta unohtuu; kun kallo kello, opin helpommin; huomaan, että ei ole kallo kovin kellunut.

On itsestään selvää, että mielikuvilla on suuri merkitys ja vaikutus laatuun. Esimerkiksi mansikoiden tullaaminen tuo hyvin mehua jalkapohjiin, pehmentää askelta. Veteen liittyvät mielikuvat tuntuvat yleisluontoisemmilta. Virtaavuutta ja pehmeyttä on liikkeessä käsitelty paljon.

Mielikuvatyöskentely merkitsee tanssijalle eri asioita. Oleellista tämänkaltaisessa työskentelyssä on ollut sen vaikutus kunkin tanssijan liikkumiseen yleensä: mielikuvatyöskentely on auttanut tanssijoita löytämään liikkeeseen tuoreutta, syvyyttä ja rehellisyyttä. Samalla on säilynyt mahdollisuus palata johonkin oleelliseen itsessään ja silti työstää koreografiaa toivotun liiketyypin saavuttamiseksi. Liikkeet ovat myös olleet irtonaisen rentoja, joka kuvastaa sitä, että liikettä on työstyetty anatomisesti oikein. Tällä on luonnollisesti merkitys vammojen, kulumien ja väsymyksen ennaltaehkäisyssä – ja uran jatkumisen kannalta katsottuna. Seuraavassa tanssijoiden ilmentämiä ajatuksia mielikuvatyöskentelyn synnyttämistä liikkeen kokemuksista.

Sanat, joita käytän liikettä kuvatessani ja analysoidessani ovat kokemuksiani tästä liikkeestä verbalisoituna (reflektoituna). Sana reflektointi aukesi nyt juuri minulle, kun tajusin, että enhän kerro kuitenkaan siitä hetkestä ja siitä liikkeestä, jota verbalisoisin vaan heijastan sitä aikaisempiin kokemuksiini tai tuleviin toiveisiin (elämästä). Siksi heti, kun jotain on sanonut, se tuntuu vajaalta, väärältä, menneeltä. Huomasin myös, kun piti tuottaa puhetta samalla kun liikkuu, että se on erityisen vaikeaa. Ja kun lähdimme kertomaan (kuvailemaan) siitä liikkeestä, jota olemme tekemässä, otin heijastuspinnan ulkopuolelta (esim. nyt käteni koskettaa Katariinan olkapäätä), koska puhuttu sana ei kuitenkaan voi kertoa siitä hetkestä, joka on siis silmänräpäyksellinen: olin sanoissani aina joko edellä tai myöhässä. Kokemus on aina nyt ja sen verbalisointi heijastuu siitä ja jostakin muusta. Reflektointi on eräänlainen puhdistus- ja tyhjennysprosessi, joka antaa pohjan tuleville kokemuksille. Sellaisena sitä kohtaan on oltava kriittinen, sillä se ei siis koskaan kerro todellisuudesta, jos todellisuus on nyt. Nythetki muuttuu reflektoinnin avulla aina toiseksi, jos käsittää reflektoinnin, kokemuksen ja todellisuuden tällä tavoin.

Välitön kokemus tanssista välittyy katsojalle orgaanisena tapahtumaketjuna ja tunnelmana, kokemuksen verbalisointi vyöryttää henkilöhistoriani ja tämänpäiväisen elämäntilanteeni vastaanottajan sulatettavaksi ja siitä ei välttämättä tanssissa ole kysymys – tanssi tekijälleen ja vastaanottajalleen ei ole sama tila vaan joku muu; non-verbaali, kokonaisvaltainen, älykäs, herkkä, moni-

ulotteinen olotila. Olotila, jossa oleminen tilassa – omassa tilassa – yhteisessä tilassa – mielentilassa – kehontilassa – on kohtaamisen ydin. Vastaanottaja resonoi oman instrumenttinsa kautta. Omana itsenään. Ja hänen koko maailmansa, joka paljaimmillaan on hän ja vain hän, kohtaa tanssin, joka parhaimmillaan on enemmän kuin tanssija henkilönä, ja silti tanssija on tanssi.

Liikkeen kokeminen tapahtuu syvemmällä tasolla. Sen lisäksi, että ollaan koko ajan tekemisessä fyysisten kokemusten, luiden ja niiden ratojen kanssa. Liikkeen refleктоiminen on vaikeampaa. Liikkeen kokemus on tunneperäinen; se on kosketuksissa jonkin sanattoman, vaistonvaraisen, sisäisten tilojen ja virtausten kanssa.

Vajoaminen jatkuu haudontaan

Kolmas Moustakasin nimittämä vaihe on haudonta, jolloin tutkija vetäytyy tietoisesti aiheestaan: antaa asioiden olla. Sen sijaan sisäinen intuitio ja hiljainen tieto (tacit knowledge) vaikuttavat prosessin etenemiseen ja ymmärryksen kirkastumiseen ja laajenemiseen. (Moustakas 1990, 28.)

Haudonnassa olimme jo työskennelleet suhteellisen pitkälle, mutta emme olleet vielä liikkuneet varsinaisen koreografian rakenteissa kuin ehkä osittain; palasia ei oltu vielä sovitettu yhteen. Koreografi – ja tanssijat – kaipasivat etäännytystä, lomaa. Idealia olisi tietenkin, että tämä loma voisi olla kunkin tanssijan ja koreografian henkilökohtaisen tarpeen mittainen. Useimmiten kuitenkin tuotannolliset puitteet eivät salli aikataulullisia poikkeamia. Pidimme kuitenkin viikon syysloman.

Valaistuminen – palasista kohden koreografian rakennetta

Valaistuminen tapahtuu Moustakasin mukaan luontevasti, jos tutkija on vastaanottavainen sekä piilossa olevalle hiljaiselle tiedolle että intuitiolle. Uudet laadut ilmaantuvat tutkijan tajuntaan, tiedon osaset rakentuvat kokonaisuudeksi ja ne saavuttavat toisenlaisia ulottuvuuksia: löytyy jotakin muuta. (Moustakas 1990, 29.)

Koreografiassa episodit rakentuvat. Sanat alkavat kadota...

Kehittely koreografian synnyssä

Puvut päällä tanssittu, juttu on selkiytetty, nyt tiedän mitä olen tekemässä. Viikolla oli monia ajatuksia, nyt ei enää oikein muista niitä. Tällä erää tuntuu, että ollaan päästy johonkin pisteeseen. Jännä nähdä revetääkö tästä vielä jonkekin muualle. Nyt odotetaan ekaa osaa. Tanssija 1997, kirjoitus.

Moustakasin mukaan tähän vaiheeseen tultaessa on saavutettu jo täydellisempi eri tekijöiden ymmärtämys, jonka perusteella tutkittavaa ilmiötä voidaan artikuloida ja hienosäätää. (Moustakas 1990, 31.)

Kehittelyvaiheessa rakennettiin koreografiaa, niitä puitteita, joissa liikutaan sekä siirtymiä osasta toiseen. Rakenne vakiintui. Kokeiltiin ja varioitiin eri kohtauksia liikelaatujen, dynamiikan, ajoituksen, osien järjestyksen, musiikin, puvustuksen yms. suhteen. Tehtiin läpimenoja ja sitä kautta tarkennettiin yksityiskohtia ja ilmaisua. 6.11. oli käännekohta, jolloin tanssijat tekivät ensimmäisen läpimenon vaatteissa. Videoin erillisiä harjoituksia, jotta tanssijat voisivat tutkia omaa työskentelyään. Itseäni hankaloitti toimeni äänimiehenä.

Harjoituksissa oli myös koyleisöä. Keskenäisistä töistä on usein vaikea kuulla kritiikkiä. Katselijan rooli harjoituksissa on ennemminkin se, että tanssijat harjoittelevat esiintymisenergian ja sitä kautta uusien laatujen kanssa olemista ja tanssimista. Vääränaikainen kritiikki estää koreografian kasvun, jos lähtökohdaksi muodostuukin ulkokautta liikkeen arvioiminen ennen kuin sitä on edes työstetty. Toki kritiikkiä on hyvä kuulla jo varhaisessakin vaiheessa, joskus. Mutta kuten eräs tanssija ilmaisee:

Tapa, jolla sinun kanssa työskennellään, on aika intuitiivinen ja vaatii herkkiä säikeitä. Ne menevät kamalan herkästi lukkoon...



Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Pia Karaspuro. Kuva Kari Hakli.

4. Tanssiteos Kahdeksan jokea⁵⁸

Luova synteesi

Täällä, kun näin teoksen esityksen videolta ensimmäistä kertaa, mä kuvaan sitä meditatiiviseksi teokseksi, jota mä en ollut yhtään tajunnut. Siihen vaikutti aika paljon myös äänimaailma. Tanssija 1997, kirjoitus.

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Valosuunnittelu ja lavastus: *Mika Ijäs*

Pukusuunnittelu ja toteutus: *Leena Nurmi*

Äänisuunnittelu: *Roope Ahonen, Yrjö Vähäkallio, Riitta Pasanen-Willberg*

Musiikki: *Stephen Micus, Aeirto Moreira, Ravel, Chopin*

Tanssijat: *Sinikka Gripenberg, Maija Hänninen, Pia Karaspuro, Teemu Kyytinen, Riitta Pasanen-Willberg, Leena Porri, Raisa Vennamo, Katariina Vähäkallio*

Harjoitusperiodi 9.9.1997 - 29.11.1997

Ensi-ilta 30.11.1997 STOA, Helsinki, kesto n. 75 minuuttia

Koreografian kehkeytymisen kannalta katsottuna tämä vaihe sisälsi viimeistelytyöskentelyä näyttämötilassa: valot ja lavasteet tulivat tässä vaiheessa konkreettisesti mukaan. Kokonaisuus kaikkine elementteineen valmistui.

The researcher in entering this process is thoroughly familiar with all the data in its major constituents, qualities, and themes and in the explication of the meanings and details of the experience as a whole. Moustakas 1990, 31.

Moustakasin mukaan luovan synteessin tulos voi olla perinteisen tekstiraportin lisäksi esimerkiksi runo, kuva tai joku muu taideteos. Jos tutkija (koreografi) on sitoutunut peruskysymykseensä antaumuksella on siten kehkeytyvä tutkimuksen tulos kokemus ja sen kuvaus. Moustakas ei edellytä tulkintaa, koska liika tulkinta loitontaa alkuperäisestä kokemuksesta. (Moustakas 1990, 30-32.)

58. Teoksen arvostelut liitteessä 2.

Ajatus soveltuu hyvin kuvaamaan tanssin syntyä: sitoutuminen lähtökohtiin, asettautuminen prosessiin ja kehonsa kuuntelun ja tuntemusten reflektointiin kautta kehkeytyy kokemus, jota tanssija kuvailee liikkeillään. Liike ei ole silloin mitä vain, vaikka alkuperäinen koreografin antama liikeidea olisikin muuttunut. Tällöin teos säilyttää identiteettinsä: se, miten tiukaksi sen rakenne muotoutuu, on koreografin valinta. Tietty vapaus, kun tanssija saa mahdollisuuden improvisoida, paljastaa muita liikevaihtoehtoja. Intention idea ohjaa tekemistä kohden koreografiaa, mutta yhtä paljon tanssijan kuin koreografin ehdoilla. Dialogisuus on silloin kahden toimijan – koreografin ja tanssijan – välistä toimintaa. Roolit säilyvät, vaikka työtilanteesta muotoutuukin avoimempi tapahtuma. Teos rakentuu toimijoiden välisen yhteistyön kautta.

Punahattuisen naisen soolo

Now, I am going to reveal to you something which is very pure, a totally white thought. It is always in my heart; it blooms at each of my steps...The dance is love, it is only love, it alone, and that is enough...I then, it is amorously that I dance; to poems, to music, but now I would like to no longer dance to anything but the rhythm of my soul. Isadora Duncan⁵⁹.

Olen pienessä spotissa Stoan lavan takaosan syvennyksessä. Kappeli. Musiikkina kirkonkelloja ja hevosen laukkaa. Pitkä, tumma hame, punainen hattu, verhoitu pitkällä, punaisella sifonkiliinalla.

Liikun lähinnä ylös-alas-akselilla, liikkumatilani supistui odottamaani pienempään (valo)tilaan. Kuvio siinä oli kuin kirkon lasi-ikkunamaalaus. Enteitä, aavistuksia. Kohtaukseni oli improvisaatioon perustuva rakenne ja tavallaan irrallinen, prologinomainen. Miksi liikuin siinä? Haluni esiintyä oli minimalistinen. Vielä vuonna 1995 Noppaa heittämissä naisissa sisälläni paloi tuli, intohimoinen lieska, fanaattinen halu, kiihko liikkuu. Luonteeni, joka ei koskaan ole osannut päättää, olenko tanssija, koreografi vai tanssija-koreografi. Kun olen itse mukana, en näe...

Kuolemaa ensi-iltaviikolla, ensi-illassa läpi keskilinjan iskeytyvä jäämiekkamaannuttaa, etäännyttää. Musta harso on vaihtunut punaiseen. Kävelen kirkomaalla kuin levoton haamu kauhuelokuvassa. Olen kylmä, putoan maahan, nousen,

59. Brown (toim.) 1979, 10

horjahdan, unohdan kaapuni lattialle, törmään pimeässä seinään. Savukoneen savu yskittää. Pois. Kapteeni hylkää laivansa, poistuu siitä. Päästää lapsensa maailmalle.

En mene katsomaan kuollutta isääni sairaalan jääkaappiin...

Kolme kilpikonnaa

Alun trio oli aaltomainen, syklinen, jokaisen oma, mutta silti samalla yhteinen iso soolo. Tanssija 1998, haastattelu.

Alkaa pimeästä. Kolme katosta kohtisuoraan savun sumentamaa valopylvästä aukeaa lattiaan ja paljastaa kolme suurin selin yleisöön istuvaa, paljasjalkaista, hiukset valtoimenaan – istuvaa – naista. He istuvat hiljaa, odottavat. Raisa, Leena ja Pia. Elävät lavasteet.

Oikeasta takadiagonaalista ilmestyy nainen valkoinen hattu päässään, hitaasti käsillään ilmaa halkoen siirrellen painoaan jalalta toiselle.

Vasemmalta sivustalta ilmestyy nuorempi nainen, Katariina, lähestyy vanhempaa naista, käy lattialla yhden valospotissa istuvan naishahmon takana. Hekin kohtaavat – katseellaan. Sinikka ja Katariina tavoittavat toisensa. Vanhempana Sinikka nojaa, hakee tukea, tasapainoa, turvaa nuoremasta naisesta. Katariina johdattelee Sinikan päätanssiin. Tunnelma on hellyttävä, lapsi hoivaa äitiään, osat ovat vaihtuneet, ympyrä sulkeutuu.

Hakkaava musiikki taukoaa. Kaksin he tekevät vielä ison kaarevan kävelyreitit ohittaen kolme jo kuusi minuuttia paikallaan istunutta naispatsasta, ylväät selät.

Hiljaisuudessa valosuihkut tarkentuvat, sumusavu on hälventynyt pois.

Musiikkia kiville: voimakas isku ja siihen reagoiden naiset kierähtävät yhtä kaa kyljelleen. Hiukset valtoimenaan, silmillään, eläimet. Kuuntelevat musiikin rytmiä ja sen iskuja. Toimivat yhdessä. Kiepsahtavat ylös ja takaisin alas valahtaen. Jonkin aikaa niin. Peli. Kuviovalokennokuvia lattiapinnassa: paksujen lankojen punos, surrealistinen hämähäkinverkko avaruudessa. Muodostuu aistiharha. Putoavatko he aukoista, ovatko he korkealla? Valot. Tämä valaistus särmittää pehmeälinjaisesti juoksevaa liikettä. Liike terävöityy ja ikään kuin nopeutuu. Hyvä vai huono asia? Olla sattumalta maailmassa, joka ei vastaakaan omia valovisioita. Valo syö liikeintensiteettiä. Vai syökö? Jos asia onkin vain niin. Miksi katsoja etsii odottamansa näköistä? Miksi joku ei näe, mitä toinen näkee? Miksi joku inhoaa, joku rakastaa, samaa, mutta eri asiaa... Niin, siinäpä ikuisuuskysymys ratkaistavaksi. Riittääkö minun mieleni perustelemaan. Hiljaisuudes-

sa hekin, kilpikonnien trio, lopulta tanssivat. Joku kiirehtii, toinen joutuu reagoimaan, kolmas jatkaa omiaan. Aikariskejä. Hämähäkinverkko katoaa.

Sinikka – toinen soolo

Dynamiikka, tila, laatu: Sinikka on työstänyt ali-yli-ympäri mielikuvien avulla itselleen sarjan.

Sinikka on myös työskennellyt veden elementtien kanssa. Vettä kehon sisällä, oman veden ravistelua ja hölskyttelyä. Minkälaista on olla veden sisällä? Miltä kelluminen tuntuu? Miten tuntee veden vastus? Erilaiset laatumielikuvat möyhentävät, varioivat perussarjaa. Välillä samaistuminen delfiiniin, joka hyp-pää sukelluksista ilmaan ja takaisin veteen. Välillä ollen eläin, kissa, joka saalis-taa omaa häntäänsä. Samanaikaisesti olla se rouva, sen ikäinen ja laulaa tarinaa leipuri Hiivasta, joka asuu Kumputiellä ja kakut pullat leipoo siellä.

Sinikka etenee lattialle askel askeleelta takaisin vierelle aukeavaa valokäytävää pitkin vaalea koristelierihattu päässä. Musiikkina hempeä, kellomainen kilinä. Reitti kääntyy suuntautuen eteen. Sinikka tanssii ja puhuu ja tanssii. Harjoituk-sissa musiikin merkit olivat Sinikka-lähtöisiä. Nyt musiikki ”puskee” päälle, koska tanssijan subjektiivinen aikaskaala oli liian laaja: soolo saattoi kestää 5-9 minuut-tia. Tanssinsa tanssittuaan Sinikka loittonee reittiään pitkin takaisin kadoten kulisseihiin.

Ole eläin ilman käsiä, valpas eläin, yksinkertainen ajatus, mielikuva, joka lii-kuttaa. Anna kasvojesi olla lihas. Pakeneva eläin; kasvoissa ei näy ihmisen reaktio. Löydä niskan yhteys selkärankaan.

Tehtävänä pelkkä kissanhäntä. Ylös, alas, ympäri, hyppy ja mielikuvat.

Vaeltava haamu, linnanneito, vanhassa kivilinnassa.

Duetto Maija ja Katariina

Näyttämön lattia muuttuu jälleen koboviidakoksi, siniseksi. Suihkumaiset, il-maa halkovat valonsäteet näkyvät, piirtyvät savua vasten. Šhamanistista, joiku-maista ääntelyä kumeaan rummunkumahdukseen, pulssiin.

Katariina ja Maija ilmestyvät vuoronperään nojautuen toisiinsa, kantaen toi-siaan, katsellen toisiaan. Kaunista, harmonista, hidasta liikettä, joka leikkautuu sarjamateriaaliin. Kaksi erilaista kohtaavat: primaballerina ja tanssija, joka ei ole koskaan tanssinut klassista. Toinen haluaa improvisoida, toinen asettaa liike-



Duetto Maija ja Katarina. Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Maija Hänninen, Katarina Vähäkallio. Kuva Kari Hakli.

sarjat tarkkaan järjestykseen suoritettavaksi. Heidän keskinäinen yhteistyöskentely on hauskaa katsottavaa. Tätä kohtausta on työstetty kontakti-improharjoitteilla ja improvisaatiolla. Kun duetto loppuu, Katariina kantaa Maijan pois.

Duetto Teemu ja Leena

Teemu kantaa Leenan sisään. Leenan jalat kävelevät ilmassa. He ovat hiljaisuudessa, jatkavat siinä rituaalinomaista kontaktiduettoaan. Mielikuvat ali-yliympäri ja avaruuskaruselli. Avaruudessa, mielentilana. Teemu nostaa Leenaa hitaasti kylki kylkeä vasten riippumaan.

Kvartetti

Teemun ja Leenan dueton jälkeen Raisa ja Pia kävelevät sisään. Hiljaisuudessa he kirjoittavat rakkauskirjettä – kenelle?

Maailma avara, vuoria, laaksoja, joki, kaksi rantaa, silta. Kuka kulkee sillalla? Kalassa yksin vai kaksin, lapsi. Paljon lapsia, kaikki kaipaamme rakkautta. (Raisa kirjoittaa ja puhuu samanaikaisesti sienimetsässä.)

He neljä yhtyvät Sateenkaari-sarjan tanssiin. He hajaantuvat kahdeksi duetoksi: Leena ja Pia merihevosia, pehmeinä, soljuvina meren alla. Raisa ja Teemu keskenään ali-yli-ympäri-leikkiä leikkien. Yhtyvät muodostelmaan ja tanssivat duettokaanonin - > 2 x soolo + yksi duetto.

Duetossa Teemu nostaa Pian lentoon. Leena ja Raisa kävelevät heidän taakseen. Pia on orgastinen kirppu, jota muut yrittävät saada aisoihin. Metamorfoosi ja yhteinen kaukokaipuu.

Tämä on kuun kuutamoiissa, romanttisen sillan kaiteen vieressä, kaarevalla sillalla tepasteltu tanssi. Kivien musiikkia. Sinistä, pimeää. Kylmässä vedessä vene lipuu mustaan. Aluksi isot reiät valossa tanssijoiden kasvoilla ja tanssijoiden kaikkialla – ilmassa, maassa, meressä, tulella. Yksi välähdys elämää. Monta älähdystä, monesta suusta.

Kvartetti jatkuu niin, että Teemu häviää ja jäljelle jää naisten trio. Sarjoja, joita on pilkottu ja varioitu ja asetettu erilaisiin järjestyksiin. Kaunistaa, mielestäni. Merihevosia, trumpettilahkeet heiluvat kuin aalto meressä. Kuin levä,



Duetto Teemu ja Leena. Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Teemu Kyytinen ja Leena Porri. Kuva Kari Hakli.



Kvartetti. Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Pia Karaspuro, Leena Porri ja Raisa Vennamo. Kuva Kari Hakli.

joka on juurestaan pohjassa kiinni, virran vietävänä: napsis, ja varsi meni poikki, virta pysähtyy, suvanto jossa uidaan.

Hetken aikaa yhtymö, kun Teemu ja Katariina ilmaantuvat kontaktiduetollaan, joka on improvisaatioon perustuva. Mikä olikaan intentio siinä? Trio katoaa. He ovat siinä kaksin isosti. Punahattuinen nainen hiipii varpaillaan hiljaisuudessa syvässä. Tuo yksinäinen ja he kaksi pysähtyvät ja kohtaavat toisensa. Kaksikko menee pois. Maija jää. Yksin.

Maijan soolo

Nainen with grace on her face.

Chopinin valssiin tanssittu balettimainen soolo. Nyt avaruus on kummallisen vihreä – autiomaassa hän tanssii yksin.

Päässään häll' on punainen hattu,
sama kuin mull' oli alussa,
punainen sifonki hulmussa.

Mikä on tämän tunnelma, kun askeleita on vangittuna ja samanaikaisesti kissanhäntä heiluu? Taustalla alun vaaleahattuinen hahmo, ajan naru. Ruusu.

Heill' kummalki' o' hatut piässä.

Taustalla iso kristallikruunu ja sinne, alun koloon kaatuu tämäkin nainen. Iso huuto, johon iso jalan korkealle heitto sivuun. Alas, selälleen, valot pois.

Sinne hän män.

Valssia on elämä tää... (ja makaaberia huumoria)

Maailma on luistelukenttää, jossa luistellaan. Aluksi tosin ripeästi rakkauskirjeitä kirjoitellen, lentosuudelmia lähetellen, keimaillen, vinosti, kenosti, nuorena, vanhana, ujona, rujona. Hiljaisuutta puolitoista pitkää minuuttia. Ravelin La Valsen ensi mörähdykset, etsii muotoaan, kaunistuu ja voimistuu. Nämä luistelijat Katariina ja Teemu, tekevät sarjan, sateenkaaren ja hops – siellä tuo nainen on, miehen olalla ylösalaisin. Ali – yli – ympäri ja Kahdeksan jokea.



Valssia on elämä tää... (ja makaaberia huumoria). Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Teemu Kyytinen ja Maija Hänninen. Kuva Kari Hakli.

Vanhuksiksi muuttuneina, ja taas nuorina tanssivat pitkää sarjaa varioiden ja toinen toistaan ajoituksella kiusoitellen. Maija taustalla huivinsa kanssa ja nousee ylös. Kattokruunu syttyy, valot kirkkaat: linnan juhlissa, neito lihana tanssii ihana. Ja mies lavalle, nostaa hänet sarjaan tanssimaan. Hauska toisiinsa kietoutunut liikeleikki, ylös, alas, ympärille. Kun he toistavat sarjaansa saapuu Katariina oman ali – yli – ympäri määreensä määräämänä. Hän sotkee, hän häiritsee ja yhtyy lopulta leikkiin, onkin tanssiparin tukena. Vielä muutama parinvaihdos. Maija ja Katariina, Teemu yksin, ja naisetkin lopulta samoin. Vihreä voimakas valo jää, kun kattokruunu sammuu. Valssikin loppuu vaan ei elämä. Sama kellon vaimea kilinä, valot häivytetään, yksi sivulamppu paistaa.

Pohdintoja teoksen ilmiasusta

Jälkikäteen pohdin sitä, miten paljon valo teki omia valintojaan koreografian kulussa. Välillä kohtaukset suorastaan määräytyivät valodramaturgian mukaan. Monet vaihkeaa muuttuvat liikevariaatiot jäivät pimentoon. Ristiriidan aiheutti se, että pidin valosuunnittelun visuaalisesta ilmeestä, tiheydestä ja värimaailmasta. Valosuunnittelija puhui kyllä aakeasta ja laakeasta avaruudesta, kuutamoilloista ja linnan tanssiaisista, jota varten katossa roikkui jopa jättimäinen kristallikruunu. Mutta, kuten usein tanssijoiden kanssa teoksen alussa, ei pelkkä sanallinen kommunikointi riittänyt tuomaan minua lähelle valosuunnittelijan näkemystä. Ei ennen kuin vasta näyttämötilassa, jolloin isojen muutosten aikaansaaminen oli liian myöhäistä. Tämä ongelma on tyypillinen pienille produktioille, koska valot rakennetaan vasta muutama päivä ennen esitystä. Valovisiot kuuluvat yleensä omaan alkuvisioon ja ne vaikuttavat omiin koreografisiin ratkaisuihini työprosessissa. Niin, koen itseni usein avuttomaksi valosuunnittelijan kanssa työskennellessäni.

Teoksen musiikki tai äänimaailma oli valmiista materiaalista rakentamani musiikkikooste, jolloin pystyin määrittämään kestot ja rytmitykset näkemysteni mukaisesti. Musiikki ei kuitenkaan ollut koko ajan tanssijoita määräävä. Siinä ei ollut iskuja tai merkkejä vaan se toimi pikemminkin äänimaailmana ”taustalla”. Toisaalta Chopinin valssin soolossa ongelmaksi muodostui se, että tanssija halusi sovittaa liikesarjan musiikkiin istuvaksi. Niinkin voidaan työskennellä. Koen kuitenkin mielenkiintoisemmaksi löytää ensin liikkeen ja kehon omat rytmit ja sen jälkeen löytää suhde musiikkiin. Musiikki on iso, hallitseva, vaikuttava elementti. Se vaikuttaa jokaiseen eri tavalla. Yksi tanssijoista koki

ristiriitaiseksi sen, että hänen sooloaan oli harjoiteltu alun perin herkempään musiikkiin. Oma koreografian prosessini oli synkistynyt siinä vaiheessa, kun isäni joutui sairaalaan, jolle tielle myös jäi – väärä diagnoosi, aivohalvauksen aiheuttama sokeutumisen ja kuolema päivää ennen ensi-iltaa. Musiikin vaihdoksesta tanssija ilmaisee näin:

Järisyttävä kokemus oli, kun pienen sooloni musiikiksi Riitta soitti buto-musiikkia, ruoskan tai piiskan sivalluksia. Musiikki aiheutti minussa kuin jonkinlaisen fobian, en kerta kaikkiaan pystynyt tanssimaan siihen ”musiikkiin”. Se musiikki sivalsi niin sieluni syvyyskseen hyvin pahalla tavalla. Se oli aivan käsittämätöntä. Tunsin itseni hyvin noloksi ja vaikeaksi kieltäytyttyäni tekemästä siihen musiikkiin, mutta mielentilani ja se tunne oli niin voimakas, etten millään voinut. Tanssija 1997, kirjoitus.

Käsitys ajasta ja ajan kulusta oli ehkä määräävimpiä tekijöitä teoksen rakenteessa. Tanssijoiden ajankestoon liittyvät ratkaisut perustuivat pitkälti keskinäiseen merkinantojärjestelmään. Ajan mieltäminen suurin piirtein jonkun mittaiseksi oli vaikeaa eikä toiminut aina: esimerkiksi alun perin noin neljän minuutin mittaiseksi tarkoitettu osa saattoi venyä kymmenen minuutin pituiseksi ilman, että varsinaista tarvetta keston pidentymiselle olisi ilmennyt. Vastavasti pidemmäksi tarkoittamani osio saattoi muuntua pikapyrähdykseksi niin, että esimerkiksi triossa joku saattoi vielä olla keskellä tekemistään, kun muut olivat jo poistumassa lavalta. Näin vesittyminen joko liian pitkäksi tai liian lyhyeksi vaikutti epätasapainottavasti muidenkin kohtausten ajoitukseen. Ajan kokemus on hyvin subjektiivinen; sitä ei tulisikaan määrätä jokaiselle samankuntoiseksi. Tässä mielessä musiikki tai muu äänimaailma toimii useissa teoksissa kokoavana tekijänä. Omille teoksilleni on tyypillistä tanssiminen hiljaisuudessa ja musiikin mukaantulo tapahtuu vasta, kun tanssija antaa merkin muusikolle tai äänimiehelle. Henkilökohtaisesti olen mieltynyt tämänkaltaisiin riskinottoihin. Toisaalta tanssijoiden eri aikaisuuksissa on kysymys myös siitä, miten prosessissa tämänkaltaista aistia on harjoiteltu ja erityisesti siitä, miten ajankulun on oppinut kokemaan kehollisesti. Ajankulun mieltäminen oli vaikeaa kuten tanssija ilmaisee:

Se näyttää siltä, että Pia, Leena ja minä ollaan tanssittu yhdessä, niin se näkyy. Monet sanoivat, että näkyy, että me ollaan tehty näitä Riitan juttuja. Se on kumma, että ajoitusjutut jäi ongelmaksi. Tanssija 1998, haastattelu.

Kvartetin problematiikkaa

Jotenkin minulla on semmoinen olo, että kvartetti on se jakso, jonka kanssa mä olen tehnyt kaikista eniten töitä. Yleensä sinun koreografiat ovat olleet luonnollisia. En ole miettinyt niitä iltaisin kotona. Tietenkin alitajuisesti. Kvartettia mietin iltakaudet. Yritin rakentaa itselleni siihen jotakin ymmärrystä, mitä tarvetta minulla aikaisemmissa biiseissä ei ole ollut. Se oli minulle tosi uusi haaste. Niin kuin sinä sanoit, että se oli tietyllä tavalla vaikea. Sitten siinä oli se, kun tehtiin se ihan ensimmäiseksi katsojien kanssa harjoituksissa niin kaikkien reaktio oli, että kvartetti on ihan liian pitkä ja se ei ole hyvä. Siihen tuli joku semmoinen asenne. Nyt tajuan jälkeensä, että semmoiset tilanteet ovat hirveän herkkiä. Ne syöttävät alitajuntaan väärää asennetta. Tanssija 1998, haastattelu.

Teoksen eri osista kvartetti oli ongelmallisimman. Siinä yhdistyi koko teoksen liike-materiaali. Se sisälsi paljon työtä vaatineen ”lokerotanssin”, jota tanssijat olivat työstäneet kaaviopaperin avulla. Kaavioiden pohjana oli perussarjojen materiaalia, tanssijoiden omat variaatiot niistä ja mielikuvien avulla rakennettuja liikekombinaatioita. Se sisälsi paljon unisonossa ja kaanonissa tanssimista sekä tanssijoiden samanaikaista eri materiaalin tekemistä. Ajoitusmerkit tulivat pääpiirteittäin tanssijoista, ei laskuista tai musiikin iskuista.

Se on just se, että miten käsittelee aikaa ja sehän oli ongelma siinä kvartetissa. Monet sanoit, että se aika jollakin tavalla ei rytmittynyt tai sitten se vaati katsojalta paljon hienovaraisia huomioita. Vai mikä siinä on? Tanssija 1998, haastattelu.

Liike oli kaunista ja virtavaa, mutta miksi kohtaaminen ei aina toiminut? Lokerotanssi oli rakennettu niin, että se ei toiminut liian hitaasti suoritettuna. Se sisälsi paljon vaihdoksia, jotka tyrehdyttivät kombinaation juoksua. Liian usein näytti, että tanssijat joutuivat odottamaan toisiaan. Päämääräni oli häivyttää näennäinen tarkkuus elävyyteen niin, että tekemisen tarkkuus säilyisi. Rikkoa sarjojen kaavamaisuuksia, säilyttää ajatus liikkeen intentiosta.

Niin ja totuus on se negatiivinen. Niin paljon kuin minä tein kvartetin kanssa töitä ja se oli kauhean ristiriitainen vastaanotoltaan, niin itselleni oli kauhean värikästä tanssia se. Koin todella tanssineeni ikään kuin jonkin läpi aina kvartetin jälkeen. Että jollakin tavalla mä opin suorastaan rakastamaan sitä. Kehitin siihen itselleni omia pikku ajatuksia ja juttuja. Tanssija 1998, haastattelu.



Valssia on elämä tää... (ja makaberia huumoria). Kahdeksan jokea 1997. Kuvassa Maija Hänninen ja Teemu Kyytinen. Kuva Kari Hakli.

Miksi kuuntelemme aina niitä, jotka eivät ole pitäneet esityksestä? Usein, vaikka tanssija yrittääkin lähestyä työtä positiivisesti, kuuntelee hän ensimmäistä negatiivista palautetta. Niin, positiivisen ottaa vain yksittäisenä, henkilökohtaisena mielipiteenä:

Se on juuri tämän tanssijan syndrooma, että loppujen lopuksi tosissaan ottaa vaan sen negatiivisen palautteen. Toisen jotenkin sivuuttaa. Tanssija 1998, haastattelu.

Teoksen Kahdeksan jokea suhteita aiempiin produktioihin

A lot of dance writers, it seems, neglect to write about what most people notice first when they go to see dancing. The writers go on about dance theories, dance history, the costumes, the music, the choreography and even the audience. In short, everything but the thing that all dancing depends on first and last. It is time more should be said about the dancer. Paul Taylor⁶⁰.

Verratessani työtapojani aikaisempiin produktioihini oli *Naisen kyynärässä* (1994) solumuisti, alkulima ja kaikki rakentui sen intuitiivisen tutkimisen päälle. *Lintusessa* (1996) oli enemmän koreografisia lähtökohtia sekä niihin perustuvia improvisaatorakenteita. *Kahdeksassa joessa* (1997) oli enemmän *Lintusen* prosessia jotenkin niin, että improvisaation elementit kätkeytyivät rakenteisiin muodostaen yhtenäisen pyrkimyksen. Monet katsojat luulivat, että *Kahdeksan jokea* oli improvisaatioesitys. Kuitenkin teoksen rakenteet, liikesommitelmat ja aiheet sekä intentiot olivat tarkkaan määritelty, mutta niin, että liikkumavaralle ja reagointitilalle jäisi tilaa. Rakenteita olisi toki voinut kehittää enemmän ajankäytön ja episodien järjestyksen kannalta katsottuna.

Naisen kyynär oli enemmän tila-aika-leikki. Siinä ei ollut paljon liike-materiaalia. Fokuksena ei ollut liikkeen muoto vaan se, miten tilassa ollaan.

On hassua, vaikka *Naisen kyynärässä* oli ihan erilaisia ideoita, niin se oli kuitenkin yksi biisi. Tässä oli samoja ideoita, mutta tästä tulikin episodeja.

Naisen kyynärässä tanssin koreografian alusta loppuun ja se vaikutti rakentamiseen eri tavalla. *Kahdeksaa jokea* kehitin enemmän koreografian silmin, vaikka

60. Cohen (toim.) 1984, 91.

alun lyhyt sooloesitys tuntuikin vaikeuttavan kokonaisuuden hahmottamista. Seuraavassa tanssijan pohdintoja:

Ei sitä osaa loppuun asti analysoida. Tiettyä samanlaista on noissa kaikissa biiseissä. Kaikki ovat erilaisia. Eri energioita, kun oli yksi mies. Tässä voisi erilailla tulkita ja verbalisoida tilanteita. Edellisiä teoksia ei voi kääntää sanoiksi. Tein erilaista tanssijan työtä ja mietin stooria ja tulkintoja. Kuitenkin jonkinlaista stooria. Tässä oli joku sanallisempi hahmo kuin esim. Lintusessa. Lintusessa mä olisin voinut piirtää väreillä, tässä en olisi voinut sitä tehdä enkä haluaisikaan, koska se on yksityinen alue. Meni eri aivoalueihin. Jotakin samoista. Ihanaa tajuta, että on alueita, jotka jakaa toisten tanssijoiden ja sinun kanssa ja sitten on se yksityinen alue, jota ei tarvitse puhua ulos. Mutta on viehättävää, että on myös yksityinen, henkilökohtainen viritys. Tanssija 1998, haastattelu.

Omalta kannaltani katsoen oli toimintani koreografina avoimempaa, suurempaa ja paljastavampaa kuin Lintunen-trilogiaan kuuluvissa produktioissa.

Kun katson menneitä vuosia, niin tietyllä tavalla olemme ruvenneet karsimaan ja syventämään. Suunta on vaihtunut eikä tarvitse koko ajan olla siellä horisontaalientällä, että kauheasti on ideoita. Vaan että joitakin asioita koettaa valottaa eri kulmista. Samoja asioita käsitellään eri tavalla. Kuten tässä esityksessä oli se yksi ja sama sarja ja sitä kehitettiin, vaikka se ei nyt ihan niin pitkälle mennytkään. Naisen kynnärässä oli ihan eri. Tanssija 1998, haastattelu.



Kolme pientä peikkoa 1998. Kuvassa Tommi Kitti. Kuva Kari Hakli.

5. Dialogisuus ja miten se ilmenee käytännössä – yksi esimerkki

Kolme pientä peikkoa⁶¹.

Mutta polku ei ole ympyrä. Se on tie. Buber 1995, 152.

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Tanssi: *Tommi Kitti*

Valaistus: *Sanna Kukkonen*

Musiikki: *Yrjö Vähäkallio, äänikooste*

Pukusuunnittelu: *Leena Nurmi*

Ensi-ilta 9.5.1998, Zodiak – uuden tanssin keskus, harjoitusperiodi 1.2.1998 – 8.5.1998, kesto 15-20 minuuttia

Pohdin tässä kappaleessa tanssiteoksessa *Kolme pientä peikkoa* ilmentyvää tanssijan ja koreografian välistä yhteyttä. *Kolme pientä peikkoa* oli teos, jossa liike-materiaali toimi yhteydenottovälineenä. Tanssija sai vaikuttaa materiaaliin omien näkemystensä mukaan ja tässä työssä se näkyi erityisesti koreografian ajoituksesta. Itselleni työ oli siihenastisista teoksistani kaikkein vaativin. Dialogisuuden tarve ja sen pohtiminen, mitä se oikeastaan tarkoittaa, näyttäytyi erityisen voimakkaasti.

Seuraavassa tanssitaiteilija Tommi Kitti pohtii käsitystään omasta tanssijuudestaan toisen koreografiassa. Aiheena oli liikkeellinen kommunikaatio. Omasta mielestään hän on aikaisemmin ollut tanssija, joka on tehnyt nimenomaan laajalaisesti erilaisia tanssijan tehtäviä. Viime aikoina hän on kuitenkin alkanut pohdita omaa tanssijuuttaan toisella tavalla. Mitä se oikeastaan on, se omin ja oman tekemisen arvo, kuten hän seuraavassa kysyy:

61. Kolmen pienen peikon arvostelut liitteessä 2.

Onko se joku semmoinen mieletön arvo, jos ajattelee, että ihminen tavallaan sen tekemisensä kautta menee johonkin, niin mitä se tekemisen kautta johonkin meneminen on? Eikö se ole sitä, että saa selville jollakin tavalla sen oman? Siis hakee itsensä. Jos Picasso on Picasso, niin eikö se ole juuri sen takia Picasso, että se maalaa juuri kuin Picasso? Jos se tavallaan niin kuin kieltäisi itsensä jokaikaisessa teoksessa. Okei, sittenhän se voisi taas olla joku juttu, että se aina jollakin tavalla, että siitä olisi sitten tullut suuri Picasso tai sitten ei. Ymmärätkö, mitä se on se henkilökohtainen, mitä se on se oma juttu yleensä? Kitti 1998, haastattelu.

Tanssija joutuu työssään usein sopeutumaan koreografian maailmaan, koreografian liiketyyliin ja tapoihin työskennellä. Tilanne on tuttu myös oman koreografijuuteni kannalta: tanssijat useimmiten suorastaan odottavat selvityksiä lähtökohdistani ja ”käskyjä” työhön. On myös tanssijoita, kuten tässä Tommi Kitti, jotka pelkäävät kieltävänsä itsensä, jos he yrittävät lähteä totaalisesti koreografian maailmaan koreografian ehdoilla. Vaikka puhutaankin eri liikemaailmojen kohtaamisesta, jää se usein tapahtumatta. Keinot sen yritykseen puuttuvat. Tässä mielessä ajatus dialogisuudesta koreografisen työskentelyn edellytyksenä tulee voimakkaasti esille: kyse ei sinällään ole eri tanssitekniikoiden välisestä paremmuudesta vaan dialogisuudesta rinnakkaisena elementtinä, jolla ajatuksen tasolla ohjataan työskentelyä. Tarkemmin sanottuna ohjaututaan työskentelemään omat lähtökohdat huomioon ottaen niin, että oma käden jälki säilyy – sekä koreografian että tanssijan. Mielenkiintoista on, kuinka ja millä perusteilla tämä huomioonottaminen tapahtuu. Siitä seuraavassa Kitti:

Eli tästä olen tulossa siihen, että onko niin, että sellaisessa yhteistyötilanteessa tanssijan pitäisi jollakin tavalla löytää sen toisen eli koreografian maailma ja mennä siihen. Millä tasolla se tapahtuu? Pitäisikö se oma tuoda siihen ja sitten katsoa, mitä koreografi hylkää ja mitä säilyttää? Se on minun mielestä aika pulmallinen juttu. Kitti 1998, haastattelu.

Problematiikka onkin siinä, miten voidaan luoda sellaiset työskentelyolosuhteet, jossa lähtökohdana on avoimuus, rehellisyys itseään ja muita kohtaan – ja luottamus. Lähtiessäni työstämään *Kolmen pienen peikon* liikemateriaalia Kitin kanssa törmäsin tähän ongelmaan ensimmäisen viiden minuutin aikana: näytin pientä sarjan pätkää ja Tommi teki matkien perässä, kunnes keskeytti tekemisen. Itse olin lähtenyt liikkeelle tyypilliseen tapaani, selittelemättä. Ajattelin, että tutustuisimme toisiimme tekemisen lomassa, hiljakseen. Sen seurauksena Tom-

mi koki tekevänsä ei-mitään. Lopetimme harjoittelun ja kävimme pitkän keskustelun työtavoista ja päädyimme siihen, että Tommi harjoittelisi sarjoja yksin etsien niihin omaa mielekkyyttään ja motivaatiota. Toisaalta Tommi oli sitä mieltä, että jos on jo tutkinut omaa työtään pitkän prosessin ajan, sitä ei tarvitse erikseen perustella: teko, sen valinta, on jo peruste sinällään. Itse puolsin vankasti ajatusta, että valitsemani sarjat olisivat vain yhteydenottokeino; liike hahmottaa omalla hiljaisella, mutta näkyvällä tavalla maailmaani. Se, miten Tommi tekisi liikkeen, hahmottaisi hänen maailmaansa. Kuitenkin siinä työskentelytilanteessa olimme väijäämättömästi samassa maailmassa, situatiossa, halusimmepa niin tai emme. Minkälaiseksi tämä maailma voi koreografiassa muodostua, on sopimuksenvaraista. Säännöt, ehdot, sopimukset, tavat ja ajatukset muotoilevat sitä kohtaamisen kenttää, joka on edellytyksenä koreografian toimivuuden kannalta katsottuna. Emme mitenkään voineet olla eri puolilla ikään kuin viivan, rajan ollessa välissämme. Saman asian eri ilmenemispuolia kylläkin. Ongelma johtui ehkä siitä, että Tommi ajatteli minun ottavan liikkeitä ikään kuin jostakin valmiista liikevarastosta ilman sisällöllistä ideaa. Hän pohtikin työtapojeni yhteyksiä omaansa oman käden jälkensä löytymisen kautta epäillen jopa jämähtäneensä omiin löydöksiinsä:

Tai sitten olen liian vanha ja kalkkis: olen ikään kuin jämähtänyt johonkin, mutta mitä se jämähtäminen on. Onko se sitä, että on löytynyt se oma kädenjalki? Mitä se kädenjalki sitten on, jos se ei ole sitä, että sinä juuri sen tekemisesi kautta valitset? Ja jos taas ne valinnat ovat pinnallisia, eli että oikeasti et niiden takana ole, niin silloin ne on tietysti helppo hylätä ja siirtyä johonkin toiseen. Mutta, jos olet tehnyt sen ikään kuin jonkun läpi, kivun kautta päätynyt johonkin itsesi suhteen, niin onko se asia, joka sitten on samaa, että olet päätepisteessä, että sitten voi lopettaa? Sitten ikään kuin se prosessisi on loppu. Kitti 1998, haastattelu.

Omassa työssään Kitti korostaa löytämisen ideaa, ei valmiista materiaalista liikkeellelähtöä kuten esimerkiksi klassisessa baletissa, joka on tavallaan valmis maailma: liikkeet ovat valmiina olemassa ja siinä maailmassa tanssija nappulana toteuttaa liikekombinaatioita. Tällöin senkaltaista työskentelyä – vaikka kyseessä olisikin moderni tanssi – muistuttava työmentaliteetti muistuttaa ikävistä ja raskaista kokemuksista saaden välittömän vastustuksen reaktion hänessä aikaan. Kitin mukaan on mielekkäämpää lähteä ajatuksesta liikkeelle ja sen jälkeen koettaa tavoitella sitä liikemaailmaa, joka kokemukseltaan vastaa ajatusta. Teokset ovat usein seurauksia edellisen teoksen löydöksistä, mutta myös aja-

tuksia, joihin on voinut sattumanvaraisesti törmätä ja ne ovat muuntuvia luonteeltaan. Muutokset ovat usein kuitenkin katsojalle näkymättömiä; ne eivät välttämättä näy tanssijan kehossa paitsi tarkasteltaessa muutosta pidempiaikaisia taustoja vasten. Liikeajattelunsa esimerkkinä hän mainitsee:

Minulla itselläni on ollut selvästi joku ”mowgli”, jossa ajatus on lähteä sellaisesta aerobisesta liikkeestä. Siinä se ajatus on sellainen koiran, suden juoksu. Semmoinen ilmiö, jossa tavallaan ei ole pidäkkeitä, vaan se on tämmöinen läähättävä, jatkuva, jossa voiman käyttö on aerobista eikä yhtään isometristä, anaerobista. Sitten pyrin rakentamaan senkaltaisen teoksen, joka juoksee koko ajan jollakin lailla. Ja taas viimeinen teokseni *Eteinen*, jossa ajatuksena oli mennä voimakkaammin tapahtumaan: kun olen kulkenut pitkän matkan pois teatterista niin tavallaan menen takaisin teatteriin päin. Siinä mielessä, että on konkreettiset tilanteet, mitä tanssijoiden välille syntyy, jotka vie sitä teosta eteenpäin. Kitty 1998, haastattelu.

Pohdintojensa päätteeksi hän totesi, että hän ei ole enää varma, haluaako hän olla tanssija, joka toimii vain koreografin ehdoilla. Mielestäni olimme kuitenkin työskennelleet niin, että Tommi oli saanut vaikuttaa sarjojen muotoihin ja laatuun omien näkemystensä mukaan. Työskenneltyään yksin jonkun antamani liikesarjan tai liikeaiheen parissa hän näytti ne minulle. Sen jälkeen ohjasin lähinnä tilan- ja ajankäyttöä sekä erilaisia liikelaatuja. Elementtinä väljin oli ajankäyttö: teos saattoi vaihdella kestoltaan jopa kymmenen minuuttia; tanssija sai elää oman subjektiivisen ajankokemuksen kanssa. Soolotyössä se oli tietenkin eri tavalla mahdollista. Myös ääni- ja valomaailma reagoituivat tanssijan merkeistä. Tanssi säilyi itsenäisenä, vaikka pyrkimyksenä ei ollut kieltää äänen ja valon merkitystä tanssijan kokemuksessa tai kokemuksen vaikutusta tanssijan tekemiin ratkaisuihin.

Tässä työprosessissa kohtasivat kaksi tavallaan vastakkaista, mutta rinnakkaista elementtiä toisensa: antaa asioiden olla, koko ajan kuitenkin syntyä liikettä eli improvisaatioon perustuva työote sekä tietyistä liikkeistä tuottavista ehdoista liikkeellelähtö. Nämä kaksi elementtiä palvelivat ja täydensivät toisiaan. Itse olin koreografina suunnannäyttävä kohden rakennetta, koreografista maailmaa ja tanssin toteutumisen tilaa. Kaikki se yhdessä edesauttoi kiintoisalla tavalla koreografian kehitysprosessia. Alun ensimmäisissä harjoituksissa katkennut dialogi kesti hetken aikaa ja sai aikaan sen, että minun tuli edelleenkin tarkentaa työn lähtökohtia, tavoitteita ja harjoittelumenetelmiä.

Heuristiset vaiheet tiivistettynä

Sitoutuminen oli voimakas, vaikka dialogi katkesikin hetkeksi työn alussa. Siitä seurasi simultaani vajoamisen ja haudonnan vaihe: Tommi työskenteli yksin antamieni sarjojen ja liikeaiheiden parissa ja minä työskentelin toisen teoksen (*Horse Songs*) parissa. Valaistumisen vaihe oli voimakas, kun äänimaailma oli valmis. Äänimaailma jäseni itselleni teoksen sisältöjä. Kehittelyvaiheessa ohjasin Tommia verbaalisti viemään liikkeitä ja liikeratoja pidemmälle, koska en itse pystynyt näyttämään kaikkia, virtuoosimaista tekniikkaa vaativia liikkeitä. Siitä seurasi esitystenjälkeinen pohdinta, kenen teos on. Liikkeet saavat olla tanssijansa näköisiä, vaikka ne olisivatkin koreografin tarkasti määrittelemiä. Luova synteesi – esitys – työskentely kokonaisuuden, valojen, äänien, tilan, ajan ja pukujen kanssa. Tärkeimmäksi vaiheeksi muodostui sitoutuminen: jos sitä ei pääse syntymään, ei myöskään teos pääse kehkeytymään.



Horse Songs 1998. Kuvassa Riitta Pasanen-Willberg ja Ismo-Pekka Heikinheimo.
Kuva Kari Hakli.

6. Hevoslauluja

Horse Songs – rakkausduetto Minän ja Sinän välillä⁶²

Koreografia: *Riitta Pasanen-Willberg*

Tanssijat: *Ismo-Pekka Heikinheimo ja Riitta Pasanen-Willberg*

Valaistus: *Sanna Kukkonen*

Lavastus: *Simon Le Roux*

Puvustus: *Leena Nurmi*

Ensi-ilta 9.5.1998 Zodiak – uuden tanssin keskus, harjoitusperiodi 1.1.1998 - 8.5.1998, kesto n. 23 minuuttia.

Käsitellen tässä luvussa taiteellisen osuuden *Horse Songs* (1998) harjoitusprosessia. *Kahdeksan joen* dialogisen prosessin jälkeen kuvittelin lähteväni tanssijan kanssa samalta viivalta liikkeelle. Roolini molemmissa produktioissa oli kuitenkin hieman erilainen. Koska olin myös tanssijana omassa teoksessani, oli teoksen ulkoapäin tarkastelu vaikeaa. Näin itselleni tyypilliset visuaaliset, havaintoon perustuvat ratkaisut eivät olleet teoksen rakennuselementtejä.

Horse Songs perustui matkimalla oppimiseen, joka oli havainnoiden oppimista ja vuorokuuntelua. Siinäkin heiteltiin palloa edestakaisin toinen toiselle.

Kun aloitin uuden esityksen *Horse Songsin* suunnittelun oli edellinen työni, tanssiteos *Kahdeksan jokea*, vastikään ollut ensi-illassa 30.11.1997. Sen esityspankki oli käynnissä, lisensiaatintyöni julkinen keskustelutilaisuus edessä, isäni yllättävä kuolema päivää ennen *Kahdeksan joen* ensi-iltaa ja hautajaiset järjesteltävänä. Lisäksi kaikki *Kahdeksan joen* produktioon liittyvät tilitykset olivat kesken: elämäni tuntui yhdeltä hallitsemattomalta kaaokselta. Tuntui, että edessä olisi pitkä ja raskas kevät, yhteisillan suunnittelu ja järjestäminen yhdessä tanssitaiteilijoiden Tommi Kitin ja Sinikka Gripenbergin kanssa. Kuvailen tässä luvussa dueton prosessia. Tämän työn myötä esitysten jälkeisen pohdinnan teemaksi nousivat katsojan näkökulma, filosofian yhteys tanssiin sekä prosessin näkyvyys suhteessa teokseen.

62. Arvostelut liitteessä 2.

Martin Buber

On sata miljoonaa metodia ja kaikki kilpailee keskenään ja kuitenkin on kyse samasta kehosta. Toisaalta sitten kahdesta erilaisesta kehosta eli kahdesta erilaisesta tanssijasta. Miten he voisivat kohdata, tutustua toisiinsa ja katsoa, mitä sitten syntyy. Pasanen-Willberg 1999, haastattelu.

Uutena elementtinä työskentelyssä oli filosofisten ajatusten esilletuominen. Tutustuessani Martin Buberin⁶³ ajatuksiin Minä-Sinä ja Minä-Se sanaparien sisällöistä pohdin, miten voisin tuoda näitä tiettyjä ajatuksellisia elementtejä harjoitteluun ja esitykseen ilman, että ne muodostuisivat ajatuskuvioiksi, joita yrittäisimme sananmukaisesti kuivittaa.

Buber pohti problematiikkaa siitä, miten ihminen kokee maailmansa. Ymmärtääkseen maailmansa kokemista tulee ymmärtää perussanojen, jotka ovat sanapareja Minä-Sinä ja Minä-Se, merkitys. Ajattelun mukaan maailma kokemuksena kuuluu perussanaan Minä-Se ja perussana Minä-Sinä saa aikaan yhteyden maailmaan. Maailmalla ei ole kuitenkaan osuutta kokemukseen, vaan se antautuu koettavaksi. Maailma ei tee mitään kokemuksen hyväksi. Myöskään sillä, joka kokee, ei ole osuutta maailmaan, koska kokemus on kokijassa eikä hänen ja maailman välillä. (Buber 1995, 27-28.)

Buberilaisittain perussana Minä-Sinä voidaan sanoa vain koko olemuksella. Minä tarvitsee Sinän tullakseen. Buberin mukaan kaikki aktuaalinen elämä on kohtaamista; yhteys Sinään on välitön. (Buber 1995, 33-34.)

Minän ja Sinän välillä ei ole mitään käsitteellistä, ei ennakkotietoa eikä kuvitella; ja muistikin muuntuu, kun se siirtyy osasta kokonaisuuteen. Minän ja Sinän välillä ei ole pyrkimystä, pyydetä eikä ennakointia: ja kaipaus itse muuttuu,

63. Martin Buber (1878-1965) syntyi Wienissä juutalaiseen perheeseen. Hänen katsotaan olevan yksi tärkeimmistä 1900-luvun hengenelämän vaikuttajista. Hän opiskeli vuodesta 1896 alkaen Wienin, Berliinin, Leipzigin ja Zürichin yliopistoissa mm. filosofiaa, taide- ja kirjallisuushistoriaa, kansantaloustiedettä ja psykiatria. Hän osallistui jo sionistisen liikkeen toimintaan, jossa hän korosti erityisesti kulttuurillisia ja uskonnollisia aspekteja poliittisten näkökohtien jäädessä vähemmälle. Buberin ajattelun lähteet ovat peräisin 1700-luvun itäeurooppalaisesta juutalaisesta hasidismista, josta hän sai maaperän ihmisen ja Jumalan välisen dialogisen suhteen mahdollisuudesta ja todellisuudesta. Hasidismista kumpusi myös hänen varsinainen dialoginen ajattelunsa. (Roos 1995, 7-21.)

kun se siirtyy unesta tapahtumiseen itseensä. Kaikki keinot ovat este. Kohtaaminen tapahtuu vain siellä, missä kaikki keinot ovat sortuneet. Buber 1995, 34.

Perussana Minä-Se kuvaa ihmisen luontoon kuuluvaa esineellistävää taipumusta kaikkeen kohdattuun. Buber puhuu myös Minästä, joka tyytyy nauttimaan kokemistaan esineistä kadottaen Minä-Se sanaparin sisältönä läsnäolotomuuden. Oleellinen eletään läsnäolossa, esineellinen menneisyydessä. Myös Sinän lohduttomana osana on jossakin vaiheessa tulla Se: esine, kylläkin merkittävä sellainen, esineiden joukossa. Aito näkeminenkin on vain lyhyttä kestoltaan. (Buber 1995, 35-39.)

Minä-Sinä-tematiikka muuntui harjoittelun myötä. Tietyissä harjoitus- tai esiintymisvaiheessa en enää ajatellut tematisoituja lähtökohtia. Silloin työstettiin yksinomaan liikettä. Liikkeessä säilyi ajatus, mutta sitä ei enää tarvinnut verbalisoida, siinä vaiheessa pyrittiin analysoimaan liikettä. Lähennyttiin sitä, miten liike toimii koreografiassa. Teoksesta on voinut tulla täysin erilainen ikään kuin vahingossa. Se ei kuitenkaan tarkoita, etteikö koreografian kanssa olisi tehty tarkasti töitä ja etteikö siinä olisi rakennetta. Esimerkiksi Jaana Parviaisen mukaan koreografian yhtenä tärkeänä tehtävänä on se, että koreografiassa pysyy jokin struktuuri, jokin yhtenevä ajatus samana, vaikka tietenkin esitykset ovat toki erilaisia (Parviainen 1997, radiokeskustelu).

*Horse Songs*issa oli rakenne, jonka liikesarjojen puitteissa tutkimme fyysisen kohtaamisen tasoja, erilaisia kosketuspintoja toistemme suhteen ja kinesteettisten tuntemusten välittämiä viestejä toisillemme. Koreografia on kuin talo, jonka olemme rakentaneet. Me liikumme talon sisällä eri tavoin, mutta talo pysyy samana, perusvaikutelma, vihje paikasta, sisällöstä ja rakenteesta säilyy. Niin saavutetaan erilaisia variaatioita samasta lähtökohdasta; konteksti, tietty yhteys lähtökohtiin säilyy.

Törmäsin esitysten jälkeen usein kysymyksiin siitä, miten nämä filosofiset ideat olivat saaneet materiaalsen muotonsa eli ruumiillistuneet liikkeiksi: olin ikään kuin lainannut filosofin ajatuksia ja pohdinnan alla oli se, olenko koreografina vastuussa siitä, millä tavalla olen tulkinnut niitä. Kysymys on mielestäni epäoleellinen. Ihmisellä on toki tulkinnan vapaus, mutta kuka ylipäätään määrittelee, mikä on oikea tulkinta. Huomattavasti mielenkiintoisempaa onkin pohtia sitä, minkälaista oman ajattelun ainetta jonkun toisen ajattelu tuottaa ja miten se on sovellettavissa kulloiseenkin työhön. Kysymyksessä ei siis ole tanssin ja filosofian yhdistäminen vaan oman ihmiskäsityksen tarkentaminen. Toisaalta on ehkä

turha tuoda käsiohjelmassa tai muussa ennakkomainonnassa esille teoksen läh-
tökohtia: se herättää esiodotuksia, vierottaa ehkä etukäteen katsojan kokemuk-
sesta: katsoja saattaa huomaamattaan vertailla käsiohjelman tekstiä ja omaa
kokemustaan eikä luota silloin näkemäänsä. Teksti, sanat johdattavat lukijansa aina
eri suuntiin riippuen siitä, minkälaisen ajatuskulttuurin katsoja omaa.

Prosessin kulku pääpiirteittäin

Kun alussa tutustuttiin toisiimme tekemisen kautta, tuntui se avoimelta olotilal-
ta lähteä liikenteeseen. Hyvinkin tiukasti sinun valmiiksi tekemiä liikesarjoja ja
liikeajatuksia nämä ensimmäiset viikot. Niissä oli vapautta hakea liikevaliteettia,
vaikka sinä halusit siihen virtaavuutta ja niveltämistä, ehkä erilaista otetta latti-
aan kuin mitä itse teen luonnollisesti. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Teoksen harjoitusperiodi alkoi helmikuun alussa vuonna 1998 ja sen ensi-
ilta oli toukokuun yhdeksäntenä päivänä. Harjoittelimme Helsingin Tanssiopiston
tiloissa sekä Zodiakissa.

Ensimmäisissä harjoituksissa I-P kertoo olevansa kiinnostunut tavastani liik-
kua ja haluavansa ohjausta nivelten läpi kulkevan liikkeen saavuttamiseksi:

Haluan oppia nivellysten ilmapuutta, liikkuvuutta, pehmeyttä ja virtaavuutta
sekä samanaikaisesti keskustan pudottamista alemmas sekä löytää jalkoihin
syvyyttä. Tällä hetkellä siis etsin aika lailla vain kehon koordinaattorien hallin-
taa ja etsin ilmaisuun uutta laatua. Heikinheimo 1998, palautekirjoitus.

Jotta liikkumisen tapa selkiytyisi, kertasin periaatteita siitä, miten selkäranka
toimii ja miten se aistitaan, josta seuraavaksi yksi esimerkki. Aloitimme jälleen
kerran atlas-axis-häntäluun välisen yhteyden löytämisellä:

AA initioi liikkeeseen: fall off the centerline, niin että mielikuvana keskilinja
seuraa mukana. Ajatus hännästä auttaa painonsiirrossa tilaan ja painon
pudotuksessa, joka on edellytys painonsiirtymiselle. AA ”vetää” maan kannan-
tusta kehossa ylöspäin selkärangan etupuolta pitkin ja häntä on vastaavasti
painovoiman suuntainen. Pasanen-Willberg 1998, päiväkirjamerkintä.

Leikittelimme ensimmäisenä päivänä näillä ajatuksilla. Emme työskennelleet
vielä tilaan johdattavien impulssien kanssa. Seuraavalla kerralla jatkoimme
aa:sta. Lisäsimme ajatuksen kurotuksesta tilaan:

Kädet tavoittelevat otteeseen, jalat vievät, kantavat tilaan. AA kurottaa puunoksalta omenaa: niska pitenee, kallon virtaavuus ylöspäin mahdollistuu, kun samanaikaisesti häntä maadottaa kehon painoa, jolloin ranka on kahden vastasuuntaisen voiman vaikutuksessa. Ranka pysyy pitkänä, syntyy valmius liikkeeseen (alertness). Pasanen-Willberg 1998, päiväkirjamerkintä.

Seuraava vaihe oli valmiin liikemateriaalin opettelua. Kommunikoimme liikkeen välityksellä, minä näyttäen ja I-P perässä tehden, toisin sanoen varsin perinteikkäästi. Liikemateriaali pohjautui Kahdeksan joen sarjoihin, joista olin muotoillut uusia liikekombinaatioita. En ohjannut omaa liikkeen tuottamisen prosessia mielikuvien tai sisällöllisten lähtökohtien avulla vaan pyrkimyksenä oli oman kehon kuuntelu. Miten todella haluaisin liikkua? Kuinka rehellinen voisin olla kuunnelllessani, tunnustellessani omia liiketuntemuksiani? Myös I-P pohti rehellisyyden ja vuorovaikutuksen laatua ja sen edellytyksiä:

Minua ei ollenkaan häiritse se, että annetaan valmiita sarjoja. Mielestäni se on aivan loistava tapa työskennellä. Se riippuu sitten, miten siihen asennoituu. Miten minä tanssijana antaudun sen koreografin käyttöön. Olen ehkä työväline sinulle. Se ei ole ihmistä alentavaa ollenkaan. Sen täytyy olla semmoista, että se on hirveän oleellista, miten se koreografi tekee sen tanssijan kanssa. En ollut mikään sätkynukke, joka opettelee sarjoja. Se on hirveästi kiinni omasta asenteesta. Minusta oli hauska antaa instrumenttini sinun käyttöön siinä vaiheessa ja oppia sinun liikemateriaalia, koska se on niin erilaista, mitä itse teen. Se on se haaste, muokata sitä omaa liikettä sen näköiseksi, että se tavoittaa sen koreografin vision. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Harjoittelu sisälsi myös improvisaatiota sekä oman liikemateriaalin tuottamista annettujen tehtävien perusteella. Lisäksi oli vaihe, jossa annoin I-P:lle koti-tehtävän, joka sisälsi jonkun rakenteen tai aihepiirin, joiden pohjalta hän sai kehittää omia ideoitaan.

Annoit minulle mökin, ratsun, ikkunan, savupiipun. Niihin sain tehdä omat liikemateriaalit. Kuitenkin suhteutin sen siihen, mitä oltiin jo tehty, ettei se olisi jostakin toisesta liikeaihiosta, omasta vapaasta lähtökohdasta lähtevää. Esitin löydökseni sinulle ja tutkailimme yhdessä sitä. Siitä kehittyi se yksi liukumäki-kohtaus, jossa piti olla tiettyjä liikeideoita, joita minun piti noudattaa. Heikinheimo 1999, haastattelu

Kahdeksan joen prosessissa tanssijat kirjoittivat koko ajan. Tässä uudessa prosessissa kirjoitustyö supistui yhteen kertaan, joten suurin osa aineistoa koostuu niistä I-P:n kanssa käydyistä keskusteluista, joita olen kirjannut ylös sekä omista päiväkirjamerkinnoistäni. Ismo-Pekan metodeihin ei kuulu työstä kirjoittaminen. Työskentelyä ei voi kuitenkaan rajata ainoastaan studiossa tapahtuvaksi. Ajattelua ja oman tekemisen visualisointia mielessä tapahtuu paljon harjoitteluajan ulkopuolellakin. Seuraavassa Ismo-Pekka pohtii suhdettaan tanssin verbalisoimiseen:

Se on aika paljon ei-tietoista ajattelemista, josta ei voi muodostaa lauseita, konkreettisia hetkiä, miten sen voisi sanoa. Alitajunnassa tapahtuu sitä työtä paljon ja sen ei välttämättä tarvitse tulla sanoiksi asti vaan se voi mennä suoraan siihen tekemiseen. Lihaan kiinni ja sen tiedostamiseen. Musta on kyllä hyvä eritellä asioita verbaalisti, mutta niiden kirjoittaminen tuntuu teennäiseltä, vaikealta. Tanssin olemus ei ole verbaalinen. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Tällä kertaa en myöskään videoinut harjoituksiamme: halusin, että koreografiset ratkaisuni perustuisivat kokemukseeni liikkeestä, sen ajoituksesta ja tilankäytöstä.

Siinä vaiheessa opettelin sinun materiaalia ja katsoin, mitä teit. Visuaalisen tutkimisen kautta havainnoin, miten tämä liike menee ja sitten sinä pyysit minua tekemään sarjojasi. Kommunikaatio oli aika hyvä, en tiedä, mitä se dialogisuus siinä sitten tarkoittaa. Minun puolelta se oli sitä, että pyrin sen informaation varassa, minkä sinulta sain hahmottamaan eli sen tekemisen kautta. Lisäksi niiden avainsanojen avulla sisäistin informaatiota omaan kehooni. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Toisena tärkeänä keskusteluna esityksen valmistumisen ja sen vastaanottamisen kannalta on puhe siitä, mikä on prosessia ja milloin esitys alkaa. Seuraavassa Jaana Parviaisen kommentti aiheesta käydyssä radiokeskustelussa:

Teos prosessina on ok, että kehitätte ideoita, jatkatte ajatusta ja päädytte ihan toiseen lopputulokseen. Mutta katsojan kannalta, hän ei voi koskaan tietää sitä teidän prosessia, ei koskaan näe sitä. Taiteilijan on nähtävä teoksensa, mitä on tehnyt, mikä se juttu on ja mitä se käsittelee. Parviainen 1997, radiokeskustelu.

Itse olen sitä mieltä, että prosessi näkyy siellä, siinä teoksessa. Teosta ei ole ilman prosessia, ne eivät ole kaksi erillistä ajatusta. Prosessin joutuu aina joskus

keskeyttämään tehdäkseen lopulliset valinnat esityksen suhteen tuotantokoneiston vaateiden mukaisesti. Prosessin jatkumista ei silti voi kieltää. Se, miten prosessi näkyy, on seurausta siitä, miten sen annetaan vaikuttaa esityksessä. Koreografinen prosessi voi olla ilman esitystäkin, mutta esitystä ei kehkeydy ilman prosessia. Esitys vaatiikin oman muotokuvansa, mitä milloinkin voimme kutsua esitykseksi ja millä ehdoilla sen oletetaan tapahtuvan. Nämä ehdot liittyvät siten työtapa-avalintoihin. Koreografilla on tässä suhteessa usein valta päättää, milloin hänen mielestään esitys näyttää valmiilta. Se ei aina kuitenkaan korreloi siihen, miten tanssijat mieltävät asian. Tuotantokoneisto edellyttää usein yli ennenaikaisen tiedottamisen ja esitystilojen varaamisen. Mitään kovin spontaania on useimmiten vaikea toteuttaa.

Työn merkitysten pohdintoja

Elokuisena päivänä vuonna 1999 Ismo-Pekka Heikinheimo soitti minulle ja ehdotti tapaamista harjoitusten merkeissä. Koska olin ollut Hangossa Blick-projektin harjoitus- ja esityksiperiodin aikana syksyllä 1998 ja välittömästi sen jälkeen Outokummussa kevään 1999 työstämässä *Hiljaisuuksia*-esitystä, emme olleet lainkaan tavanneet toisiamme *Horse Songsin* esitysten jälkeen. Muistelimme asioita ja teemoja, jotka olivat jääneet mieleemme prosessista. Vaikka esitykset olivat olleet lähes vuosi aikaisemmin, monet tapahtumat tuntuivat tuoreilta. Aika, joka muutoinkin oli noussut yhdeksi suureksi teemaksi töissäni, näyttäytyi I-P:lle seuraavasti:

Olinkin juuri tulossa siihen, että kun me tanssimme yhdessä, on yhteinen aika ja oma aika. Toisinaan yhteen, toisinaan ei. Ajankäytön omaksuminen on yksi aspekti; tanssijan tulee olla niin sensitiivinen, että koreografin ei-verbaalisti esittämät voi käsittää. Aikaa on hankala kertoa vaan se tulee kokea. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Aika on ongelmallinen käsite. Aika on aina olemassa, mutta siihen liittyy tanssittaessa samaan aikaan monia rinnakkaisia elementtejä: rytmi, kesto, jotakin, mitä ajan keston sisällä tapahtuu, ja tila: puitteet, joissa tanssijat liikkuvat. Tanssijan ja koreografin oma subjektiivinen aika suhteessa laskettuun aikaan kuten kellon tai musiikin aikaan. Miten voin ymmärtää toisen tanssijan ajankulkua, hyväksyä sen – ja ohjata sitä.

Yhteistä aikaa etsiessämme huomioimme myös keskinäiset fyysiset eroavuu-temme ja sen vaikutuksen tanssiimme:

Riitta: Huomioitavaa on, että ollaan fyysisesti niin erilaisia, jotta kuitenkin voidaan tehdä yhdessä. Ei tarvitse olla mikään kuorotyttö, saman taustan, tyylin ja tekniikan omaava, jotta voisi työskennellä. Intention idea on taas hirveän voimakas yhdistävä tekijä.

Ismo-Pekka: Intention ideahan tässä oli löytää yhteinen aika yhteisiin kohtiin. Sehän on aivan selvä, kun ollaan niin eri kokoisia ja luuston rakenne niin erilainen, että yhteen pääseminen vaatii äärimmäisiä ponnistuksia. Mekaniikan lait täytyi saada toimimaan. Niistä mä nautin ihan suunnattomasti, niistä yhtäaikaa tehdyistä sarjoista. Siinä oli jotakin semmoista raikasta ja virtavaa, jos ne meni.

Pohtiessamme dialogisuuden eri muotoja oli Ismo-Pekan mukaan fyysisessä kontaktissa työskentely erityisen tärkeää. Kontaktissa työskenneltäessä avautui loputtomia mahdollisuuksia tutkia kehon ”lakeja” ja toisen tanssijan ominaislaatuja:

Kosketusta, painon antamista, painon kautta, painon siirtoa. Semmoisen kauttahan tekeminen on hirveän sosiaalinen tapa tehdä töitä, vaikka ei puhuttaisi kontakti-improvisaatiosta. Vaan on iho, on liha, on hengitys, toisen ominaishaju, on sen toisen kaikki, on niin lähellä. Se on hirveän sosiaalinen tapa tehdä työtä. Sitä kautta aukeaa luottamus, rentous ja uskallus ja semmoiset laadut, joita tarvitaan, kun esiinnyttään yhdessä lavalla. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Ismo-Pekka korosti, että se, miten hän dialogisuuden ymmärtää, ei ole pelkkää antamista ja ottamista vaan työprosessissa syntyvien tapahtumien äärellä olemista koko ajan. Ei pelkästään asioiden selittelyä:

Se on todellakin monikerroksinen tapahtuma ja monet siihen liittyvistä asioista ovat nonverbaaleja. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Käytännön työskentelytilanteessa dialogisuus ilmeni Ismo-Pekalle seuraavasti:

Mielestäni dialogisuus oli sitä, että sain tarpeeksi usein toistaa ja etsiä materiaalia. Sain kokeilla ja ehdottaa. Sitten, kun olin oppinut sarjat, oli ehkä semmoinen vaihe, joka vaatii tarkkuutta. Työskentelimme niin, että sinä halusit minun nopeasti omaksuvan sarjat, jotta päästäisiin eteenpäin. Jos ajattelee tanssijan työtä siinä teoksessa vuorovaikutuksen suhteen, niin en näe siinä suurta eroa, itseään pitää itse viihdyttää tanssijan työssä. Ei pidä odottaa, että koreografi antaa aina kaikki sisällöt ja motivaatiot. Minulle ei ole ongelmallista asettua siihen tehtävään, että joudun improvisoimaan ja toisaalta opettelemaan valmista materiaalia. Ne ovat saman asian eri puolia. Heikinheimo 1999, haastattelu.

Harjoitusprosessi oli pitkä, neljä kuukautta, jonka jälkeen oli yhdeksän esitystä. Lyhyen tauon jälkeen harjoittelimme kaksi viikkoa ja esiinnyimme Pyhäsalmella Täydenkuun tanssifestivaaleilla. Siellä löysimme tanssiin uusia tasoja: tanssiminen, esiintyminen, oli oikeasti hauskaa. Itselleni esitys oli rankka ja jouduin huolehtimaan omasta kestämisestäni. Siinä oli paljon rankkoja joko/ tai -asetelmia. Vaihtoehtoja toimivuudelle ei ollut. Tanssimiseen sisältyi suoriutumisen stressiä. Huomasin sen sisähermostossani esitysten aikana, se meni syvälle fyysiseen kokemukseen. Olen tanssinut tunnin pituisia rankkoja biisejä, mutta vaikka tämä oli kolme kertaa lyhyempi, oli se toisella tavalla raskaampi. Oli mielenkiintoista miettiä, mitä siinä tehdessä itselle ja yleensä tanssijalle tapahtuu. Pyhäsalmella tanssimiseeni tuli etäisyys ja sain toisenlaisen tason omaan tekemiseeni. Tuli vapaus ja pystyin antautumaan eri tavalla vietäväksi. Löysin omaa ilmettä ja suhteen partneriin. Kasvoi ymmärrys siitä, onko teos hauska, melankolinen vai muuten vain koominen värittämättä silti tanssia ulkokohtaisesti.

Buberin ajatus todellisen, aidon kohtaamisen tapahtumisesta siellä, missä kaikki keinot ovat sortuneet, oli itselleni mielenkiintoinen aihe ja se tuki ajatteluni yleensäkin eri metodien avulla tapahtuvasta välineellisestä suhtautumisesta toiseen. Näin siis Minä - Sinä molemminpuolisesti Minänä ja Sinänä pyrimme aitoon kohtaamisen tilaan. Ajattelu kannusti minua kuuntelemaan oman ajatteluni pohjaa ja tunnistamaan sitä myötä liikkeitä itsessäni. Olemaan läsnäoleva, tarttumaan hetkeen ja sen muistoihin kehossani. Aistimaan suhdettani Toiseen. Mutta, kuten Buber sanoi ”...luonnon olento, joka juuri avautui minulle vuorovaikutuksen salaisuudessa, on nyt jälleen tullut kuvailtavaksi, hajotettavaksi, luokiteltavaksi (Buber 1995, 39)”, oli pyrkimyksestä keinottomuuteen tullut keino itsessään, aitoudesta epäaito, mennyt tapahtuma, muisto, jonka mielikuva elvyttää. Tämän paradoksin työstäminen aukaisi minulle läsnäolon merkityksen tärkeyden ja sen, että ajan jatkumo muodostuu pienistä läsnäolon hetkien kaarista. Olisi opittava osaamaan olla tässä ja nyt.

Toisaalta voi hyvinkin olla, että me emme Ismo - Pekan kanssa kohdanneet, koska mistä voin tietää, mitä on todellinen kohtaaminen. Pystyimme kohtaamaan vain niin pitkälle kuin pystyimme kohtaamaan siinä tehdessä, tanssiessa. Kohtaamisen yritys samalla tavalla kuin ymmärtämisen yritys: en voi koskaan ehdottomasti määrittää, miten olen Toisen ymmärtänyt. Se on avoin tie, se tie, mitä pitkin kuljetaan. Se on aika loputon tie myöskin.

Kun näen, havainnoin, koskettaa näkemäni minua monella eri tasolla: kinesteettinen aistimus on myös yksi vahvistus näkemäni suhteen. Miten

kehoni rekisteröi nähtyä ja minkälaista liikettä lähden näkemäni perusteella joko vahvistamaan tanssijassa tai tuottamaan itse? Minkälaisia mielikuvia näkemäni minussa ja tanssijassa herättää? Kuuntelemalla näitä tuntemuksia liike ikään kuin syntyy ”itsestään”. Näin ollen myös matkiminen ja havainnoiden oppiminen on vuorokuuntelua, jossa palloa heitellään edestakaisin toinen toiselle. Koreografian ja tanssijan roolit katoavat tai ne ovat merkitykseltään vain lähtökohtia uuteen työhön, uuteen kohtaamiseen ja uuteen tapaan tehdä töitä.



Hiljaisuuksia 1999. Kuvassa Jaana Klevering ja Riitta Pasanen-Willberg. Kuva Tone Arstila.

7. Tapaus Hiljaisuuksia⁶⁴

Pasanen-Willberg: Mä oon kokenut, että eri ikäkaudet minussa lävistää toisen-
sa samanaikaisesti, ainakin hetkellisesti.

Klevering: Ja toinen on tää, tota ikään kuin toimia heijastuspintana, jotta se
toinen voi tulla näkyväksi juuri sellaisena naisena kuin sillä hetkellä on, itsenään.
Tää tuntuu erittäin vuorovaikutukselliselta.

Pasanen-Willberg: Tähän on just sitä sitten... Niin, että niinku ei esitetä esim.
Mannerheimin rakastajatarta, että ei sillä lailla niinku olla historiallisia henki-
löitä, vaan toi oma tähän saakka eletty elämä on se, mistä ammenetaan ja sitten
se, että tulevaisuuskin on tässä hetkessä.

Koreografia ja tanssi: *Jaana Klevering ja Riitta Pasanen-Willberg*

Musiikki: *Sakari Luoma*

Valot: *Tiina Sunell*

Puvut: *Leena Nurmi*

Ensi-ilta 24.5.1999, Zodiak – uuden tanssin keskus, harjoitusperiodi 1.10.1998
- 23.5.1999, kesto n. 45 minuuttia.

Yhteistyön taustoja

Käsittelen tässä luvussa viimeistä taiteellista osuutta, tanssiteosta *Hiljaisuuksia*.
Valmistin sen yhteistyössä tanssitaiteilija Jaana Kleveringin kanssa ja sen ensi-
ilta oli toukokuussa 1999. *Hiljaisuuksia* oli kahden tanssija-koreografin yhteis-
työ ja eräänlainen rekonstruktio, jossa toinen oli toiselle suora, joskus liiankin
suora, heijastelupinta. Kahden naistanssijan dialogi on lempeä, henkilöko-
haisesta historiasta kumpuava kannanotto naisena olemiseen ja elämiseen.

Yhteistyöni Jaana Kleveringin kanssa oli alkanut jo yhteisinä opiskeluvuo-
sinamme Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin osastolla, jol-
loin valmistimme esityksen *Cakes and Bells* (1982). Suomeen paluuni jälkeen jat-
koimme työskentelyä ”kakkujen ja kellojen” liikemateriaalin kanssa, jonka poh-
jalta valmistui koreografiani *Vihreä versio* (1985). Sen jälkeen syksyn 1991 ja ke-

64. Arvostelut liitteessä 2.

vään 1992 aikana valmistimme yhteistyössä esityksen *Hiljaiseloa, Gabriela*, jonka ensi-ilta oli Rovaniemellä Pohjoiskalottifestivaalien yhteydessä maaliskuussa 1992 ja huhtikuussa Helsingissä. *Hiljaiseloa, Gabriela* oli myös eräänlainen etäprojekti: Jaana asui Rovaniemellä, minä Helsingissä, joten työskentelimme tiiviissä periodeissa kahdeksan kuukauden ajan. Tyypillistä yhteistyöllemme on näyttänyt olevan, että uusien ensi-iltojen välinen aika on ollut keskimäärin viisi vuotta. Työskennelyämme tiiviisti ja pakostakin lähemmäksi ja kokonaisvaltaisesti on lopputulokseksi muotoutunut rankka eron tarve. Tämä eron tarve kahden tanssija-koreografin yhteistyön jälkeen on mielenkiintoista: toinen on muodostunut itselle suoraksi, välittömän palautteen takaisin heijastavaksi kosketus- tai heijastelupinnaksi. Joskus totuuden tai realiteettien hyväksyminen on vaikeaa. Samanaikaisesti kuitenkin oman työn jäljen näkee toisessa; on kuin lähettäisi lapsen maailmalle, eron tuskaa.

Liikkeellelähtö

Tanssiesityksen *Hiljaisuuksia* käytännön valmistelut alkoivat tammikuussa 1998. Loputtomalta tuntuvien puhelinkeskustelujen jälkeen aloitimme varsinaisen työskentelyn lokakuussa 1998. Harjoittelimme aluksi pääasiassa Helsingissä ja tammikuusta 1999 alkaen oleskelin viikon, kahden periodeissa Outokummussa. Harjoittelimme Helsingissä tanssitaiteen laitoksen ja Aleksanterin teatterin harjoitustiloissa sekä Outokummussa oppimiskeskuksen tanssilinjan tiloissa.

Lähdimme liikkeelle keskustelemalla, mitä dialogisuus kummallekin merkitsee ja miten se mahdollisesti on jo näyttäytynyt työssämme. Pohdimme sitä, kuinka paljon puhuisimme, kuinka paljon kävisimme dialogia liikkeellä liikkeestä. Alkupohdinnat olivat oletuksia. Emme halunneet lyödä asioita etukäteen lukkoon. Tuon esille tapahtumia ja keskusteluja osittain dialogin muodossa, mutta ennen kaikkea sen dialogin muodossa, jota kävin itseni kanssa. Yhteisissä keskusteluissamme ja omissa pohdinnoissamme verbalisoimme paljon sitä, mihin liikevalintamme perustuivat.

Alkuperäinen rakenne

Pidimme tanssiteoksen *Hiljaiseloa, Gabriela* alkuperäistä rakennetta ja liike-materiaalia uuden yhteistyöskentelyn lähtökohtana. *Hiljaisuuksia* ei ollut rekonstruktio. Mielenkiintonamme oli tutkia, miten aihe sekä liikeideat ovat

muuntuneet ajan kuluessa oman vanhenemisen myötä sekä sitä kautta syventää ja löytää tuoretta liikemateriaalia ja uusi ilmiasu teokselle. Alkuperäisteokseen kuuluivat seuraavat osat:

1. Olga ja Amanda. He ovat vanhapiikasisaruksia, jotka asuvat äitinsä talossa taakkanaan salattu menneisyys. Tunnelmia Lorcan Alban talosta kevyellä, huumorilla höystetyllä toteutuksella.
2. Eeva ja Maria elämän taistelukentillä.
3. Santra ja Sofia kotirintamalla. Osat 2 ja 3 vievät tanssin vakavammille alueille Euroopan sotaisten alueiden nykytodellisuuteen.
4. Tuulikki häkissä.
5. Gabriela ratsastaa. Osa perustuu osioiden 1-3 sisältämiin liikeaiheisiin. Käsitteilytapa on orgaaninen, liikkeen autenttisuudesta kumpuavan tanssin varioiminen suhteessa teoksen tarkkaan rakenteeseen.
6. Survival Game. Osa on synteesiprojekti orgaanisesta, autenttisuudesta ja draamallisesta materiaalista.

Osia yhdisti naiseus ja sen tarkastelu eri kulttuurisista, sosiaalisista, poliittisista ja henkilökohtaisista näkökulmista katsoen olematta silti manipuloiva, provosoiva tai osoitteleva: se toi esille naisena olemisen arkea.

Suunnitteluvaihe ja yhdentymisen prosessi

Työskentelyn aluksi palasimme alkuperäiseen ajatukseen peruukkien käytöstä.⁶⁵ Sen tarkoituksena oli kuvastaa oman persoonan häivyttämistä; se oli keino unohtaa itsensä. Oma vanha peruukkini oli jo hävinnyt, mutta Jaanan peruukki oli vielä tallella. Itse en pitänyt ajatuksesta, että käyttäisin peruukkia esityksessä. Päätimme kokeilla peruukkia Jaanalla jossakin osiossa.

Teoksen alkuperäinen maailma, perusmaailma, oli orgaaninen: episodit sen sisällä rytmittivät koreografiaa. Uutena elementtinä tulivat mukaan mielikuvat erikäisistä naisista. Suunnittelimme, että vanhin, 90-vuotias nainen, kertoisi elämänsä aikakausista. Sitten kaksi vanhaa naista kohtaavat ja muistelevat menneitä. Lisäksi kolmas nainen, tytär, lapsenlapsi tai ystävä, on kertoja, joka tuo vanhan naisen elämänsä esille. Tapahtumat sijoitimme tapahtuvaksi yhteiseen huoneeseen, jonka sisältö ja sisustus muuttuvat tekemisen myötä. Miten 90-vuotias

65. Alkuperäisessä teoksessa kummallakin oli pitkähiuksiset peruukit.

kuvaa omaa senhetkistä tilaansa ja miten mennyt elämä heijastuu muistoihin? Perusmaailman liikemateriaali ilmeni episodeissa eri laatuina, jotka määräytyivät mielikuvahenkilön senhetkisen iän ja elämäntilanteen mukaan. Päämääränä oli rakentaa perusmaailma erilliseksi koreografiaksi, joka tulisi sisältämään myös improvisaation elementtejä. Sen jälkeen tarkoituksena oli sovittaa episodit perusmaailmaan ja katsoa, miten ne vaikuttavat niiden tapahtumista.

Jaana: Ihmisen perusnäkemys, miten hän elämäänsä toteuttaa. Kulminaatiokohdat elämässä vaikuttavat perustapaan hahmottaa omaa olemista ja suhdetta maailmaan.

Riitta: Perusmaailma on yleistä elämänvirtaa; syntyy merkitysyhteyksiä.

Annoimme itsellemme tehtäväksi havainnoida naisen elämää mielikuvana vanha nainen, jonka pohjalta molemmat kehittäisivät omia liikesarjoja seuraavaa harjoituskertaa varten. Suuresta välimatkasta johtuen teimme molemmat omissa päissämme etätyöskentelyä.

Tehtyämme esitystä *Hiljaiseloa, Gabriela* lähes kymmenen vuotta sitten toi se väistämättä iän, ajan kulun merkityksen nykyhetkeen nähden oleelliseksi sisällölliseksi lähtökohdaksi. Tuolloin olimme kolmekymppisiä, nyt yli nelikymppisinä lähennyimme tanssijan tyypillistä lopettamisikää. Muistot Gabrielan dynaamisuudesta, liikkuvuudesta, voimallisuudesta, uhosta, hiestä, hengästymisestä elivät haileina muistoina jokaisessa solussani. Kokemus siitä oli olemassa, mutta miten liike ilmenisi tässä uudessa työssä? Ikä mielikuvana, ajatus vanhenemisesta toi voimakkaita tunteita ja tuntemuksia pinnalle senhetkiseen tanssimiseen. Tarkoituksenamme ei kuitenkaan ollut esittää 90-vuotiaan näköistä.

Jaana: Liikkeen täytyy säilyttää tuoreus, jottei siitä tule vain mekaanista maneerien toistoa. Liikkeen täytyy näyttää siltä, että tanssija tuntee, kokee sen voimakkaasti.

Riitta: Mihin kohdistat havainnon? Pitäisikö pystyä havainnoimaan kaikkea? Koreografiassa kohtaaminen, ymmärtäminen. Minkälainen on kohtaamisen tila? Kokemus on jonkin mieltämistä joksikin; siitä seuraa merkitys.

Hiljaiseloa, Gabriela oli siivoamisprosessi metaforisesti: siinä oli paljon tavaroita ja rekvisiittaa, joiden ympärille teoksen rakenne kehkeytyi. Silloisessa versiossa oli paljon tarkkoja liikesarjoja, erityisesti yhtäaikaaisesti suoritettuna. Puhuimme Jaanan kanssa yhdessä sisällöistä, jonka jälkeen kumpikin kirjoittaisi oman

käsityksensä teoksen luonteesta. Sovimme, että voimme myös tehdä lyhyitä, mutta tarkkoja liikesarjoja, vaikka suunnitelmana onkin käyttää improvisaatiota päämenetelmänä. Katsoimme myös alkuperäisen videoinnin.

Pohdintoja

Tavallaan lähdimme mekaanisesti liikkeelle. Jaanaa eri tilat mielikuvina inspiroivat liikkeeseen. Kuitenkin hän kyseli ”miksi minä liikun juuri neliössä? Mikä on orgaanista?” Jaanalle muoto ja rakenne tulevat yleensä viimeisimpänä: hänen mukaansa täytyy ensin tietää sisältö, konsepti, joka motivoi liikkeeseen. Jaanan mielestä tarvitsimme pientä, sisäistä artikulaatiota eikä aina ensin pois omasta kinesteettisestä tilasta.

Työstimme sarjoja. Uuden sarjan sisältönä oli toisen ”sitominen” kontaktiliikkeen avulla. Ne antoivat kontrastin meditatiiviselle toistoon perustuvalla liikemateriaalille. Tarkoituksena oli häiritä toista menemällä toisen tilaan niin, että toinen ei keskeyttäisi tanssimistaan. Itse asiassa häiriön aiheuttaja joutui keskeyttämään oman tekemisensä. Toisena teemana oli turvallisuus ja uudeksi sarjaksi muotoutui ”viesti jäsenistä”. Ei jatkuvana virtana vaan hetkittäin asen-toihin pysähdellen. Oma soolomateriaalini oli kuvallista, surumielistä luonteeltaan (vertaa ratsastava nainen *Gabrielassa*). Jaana paneutui soolossaan nauravan, välillä itkevän ja huokailevan mysteerinaisen tematiikkaan (vertaa *Gabrielan* apina-soolo). Oli hyvä huomata, miten rauhallinen työprosessi avasi kanavia, jotta jo joskus työstetty materiaali alkoi pulpahdella esiin. Oli jo olemassa joku henkilökohtainen kosketuspinta, joka on muuntunut, kehittynyt, syventynyt.

Jaanan mysteerinainen peruukki päässä. Riitalla jotakin päässä.

Helsingissä ikää lisää

Jaana aloitta manaamalla Helsingin rumaksi kaupungiksi ja harjoitussalin hirveäksi. On talvisen harmaa, räntäinen, loskainen, auringoton päivä. Asua maalla tai kaupungissa. Niin. Olemisen autuutta. Saanko täällä kaupungissa tarpeeksi aikaan? Kun asun kaupungissa? Tämä on minun valintani, mutta minähän olenkin rauhaton sielu. Elämäni täällä Helsingissä ei kuitenkaan ole rumaa. Pasanen-Willberg 1999, päiväkirjamerkintä.

Pohdimme vanhenevan tanssijan problematiikkaa. Olimme molemmat jonelirymppeisiä. Kun täylin 40 vuotta, astuin näkyttömän rajan toiselle puolelle:

Se, miten näen edessäni olevan aikamatkailun, on pelon täyttämää, sekavanoloista. Mutta, kas kummaa, ei tanssin suhteen! Olen kuitenkin nyt ja vain nyt olemassa. En ole enää vuosiin katsonut itseäni peiliin tai halunnut olla valokuvissa. Esitys- ja harjoitusvideoitakin olen katsellut vain puolella silmällä (itseäni suhteen). Olen tämänhetkinen, ehkäpä lehdistä lersahtava väri, mutta voima säilyy juurissa. Yhteys maahan, ravintoon – ja ilmaan. Haluanko taipua kuin notkea pajunvarsi. Onko valintani olla taipumatta? Pasanen-Willberg 1999, päiväkirjamerkintä.

Jaanan mielestä vanhenemisessä on kyse laadun kanssa työskentelystä:

Laadun kanssa työskentely, lähemmäksi selkärankaliikettä ja keskustaa, ei tarvitse kurkottaa koko ajan fanaattisesti tilaan, liikkuu. Jaana.

Omaista mielestäni voimallinen liikkuminen ei ole välttämättä ominaista vanhemmalle. Toisaalta voidaan kysyä, mitä voimallisuudella ymmärretään. Onko sen määreenä urhea jaksaminen, puskién punnertaminen silloinkin kun ei oikeasti jaksa, vaikkapa nuoremmitenkin? Voimallisuus voi olla myös laadun varmuutta, kaiken ikäisillä, hienovaraista artikulaatiota, läsnäoloa, vähäeleistä, mutta puhuttelevaa ilmaisuua. Täytyy hyväksyä itsensä sellaisena kuin sillä hetkellä on. Seuraavassa lyhyessä dialogissa pohdimme Jaanan kanssa liikkumiseen motivoitumista vanhetessa:

Jaana: Tai se, voimallisuus, ei ole enää inspiraatio, motivaatio liikkuu.

Riitta: Se voi tapahtua toisellakin laadulla, miten liikkumisen kokemuksen saa itselleen mielekkääksi.

Jaana: Enää ei kiinnosta pelkkä suoriutumisen. Asetanko itseni tilanteeseen, jossa joudun kamppailemaan vain oman selviytymiseni kanssa.

Riitta: Keho muistaa sarjan ja sen suoritusvolyymin. Ja muisto siitä ahdistaa. Ei enää näin. Mutta millä muulla tavalla sitten? Mietin tässä edelleenkin, mikä on voimallisuuden käsitys ja kenen oletus ja yleistys on, että voimallinen liike ei enää kiinnosta vanhenevaa tanssijaa. Voimallisuuttakin voi olla monta eri laatua. Miten voimallisuutta oikein mitataan? Enkä tarkoita tässä sitä, kuinka nopeasti jaksan juosta tai kuinka paljon jaksan nostaa tai jotakin muuta semmoista tekemisen laatua.

Uusia elementtejä

Tulla nähdäksi sen näköisenä kuin itse on, ei muiden odotusten mukaan. Jaana.

Uusina koreografian aineksina olivat löhösäkit. Niiden kanssa työskentely oli itselleni tuttua jo *Naisen kynnärän* (1994) ajoilta samoin kuin heinäseipäät lavastuksellisia elementteinä tai osana liikkumista.

Säkin kanssa sähellystä. Pelleilimme kahden ison löhösäkin kanssa niitä heitel- len ja niiden päälle ja alle menen. Kaikkea mahdollista. Vanhetessa kokemuk- sen skaala kasvaa. Itseäni kiinnostaa rakenne ja sisältö; liikemateriaalia tulee. Siitä ei tarvitse olla huolissaan. On kyse yhteyksistä: missä yhteydessä ne esit- tää ja miten merkitykselliseksi rakenne siten muodostuu? Miksi ei uskaltaisi tehdä, lähteä liikkeelle kehon senhetkisestä tilasta? Sitähän olen tässä viime vuodet hokenut muille tanssijoille. Pasanen-Willberg 1999, päiväkirjamerkintä.

Hetkellisiä tuokioita: naiset muistelevat. Riitta yöpaitaluomuksessa peilipöydän ääressä. Jaanan höyhentyyny ja puukko. Vaikeuksia. Iso peili, jonka edessä istun kuin lammen rannalla. Odotimme innolla muusikkoamme, Sakaria. Päätimme, että musiikkimaailman tulee olla kontrasti tekemisellemme.

Lopullisessa versiossa, esityksessä, emme kuitenkaan käyttäneet löhösäkkejä. Tilalle tulivat pienet portaat, joiden paikkaa siirtelimme esityksen aikana. Heinäseipästä muodostui oma sooloni ”James Bond”-musiikkiin.

Sarjojen kanssa työskentelystä

Harjoittelimme pitkää, bulgarialaiseksi kansantanssiksi nimittämääme sar- jaa, joka perustui myös Gabrielan aikaiseen, samannimiseen liikesarjaan. Noudatimme siinä videoversion mukaista järjestystä. Etsimme rauhallisia laa- tuja ja artikulaatiota, tekemisen tarkkuutta, mutta niin, että mahdollisuus improvisaatioon säilyisi. Kehitimme improvisoiden tila-ajatuksen, neliökartan, jonka reunoja pitkin etenimme minimalistisia liikesarjoja toistaen. Yksinker- taista, hidasta toistoa oli äärimmäisen vaikea tehdä, koska ei ollut mitään turva- paikkaa, minne mennä. Visuaalisestikin se oli noin kutsutusti tylsää, mutta tie- toisina siitä päätimme kokeilla kestävyyttemme rajoja. Tai oikeastaan yleisön kes- tävyyden rajoja, vaikka molemmissa rakenteissa oli toiminnallisia ideoita ja variaatioita.

Soolovuorottelussa kumpikin havainnoi toisen liikkumista ja antoi sen nähdyn perusteella vaikuttaa omaan liikkumiseen. Siitä syntyi leikkisiä, hauska ja energinen olo. Siinä oli vapauden tunnetta: joko reagoida tai olla reagoimatta. Kumpikin antoi ja otti. Pienestä aloitettu asia kasvoi ja syveni. Olimme toistemme lähteitä. Tilaneliö oli mielestäni kuin vankila. Siinä oli kiinni, siinä oli kohdattava itsensä, siinä oli hyväksyttävä monta tosiseikkaa itsestään. Jaana tuntui pitävän siitä.

Jotenkin on väsynyt, haluton olo. Se ei johdu biisistä. On jotenkin tukkoista ja rauhatonta, vaikka olenkin maaseudulla (ha-he).

Minulle ennustettiin, että aikakäsitykseni tulee kääntymään pääläelleen maalaiskaupungin rauhassa. Ei siinä mitään, maalla olemisessa, mutta onko tämä minulle parempaa elämää tämä näennäinen rauha. Täällä minusta on monin paikoin rumaa: väärän näköisiä taloja keskellä peltoa, susirajalla. Talvella kylmää, pimeää, lumihankia, joissa tarvon väärään suuntaan vetäen pulkassa Samia aamuseitsemältä. Näinhän olen nyt valinnut. Studiossa on valoisa ja rauhallista. Se on tärkeintä. Ja lämmintä. Toisin kuin Hangossa. Mutta täällä vasta juoksen paikasta toiseen minuuttiaikataulun mukaan, kännykkä kadulla korvassa, sanoisinko juosten kusten. Kaikki vaikuttaa aina kaikkeen. Onko mitään ideaaliolosuhdetta olemassakaan? Täytyy vaan kestää...

Pasanen-Willberg 1999, päiväkirjamerkintä.

Työn edetessä pyrimme entistä enemmän välttämään fyysistä uhkumista. Tarkistimme uuden tanssin ajatuksellisia sisältöjä. Tekniikka tulisi unohtaa kun improvisoidaan, koska pelkkä tekniikkaan nojaaminen ei riitä; siitä seuraisi konventionaalisia ratkaisuja. Improvisaatiossa on vastuu itsestä ja toisesta. Improvisaatiossa liikutaan lähes koko ajan ääri rajoilla. Siinä etsitään avautumista ”uudelle” tavalle tehdä ratkaisuja. Se on kuin reaaliaikaista säveltämistä (Sakari) ja siinä kysytään artikulaatiota ja heittäytymistä (Jaana).

Valinta

Valinta, tapa tehdä töitä, tapa olla. Tapa tehdä töitä tuottaa tiettyä estetiikkaa. Tapa tehdä töitä sisältää tiettyjä ajatustaustoja, käsityksiä, näkemyksiä maailmasta, olemisesta, käsityksiä ihmisestä. Sitoudun omalla tavallani tiettyyn tapaan, mutta valinta on vapaa. Kehoystävällisyys ei vaan omaani, vaan myös toisen kehoa kohtaan. Kuunteleva, avoin tapa kohdata toinen tanssija. Koreografiassa rakenne, jossa liikkumavara ja reagoititila säilyvät. Taide olemassaolon tapana. Jaanan aika on nopea. Minun aika on pitkä. Jotta saavuttaa tapahtumisen tila. Olen

tietoisesti hidastanut vauhtiani. Jos tekee töitä ainoastaan sen kanssa, miltä liike näyttää, katoaa yhteys sisältöön. Ohenee. Intentio sisältönä. Dialogi liikkeestä liikkeellä toteutuu vasta, kun intentio tarkentuu.

Keskusteluja Jaana Kleveringin kanssa

Prosessin päätteeksi, esitysten jälkeen päätimme keskustella kokemuksistamme. Keskustelussa kulminoitui moni koettu seikka, mutta sen seurauksena ilmeni myös monia uusia asioita. Kaksi tanssija-koreografia, peili toinen toisellensa, keskustelevat seuraavassa avoimesti toisilleen – ja lukijalleen.

Jaana/puheesta fyysisyyteen:

Ensimmäinen ajatus mikä tulee mieleen on, että minä koin meidän lähtökohdat hyvin erilaisiksi. Sä rupesit aika nopeasti strukturoimaan ja hahmottamaan sitä kautta entisistä töistä, jotka on ollut sulle toimivia. Mä lähdin liikkeelle siitä, että halusin olla ja improvisoida ja sitä kautta lähestyä sitä. Sit sen jotenkin niin kuin keskustelun seurauksena tai sen ansiosta me löydettiin yhteisiä työskentelytapoja ja se oli merkittävä havainto. Keskustelun avulla ymmärrettiin, mitä olttiin tekemässä. Sitten se prosessi oli käännteinen verrattuna siihen, mitä oli aikaisemmin tehty. Oli ensin paljon vuoropuhelua, keskustelua ennen kuin alettiin fyysisesti tekemään. Että niinpäin. Tavallaan tuli semmoinen elämys, että se mistä puhutaan se niin kuin fyysistyy. Nää on semmoisia hyvin laajoja omakohtaisia kokemuksia tosta prosessista. Ajattelemisen ja tekniikan yhdistäminen.

Riitta/lähtökohta:

Periaatteessa työtapa tai työtapa. Mä en niin ajatellut sitä alussa, mikä on kunkin lähtökohta. Mä ajattelin tietysti rekonstruktion Gabrielasta lähtökohdaksi. Se on jo jollakin tapaa olemassa. Prosessin rekonstruoiminen olisi ollut täysin mahdotonta, mutta sen löytäminen, miten me nyt työskenneltäisiin, että on joku kuva päässä. Mä oon kuvallinen tyyppi. Mä oisin varmaan paljon parempi kuvataiteilija. Mä ajattelen sen näön kautta hirveästi ja se on mun töissäni vahvoin elementti yleensä. Sitten vasta voin puuttua, kun mä näen sen asian, kun tehdään yhdessä. Mulle olisi selkeämpää joko tanssia tai koreografioita. En tarkoita, että ne sinällään olisivat eri asioita vaan saman asian eri puolia. Miten mä itse toimin tai mikä on mulle mielekkäintä. Mä näin sen niin selvästi, kun mä tein Naisen kyynär 2:n, että semmoinen henkilökohtainen kokemus, mielekkyys oli

siinä, vaikka mä istuinkin koreografina siinä. Se oli mulle kaikesta antavinta.

Jaana/uppoutuminen:

Itse asiassa tässä vaiheessa tätä prosessia mä oon ihan lahjakkaasti unohtanut sen lähtökohdan. Mä oon uppoutunut siihen tekemiseen. Mulle uppoutuminen ja oleminen aina prosessin senhetkisessä vaiheessa aikaansa huomaamaan, että onhan tässä viitteitä aikaisempaan. Mulle oli joku, mä itse asetin sellaisen tehtävän tän prosessin aikana, että jos voisi olla mahdollisimman vähän tukeutumatta omiin vanhoihin työskentelytapoihin vaan olemaan avoin tälle prosessille. Mä jotenkin pyrin siihen, että en ota ensisijaisesti omia maneeereja käyttöön. Ainakin hetkittäin mulla oli semmoinen olo, että mä olin jotenkin tyhjä aikaisemmista omista tavoistani. Minkälaista kehitty dialogissa? Siinä mielessä hyvä prosessi, että ei kaiva semmoisia hyväksi koettuja malleja käyttöön.

Riitta/metodikeskeisyys:

Mä olen periaatteessa... mun viimeaikainen "väite" on, että kaikki keinot ovat este: todellinen kohtaaminen tapahtuu vain siellä, missä kaikki keinot ovat sortuneet (Buber 1995, 34). Mua ärsyttää metodikeskeisyys ja mikä vaikutus sillä metodilla on: se on manipuloiva. Yksi asia, mitä mä puran sulle on metodin manipulatiivinen käyttö.

Jaana/kokonaisvaltaisuus:

Jos mä puhun nyt hyvin henkilökohtaisella tasolla kuinka me kohdattiin ihmisinä, mikä tietysti aina menee siihen prosessiin ja siihen teokseen mukaan, tiettyä semmoista, että meillä oli kovasti etsintää semmoisten yhteisten työskentelytapojen löytämiseksi ja hyvin vahvan motivaation, ja se on toteutunutkin. Mutta se manipulaatio ei jotenkin tunnu... Mutta me ollaan oltu hyvin lähellä tän tekemisen aikana. Se on ollut emootioiden ja psykologian tasolla ja sitä me ollaan molemmat hetkittäin käytetty (naurua). Kumminkin me ollaan siinä työprosessissa pysytty tekemään töitä. Että kummallakin on ollut tietoisella tasolla ei-manipuloiva ote. Et jos on tullut siihen niin se on ollut henkilökohtaisella, intiimillä persoonatasolla. Aika jännää. Ehkä tämä on ollut aika tosi prosessi siinä mielessä, että on ollut hyvin kokonaisena läsnä. Ei ole ollut mahdollista olla vaan semmoinen ammatillinen minä. Vaan kokemus hyvinkin intiimillä ja henkilökohtaisella tasolla ja se prosessi on sitten edennyt sitä kautta. Mä huomasin just, kun ajattelin eilen, että mä olen aika tyhjä nyt. Mun on pitänyt olla sen verran kokonaisena tässä, että

kyllä mulla on tyhjä olo. Onko se positiivista, negatiivista, kumpaakin? Mielellään sen sanoisi, että jotakin on tehty.

Riitta/tyhjiys:

Tyhjiys näkyy sillä tavalla, että se muuttuu se tekeminen esityksessä sellaiseksi, että ei näe itseään ulkoapäin siinä. Miten meni? Se on kauhean vaikea kysymys. Se on sama kuin kysyisi, että miten sä voit. Niin. Se on tärkeää löytää semmoinen tila siinä esityksessäkin, että se ei ole just vaan sitä esittämistä, että niin kuin esittää. Itselleni eniten sitä esittämistä tuli neliössä ja esikaravaanissa, jotka on kaikista pelkistetyimpiä. Ne on toiminut parhaiten, koska niitä tavallaan pelkää, ne on niin pelkistettyjä ja sitten niitä tekee niin ”pure movement” pohjalta.

Jaana/turvaverkko:

Me oltiin menossa siihen suuntaan, että me oltais voitu alkaa tekee tiukkoja rakenteita. Oltais tehty semmoinen tie, turvaverkko tai kartta. Mutta sitten siinä tapahtui niin ku se prosessi, me alettiinkin jonkun muun tekemisen tai kokemisen kautta tekemään sitä. Kumminkin se painottui siihen, että se ote siihen esittämiseen ei ole turvattu tai koodattu, joka antais vaan yhden mallin meille. Yksi iso asia prosessissa oli suhde muusikkoon. Miten me sitten avattiin ja otettiin muusikko mukaan siihen meidän maailmaan. Ei heti alusta ja lyhkäsimmissä periodeissa. Mitäköhän siinä sitten tapahtui. Sakarin lähtökohta oli improvisatorinen, se ei ollut ylitsepääsemättömän vaikeaa.

Riitta/rakenne:

Kuitenkin meillä kaikilla oli jonkinlaisen rakenteen löytäminen päämääränä, ettei se mennyt vapaaksi improvisaatioksi.

Jaana/rakenne:

Aluksi itse kullakin ja kaikilla yhdessä oli tarve löytää joitakin rakenteita, josta päästä alkuun. Ja sitten, kun oltiin löydetty ne, niin pystyimme toimimaan väljemmin ja rakenteet saivat muuttua. Alussa me tietysti asetettiin niitä tilanteita ja rakenteita, jotta ei olisi mennyt niin paljon aikaa, jotta oltaisiin päästy käsiksi siihen maailmaan. Teimme myös sopimuksia maailmasta, jota kohtaan oltiin menossa.

Riitta/lähestymisero:

Siinä oli semmoinen lähestymisero, että toinen lähtee pienemmästä suurempaan ja päinvastoin ja jotakin siltä väliltä. Se on yksi tapa ymmärtää tekemistään, miten toimii. Mulle on vaikea tehdä yhtä pientä kohtaa hirveän kauan, koska mä näen kokonaisuuden aika pian. Päämäärä sinällään ei ole eri.

Jaana/omin tapa:

Mutta jos pelkistää, mikä on omin tapa, niin mulle se on pienemmästä suurempaan ja sulla laajoista kaarista pienempään. Käytännössä oli se tilanne, että sä sanoit, että nyt mennään läpimeno ja vaan läpimenoja. Silloin mä sanoin, että tehdään hitaammin niitä kohtauksia ja ollaan niissä. Jollakin tapaa pystyimme hyväksymään toisissamme ratkaisumalleja, jotka tyydytti molempia. Mun mielestä meillä oli kummallakin vahva motivaatio viedä prosessia eteenpäin, että me oltiin pystyviä löytämään tilaa toisille, jotta se prosessi menisi eteenpäin. Ei oltu aina niin herkillä sen oman tilan saamisen kanssa.

Riitta/käsitys tekemisestä:

Voisihan sitä tehdä toisellakin tavalla. Sulle vois olla terveellistä tehdä suuremmasta pienempään ja mulle päinvastoin. Me jäätiin pienemmästä suurempaan. Eihän me tehty eka läpimeno kuin vasta päivää ennen Outokummun enskaria. Mun kokemus oli, että me tehtiin kauhean kauan jotain palasia. Sitten esityksen kaari ei mun kokemuskentällä näyttäytynyt. Vaikka se voi laajentua ja muuttua. Oma kokemusta vastenhan mä peilaan sitä työskentelyä ja esitystä. Ennakkojen jälkeen sain vasta käsityksen, mitä ollaan tekemässä.

Jaana/hahmottaminen:

Sanotaan, että mulla ei ole pyrkimystä saada käsitystä kokonaisuudesta ennen kuin mä hahmotan eri alueita ja sitten vasta mulla on motivaatio hahmottaa sitä kokonaisuutta.

Riitta/läpi jutun eläminen:

Mä taas hahmotan kokonaisuuden siksi jutuksi, jonka läpi elän. Siellä on sitten mahdollisuus mennä eri suuntiin. Ihmisen ei tarvitse loputtomiin muuttua. Se on kuitenkin joku rajausta tai näkökulma, mistä milloinkin tarkastelee asioita. Siinähan muuttuu joka tapauksessa koko ajan.

Jaana/motivoiminen:

Kokonaisuuden rajoihin vaikuttaa yksilön persoonan rakenne. Ajasta, miten aika kuluu, mitä sä teet sen ajan kanssa, miten paljon aikaa sulla on? Mikä on läsnäolo, keskittyminen, mielentila, mistä sä tulet siihen? Miten sä motivoit?

Riitta/päinvastoin:

Siltikin se sama ihminen voi lähteä pienemmästä suurempaan tai päinvastoin.... Ethän sä kysy siinä hetkessä, mikä sun aikakäsitys on.

Jaana/altistuminen:

Yksi hyvä pointti tässä prosessissa on, että me ei koko ajan pyritty näin määrittelemään. Me annettiin erilaisten aikakäsitystemme, senhetkisten mielentilojemme ja lähtökohtiemme olla enemmän tai vähemmän läsnäolevina siinä tilanteessa. Mun mielestä hyvin usein me kartoitettiin uudelleen ja uudelleen sitä, missä tässä liikuttiin, mitä me tehdään ja miten me työskennellään, mitkä on rajoja ja mistä näkökulmasta ja tälleen. Mä en kestäis tilannetta, että ne määriteltäisiin jossakin vaiheessa ehdottomaksi ainakaan silloin kun on kaksi ihmistä, joilla on sen verran kokemusta, että voidaan ottaa se riski ja sen verran altistua. Ei tarvitse tehdä selkeitä määritelmiä, jonka mukaan työskennellään alusta loppuun.

Riitta/prosessi esityksessä:

Se on tietysti mahdollista, että työskentelee semmoisten kanssa, jotka suostuu semmoiseen työtapaan. Mikään biisi ei synny, ellei tiedetä, mistä lähdettiin liikkeelle ja mihin päädyttiin. Nyt on paljon puhetta milloin prosessi loppuu ja milloin esitys alkaa. Näkykö esityksessä prosessi, saako se näkyä? Se näkyy tai ei näy. Se on alkanut tai loppunut. Prosessi on aina olemassa. Ei sitä voi rajata siihen malliin, ja historiallisena ihminen ilmentää aina jollakin tapaa sitä, mitä se on tehnyt. Ihminen jättää jälkiä siihen maailmaan.

Jaana:

Oman itsensä ja elämisen prosessihan ei lopu.

Riitta:

Mikä on esitys? Esitys on esitys silloin, kun joku katsoo sitä.

Jaana/olla katsottavana:

Tai silloin, kun haluat asettua katsottavaksi ja siellä on todistaja. Ja se todistaja on siinä todennäköisesti tietoisena siitä, että se havainnoi sun tekemistä esityksenä. Voihan sitä esiintyä niin, että menee sinne todistajien keskelle ilman, että ne on tehnyt sitä valintaa.

Riitta/jäljet kokemuksessa:

Esiintyjän teko jättää jäljen katsojan kokemukseen. Me eletään hienostuneessa maailmassa, jossa kaikki pitää alleviivata ja selittää. Esityskin on tavallaan tuote.

Jaana/odotusten pohjalta:

Silloin rupeaa itseään kontrolloimaan ja manipuloimaan, kun tekee siltä pohjalta, mitkä odotukset on. Onhan tilanteita, jotka manipuloivat sua, vaikka sä et ois sitä valinnutkaan.

Riitta:

Miten me päästään semmoiseen tilanteeseen, että ei mentäisi siihen.

Jaana:

Ilmeisesti se on oman henkilökohtaisen suhteen luomista laitoksiin jne. ja sitä suhdetta pitää koko ajan tarkistaa ja luoda uutta siihen.

Toisaalta mitään suhteita ei voi syntyä, jos ei ole toimintaa. Samanaikaisesti kun se toimii, se toiminta luo niitä suhteita. Kuinka hyvä vuorovaikutus. Jos sinulla on tuottamisen systeemi, joka on tutkimus, niin sehän on eri suhde kuin ihmis-kunta. Sen suhde on eri kuin jos menee teatteriin, jossa on tanssiesitys ja tuot-taja, siinä on se myyntikoneisto ja se asettuu toisenlaiseen lokeroon. Se asettuu tietynlaiseen lokeroon, hierarkkiseen. Kitti 1998, haastattelu.

Riitta/missä kohtaa maailmaa:

Työ on tuote ja sitä myydään, esitys kuuluu samalla tavalla markkinatalouden ilmiöön. Sitä arvioidaan myös siltä kannalta. Omat valinnat kertoo omasta maailmasta ja käsityksistä. Jos valitsee tehdä Zodiakiin, kertoo oman tarinansa. Tai sitten ei. En mä tiedä, voiko olla niin, että ei tiedostaisi sitä, missä kohtaa maailmaa on. Kenelle ja miksi? Jos sä teet rehellisesti työtäsi niin muodostuu kosketuspinta, jonka katsojakin aistii ja silloin on se pinta mihin tarttua.

Jos me ollaan tuolla lavalla, niin se henkii eri asiaa kuin jos me ollaan ooppera-lavalla.

Yleisön kannalta ne kaksi tilaa on ihan eri juttu ja se heijastuu siihen teokseen. Se on niin kuin lavastus tai mikä tahansa. Eli jos mä teen juhlatiikoiille biisin niin se asettuu heti tiettyyn kategoriaan. Se on kiinnostavaa. Jos ajatellaan, että menet kauppaan niin jokainen ostos on teko. Samalla tavalla, se minne tuottaa, niin samalla tavalla se henkii. Ooppera on tätä yhteiskuntaa tukeva: koti, uskonto, isänmaa.

Kitti 1998. haastattelu.

Jaana:

Lähinnä, jos tekee esim. oopperaan niin kyllä se määrittelee vähän sitä, että kenelle sä sitä teet.

Riitta:

Tietty, mutta miksi ei voisi viedä vaikka Alminsaliin. Ne ihmiset siellä ei ikinä tulisi katsomaan meitä Zodiakiin. Mutta jos me oltais siellä, meidän status nousisi heti ja meitä katsottaisiin ihan eri vinkkelistä.

Jaana:

Mä just ajattelin, miksi rajoja ei voisi rikkoa ja mikä sun motivaatios on niitä rikkoa.

Riitta:

Pistääkö siihen energiaa, jos se päämäärä on päästä julkisuuteen, pois itse tekemästä.

Jaana:

Meidän biisissä on ikuisuusteemoja esim. sinä rappusilla ja minä saavissa. Alettiin työstää sitä mielikuvilla vedestä, kaivossa ja syvällä ja yhtäkkiä se onkin Jaana saavissa.

Riitta:

Niin, just. Onks se enää muuta kuin Jaana saavissa ja minä taustalla?

Jaana:

Mutta onhan se meille kaivo tai se lähtökohta. Kaivo on se lähtökohta, joka on tuottanut ne muut elementit ja tilanteet.

Riitta:

Mutta toisaalta mä en ymmärrä enää sitä mun paikkaa siinä. Jotenkin mulle tulee semmoinen olo, että miten mä voin olla siinä; vetäydynkö vai mitä? Siinä kaivattaisiin ohjausta, miten paljon mä voin tehdä tai miten vähän. Ja sitten mä oon hirveän kaukana. Mähän olen just siellä takana, minkä takia me siirrettiin se koko portaikko eteen.

Jaana/dialogi:

Mutta kun sä oot siellä takana ja mä edessä niin sehän luo sen tilan, eiks se oo just, että me täydennetään toisiamme ja käydään koko ajan sitä dialogia siitä kumpi on edessä ja kumpi takana.

Riitta/dialogi:

Mulle tuli semmoinen olo, että mä häiritseen sun oloa siinä ammeessa. Tiina on nostanut myös valoillaan siitä sun kohtauksen semmoiseksi elementiksi, että onko se lähtenyt menee semmoiseen suuntaan, että mä en mahdu enää samaan kuvaan.

Jaana/dialogi:

Jos lähtökohta on me, niin sehän jatkuu. Siinä nostetaan toi ja toi juttu, mutta ne keinot, miten me käydään sitä dialogia, on sen koko jutun ydin. Sä oot rappusilla ja mä ammeessa, tottakai koko biisin aikana aina nostetaan jotakin, mutta meidän dialogi jatkuu. Se pitää mut vireenä ja antaa mulle syyn tehdä sitä juttua.

Riitta/mielen kaivo:

Miksi mulla on tunne, että koko juttu loppuu kesken, että se alkaa vasta siitä kaivosta. Latistuisiko juttu, jos me pitkitettäisiin sitä? Sä oot kuullut kanssa sitä palautetta, että kaivon jälkeen se on ollut sitä ja tätä, että nyt ne tanssii, että kaikki muu on ollut pohjustusta lopun tanssahtelulle.

Jaana/ennen kaivoa:

Eikö meidän syy, miksi me ruvetaan sitten vihdoinkin tanssimaan, ole juuri kaikki ne tapahtumat ennen kaivoa? Samalla lailla se kaivokin siitä latistuis.

Riitta:

Ja mitä sitten taas pidetään tanssina, ikuisuuskyseminen.

Jaana:

Mä en koe ollenkaan tarpeelliseksi määritellä, mikä tässä on tanssia ja mikä pu-
hetta. Mikään ei latista toista, pikemminkin nostaa toisiaan.

Riitta:

Se on taas itsen projekti, että haluaisi liikkua enemmän. Täytyy muistaa, että tää on teos, jossa on omat konseptinsa. Yhtä hyvin sen saman asian voi siirtää muu-
allekin teoksen osiin.

Jaana:

Mun tulisi löytää itsestäni muitakin puolia kuin vain ikuisesti tilassa liehuva.

Riitta:

Itsestään on kiinni, miten menee eteenpäin. Sukupolvet vaihtuvat, asiat muut-
tuu, mutta elämä jatkuu.

Klevering 1999, haastattelu.



Hiljaisuuksia 1999. Kuvassa Jaana Klevering ja Riitta Pasanen - Willberg. Kuva: Tone Arstila.

IV OSA

Työn merkitysten pohdintoja

1. Mitä olen löytänyt?

Näissä esityksissä on tilaa henkilökohtaisuuksiin, jos mahdollisuutta vaan osaa käyttää. Ja sehän on sitä nautintoa. Purkumahdollisuutta, ilmaisua. Tanssija 1998, haastattelu.

Osien II ja III yhteenvetoja

Tohtorintyöhöni liittyvä dialogisuuden tarkastelu alkoi siitä, mihin vanhenevan tanssijan problematiikkaa käsittelevä lisensiaatintyön osuus päättyi. Pitkän ja monta teosta sisältävän aikakaaren arviointi ei ole kuitenkaan helppoa. Omakoh-
taisesti jo kerran eletty on kyllä kokemuksena voimakkaasti olemassa, mutta tämän päivän tuntemusten värittämänä. Mitä siis arvioin: mennyttä vai nyt-hetkeä? Esitän seuraavassa tiivistetyn aikamatkan tärkeimmistä lisensiaatintyöhöni liit-
tyivistä löydöksistä suhteessa uusien prosessien tarkastelunäkökulmaan.

1. Toteamukseni, että keinot luovat mahdollisuuksia, siivitti minua jatkamaan myös tohtorin tutkintoon liittyvien tanssiteosten koreografisten prosessien työstämistä release-, alignment- ja improvisaatiomenetelmien avulla.
2. Toteamus, että minulla on rajallinen tietämys toisen kehosta johdatteli mi-
nua pohtimaan uusissa töissäni pidemmälle ajatuksellisia lähtökohtia siitä, mitä toisen ihmisen ymmärtäminen ja kohtaaminen ovat. Tämän seurauk-
sena tuli tanssijan kokemuksen tarkastelusta yksi työni kiintopiste. Tanssi-
jat kirjoittivat usein harjoitteluun liittyvistä kokemuksistaan tutkaillen tans-
sin hetkellistä olemusta niin, että tietoisuus tarkasteltavasta ilmiöstä
kohdentui ja paransi siten liikkeen laatua. Tanssijuuteni auttoi luonnolli-
sesti ”helpommin” lähentymään myös toisen tanssijan kokemuksen ym-
märtämistä, vaikka tuon kokemuksen paljastajana olikin kieli, kokemus
verbalisoituna. Lisäksi minun tuli ymmärtää, mitä kokemus on luonteeltaan.
Kokemuksen tarkastelu vaati siis kokemuksen olemassaolon tavan erittelyn,
joka tässä työssäni pohjautui Lauri Rauhalan esittämään holistiseen ihmis-
käsitteeseen.
3. Liikkeen laatu voi olla koreografian sisältöä esille tuova ja liikkeen intentiota
ilmentävä tekijä.

Tämä ajatus suorastaan pakotti minut pohtimaan lisensiaatintyötäni tarkemmin sitä, mitä liikkeen laatu on ja miten sen voisi parhaiten saavuttaa. Päädyin siten tarkastelemaan mielikuvien luonnetta ja miten ne vaikuttavat liikkeen laadun etsimisessä sekä tarkentamaan mielikuvan ja intention välistä suhdetta.

4. Puhuttaessa iästä voisimme mieluiten puhua kehon senhetkisestä tilasta. Tässä kulminoituu ajatus siitä, mitä kaikkea koreografin ja tanssijan väliin suhteeseen tulisi sisältyä. Tämän toteamuksen myötä minulle avautui suunta kohden tanssijan ja koreografin välisen dialogisuuden tarkastelua.

Työn suhde muuhun ihmistutkimukseen

Työni tarkastelu on tähän saakka edennyt tanssin kentän sisäisesti, vaikka olenkin pohtinut niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat tapaamme nähdä, tehdä valintoja ja määrittää näkemäämme. On myös tärkeä pohtia tanssin suhdetta muuhun: ympäröivään maailmaan, yhteiskuntaan, jossa elämme ja siihen, miten elämme.

Tänä päivänä olemassaolon mysteeria ihmistutkimuksessa elämän eri alueilla tutkittaessa on voimakkaana tendenssinä ollut ihmisen aukiselittäminen. Esimerkiksi tavoitteet ihmiskloonauksen toteutumiseksi sekä täydellisen geneettisen kartaston löytämisestä tuovat esille voimakkaasti sitä ihmistä mekaanistavaa nykysuuntausta, miten ihminen tässä yhä enemmän teknologisoituvassa länsikulttuurissamme käsitetään. Muun muassa erilaiset perimään liittyvät fyysiset ja psyykkiset vaaratekijät pyritään kartoittamaan: äärimmäisenä esimerkkinä vialliseksi todettu sikiö abortoidaan ja vanhemmat voivat tulevaisuudessa valita koeputkihedelmöityksin parhaimmat geneettiset ominaisuudet omaavan yksilön lapsekseen. Myös erilaiset aivotoimintoihin liittyvät tutkimukset ja teorit pyrkivät selittämään ihmisen käyttäytymistä. Elämän mysteeri ohenee ja tavoitteena on usein ihmisen yksioikoinen, yksipuolinen – täydellinen – ymmärtäminen ilman kohtaamista. Tämän ”ymmärtämisen” avulla ja siihen nojautuen voidaan yksilön käyttäytymistä ennustaa ja kontrolloida. Yksilö, kokija, yksilön oma kokemus unohtetaan. Tämänkaltaisessa yhteiskunnan rakenteissa vaivihkaa vaikuttavassa ajattelussa ja sen seurauksena muotoutuu kulttuuri, jossa myös ihminen itse helposti unohtaa itsensä: ihminen katoaa valtavirta-ajateluun ja toimii, miten hän olettaa, että hänen odotetaan toimivan ja tottelee.

Ylimmillään tämä vallan ilmentymän muoto alkaa toteutua jo heti lapsen synnyttyä: herkkä, orastava vanhempi-lapsi-suhde riistetään ja sopeutetaan

erilaisiin kasvu- ja kehityskontrollikäyriin. Jos nämä eivät toteudu ennustusten mukaisesti, vanhempi syyllistetään ja alkaa loputon kontrollien kierre. En puhu tässä asiantuntijuutta vastaan sinällään. Kritisoinnin kohteena on asiantuntija-valta, jossa korostuu määrittävä ja arvottava ote kohteeseen. Itse korostankin asiantuntijan roolia auttajana.

Taiteesta puhuttaessa ja huolimatta tietyistä erityisvapauksista, joita taiteilija voi ottaa, on aina huomioitava, että on kuitenkin ensisijaisesti kysymys ihmisestä. Siksi ei ole suinkaan yhdentekevää, miten ihmistä kohdellaan. Tanssin kenttäkään ei ole muusta elämästä irrallaan oleva saareke, jossa tanssijaa voi kohdella miten vain, mielivaltaisesti. Tämän vuoksi koreografinkin tulisi tarkistaa käsitystään ihmisestä, maailmasta ja siinä olemisesta. Ei tietenkään riitä, että näin tekee vain koreografi, mutta on kohdallista aloittaa tarkastelu koreografista, koska hän on yleensä ainakin työskentelyn alussa valitsijan, päättäjän ja käskijän roolissa.

Yleisiä huomioita dialogisuudesta

Lähtiessäni työstämään teosta *Kahdeksan jokea* jouduin dialogisuuden sisältöjä pohtiessani uudenlaisiin lähtökohta-asetelmiin. Peruskysymyksiini kuului, mikä on tiedon laatu, jota tavoittelen taiteellisen työni yhteydessä. En voinut edellyttää, että mukana olleet tanssijat olisivat dialogisuusfilosofeja ja että työ siten etenisi luontevasti dialogisuuden teemoja tunnustellen. Kysyessäni työn alkuvaiheessa, mitä dialogisuus tanssijoille merkitsi, aiheutti se lähinnä joko hämmennystä, välinpitämättömyyttä tai arkikielen mukaisia suorista vastauksia suoraan kysymykseeni. Siihen vaikuttivat tanssijoiden eri taustat: jotkut olivat jo tottuneet työskentelemään ”dialogisesti” esimerkiksi minun kanssani aiemmissa lisensiaatintyöhöni kuuluvien produktioiden yhteydessä; jotkut eivät välttämättä olleet lainkaan kiinnostuneita painottamaan dialogisuuden käsitettä työskentelyn edellytyksenä. Osalle dialogisuus ilmeni hyvin luontevana mahdollisuutena vaikuttaa tapahtumien kulkuun niin tanssissa kuin työolosuhteiden yhteydessä riippumatta siitä, mikä tanssillinen tausta oli.

Teoksen *Kahdeksan jokea* jälkeisissä töissä, *Kolme pientä peikkoa*, *Horse Songs* sekä *Hiljaisuuksia*, ilmeni dialogisuuden tematiikka erityisesti suhteessa työtapoihin. Pohdinkin, tarkoittaako dialogisuus työtapana sitä, että tanssija saa vaikuttaa koreografiaan, jolloin koreografi on äärimmäisessä tapauksessa vain osien järjestelijä ja rakenteen kokoaja kuten jossain määrin esimerkiksi teok-

sessä *Kahdeksan jokea*. Vai onko dialogisuus sellaisten kompromissien tekemistä, joita teimme esimerkiksi *Hiljaisuuksia* teoksessa? Siinä kumpikin tanssija-koreografi sai ainakin näennäisesti vaikuttaa yhtä paljon teoksen kehkeytymiseen. Vai onko dialogisuus sitä, että tanssija saa valita, miten hän haluaa työskennellä: määräysten alla ja kehonsa koreografille instrumentiksi antaen (*Horse Songs*) tai itsenäisesti työskennellen niin, että hänen ei tarvitse mennä koreografian maailmaan, mutta kuitenkin viitteellisesti koreografian konsepteja työstäen (*Kolme pientä peikkoa*)? Huomioksi tuleekin, että dialogisuus on ajatuksellinen elementti: se on kaikkeen toimintaan sisältyvä ja käytännön työtä eri suuntiin ohjaava tekijä. Dialogisuus on tila, jossa toimitaan dialogisesti: vuoropuhellen, vuorokuunnellen – vuorovaikutuksessa riippumatta siitä, mikä käytännön työtapa on.

Dialogisuus käytännön työssä

Dialogisuuden ajatukseen liittyy eittämättä ajatus ei vain sen jatkumisesta vaan siitä, milloin se katkeaa. Tarkoittavatko erimielisyydet tai muut ilmenneet vaikeudet sitä, että dialogisuus ei ole toiminut hyvin. Kun dialogi katkeaa, loppuu myös käytännön työ. Dialogisuus ei siten ole jotakin semmoista, jota joko on tai sitten sitä ei ole, sillä kuten Jorma Lehtovaara toteaa ”...ihminen todellistuu, on olemassa paikassaan maailmassa ja hänen tapansa olla siinä on dialogi” (Lehtovaara J. 1994, 215). Millä tavalla ja millä volyyymilla dialoginen suhde ilmenee, riippuu tanssijan ja koreografian kyvystä tiedostaa se, mitä kaikkea tämänkaltaisissa työtilanteissa tulisi ottaa huomioon, jotta saavutettaisiin tietoisuus tästä tilasta. Työni kautta kiteytynyt käsitys koreografisesta prosessista ja sen suhteesta teoksen muodostumiseen on vuorokuunteluun perustuva. Sen seurauksena näen dialogisuuden toteutumisen vaateen työskentelyssä niin, että koreografina minulla tulee olla kyky nähdä, missä toinen, tanssija, kehossaan on. Silloin voin huomioida tanssijaa ja auttaa häntä ymmärtämään lähtökohtiani kohden koreografiaa niin, että kummankin toimijan – tanssijan ja koreografian – merkitys korostuu.

Työskentelyssä korostuu koreografian valinnat, mutta sen lisäksi tietty vapaus, jonka kautta tanssija paljastaa myös muita koreografian suhteen relevantteja liikevaihtoehtoja. Teos voi säilyttää identiteettinsä eli koreografilähtöisyyden, jos on sitouduttu lähtökohtiin, mutta niin, että tanssija saa kuunnella kehoaan, tuntemuksiaan ja kokemuksiaan liikkeestä. Niitä reflektoiden kehkeyty kokemus, jota tanssija kuvailee liikkeillään. Työskentelyä kokoavassa ajatuksessa on

intention idea voimakas. Sen myötä harjoittelu tapahtuu yhtä paljon tanssijan ja koreografian ehdoilla. Myös tanssija valitsee.

Tämänkaltaisen työskentelyn lähtökohtien ja niiden ajatuksellisten elementtien selvittäminen työhön lähdettäessä on tärkeää. Se perustelee myös sen, että koreografi ei aina voi esittää tanssijalle valmista ideaa tai käsikirjoitusta työskentelyn lähtöön motivoivana tekijänä.

Dialogisessa toiminnassa korostuu aistien valppaus, kuuntelu, avoimuus ja miten esimerkiksi liikeaistia tai näköhavainnon kapasiteettia on harjoittelemalla kehitetty. Siten käsitykseni release-, alignment- ja improvisaatiometodien toimivuudesta dialogisen ajattelun yhteydessä vahvistui. Dialogisuus voidaan silloin nähdä kahden toimijan – tanssijan ja koreografian – välisenä toimintana. Roolit voivat säilyä, vaikka työtilanteesta muotoutuukin avoimempi tapahtuma. Osa tanssijoista haluaa vaikuttaa liikemateriaaliin ja teoksen kehkeytymiseen, osa haluaa toteuttaa koreografian ideoita. Dialogisuus ei siis välttämättä tarkoita, että teos luotaisiin yhdessä toimijoiden välisen yhteistyön kautta.

Anna minulle aikaa

Henkilökohtaisesti dialogisuus työtapanä ja myös esityksessä vaikuttavana tekijänä liittyi läheisesti ajan käsitykseen. Jokaisella on oma aika, joka vuorostaan liittyy ajan kokemukseen. Koreografiassa toimitaan yhteisen, jaetun ajan suhteen ja huomioidaan, miten kunkin tanssijan liikkeen ajoitus vaikuttaa tanssijoiden väliseen liikkeelliseen kohtaamiseen koreografiassa. Milloin tanssija voi lähestyä toista tanssijaa, jotta esimerkiksi yhteinen tekeminen onnistuu.

Koreografioissani aikakäsitystä voidaan tutkia myös teoksen ajan suhteen: miten teoksen eri episodit rakentuivat annetun ajan ja siinä tekemisen onnistumisen suhteen. Voidaan myös tarkastella tanssijan suhdetta teoksen vapaaseen aikaan eli pohtia milloin tanssija saa vapauden toimia omaan aikakokemukseen perustuvien ratkaisujen mukaisesti. Aikakokemusta voidaan myös säädellä tiettyihin sääntöihin perustuvien merkkijärjestelmien avulla. Aika ratkaisee. Onko sitä liikaa tai liian vähän? Milloin teen ratkaisuni?

Iästä

Vanheneva tanssija. Tämä liittyy asiaan, että sehän ei ole pelkästään kroppa. Joku asia on nähty kymmenensataatuhatta kertaa, on asettauduttu uurniin. Ketä se kiinnostaa? Miksi mä toistan koko ajan tätä samaa? Mikä se mielekkyyks on tehdä ja tehdä? Asiat menee hitaasti, pikkuhiljaa, yhtäkkiä sinä oletkin se vanha tanssija, joka pikkuhiljaa rupeaa saamaan huonompia ja huonompia tehtäviä. Kuinka pystyt junaillemaan arjen kanssa? Jos treenaisit vain silloin kun sinulla on vaan mieletön fiilis. Tekemisen sisältö muuttuu, mitä sinä saat siitä tekemisestä, se muuttuu. Mitä oikeasti saan tekemisestäni. Tanssija 1998, haastattelu.

Ikätematikka ei ole kadonnut, vaikka en korostetusti lähtenytäkään työstämään viimeisimpiä produktioita (*Kahdeksan jokea, Horse Songs, Kolme pientä peikkoaa, Hiljaisuuksia*) ikääjattelun kautta. Siihen liittyvä problematiikka liittyy koko ihmisenä olon kaaren ajatteluun; 20-vuotias on luultavasti erilainen kuin 60-vuotias. Nuori tanssija voi olla kokenut jotakin, mitä vanhempi ei ja päinvastoin. Tulisikin tarkastella kehityksen ja kasvun suuntaa: samanaikaisesti, kun kehitys menee eteenpäin, menee se myös sivusuunnassa, diagonaalissa, eri horisonteissa. Siitä muodostuu verkostoa, kudosta, joka on kokemuksen tuomaa liikkumavaraa: eri ikäkaudet lävistävät toisensa samanaikaisesti ainakin hetkellisesti. Se antaa mahdollisuuden tunnistaa itsessään uusia asioita vanhemmitenkin ja hyödyntää kokemuksen tuomaa perspektiiviä työskentelyssä, kuten vanhin *Kahdeksassa joessa* mukana ollut tanssija seuraavassa ilmaisee:

Kaikki prosessit ovat vanhan ja uuden yhdistämistä, itsensä löytämistä ja ennen kaikkea kokonaisvaltaisesti olemaan oppimista, itseään uudistavia asioita. Ilmaisuu ja liike pelkistyy, siinä on se ammattitaito. Tunneskaala ja elämäkokemus suodattuu liikkeen läpi niin, että ikä ja elämäkokemus näkyy ja kertoo omaa tarinaansa. Tanssija 1998, haastattelu.

Tulisi ymmärtää, että tanssikäntä ei ole vain nuorien tanssijoiden ja heitä käyttävien koreografien areena:

Kilpailu on kauhean kovaa, kaikki haluavat tanssia. Sitä sitten siirtyy tieltä pois, se ei ole helppoa. Minä olisin ainakin halunnut vielä tanssia. Tuntui siltä, että uhrauduin, kun koetin ajatella, että minä nyt sitten opetan ja nuoremmat pääsee tanssimaan. Tanssija 1998, haastattelu.

Usein vanhemmat tanssijat suhtautuvat epäluuloisesti toisenlaisiin harjoitusmetodeihin ja koreografisiin lähestymistapoihin. Aikaisempina treenausvuosina harjoitettu ”kova treeni” suhteessa ”pehmeämpien keinojen” avulla harjoitteluun koettiin aluksi suoritusta vähentäväksi tekijäksi. On yleistä, että tanssija, joka on aina työskennellyt pelkästään ulkoisten muotovaatimusten mukaan, kokee itsensä rajoittuneeksi, kun ei enää suoriudu tehtävistään samalla tavalla kuin ennen: huoli siitä, kelpaako enää yleisölle, saattaa olla hyvinkin voimakas. Tällöin ajatus koreografista auttajan roolissa on toimiva: miten koreografi kykenee ohjaamaan tanssijaa vaihtoehtoiseen työskentelyyn. Seuraavassa tanssijan näkemys aiheesta:

Kahdeksassa joessa mulla oli oma funktio siihen juttuun. Olin se iäkäs nainen, hatu päässä tein omat kuvioni. Antoihan se katsojalle miellelyhtymän. Hyväksyin, että mä teen tässä nyt tätä, vaikka katsoinkin nuorempia ja muistelin, miten itsekin nuorempana pystyin suvereenisti liikkumaan teknisesti vaikeita asioita. Tanssija 1998, haastattelu.

Toki on myös kysymys koreografian sisällöllisistä lähtökohdista, siitä mitä koreografi haluaa tuoda esille teoksillaan. Täytyykö hänen työskennellä erilaisten ja eri-ikäisten tanssijoiden kanssa vain muodon vuoksi, luoko koreografi tanssikertomusta vanhoista ihmisistä (tanssijoista) ja heidän elämästään vai kiinnostuksesta monimuotoisiin, erilaatuisiin liikkeisiin, joista vanheneva tanssija laatuineen on yksi erilaisuuden aspekti, ilmenemismuoto?

Modernissa tanssissa mennään ytimeen, jokainen tekee omasta kehostaan, tuntee oman keskustan ja tiedostaa oman kehonsa. Tanssia on niin monenlaista. Nautin tanssista enemmän, kun näen, että tanssija tanssii kokonaisvaltaisesti sieluaan myöten ja elää siinä asiassa, eläytyy. On aidosti tekemässä sitä. Silloin näkee, että se ilmentää kokonaisvaltaisesti itsestä käsin. Tanssija 1998, haastattelu.

Prosessi esityksessä

Työtapaavalintojen myötä olen ottanut kantaa tanssin kentällä käytyyn puheeseen siitä, mikä on vielä prosessia ja mikä on esitys. Tarkennettuna, milloin se kohta prosessia, jossa koreografia on valmis esitys, alkaa? Voidaanko prosessia viedä näyttämölle kutsuen sitä esitykseksi? Oman käsitykseni mukaan prosessia voidaan kutsua esitykseksi, kun sitä esitetään. Kuitenkaan ei aina silloin vielä voida puhua koreografiasta, vaikka käsitykset siitä, mitä koreografia on, vaihtelevat.

Tekijöiden tulisikin pohtia, onko päämäärä teoslähtöinen vai prosessipainotteinen vai jotakin kummastakin koostuvaa. Kenen rooli koreografiaa työstettäessä silloin korostuu? Oma käsitykseni kiteytyy ajatuksessa, että koreografiassa on kyse sisällöistä ja rakenteista, joihin sisältö sovitetaan tai sisällöistä, jotka itsessään ohjaavat rakenteen muodostumista. Rakenne on tavallaan yhteyden luoja ja kokonaisuus merkitysyhteys. Tämänkaltainen merkitysyhteyden luomisprosessi, johon sekä harjoitusprosessi että esitys kuuluvat, tuottaa koreografiaa: prosessin tulos on omalla tavallaan sisällön ilmentymän muoto ja samanaikaisesti perusta koreografialle. Tulisikin nähdä, että prosessi on aina ennen esitystä ja esityksessä osa sitä. Se määrää esityksen onnistumisen edellytyksiä. Se, minkälainen prosessista siten muotoutuu, on suorassa yhteydessä koreografian työtapavalintoihin. Työskentelyssä ei korostu silloin ymmärtäminen ainoastaan koreografian ohjeiden, ohjauksen ja annetun liikemateriaalin kautta. Sen sijaan fokuksiksi nousee oman kokemuksen kautta koreografiassa oleminen ja kehittyminen, moneen suuntaan ulottuva itsensä, toisen tanssijan ja koreografian kuuntelu. Tulee antautua prosessin vietäväksi.

Keinot ovat luoneet mahdollisuuksia – ne ovat saaneet minut ajattelemaan, mutta en edelleenkään voi tietää toisen kehosta. Siksi oman kokemuksen kuuntelu – niin tanssijan kuin koreografian – on tärkeää ja edellytys paremman taitteen synnylle. Edelleenkin voin vain kuvata sitä, mitä näen ja miten näkemäni kokemuksena vaikuttaa minuun ja valintoihini koreografina. Säilyttää kokemuksen vapaus ja ymmärtää se, miten koreografian liike ja ilmaisu muuntuvat tämänkaltaisen ajattelun myötä.

Ajatuskulttuuri tarkastelusiivilänä

Ajatuskulttuuri, jossa on oltava tietynlainen, on voimakasta myös tanssijattelussa – edelleenkin. Tanssin kenttä vaikuttaa irralliselta saarekkeelta, jossa oma elämä ja oman kokemuksen merkitys katoaa: asioita, ilmiöitä, ihmisiä – itseä – mielletään merkitykselliseksi vasta jonkun toisen määreen kautta.

Lähdettäessä purkamaan vinoutuneelta vaikuttavaa ajattelua tanssin kannalta katsottuna ei riitä, että tanssia tarkastellaan vain siinä hetkessä ja omassa reviirissään, vaikka hetkellisyys kuuluukin tanssin olemuksen perusluonteeseen. Tarkastelun tulee ulottua ihmisen maailmassa olemisen eri paikkoihin alusta alkaen, vauvasta vaariin. Tulee aina pohtia työtapavalintojen yhteyttä koreografian laatuun ja siihen, minkälaista maailmankuvaa niiden myötä syntyvän koreografian

avulla välitetään. Onko koreografia sittenkään koreografian maailmankuvan representaatio ja jos se on, niin miten se voi olla? Tanssijat eivät kuitenkaan ole koreografian ajatusten ilmentymiä vaan ilmentävät koreografian ajatuksia liikkeillään, mutta vain niin, mitä ajatuksia nämä ajatukset ovat tanssijassa herättäneet. Tanssijat viime kädessä ja ensisijaisesti luovat tanssiteoksen piirtäessään liikkeillään ajatuksia ilmaan. Mikä olikaan se alkuperäinen ajatuksen ajatus. Ajatusyhteys? Ajattelun seurauksena työssäni korostuu ennen kaikkea improvisaatio ja sen suhde dialogiseen työskentelyotteeseen. Improvisaatio on keino itsensä tutkimiseen, etsimiseen ja omien mahdollisuuksien löytämiseen ja laajentamiseen. Samalla se on osa mielikuvatyöskentelyä. Tanssija saa myös tehdä virheitä: omia virheitä tulisi voida tarkastella myös koreografiassa avoimesti. Harjoittelun avulla muotoutunut liikekudos on verkosto: tanssija ei putoa silloin tyhjän päälle. Silloin koreografian tavoite ei ole pelkkä tekninen suoriutuminen, vaikka loppujen lopuksi ainahan on silti kuitenkin kyse suorittamisesta, tekemisestä, suoriutumisesta. Kaikki liike on suoriutumista. Tekniikka on silloin sitä, että sen, minkä tekee, tekee laadulla, hyvin. Vaikka tekeminen olisi ”vain” kävelyä.

Ajatuskulttuuri, jossa puhutaan avoimuudesta, kuuntelusta, kohtaamisesta ja ymmärtämisestä, ei riitä, jos toimitaan päinvastaisesti. Sen vuoksi tulisikin ymmärtää metodien suhde ajatteluun, ymmärtää, mitä mikin metodi tuottaa: tuottaako se jotakin samalla kadottaen jotakin. Tulisi jatkuvasti kysyä, millä ehdoilla ihmistä tuotetaan, kehitetään paremmaksi yksilöksi. Kehittyminen on jatkumo, jossa vanha ja uusi integroituvat ja ruokkivat toinen toisiaan: vanha saa uusia ulottuvuuksia, uusi hyödyntää kokemuksia jo olleesta, menneestä, historiasta. Tällöin laajuus ei ole vain uuden tanssin ilmiö: laajuus tulisi nähdä heijastelupintana, jonka suhteen erikoistuminen tapahtuu. Laajuus ja historia, erikoistuminen ja nyt.

2. Uusien pohdintojen aiheita

Yksi työni merkitys on myös siinä, mitä kysymyksiä se on herättänyt tanssin kentälle pohdittavaksi tai tanssin tutkijoille tutkittavaksi. Kysymykset sinällään eivät välttämättä ole uusia. Uutta niissä on ehkä erilaisten ilmaantuneiden näkökulmien tuoma valo. Valo, joka tuo tarkastelun kohteeksi muita olemuspuolia tarkasteltavasta ilmiöstä.

Kenen teos on?

Mikä tanssiteos on? Se on aluksi koreografian abstraktio, näkymätön muille, mutta tavallaan olemassa. Lopuksi se on tanssijoiden ilmentämää konkretiaa, mutta ohikiitävissä hetkissä elettyä muuttuen jälleen abstraktioksi. Mutta kokemus siitä on jäänyt. Teos on kokemus. Pasanen-Willberg 2000, päiväkirjamerkintä.

Työtavoissa, joissa myös tanssija saa tuottaa liikettä, kuulee usein kysyttävän, kenen teos on. Omistaako koreografi harjoitustilanteen ja siinä tavalla tai toisella tuotetut liikkeet? Kun sitoudutaan produktioon, sitoudutaanko automaattisesti mihin vain tapaan työskennellä? Tuleeko tanssijan olla sopeutuja, monipuolinen eri tapojen ymmärtäjä? Mikä on tanssijan oikeus? Nämä ovat olleet alakysymyksiä pohdinnoilleni siitä, onko tanssija koreografian visioiden toteuttaja ja instrumentti, jota koreografi käyttää toteuttaakseen visionsa. Säilyttääkö visiosta kehkeytyvä koreografia identiteettinsä, kun työskennellään tanssijaa huomioiden?

Medikalisaatio tanssissa

Johdannossa viittasin medikalisaatioon elämän eri alueilla vallitsevana ilmiönä. Ilmiö on alun perin liitetty lääketieteeseen, jossa se kuvastaa esimerkiksi potilaan hoidon priorisointia. Ihmisten syyllistäminen on keino, jota asiantuntijat voivat käyttää kategorisoidakseen tapaukset tärkeysjärjestykseen. Medikalisaatio ilmiönä liittyy valtaan ja sen ilmentymät ovat suoraan sidoksissa toteuttajansa ihmiskäsitykseen. Näinkö myös tanssissa? Tietääkö aina joku pa-

remmin, mikä on tanssia ja mitkä ovat edellytykset tanssijuudelle? Mikä siis estää tanssin kehitystä ja yksilön kehittymistä tanssijana? Onko kyse vain varojen ja muiden resurssien puutteesta, kun esimerkiksi puhutaan liiallisen tanssikoulutuksen suhteesta alan vähäisiin työtilaisuuksiin nähden? Miksi uusi, erilainen tai vaihtoehtoinen nähdään kehityksen estäjänä eikä sen avaajana? Putoaminen marginaaliin? Onko marginaalia olemassa?

3. Lopuksi

Vaatus kaiken käsitteellistamisestä saattaa ratkaisevasti kapeuttaa ja pinnallistaa ihmisen kokemiskapasiteettia ja samalla typistää hänen toimintamahdollisuuksiaan, koska liika reflektointi johtaa helposti selittelemiseen, tyhjänpäiväiseen analysointiin ja verbalismiin. Siis pois päin omakohtaisesti eletystä, joka usein korvautuu itse kuvatulla tai toisten kuvaamalla kokemuksella. Lehtovaara J. 1996, 42.

Puheenvuoro

Työni kirjallinen osuus on puheenvuoro. Olen ottanut kantaa moneen tanssin kentällä vallitsevaan ajankohtaiseen ilmiöön: vanhenemiseen, työtapoihin, valankäyttöön, koulutukseen. En ole pyrkinyt määrittämään tai yleistämään vaan ennemminkin löytämään kysymyksiä, jotka viitoittavat tietäni eteenpäin. Tämä on siis vain yksi puheenvuoro – minun. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – olenko itse muuttunut?

Työni kanssa olen edennyt kehää pitkin, sisäisesti: ulkoiset valtarakenteet, raha, arvoperusteet, arvostus ovat loitontaneet minua tanssin kentän sisäpiiritapahtumista, mutta samalla tietoisuus näiden elementtien vaikutuksesta ihmisistä määrittälevinä tekijöinä on auttanut minua lähentymään kohden omintani, tekemisen vapautta. Tanssimaan todellisuudessa ja menemään sinne, missä ihmisen on.

Kuljen, kuljen, eteen ja taakse käännyn, vaihdan suuntaa. Olen pysähtynyt hetkeksi kuuntelemaan: itseäni, työtäni, toista ihmistä. Mutta kuuntelu jatkuu. Oman polun kartoittaja, omassa maastossa tutkiva, omasta kokemuksesta kumpuava. Niin, että voisin ymmärtää toisen kuuntelun tärkeyden siinä kaikessa, mitä teen ja miten olen.

Taide. Tanssi. Lapsi. Äiti. Mies. Huone. Talo. Ruoka, jota syön, juoma, jota juon. Vanhempana nyt. Ääriavaruudessa tarkkailevana osallistujana. Kellun (floating), virtaan (flowing), asennossa, asennosta toiseen muuntuneena.

Kokemus – sinä – kohtamme – toisemme – tanssimme tänään pieniä valkeita satuja.

Implisiittinen meissä, epäsuora vielä ennen käsitteellistämistä, mutta se tie-

to, joka vaikuttaa kaikkeen siihen, mitä teemme. Onko liike suuremmissa yhteydessä syvään ja hiljaiseen?

Miksi myös puhumme.....sanaton yhteys hiljaiseen tietoon.

Lähdeluettelo

Julkaistut lähteet

- Adair, Christy. *Women and Dance*. (First published 1992 by The Macmillan Press Ltd). The Macmillan Press Ltd. 1994.
- Adshead, Janet. *Approaches to new dance: an analysis of two works*, s. 161-180. Teoksesta: Adshead & Briginshaw & Hodgins & Huxley. *Dance Analysis: Theory and Practice*. Dance Books Ltd, 9 Cecil Court, London. 1988.
- Arvelo, Ritva & Räsänen, Auli. *Tanssitaiteen vuosikymmenet. Suomen Tanssitaiteilijain liiton julkaisu*. Helsinki: Painopaikka Martinpaino, 1987.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press. 1980.
- Beardsley, Monroe C. *Esteettinen näkökulma*, s. 14-34. Teoksesta: Lammenranta, Markus & Haapala, Arto (toim.). *Taide ja filosofia*. Oy Gaudeamus Ab, Hakapaino Oy, Helsinki. 1987.
- Brown, Jean Morrison (toim.). *Isadora Duncan: Excerpts from Her Writings*, s. 7-11. Teoksesta: *The Vision of Modern Dance*. Princeton, Princeton Book Company. 1979.
- _____. *Louie Fuller: Light and the Dance*, s. 12-19. Teoksesta: *The Vision of Modern Dance*. Princeton, Princeton Book Company. 1979.
- _____. *Hanya Holm: Hanya Speaks*, s. 71-82. Teoksesta: *The Vision of Modern Dance*. Princeton, Princeton Book Company. 1979.
- Buber, Martin. *Minä ja Sinä*. (Ich und Du, 1923). Suom. Jukka Pietilä. Juva, WSOY. 1995.
- Clark, Barbara. *Let's Enjoy Sitting – Standing – Walking*. Barbara Clark R.N. 1963.
- Clark, Barbara. "How to Live in Your Axis, Your Vertical Line". *Alkuperäinen julkaisu* New York, Andre' Bernard. 1968.
- Clark, Barbara. *Body Proportion Needs Depth*. Barbara Clark, 1202 East Harding #309, Urbana, Illinois 61801. 1975.
- Cohen, Selma Jeanne. *Paul Taylor: Down with Choreography*, s. 91. Teoksesta: *The Modern Dance – Seven Statements of Belief* (first edition 1965). Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut. 1984.
- Eaton, Marcia Muelder. *Suomennos Pekka Rantanen. Estetiikan ydinkysymyksiä. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus*. 1994 .
- Foster, Susan Leigh. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1986.
- Fulkerson, Mary. *Language of the Axis*. Dartington Theatre Papers. 1976.
- Fulkerson, Mary. *The Move to Stillness*. Dartington Theatre Papers. 1981-1982.
- Giorgi, Amedeo. (ed.) *Sketch of a Psychological Phenomenological Method*, s. 8-22 ja *The Phenomenological Psychology of Learning and the Verbal Learning Tradition*, s. 23-85 teoksesta *Phenomenology and Psychological Research*. Duquesne University Press, Pittsburgh, PA 15282. 1996.
- Halprin, Anna. Edited by Rachel Kaplan. *Moving Toward Life. Five Decades of*

- Transformational Dance. Wesleyan University Press. 1995.
- Harris, Sara & Suominen, Harri & Era, Pertti & Harris, Williard S. Toward Healthy Aging – International Perspectives. Vol III. Center for the Study of Aging. New York. 1994.
- Haukinen, P. & Laristo, Virpi & Makkonen, Anne. Taidetanssi Suomessa, koreografit, pedagogit, tanssijat, Suomen Tanssialan Keskusliitto r.y., Suomen Tanssitaiteilijain Liitto, Martinpaino, Helsinki. 1992.
- Hawkins, Alma M. Moving from Within. A New Method for Dance Making. Cappella Books, incorporated 814 N. Franklin St. Chicago, IL 60610. 1991.
- Hämäläinen, Soili. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulu. Painopaikka: Tummavuoren kirjapaino Oy. Vantaa. 1999.
- Illich, Ivan. Limits to Medicine. Medical Nemesis: The expropriation of Health. First published 1976 in Great Britain by Marion Boyars. Penguin Books, Clays Ltd, St Ives plc. 1990.
- Kaiku, Jan-Peter. Ett fysiskt dansspråk. Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 1.11.1994.
- _____. Improviserade lekar. Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 26.5.1995.
- _____. Sju stiliga kvinnor. Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 30.4.1996.
- _____. Mångfasetterat och detaljerikt, Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 3.12.1997.
- _____. Resor i den egna identiteten, Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 13.5.1998.
- _____. Dansdialog för två erfarna kvinnor, Hufvudstadsbladet, kulttuurisivut, 29.5.1999.
- Laakkonen, Johanna. Selvitys tanssijoiden aktiiviuran päättymisestä ja uudelleen- koulutuksen mahdollisuuksista. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus. Helsinki: Painopaikka Yliopistopaino. 1993.
- Leach, Penelope. Lapsi, hoito ja kehitys. (Baby and child. 1997.). Suom. Riitta Suomalainen. WSOY:n graafiset laitokset Porvoo. 1991.
- Lehtovaara, Jorma. Dialogissa – kokonaisena ihmisenä avoimesta yhteydestä toiseen, s. 29-55. Teoksesta: Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. Dialogissa osa II – Ihmisenä Ihmisyhteisössä. Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisu A 8. 1996.
- _____. Dialogisuus, reflektointi ja ihmisen maailmassa oleminen, s. 213-234. Teoksesta: Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. Dialogissa osa I – Matkalla mahdollisuuteen. Tampereen yliopisto. Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisu A 21. 1994.
- Lehtovaara, Maija. Tieto itsestä yksilön merkitysten kokonaisuudessa, s. 57-59. Teoksesta: Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. Dialogissa osa I – Matkalla mahdollisuuteen. Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisu A 21. 1994.
- _____. Situationaalinen oppiminen – ontologisia ja epistemologisia lähtökohtia, s. 79-109. Teoksesta: Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. Dialogissa osa II – Ihmisenä ihmisyhteisössä. Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisu A 8. 1996.
- _____. Subjektiiivinen maailmankuva kasvatustieteellisen tutkimuksen kohte-

- na. Tampereen yliopisto, Kasvatustieteen laitos. Jäljennepalvelu. 1994.
- Merkx, Moniek. *Moderne dans in ontwikkeling*. Instituut voor Theaterwetenschap Universiteit Amsterdam. 1985.
- Moustakas, Carl. *Phenomenological Research Methods*. Sage Publications, Inc. Thousand Oaks, California. 1994.
- *Heuristic Research. Design, Methodology and Applications*. Sage Publications, United States of America. 1990.
- Nin, Anaïs. *A Woman Speaks*. Paperback Division of W.H. Allen & Co. Ltd: London. 1978.
- Kurki, Leena. Miten ymmärrän heuristisen tutkimuksen, s. 119-132. Teoksesta: Niemelä, Juha (toim.) *Menetelmävaihtojen viidakossa. Pohdintoja kasvatuksen tutkimisen lähtökohdista*. Tampereen yliopisto, kasvatustieteiden laitos. Jäljennepalvelu, Tampere. 1995.
- Novack, Cynthia J. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1990.
- Olsen, Andrea J. *Being Seen, Being Moved – Authentic Movement and Performance*, s. 46-47. *Contact Quarterly*. Winter/Spring 1993.
- Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tuode (toim.). *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3/1999*. Taiteen keskustoimikunta. Painopaikka F.G. Lönnberg. 1999.
- Parviainen, Jaana. *Bodies Moving and Moved – A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere University Press. 1998.
- Parviainen, Jaana. *Hidas, näkymätön tanssintutkimus*. *Tanssilehti*, s. 28. 4/1999.
- Pasanen-Willberg, Riitta. *Vieläkö tanssit? Teatterikorkeakoulu* 1997.
- Pennanen, Tarja. *Kansallisbaletin johtaja Jorma Uotinen pitää linjansa: Suomesta löytyy tanssin hurjuus ja hulluus*. *Iltalehti, kulttuurisivut*. 1.7.1997.
- Polanyi, Michael. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. First published 1958. Corrected edition 1962. Routledge & Kegan Paul Ltd. Reprinted, Routledge, 11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE. 1998.
- Pelkonen, Risto. *Lääketieteellistäminen on vallankäyttöä*. *Helsingin Sanomat*, pääkirjoitus 4.3.1997.
- Puhakainen, Jyri. *Kohti ihmisen valmentamista. Holistinen ihmiskäsitys ja sen heuristiikka urheiluvallennuksen kannalta*. Tampereen yliopisto, Jäljennepalvelu. Tampere. 1995.
- *Kesytetyt kehot*. Tampere University Press. Vammalan Kirjapaino Oy. 1997.
- Rauhala, Lauri. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino. 1996.
- *Ihmisen ainutlaatuisuus*. Yliopistopaino, Helsinki. 1998.
- Rauste-von Wright. *Kun kasvatusta kolahtaa*, s. a4-a8. *Liikunta ja Tiede*, 5/1996
- Rolland, John. *Inside Motion: An Idiokinetic Basis for Movement Education*. Theaterschool opleiding moderne dans. Amsterdam. 1984.
- Roos, J.P. *Martin Buber – ääri viivoja*, s. 7-21. Teoksesta: Buber, Martin. *Minä ja Sinä*. (Ich und Du, 1923). Suom. Jukka Pietilä. Juva, WSOY. 1995
- Raiskio, Pirjo. *Kypsi ihmisten ilta*. *Turun Sanomat, kulttuurisivut* 11.5.1998
- Räsänen, Auli. *Kanadalaistanssija Louise Lecavalier räjähtelee ja kapinoi tanssies-*

- saan. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 24.8.1996.
- _____. Tanssimista ei voi lopettaa. Jiri Kylian perusti ryhmän senioritanssijoille. Helsingin Sanomat, televisiosivut 4.5.2000.
- _____. Nuoruus nostattaa kapinaa, keski-ikä etsii sovintoa. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 1.11.1994.
- _____. Noppaa heittävät naiset. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 29.5.1995
- _____. Seitsemän komean naisen tanssi. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 29.4.1996.
- _____. Kahdeksan tanssijan liike. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 2.12.1997
- _____. Naisten kesken, miehen avulla. Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 28.5.1999.
- Sandström, Marita. Fysiologisia perusteita urheiluhieronnalle, s. 202-209. Teoksessa: Ahonen, J. & Asmussen, P. & Cash, M. jne. Lihashuollon tukitoimet. Gummerus kirjapaino Oy, Jyväskylä. 1990.
- Sarje, Aino. Kahdeksankymmmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taide-teoreettista tarkastelua. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos. Painettu Limes ry:n graafisissa laitoksissa. 1994.
- _____. Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä. Teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjinä. Helsingin yliopiston sosiaalipsykologinen laitos. Hakapaino Oy, Helsinki. 1999.
- Skrabanek, Petr. The Death of Human medicine and the Rise of Coercive Healthism. First published by The Social Affairs Unit, 1994. Reprinted 1995, 1998. St Edmundsbury Press Ltd, Bury St Edmunds, Suffolk. 1998.
- Steinman, Louise. The Knowing Body - Elements of Contemporary Performance & Dance. Shambhala Publications, inc. Boston, Massachusetts 02116. 1986.
- Summerville, Lara. On Being Moved by Moving Words – a Workshop with Christina Svane, s. 33-37. Contact Quarterly. Summer/Fall 1999.
- Sweigard, Lulu E. Human Movement Potential - It's Ideokinetic Facilitation. Harper & Row, Publishers, Inc. University Press of America. 1974.
- Tenhunen, Ulla. Tanssitaiteilijan aktiiviuran päättämisen realiteetit. Meteli, s. 13. 1/1999.
- Tikkanen, Tarja. Näin käymme yli esteiden. Iisalmen Sanomat, kulttuurisivut 3.8.1998.
- Toiminen, Marjaana. Aamulehden kritiikki teoksesta Naisen kyynär, marraskuu 1994.
- Tossavainen, Jussi. Vanhojen tekijöiden tanssillisia matkakertomuksia, Helsingin Sanomat, kulttuurisivut 14.5.1998
- Tuffnell, Miranda & Crickmay, Chris. Body, Space, Image – Notes towards improvisation and performance. Dance Books Ltd. Great Britain. First published 1990. 1993.
- Turner, Margery J. New Dance. Approaches to Nonliteral Choreography. University of Pittsburgh, Pa. 15260. 1971.
- Turunen, Kari E. Minusta näyttää – johdatus reflektiiviseen filosofiaan. Tuotanto Kirjakas Ky, Viro. 1998.
- Varto, Juha. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Juha Varto ja Kirjayhtymä Oy. Tammerpaino Oy. 1992.
- _____. Fenomenologinen tieteen kritiikki. Tampereen yliopisto, jäljennepalvelu, Tampere. 1995.

- _____. Filosofinen ihmiskäsitys ja toiseus, s. 83-113. Teoksesta: Lehtovaara, J. & Jaatinen, R. Dialogissa osa I – Matkalla mahdollisuuteen. Tampereen yliopisto. Tampereen opettajainkoulutuslaitoksen julkaisuja A 21. 1994.
- Vuori, Ilkka & Taimela, Simo (toim.). Liikuntalääketiede. Kustannus Oy Duodecim. Helsinki. Vammalan Kirjapaino. 1995.
- Värri, Veli-Matti. Hyvä kasvatus – kasvatus hyvään. Tampere University Press. 1997.
- Winearls, Jane. Choreography: the art of the body. Dance Books, London. 1990.
- Weber, Lilo. Dancer in Transition – A Symposium in Lausanne on the Problems of Aging Dancer, s. 47. Ballett international tanz aktuell. 7/1995.
- Winearls, Jane. Choreography: the art of the body. Dance Books. London. 1990.

Julkaisemattomat lähteet

- Keskustelu tanssija X:n kanssa eräässä ravintolassa 26.3.2000.
- Kuusela, Marjo. Puhelinkeskustelu 28.6.2000.
- Kätilöopiston sairaalan vastasyntyneiden teho-osaston ja lasten poliklinikan kehitys-
kontrolliseurantakäynnit vuosina 1989 ja 1993.
- Lehtovaara, Maija. Teatterikorkeakoulu / jatko-opiskelijoiden luennot: Ihmiskäsi-
tyt oppimiskäsityksissä. 1996.
- Liikkeellä marraskuussa -festivaalin seminaari, Stoa 30.10.1994.
- Oudot kuviot -tanssifestivaali, Outokumpu 6.5.2000.
- Raatikainen, Arja. Koeyleisö 14.4.1996.
- Sivuaskel-festivaali, Helsinki 25.1.1996.
- Varto, Juha. Sibelius-Akatemia / jatko-opiskelijoiden luennot: Tieteenfilosofian kurssit.
1996.

Radiokeskustelu

- Parviainen, Jaana. Ohjelmassa: Vihmanen, Liisa (toim.). Tanssi ja filosofia. 2.8.1998,
YLE 1.

Palautekirjoitukset tanssijoilta (kirjoitukset Pasanen-Willbergin hallussa)

- Gripenberg, Sinikka. Palaute teoksesta Lintunen (1996) sekä kirjoitukset Kahdeksan
joen harjoitusprosessista 17.9.-6.11.1997 sekä teoksesta Kahdeksan jokea (1997)
6.6.1999.
- Hänninen, Maija. Kirjoitukset Kahdeksan joen harjoitusprosessista 17.9.-6.11.1997
- Karaspuro, Pia. Palaute teoksista Noppaa heittävät naiset (1995) ja Lintunen (1996)
sekä kirjoitukset teoksen Kahdeksan jokea (1997) harjoitusprosessista 17.9.-
6.11.1997.
- Kyytinen, Teemu. Kirjoitukset Kahdeksan joen harjoitusprosessista 17.9.-6.11.1997.
- Porri, Leena. Kirjoitukset Kahdeksan joen harjoitusprosessista 17.9.-6.11.1997 sekä
palaute teoksesta Kahdeksan jokea (1997).
- Vennamo, Raisa. Palaute teoksista Naisen kynnär (1994), Noppaa heittävät naiset
(1995) ja Lintunen (1996) sekä Kahdeksan joen harjoitusprosessista 17.9.-
6.11.1997.

Vähäkallio, Katariina. Palaute teoksista Naisen kynnär (1994) ja Noppaa heittävät naiset (1995) sekä kirjoitukset Kahdeksan joen harjoitusprosessista 17.9.-6.11.1997.

Ansioluettelot

Produktioissa tanssineiden ansioluettelot liitteessä 3. tanssijoiden antamien tietojen perusteella.

Muu kirjallinen materiaali

Anonyymejä kirjoituksia yleisöltä Lintunen-teoksesta sekä Naisen kynnärästä.

Merkittävimmät aiheeseen liittyvät käytännön oppitunnit

De Groot, Pauline. Release-, improvisaatio- ja tanssitekniikkatunnit. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1980-1984.

Dumas, Russell. Release-, cunningham- improvisaatio- ja balettitunnit. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1981, 1982.

Fulkerson, Mary. Käytännön harjoittelu release-tunneilla. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1981.

Hamilton, Julyen. Release-, improvisaatio-, kontakti-improvisaatio- ja cunningham-tunnit. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1980-1984.

Rolland, John. Luennot, muistiinpanot ja käytännön harjoitukset alignment-, release- ja improvisaatiotunneilla. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1981-1983.

Stark Smith, Nancy. Kontakti-improvisaatio. Amsterdam Theaterschool moderne dansopleiding. 1981.

Haastattelut (litteroituina ja nauhoitteina Pasanen-Willbergin hallussa)

Gripenberg, Sinikka. 13.5.1996 ja 7.2.1997 sekä 22.9.1999.

Heikinheimo, Ismo-Pekka. 19.8.1999.

Karaspuro, Pia. 9.2.1998.

Kitti, Tommi. 20.5.1998.

Klevering, Jaana. 26.5.1999.

Pentti, Liisa. 27.10.1995 ja 4.4.1997.

Porri, Leena. Tammikuu 1997.

Salosaari, Paula. 30.5.1996 ja 13.3.1997.

Vennamo, Raisa. 27.5.1996 ja 9.2.1998.

Vähäkallio, Katariina. 12.3.1997 ja 23.8.1998.

Vainio, Riitta. Syyskuu 1995, 20.10.1995, 20.12.1996 ja 10.2.1997.

Koreografian päiväkirjamerkinnot

Naisen kynnär ajalta 17.8.1994 - 29.10.1994.

Noppaa heittävät naiset ajalta 3.1.1995 - 23.5.1995.
Lintunen ajalta 18.12.1995 - 25.5.1996.
Kahdeksan jokea ajalta 1.9.1997-30.11.1997.
Horse Songs ja Kolme pientä peikkoa ajalta 1.1.1998 - 15.5.1998.
Hiljaisuuksia ajalta 1.10.1998 - 31.5.1999.

Videotaltioinnit (videot Pasanen-Willbergin hallussa)

Naisen kyynär 1994, STOA. Kuvaaja Kimmo Takala, SVHS-c.
Noppaa heittävät naiset 1995, Kino Helsinki. Kuvaaja Ismo-Pekka Heikinheimo, SVHS.
Lintunen 1996, STOA. Kuvaaja Esmi Ylikraka, 8mm ja SVHS.
Lisäksi 8mm:n videointeja Lintusen harjoitusprosessista ajalta 18.2.1995 - 25.4.1996
(suojattu aineisto, ei saatavilla).
Kahdeksan jokea 1997, STOA. Kuvaaja Eeva Lenho, SVHS.
Horse Songs 1998, Zodiak. Kuvaaja Kari Tossavainen, SVHS.
Kolme pientä peikkoa 1998, Zodiak. Kuvaaja Kari Tossavainen, SVHS.
Hiljaisuuksia 1999, Zodiak. Kuvaaja Ismo-Pekka Heikinheimo, Hi-8mm.

Liite 1

Teosluettelo:

Naisen kyynär, ensi-ilta 30.10.1994, Stoa, Helsinki

...kehollinen prosessi, jota äly tarkkailee...

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssijat: Riitta Pasanen-Willberg, Leena Porri, Riitta Vainio, Raisa Vennamo, Katariina Vähäkallio

Avainsanat: vanhenevan tanssijan problematiikka, keinot luovat mahdollisuuksia.

Työskentelyssä etsitään yhteisiä tuntemuksia, ajoituksia, unisonoja. Kaikki tekevät samaa kukin omalla tavallaan. Rakenne paljastuu vasta viime hetkellä. Tanssijat tanssivat keskenään. Hallitsevia elementtejä liehuvat, vaaleat puvut, punaiseksi maalatut heinäseipäät, löhösäkit, hatut, pyörivä tuoli, Kimmo Takalan kattolavastus, jossa roikkui satoja punaiseksi maalattuja lastenleluja, kenkiä ja keittiövälineitä, voimakkaat Reijo Sormusen suunnittelemat surrealistiset valot, veden äänet sekä Yrjö Vähäkallion konemusiikki.

Noppaa heittävät naiset, ensi-ilta 24.5.1995, Kino-Helsinki

...älyllinen prosessi, jota keho tottelee...

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssijat: Pia Karaspuro, Riitta Pasanen-Willberg, Raisa Vennamo, Katariina Vähäkallio

Avainsanat: vanhenevan tanssijan problematiikka, keinot luovat mahdollisuuksia.

Tiukkoja sarjoja, joissa vaikeita liikkeitä. Paperilta lokerotanssi ulkoa opiskeltaessa vaikea muistaa. Sisälsi myös annettuihin sarjoihin perustuvaa sekä pelimerkki (cue) -improvisaatiota. Hallitsevia elementtejä punaiset asut ja punaiset hatut, pitkiä köysiä, joita tanssijat käsittelivät, Reijo Sormusen maalaama šakkiruutuinen tanssilattia ja taustafondi, veden äänet ja Rinneradion konemusa. Lisäksi Meredith Monkin äänimusiikkia.

Lintunen, ensi-ilta 26.4.1996, Stoa, Helsinki

...heijastella suuria maailmoja...

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssijat: Sinikka Gripenberg, Pia Karaspuro, Liisa Pentti, Leena Porri, Paula Salosaari Riitta Vainio, Raisa Vennamo

Avainsanat: vanhenevan tanssijan problematiikka, keinot luovat mahdollisuuksia.

Avainsanat: vanhenevan tanssijan problematiikka, keinot luovat mahdollisuuksia. Hallitsevia elementtejä musta, muovista tehty ja liuskoitettu taustafondi yhdessä upean valaistuksen kanssa (Pasi Pehkonen). Musiikkikoosteessa korostuvat veden ja tuulen elementit sekä latinalaisamerikkalainen rytmi. Puvut pitkiä, värikkäitä mekkoja ja housu-korsetti-yhdistelmiä sekä erikoisia hattuja.

Jubilé, ensi-ilta 10.12.1996, Stoa, Helsinki

osana taiteellisia opintojani

Koreografia: Paula Salosaari

Tanssijat: Riitta Pasanen-Willberg, Leena Rouhiainen, Paula Salosaari

Tanssijana Paula Salosaaren koreografiassa, jossa pohjana oli klassinen variaatio Petipan baletista Paquita. Tanssijat saivat käyttää sitä materiaalina erilaisille tulkinnoille ja tuottamilleen uusille tanssiliikkeille. Jubilee leikitteli rakenteilla ja toi esille tanssin moni-ilmeisyyttä.

Käärmeennahka, ensi-ilta 2.3.1997, Zodiak – uuden tanssin keskus Helsinki

osana taiteellisia opintojani

Koreografia: Liisa Pentti

Tanssija: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssijana koreografiassa, jossa sain improvisoida harjoituksissa ja siten tutkia liikettä. Myös autenttisen liikkeen harjoituksia. Koreografia tarkka, ei paljon poikkeaman varaa.

Solo Unknown, ensi-ilta 6.4.1997, Rollo, Helsinki

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssija: Sinikka Gripenberg

Välityö, joka ei liity suoraan tutkinoon.

Passport, please, ensi-ilta 6.4.1997, Rollo, Helsinki

Koreografia ja tanssi: Riitta Pasanen-Willberg

Välityö, joka ei liity suoraan tutkintoon.

Kahdeksan jokea, ensi-ilta 30.11. 1997, Stoa, Helsinki

...koreografina auttajan roolissa

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssijat: Sinikka Cripenberg, Maija Hänninen, Pia Karaspuro, Teemu Kyytinen, Riitta Pasanen-Willberg, Leena Porri, Raisa Vennamo, Katariina Vähäkallio
Avainsanat: dialoginen suhde tanssijan ja koreografian välillä. Onko dialogisuus vapautta vai vaikuttamisen mahdollisuutta? Onko koreografia yhteistyö? Eri-laisten roolikäsitysten tarkastelua. Erilaisuus voimavarana, ei esteenä.

Hallitsevia elementtejä voimakas musiikkimaailma sekä Mika Ijäksen suunnittelema valaistus, jonka yhtenä elementtinä suuri kattokruunu. Valotilat eivät aina yhteydessä koreografian kulkuun. Puvustus heleän vaaleaa.

Kolme pientä peikkaa, ensi-ilta 9.5.1998, Zodiak – uuden tanssin keskus, Helsinki

...liikemateriaali yhteydenottovälineenä

Koreografia: Riitta Pasanen-Willberg

Tanssija: Tommi Kitti

Avainsanat: tanssija ei suostunut toimimaan koreografian ehdoin. Tanssija pohti omaa tanssijuuttiaan suhteessa koreografian maailmaan.

Hallitsevia elementtejä karuus näyttämökuvassa, valotilat lattiassa, hiljaisuus ja vaimea sirinä musiikkina.

Horse Songs, ensi-ilta 9.5.1998, Zodiak – uuden tanssin keskus, Helsinki

...vuorokuuntelua, jossa palloa heitellään edestakaisin toinen toiselle

Tanssijat: Ismo-Pekka Heikinheimo ja Riitta Pasanen-Willberg

Avainsanat: Tanssija halusi antaa instrumenttinsa koreografian käyttöön ja toi-

mia koreografian ehdoin. Halusi kuitenkin myös tuottaa omaa liikemateriaalia koreografian antamien tehtävien perusteella ja sovittaa sen koreografiaan sopivaksi. Vaati selkeitä päämääriä siitä, mitä ollaan tekemässä.

Hallitsevia elementtejä Paganinin viulukonsertto ja Simon Le Roux'n suunnittelema taustaseinän peittävä kangaskonstruktio. Puvut Leena Nurmen suunnittelemat mustavalkoiset asusteet.

Blick, ensi-ilta 25.9.1998, Hangon Kasino

Ei omaan tutkintoon liittyvä projekti.

Tanssijana Tarja Laineen ohjauksessa meri-projektissa. Raskaaksi muodostunut työprosessi, jossa työpaikalla asuttaessa korostuivat erityisesti huonot työ- ja elinolosuhteet. Uuvuttava, manipuloiva prosessi, jossa omaa luovuutta korostava ote perustui ulkopuolisiin määrittäisiin. Kevättalvella meren ahtojää, syksyllä aurinkoinen merimaisema, luonto ja Hangon kummitteleva Casino (= esiintymis- ja majapaikka). Luonnon kokemus, mutta Casinon kylmyydessä työskentely aiheutti pysyvän selkävamman. Vaikutti siten välittömästi alkavan Hiljaisuuksia-projektin työskentelyyn.

Hiljaisuuksia ensi-ilta 24.5.1999, Zodiak – uuden tanssin keskus, Helsinki

...kaksi tanssija-koreografia yhteistyössä ovat toinen toisillensa suora heijastelupinta (liian suora)

Tanssija-koreografit: Jaana Klevering ja Riitta Pasanen-Willberg

Musiikki: Sakari Luoma

Avainsanat: yhteiskoreografia, muuntunut rekonstruktio. Juutuimme kumpikin omilla tahoillamme tyypillisiin tapoihimme lähestyä ydintä: Klevering pienemmästä isompaan ja yksittäisiä kohtauksia toistaen, minä isosta pienempään, ensin rakenteen muodostumista etsien. Pyrimme olemaan sitä, mitä olemme, siinä hetkessä, sellaisenaan. Erilaisten kohtaamisentasojen etsiminen aistihavaintoja kuunnellen.

Tiheä matkustelu Outokumpuun, jossa työ pääpiirteittäin harjoiteltiin, muotoutui raskaaksi. Tilaa henkilökohtaisuuksille sekä hyvässä että huonossa.

Liite 2

Lehtiarvosteluja teoksista:

Arvostelut teoksesta *Naisen kyynär* (1994):

2.1. Auli Räsänen 1.11.1994, Helsingin Sanomat

Nuoruus nostattaa kapinaa, keski-ikä etsii sovintoa
Kahden sukupolven naisten tanssit
Naisten pehmeä yhteisö

Keskipolvea edustavan Riitta Pasanen-Willbergin *Naisen kyynär* lähestyy naisen tunteja pehmeämmin ja sovinnollisemmin. Siinä missä Saloheimon teoksen nuori nainen on yksin kaikkea vastaan, Pasanen teoksen varttuneet naiset etsivät voimaa toisistaan.

Pasanen luo kuvaa vahvasta ja solidaarisesta naisyhteisöstä. Heidän yhdessäolonsa tuo mieleen mainion tv-dokumentin Arabinaisten orkesteri, jossa eri sukupolvet kokoontuivat viettämään vapaa-aikaa tanssien, musisoiden ja tyynyillä lojuen.

Lavastaja Kimmo Takala on luonut kattoon ripustetuista keittiövälineistä ja leikkikaluista ilmavan ja artistisen näyttämökuvan, joiden katveessa äidit ja vaimot tempautuvat tanssiin kevyiden tunika-asujen helmat hulmuten. Tanssin muodot ovat arkaaisia, yksinkertaista pyörimisliikettä ja rytmistä irrottelua tai hidastempoista liikettä suurten seipäiden kanssa.

Koreografian keskipisteenä on naisen keho ja sen tuottama orgaaninen ja joustava liike. Siinä on tietoinen mielihyväaspekti ikään kuin vastalauseena vallitsevalle fyysiselle revittelylle. Pehmeys ja ristiriidattomuus ei ole näyttämöllä yhtä kiehtovaa, mutta Pasanen tähän asti kiinnostavin teos avaa uusia horisontteja tanssin tehtävään.

Näyttämölle palannut Riitta Vainio oli yhtenä tanssijana muiden joukossa, mutta kun karismaa ei voi piilottaa, hänen läsnäolonsa ja tietoinen traditionaalisen modernin tanssijan otteensa veti usein katseen puoleensa.

Liika kesto oli tämänkin teoksen rasitteena, tyylielty soutuukohtaus olisi ollut hieno lopetus. Reijo Sormunen teki herkullista valotyötä, skaala ulottui utuisista visioista täyteläiseen värihehkutukseen.

2.2. Jan-Peter Kaiku 1.11.1994, Hufvudstadsbladet

Ett fysiskt dansspråk

Riitta Pasanen-Willbergs verk *Naisen kynnär* för en grupp av fem kvinnliga dansare ur vår äldre dansargeneration är tematiskt en timme lång serie djupdykningar i det egna jaget på jakt efter barnet vi dolt inom oss. Mjuka och lekfulla rörelseserier samt olika kontaktövningar avlöses av vilda backanaler i mera uppläppta former. Rörelsespråket har ett antal bastema i kroppsform och växlande grupperingar, men bygger i övrigt mycket på improvisation och slumpmässigt sammansatta formationer. Dansen kännetecknas förutom av lekfullhet också av välbefinnande i rörelserna hos de enskilda dansarna. Den stilfulla visualiseringen och rekvisitan designad av Kimmo Takala har en central betydelse. Som helhet betraktad är *Naisen kynnär* dock alldeles för utdragen, både tematiskt och tidsmässigt. Ett tätare framförande av centrala tema hade även i detta fall större effekt och styrka.

Arvostelut teoksesta *Noppaa heittävät naiset* (1995):

2.3. Auli Räsänen 29.5.1995, Helsingin Sanomat

Riitta Pasanen tutkii naisliikkeen olemusta

Riitta Pasanen uusi tuotanto *Noppaa heittävät naiset* jatkaa viime syksyisen teoksen aihetta. *Naisen kynnärässä* hän jo tutki naisen olemusta, liikettä ja ilmaisuja. Kiehtovinta Pasanen projektissa on hänen tapansa liikkua ja tanssia ”luuttomasti” – pehmeän sulavasti, mutta samalla painavasti.

Pasanen tyyli on naisellinen samassa mielessä kuin esimerkiksi vatsatanssi, joka perustuu naisen lantion luonnolliseen liikkeeseen. Kiinnostavaa nähdä, mihin suuntaan asia kehittyi esteettisesti ja ilmaisullisesti.

Ritualistista muotoa

Uudessa teoksessa ilmaisu jää ajoittain epäselväksi. Visuaalisuus on liiankin hallitsevaa. Lattian ja seinän shakkiruudutus sekä punaiset valot syövät esiintyjä. Edellisessä teoksessaan Pasanen onnistui paremmin välttämään abstrahoinnin vaarat. Tässä hän luo enemmän ritualistista muotoa kuin sisältöä. Naisten kehityskertomukset (käsiohjelma lupaa) eivät oikein lähde liikkeelle. Pään sisään jää liian paljon sellaista, minkä pitäisi vyörytä ulos.

Meredith Monkin musiikkiin syntyneissä ”liikelallatuksissa” liike ja ääni kohtaavat aidosti. Rinneradion etnoppoiin pehmeä jammailuliike syntyy kuin itsestään – miellyttävää ja myös terapeutista, epäilemättä. Mutta mitä siitä rakentuu taiteellisessa mielessä?

Riitta Pasanen on itse hyvin taitava ja siksi liikkeensä paras mannekiini. Tanssijat Katariina Jakovlev, Pia Karaspuro ja Raisa Vennamo ovat aika pitkälle omaksuneet hänen ilmaisuun, he vain ovat kulmikkaampia, eikä heillä ole Pasasen fantastista liike-energiaa.

2.4. Jan-Peter Kaiku 26.5.1995, Hufvudstadsbladet

Improviserade lekar

Riitta Pasanen-Willbergs nya koreografi *Noppaa heittävät naiset* är ett intriqlöst verk för fyra kvinnliga dansare till Rinneradios mångtydiga, etno- och ambienteinfluerade musik. På Kino-Helsinkis lilla scen spinner en scenaktion fram som innehåller element av lek, tillfällighet, improvisation, vardaglighet och mjuk kvinnoenergi. Koreografin stöder sig i själva rörelsespråket, i den markanta schackrutiga scenografin och i den skarpa ljussättningen i hög grad på visuella effekter. Musiken och dess växlingar markerar byte av tema i scenaktionen och själva rörelsen är ofta nära förknippad med musiken. Ljud av svallande vågor åtföljs av vågliga armrörelser för att nämna ett exempel. Tidvis kontrasteras dock musikens pockande kinetiska effekter av ett minimalistiskt dansspråk med en egen, motsatt energi.

De fyra damerna, med väldigt olika danstekniska färdigheter, agerar ofta parvis så att Riitta Pasanen-Willberg och Katariina Jakovlevs mjuka färgtoning kontrasteras mot mera kantiga och traditionellt danstekniska rörelseserier av Pia Karaspuro och Raisa Vennamo.

I sig är rörelsespråket intressant, ofta bestående av lugna, drömlika, mjuka och njutningsfyllda serier som med säkerhet samt med flytande energi sprids ut i rummet. Piruetter, hopp och fall framförs med luftighet och snabba återhämtningar. Serierna punkteras av slutposer samt accentuerade arm- och benmönster. Speciellt gruppscenerna tycks i hög grad basera sig på improvisation och kontaktimprovisation. Det lekfulla kombineras med rituella och symboliska tema och ofta får det tillfälliga och oväntade övertaget likt olika spelsituationer.

Som helhet har *Noppaa heittävät naiset* dock problem med dynamiken och med den dramaturgiska strukturen. Den lovande och tematiskt intressanta inledningen tunnas mot slutet ut i ett meditativt och reflekterande men i längden för minimalistiskt solo framfört av Raisa Vennamo. Den påföljande egentliga slutscenen där mängder av linor spinns ut över scenutrymmet blir tyvärr i sin utdragenhet och i sitt förhållande till helheten ett rent antiklimax.

Arvostelut teoksesta *Lintunen* (1996):

2.5. Auli Räsänen 29.4.1996, Helsingin Sanomat

Seitsemän komean naisen tanssi

Tanssisivatko Riitta Vainio, 60, ja Sinikka Gripenberg, 55, lainkaan, jos Riitta Pasanen-Willberg ei olisi keksinyt mainiota tutkimusaihettaan, vanhenevan tanssijan liikkeen tutkimista?

Tuskin, sillä Suomessa ikääntyneen naistanssijan pitää olla vähintään tutkimuskohde, ennen kuin hän voi mennä näyttämölle pelkäämättä ivallisia kommentteja. Eivätkä yleisöltä, joka lähinnä suhtautuu uteliaasti esiintyjien ”pärjäämiseen”, vaan nimenomaan tiukanormisilta ammatteisilta, jotka eivät suinkaan tunne pelkää sympatiaa alalla ”roikkuvia” kohtaan.

Suomalaisessa tanssielämässä näet esiintyy ikärasismia, jonka vuoksi tanssijat joutuvat väistymään syrjään yhä nuorempina. Se on melko vaiettu kysymys, jota Pasanen-Willberg on pakottanut tanssialan käsittelemään tehtyään jo kolmannen tutkimukseensa liittyvän koreografian.

Hän ei tehnyt esitystään vailla ironiaa – esiintyjät olivat hypernaisellisia korsettimaisista yläosistaan, hulmuavista helmoistaan ja kukkahatuistaan alkaen. Pasanen-Willbergin liikemaailma on voimakas, mutta myös feminiininen, hyvin luonnollisella tavalla. Selkärangasta lähtevä liike ”kirjoittaa” maanläheistä koreografiaa, jonka vastapainoksi kädet nostavat kehon kohti linnun ilmavaa liikettä.

Pasanen-Willberg oli valinnut *Lintuseen* seitsemän 34–60-vuotiasta naistanssijaa. Hänen tarkoituksenaan on tutkia eri-ikäisten naisten liikekvaliteetteja ja havainnoida, miten esimerkiksi liikkeen mitattavat ominaisuudet ja ilmaisuvoima suhtautuvat toisiinsa. Näyttääkö keski-ikäisen tanssijan jalanheitto yhtä tehokkaalta, vaikka jalka ei nousekaan maksimikorkeuteensa?

Kokemus oli katsojalle terveellinen. Ihminen on niin sidoksissa katsomistottumuksiinsa, että huomasi vertailevani iäkkäämpien tanssijoiden suoriutumista samoista liikkeistä kuin nuorempien. Iänikuinen kilpailu jalan korkeudesta, liikenoikeudesta ja kimmoisuudesta on syöpyntä meihin niin syväälle, että on vaikea nähdä vanhenevan tanssijan kvaliteetteja nuoriin verrattuna. Nuoruuden kuva kummittelee silmissä, sekoittuu nykyiseen kuvaan ja muodostaa mielenkiintoisia illuusioita.

Huomasin ihailevani Sinikka Gripenbergin liikkeen sulavuutta ja voimaa ja sitä ihanaa nuoruuden illuusiota, jonka hän näyttämöllä edelleen luo. Tanssija ei vanhetessaan näköjään menetä tiettyjä peruskvaliteettejaan, vaan yleisö voi tunnistaa liikkeen intention, vaikka liikesuoritus ei enää ole ”täydellinen”.

Entä Riitta Vainio? Hän ei ole enää hoikka eikä notkea, mutta hän on yhä se fanaattinen esiintyjä, joka mursi suomalaisen tanssin kuvan 1960-luvun alussa. Hänen sisällään oleva liekki hehkui hänen tanssiessaan latinalaisrytmeihin

yhdessä Gripenbergin kanssa.

Tanssijat hihkuivat vääntäessään rytmikästä, melkein etnistä liikettä, joka ei taastusti kuulunut näiden "taidetanssijoiden" repertoaariin aiempina vuosina – ikä näkyy lisäävän tanssijan kykyä suhtautua itseensä myös ironisesti.

Ryhmäkohtauksissa modernin tanssin grand ladyt sulautuvat nuorempien joukkoon. Ansionsa on koreografilla, joka osasi suhteuttaa tanssijoiden liikeaineistot keskenään, eikä herättänyt kilpailusuorituksen tunnetta.

Myös viidellä nuoremmassa keski-ikässä olevalla tanssijalla oli esityksessä intensiiviset hetkensä. Ihailin erityisesti Liisa Pentin hidasta avaussooloa, sen äärimmäisen hengittävää ja kauniisti hallittua esitystä. Pia Karaspuron tanssi oli hyvin sensuellia hienolla ja sisäistyneellä tavalla. Kolme muuta tanssijaa olivat Leena Porri, Paula Salosaari ja Raisa Vennamo, joista viime mainittu näyttäytyi entistä voimakkaampana liikkeen tuottajana.

2.6. Jan-Peter Kaiku 30.4.1996, Hufvudstadsbladet

Sju stiliga kvinnor

Riitta Pasanen-Willbergs nya koreografi *Lintunen* är förutom som en föreställning i sig intressant även som representant för ett konstnärligt utvecklings- och forskningsprojekt, vars tema och innehåll på många sätt är viktigt eller rentav banbrytande i finsk danskonst. De konstnärligt inriktade forskningsprojekten som en del av de postgraduala studierna vid Teaterhögskolans institution för danskonst tar i dagarna sina första steg uttryckligen i Riitta Pasanen-Willbergs och Kirsi Monnis aktuella projekt.

Det centrala temat för Riitta Pasanen-Willbergs forskning och konstnärliga skapande är att undersöka rörelsen och dess olika kvaliteter, främst dess kvalitativa expressivitet i förhållande till kvantitativt mätbara egenskaper, hos dansare i olika åldrar och med olika erfarenhet. Pasanen-Willberg intresserar sig för kvaliteterna bakom själva rörelsen i den koreografiska processen och vill se rörelsen i ett bredare spektrum av kommunikation än själva ytskiktet eller den visuella formen. Hon rör sig i gränsmarken mellan det medvetna och omedvetna och strävar att undersöka hur rörelsens kvalitet kan förmedla innehåll och ersätta den traditionella formen.

Att skapa dans och rörelse å ena sidan och att se och uppleva dans å andra sidan är förbundet med individuella ställningstaganden och synsätt. Med anspelning på semiotik kan man tala om en kulturellt eller erfarenhetsbunden belastning eller referensram som styr både uppträdande och åskådarna och som ramar in det som förmedlas vid en föreställning. Riitta Pasanen-Willberg studerar dock åldrandet och rörelsens kvalitet mera ur ett socialt, estetiskt och fenomenologiskt än ett rent semiotiskt perspektiv.

Den nu aktuella föreställningen *Lintunen* är det sista ledet i en trilogi som startade med verket *Naisen kyynär* 1994 och fortsatte i verket *Noppaa heittävä*

naiset 1995. Lintunen är ett verk för hela ”sju stiliga kvinnor” i åldern 34 till 60 år. Flera av dansarna har medverkat sedan starten. Verket har strukturellt tre innehållsmässiga tema som inte följer varandra kronologiskt utan som vävs in i varandra verket ut. Liisa Pentti framför solot Lintunen och Riitta Vainio solot *Valkoinen lintu – matka kotkasta kuuhun* medan Sinikka Gripenberg, Pia Karaspuro, Leena Porri, Paula Salosaari och Raisa Vennamo framför temat *Aamutuulessa kuin lokki*.

Det centrala i föreställningen är själva rörelsen och dess olika kvaliteter som framhävs och accentueras dels av Kari Tossavainens ljudcollage och dels av Pasi Pehkonens ljussättning i en serieartad process av solon och gruppformationer.

Den nya dansens metoder – release, alignment och improvisation – och olika tematiska sinnebilder tjänar som byggstenar i verket. Trots en något demonstrativ grundstruktur och förvisso referensram blir föreställning både intressant och fascinerande då det kreativa och applicerade i de individuella tolkningar vävs in i koreografins gemensamma tema samt olika rörelsefraser och -mönster.

Lintunen är som en eloge till det kvalitativa mångfald dans och rörelse kan förmedla och innehålla oavsett de uppträdandes ålder eller erfarenhet. Dessutom konfronteras åskådaren upprepat med sig själv och sina egna värderingar.

Arvostelut teoksesta *Kahdeksan jokea* (1997):

2.7. Auli Räsänen 2.12.1997, Helsingin sanomat

Kahdeksan tanssijan liike

Riitta Pasanen-Willberg luo vapautunutta ja avointa koreografiaa

Koreografi Riitta Pasanen-Willbergissä yhdistyy taiteilija ja tutkija – hän on vastikään saanut valmiiksi taiteellispainotteisen lisensiaatintyön, joka käsittelee vanhenevaa tanssijaa koreografian näkökulmasta. Lisensiaatintyöhön liittyi viisi koreografiaa, kolme ryhmäteosta ja kaksi sooloa.

Sunnuntaina nähtiin Stoassa ensimmäinen osa, teos *Kahdeksan jokea* hänen taiteellispainotteisesta tohtorintutkinnostaan, jonka aiheena on dialogisuus koreografisessa prosessissa.

Tutkimus hedelmöittää koreografiaa

Lisensiaatintyön seuraaminen on ollut hyvin mielenkiintoista. En tarkoita kirjallista osuutta, koska sitä en ole vielä nähnyt, vaan taiteellista panosta. Riitta Pasanen-Willberg on kolmivuotisen prosessin aikana nimittäin edistynyt huimasti koreografina. Hän on vapautunut ja avautunut, hänen tanssijoiden kanssa työstämät koreografiset prosessit tuottavat nyt myös dialogisuutta katsojien kanssa.

Kahdeksassa joessa koreografi-tutkijan ote on jo melkoisen suvereeni. Liike-

maailma on rikkaampaa ja ennen kaikkea syvempi kokonaisuus ja jäntevämmin hahmotettu kuin aiemmin. Vain teoksen prologi jätti ymmälle – punahattuisen naisen jotenkin tahmea koreografia ei oikein toiminut.

Mutta kun vanheneva tanssija- tematiikasta tuttu Sinikka Gripenberg lähestyi diagonaalissa liikkuen katsojaa, hänen olemuksessaan ja kehossaan oli sellaista itsetietoisuutta ja varmuutta, että alta pois – teos alkoi nyt!

Pasanen-Willbergin teoksissa palataan tiedostamattomaan – tiloihin, joissa keho tuottaa liikettä ilman tietoisuuden kahletta. Prosessin jatkuessa kontrolli tulee mukaan kuvaan, mutta se on hyväksyvää, ei kielteistä. Jokainen tanssii, miltä tuntuu, missä on riskinsä – välillä syntyy liikettä, joka ei ole kauhean mielenkiintoista.

Ensimmäisessä ryhmäkohtauksessa kolme naista kellii valosuihkussa kuin vedessä ja tuottaa prenataalista liikemateriaalia. Pehmeä, meditoiva liike vaihtuu jäntevään varsinkin siinä vaiheessa, kun Maija Hänninen astui kuvaan.

Pehmeä liike vie tekniikasta kireyden

Entinen Kansallisbaletin solisti vangitsee katseen, eikä vain siksi, että hän on edelleen hyvässä iskussa. Balettitanssijoiden tapaan hänen liikkumisensa on selkeästi strukturoitua ja intensiivistä, ja pehmeäliikkeinen koreografia vie siitä kireyden. Kovan teknisen pohjan ja pehmeän liikkeen yhdistelmä näyttää todella hyvältä – Maija Hännisen pitäisi esiintyä nykytanssijana jatkuvasti.

Hänen energinen soolonsa Chopinin valssiin jatkuu triossa Maurice Ravelin La Valseen yhdessä Teemu Kyytisen ja Katariina Vähäkallion kanssa. Chopin-soolossa on absurdia tunnelmaa, La Valsen käännteissä vinoa komiikkaa – komiikka näyttää syntyneen koreografisen prosessin vaiheista.

Hieno valomaailma

”Lopullisessa” taideteoksessa kömpelöiltä ja hassuilta näyttävät työvaiheet yleensä siloitellaan pois, tässä ne tanssijoiden ansiosta elävät ja toimivat.

Teoksen ääni- ja valomaailma oli hienostuneesti toteutettu. Vaikka koostelista oli kymmenkunta nimeä, siitä oli aasialaisine gamelan-sävyineen onnistuttu tekemään hyvin yhtenäinen. Mika Ijäs ”lavasti” tilan erinomaisella valosuunnittelullaan.

Mångfasetterat och detaljerikt

Riitta Pasanen-Willberg, som hör till pionjärerna inom ny dans i vårt land med snart två decennier långa karriär som dansare, koreograf och danspedagog, har nyss färdigställt sin konstnärligt inriktade licensiatavhandling med den åldrande dansaren av koreografens synvinkel som tema. Under de senaste åren har hon följaktligen inriktat sig på konstnärligt utvecklingsarbete i en serie föreställningar sammankopplade med forskningsarbetet. Nu går hon vidare med en doktorsavhandling som mål, baserad på samma principer men med det dialogartade i den koreografiska processen som det centrala forskningsområdet.

Det nya verket *Kahdeksan jokea* är en del av arbetet med doktorsavhandlingen, kännetecknat av en från tidigare bekant estetik och även av redan tidigare involverade dansare. Nykomlingarna Maija Hänninen och Teemu Kyytinen skiljer sig ur mängden. Maija Hänninen genom sin starka bakgrund i klassisk dans och Teemu Kyytinen genom sitt kön.

Kahdeksan jokea är ett mångfasetterat och detaljerikt verk som till sin struktur är en processartad, på abstrakt rörelse baserad, djupdykning i medvetenhet och varseblivning, med impulsivt växlande associationer och betydelser. Tematiken är både allmänmänsklig och fundamental, kampen mellan gott och ont och evig kärlek. Det stora rörelsematerialet med sitt övervägande rofylldhet, sina upprepningar, sin detaljerikedom och sina många tematiska scener, förefaller som helhet ha tagit överhanden. Trots en förtjänstfull och effektiv och dramaturgiskt mycket betydelsefull ljud- och ljussättning, som både strukturerade och kontrasterade rörelsematerialet, hade vissa strykningar och komprimeringar kunnat tjäna verket som helhet.

Speciellt det solistiska materialet gav intryck av att ha improviserats fram av dansarna själva i dialog med koreografen. På denna front hade Sinikka Gripenberg och Maija Hänninen betydande roller. Sinikka Gripenbergs flödande rofyllda och avrundade, på hand- och höftledda likavel som spiralerande mönster baserade dans stod i kontrast till Maija Hänninens eldigt impulsiva och medvetet utmejslade, av den klassiska rörelsevokabulären färgade dans. Teemu Kyytinen och Katariina Vähäkallio gav i sin på kontaktimprovisation baserade pardans prov på förtroende och omsorg i växlande tyngdlägen och balanser. Tillsammans med Maija Hänninen framförde de en veritabel *dance macabre* med humor och ironi till Ravels symfoniska musik. Trion Pia Karaspuro, Leena Porri och Raisa Vennamo stod för intensiv, parallell solodans först i en golvbunden scen med impulsiva, av trumacenter avklippta utfall och sedan uppträttstående med fall till skvalvade vatten-effekter. I kontaktimprovisationerna och gruppformationerna blandades förvisso dessa konstellationer och ställdes i relation till varandra, i upprepade lager och formationer.

Arvostelut teoksista *Horse Songs* (1998) ja *Kolme pientä peikkoa* (1998):

2.9. Jan-Peter Kaiku 13.5.1998, Hufvudstadsbladet

Resor i den egna identiteten

Riitta Pasanen-Willberg som bedriver konstnärligt inriktade postgraduella studier vid Teaterhögskolan och som inom ramen för dem som pionjär framlade sin licentiatavhandling vid årsskiftet, går nu vidare för doktorsavhandlingen med de inbegripna verken *Kolme pientä peikkoa* och *Horse Songs*. Ett viktigt tema i avhandlingen liksom i det två nya verken är dialogen mellan koreografen och dansaren som en ömsesidig process.

Kolme pientä peikkoa känsligt karakteriserat och rörelsemässigt exakt och suveränt tolkat av Tommi Kitti, baserar sig på barnramsor och lek. Publiken får inte veta vilka ramsor eller lekar det är fråga om utan får i stället ty sig till Yrjö Vähäkallios ljudmaterial och Tommi Kittis mångsidiga scenaktion där snabba och exakta rörelseserier med klar symbolik och betydelse ställs mot karakteriseringen av homo ludens i trevande eftertänksamhet, upprepningar och överraskande vändningar. Rörelsematerialet i sig bär spår av både koreografen och dansaren.

Duetten *Horse Songs* med underrubriken en duett mellan ett jag och ett du är de facto mycket nära dialogtemat. I ett vitt utrymme som genom scenografin ger ett vadderat och ombonat intryck möts de två dansarna Ismo-Pekka Heikinheimo och Riitta Pasanen-Willberg i en lekfull duett som med införstådd intimitet, förtrogenhet och ömsesidighet, intrymmer en stiliserad pro- och epilog likaväl som en burlesk fartfylld dansscen till Paganinis uppdrivna stråkmusik. Avsnittet till musik har både parallella koreograferade sekvenser där musikens struktur visualiseras i rörelse och pas de deuxlika, ofta karikerade element. Humor och parodi kännetecknar scenaktionen.”

2.10. Pirjo Raiskio 12.5.1998, Turun Sanomat

Kypsien ihmisten ilta
Tohtoriksi tanssin voimin

Tanssitaiteen lisensiaatti Riitta Pasanen-Willberg suunnistaa kohti seuraavaa akateemista arvoa. Taiteessa se on aina esityspainotteista niin musiikissa kuin tanssissakin. On the Road -illassa nähtiin kaksi teosta, joista *Horse Songs* -duetto Minän ja Sinän välillä on toinen osakokonaisuus. Ensimmäinen oli vuonna 1997 *Kahdeksan jokea*.

Pasanen-Willbergin ensimmäisessä esitetty *Kolme pientä peikkoa* tanssijana Tommi Kitti oli näppärä, yllätyksiä täynnä oleva juttu. Koreografisesti siitä jäi sekava mielikuva. Se oli tulvillaan uskomattoman vaikeita liikesuorituksia, mitkä

vaativat loistavaa fysiikkaa tanssijalta. Teos on ilmeisesti juuri Kitille tehty ja juuri se aiheutti itselleni ongelman. Mikä oli koreografin luomaa, mikä tanssijan. Kokonaisuus toimi vain ja nimenomaan Kitin upean toteutuksen vuoksi.

Horse Songs sen sijaan oli ehjä, älykkään oivaltava ja railakas pohdiskelu Minän ja Sinän välillä. Pasanen-Willberg hallitsee rikkaan liikesanaston, heittäytyy upeasti ideoiden vietäväksi. Hän hallitsee rytmityksen ja tilan lainalaisuudet. Hän osaa pohtia vakavia asioita myös huumorin keinoin.

Koreografi tanssi teoksensa yhdessä Ismo-Pekka Heikinheimon kanssa. Alun meditoineista he heittäytyivät estottomasti Minän ja Sinän problematiikkaan. Heikinheimon vaalea uljas olemus oli loistava vastakohta Pasanen-Willbergin pyöreähkölle pehmeydelle. Paganinin pyörteisissä keinuttiin, pyörittiin, hypittiin ja loikittiin, mutta ei koskaan turhaan. Teos tavoitti esitteensä ajatuksen: Minän ja Sinän..... kohtaaminen tapahtuu vain siellä, missä kaikki keinot ovat sortuneet (Martin Buber).

2.11. Jussi Tossavainen 14.5.1998, Helsingin Sanomat

Vanhoiden tekijöiden tanssillisia matkakertomuksia
Liian monta teosta samassa paketissa

Riitta Pasanen-Willbergin soolokoreografia Tommi Kitille on varsin hauska teos. Kolme pientä peikkaa leikittelee liikkeellä, joka perustuu lastenloruihin. Itseen tunne kyseistä lorua, mutta se ei haitannut kokemusta.

Kolme pientä peikkaa on täynnä pikku yllätyksiä ja jippoja. Se on hauskoja oivalluksia ja oikukkaita käänteitä. Tommi Kitti on teoksen erinomainen tulkki. Hän on jokaisella eleellään ja katseellaan kuin hämmentynyt pikkupoika, joka kaiken aikaa keksii jotakin uutta.

Pasanen-Willberg on tehnyt Kitille liikettä, joka syntyy lapsenomaisen vapaasti sensuroimatta tai liikoja analysoimatta. Tommi Kitti on kuin riehakkaasti improvisoiva lapsi, joka aina silloin tällöin hämmentyy huomattavasti häntä seurattavan.

Riitta Pasanen-Willbergin toinen illassa nähtävä teos on duetto hänelle itselleen ja Ismo-Pekka Heikinheimolle. Se on myös kekseliäs ja lennokas tanssipala.

Horse Songs on duetto Minän ja Sinän välillä. Se on kertomus kahdesta ihmisestä, jotka yrittävät epätoivoisesti kohdata ja saada maailmansa vastaamaan toisiaan. Keinot loppuvat välillä kesken ja kontakti jää puolitiehen.

Pasanen-Willberg käyttää mukavan ironisesti musiikkia. Paganinin viulukonsertto pauhaa ja tanssijat tekevät parodista liioittelua, piruetteja ja jalanostoja. Liikekieli on nautittavan sujuvaa ja rakastuneen parin idealisoidut kuviot tyssäävät välillä hauskaasti väsähtämiseen ja suoranaiseen torjuntaan.

Pasanen-Willberg ja Heikinheimo muodostavat erilaisina tanssijatyyppeinä mainion kontrastin toisiinsa. Simon Le Roux'n lavastus on yksinkertaisen tehokas.

2.12. Tarja Tikkanen 3.8.1998, Iisalmen Sanomat

Näin käymme yli esteiden

Horse Songs -rakkausduetto Minän ja Sinän välillä oli yksi hauskeimmista Täydenkuun Tanssien lukuisista rakkausteemojen tulkinnoista.

Tanssitaiteen liseniaatti Riitta Pasanen-Willbergin teoksessa ollaan hivelvän huvittavia, häijyn härskejä ja itseironiaa riittää vaikka muille jakaa.

Teos on lavastukseltaan näkemistäni esityksistä upein. Tanssilattiaa ei verhoa mikään muu kuin kauniisti sommiteltu, suurta avaruutta ilmentävä valkoinen pinta.

Valaistuksena käytetään pääasiassa selkeää kirkkautta ja syntyy laajakulman vaikutelma, johon pari maalaan tanssillaan tarinan vahvoihin vedoihin.

Niin herkissä tunnelmissa kuin teoksessa liikutaankin, siitä kumpuaa ennen kaikkea syvä nauru. Se on hilpeä, kaikessa komiikan rakentelussaan aika lailla nappiin osunut liikeilmaisua.

Nämä kaksi, toisistaan niin poikkeavat hahmot törmäävät toisiinsa, tekevät tuttavuutta, toteuttavat itseään sellaisina kuin ovat, epäonnistuvat, löytävät sen totuudenkin niin itsestään kuin toisesta, mutta kuitenkin kaikitenkin: päättävät jatkaa, mennä yli esteiden, rakkauden voimin. Teoksessa on hienointa kahden muodoiltaan kokonaan erilaisen tanssijan vastakkain asettaminen ja sen hyväksi käyttäminen. Riitta Pasanen-Willbergin muhkean juureva olemus vastaan Ismo-Pekka Heikinheimon viehkeää pojansiroutta jo sinällään on herkkulinen asetelma.

Pasanen-Willberg vetää rujan naisen rooliaan täysillä, tekee hahmon kömpelöäkin kömpelömmäksi. Heikinheimon on helppo vetää oma osuutensa toiseen ääriin. Enkelimäisen vienon runosielun, kapoisen kauneudenrakastajan katse on aina pilvissä, rujo kumppani roikottaa päätään maata kohden.

Pari toteuttaa tarinaa niin onnistunein mimiikankin keinoin, että tarina ei jääne kenellekään epäselväksi. *Horse Songsissa* pari pyristeli yli esteiden kuin kunnan ravurit konsanaan.

Tanssiteoksen *Hiljaisuuksia* (1999) arvostelut:

2.13. Auli Räsänen 28.5.1999, Helsingin Sanomat

Naisten kesken, miehen avulla

Kleiveringin ja Pasasen tanssi näyttää, miten keski-ikäinen liikkuu

Jaana Kleivering ja Riitta Pasanen-Willberg ovat keski-ikäisiä, arkisen näköisiä naisia, joita ei ensi silmäyksellä mieltäisi tanssijoiksi. Esityksensä aluksi he tuntuvatkin ironisoivan arkista minäänsä vatkaamalla jumppaliikettä mekaaniseen rytmiin.

Mutta kun he alkavat toden teolla liikkuu ja tehdä vaativia liikesarjoja, paljastuvat tanssijan taidot hahmottaa liikettä ja ottaa tila haltuunsa. He ovat kypsän määrätietoisia liikkumisessaan ja läsnäolossaan.

Teoksen nimi *Hiljaisuuksia* viittaa teoksen hiljaisiin tuokioihin, jotka jäävät suvannoiksi meluisten jaksojen väliin ja rytmittävät teosta. Tässä teoksessa viljellään nimenomaan äänimaailman ääripäitä, hiljaista ja äänekästä, mutta volyyymi pysyy siedettävän rajoissa.

Koreografien liikemateriaali on siinä määrin abstraktia, etten sen perusteella pystynyt hahmottamaan naisten elämästä mitään erityistä. Dialogiksikaan teosta ei oikein voi kutsua – vaikka tanssijoiden kehot olivat yhteydessä toisiinsa, katse- ja tunnistuskontakti puuttui. Tanssijat etenivät aika lailla omilla reiteillään, tyyppillisen suomalaisesti kaiketi – suomalainen duetto on usein kaksi sooloa samaan aikaan.

Vaan ei niin suurta hätää, ettei apu löytyisi läheltä.

Dj:n pöydän takana seisoi kitaristi Sakari Luoma – ilman kitaraa – levyjä ja nauhoja pyörittämässä.

Hän tuli mukaan verbaalikkona alkaessaan juontaa ja kommentoida tanssiesitystä. Tekstin ja liikkeen yhdistäminen ei ole uusi idea, mutta tässä ratkaisu toimi mainiosti.

”Minä olen Sakari, minä, minä, minä... näin Riitta pyörii, hän jolla on ruskea puku...” ja niin edelleen.

Luoman kommentit toimivat hauskana säestyksenä naama peruslukemilla esitetyssä koreografiassa, ja bonuksena olivat hersyvät naurut.

Lopussa Kleivering ja Pasanen laittoivat ison vaihteen päälle. Täysillä tanssissaan he näyttivät, miten komeasti ja itsetietoisesti keski-ikäiset naiset voivat liikkuu.

2.14. Jan-Peter Kaiku 29.5.1999, Hufvudstadsbladet

Dansdialog för två erfarna kvinnor

Riitta Pasanen-Willberg och Jaana Klevering, två av den nya dansens pionjärer i Finland sedan det tidiga 1980-talet, har tillsammans skapat duetten eller dansdialogen *Hiljaisuuksia*.

De två dansarna och koreograferna fungerar som reflektionsobjekt för varandra i en retro- och introspektiv djupdykning i den subjektiva erfarenhet av att vara kvinna.

Med de personhistoriska erfarenheter som utgångspunkt för sin strukturerade improvisation, vidgar de föreställningens gränser mot experimentell teater- och performance-estetik, på ett för ny dans typiskt sätt.

En öppenhet för många möjligheter kännetecknar verket igenom.

En rad lysande klot på golvet i fonden inleder föreställningen. Likt ljusprickarna på Sverigebåtarnas ruttkartor tycks de indikera positionen på "resan". Typiskt nog är de alla tända samtidigt och hela tiden, liksom för att markera Riitta Pasanen-Willbergs idé om att alla äldrar i henne tangerar varandra samtidigt, åtminstone ögonblickligt.

Man kan skönja en tematisk utvecklingshistoria i verket från det lekfullt infantila mot vuxenlivets inrutade allvar. Övergången eller uppväxandet markeras effektivt och allegoriskt av ett parallellt och symmetriskt agerande på olika sidor av en stor rektangel. Scenen bryts av en diagonal linje unisont och i kanon.

Till ett kontaktimprovisatoriskt avsnitt med sam- och införstådda lyft i olika kombinationer, har ett kort textavsnitt tillagts, framfört av ackompanjerande Sakari Luoma. Texten med sina humoristiska poänger lockar också åskådaren till att reflektera över föreställningen och sin egen relation till den. Sakari Luomas mångsidiga levande ackompanjemang täcker i övrigt ett brett spektrum, från vokala ljudeffekter till syntetisatorljud, intimt och reaktivt framfört i förhållande till scenaktionen.

Rekvisitan är av betydelse nu liksom i tidigare verk av Riitta Pasanen-Willberg och invävs i den fysiska aktionen. Den rödmålade höstaven framstår som en referens till verket *Naisen kynnär* men får nu en ny symbolisk betydelse.

De två kvinnornas dansdialog är en färgstark och mycket samspelt serie episoder, punkterade av flödande och ofta rytmiskt accentuerade rörelseavsnitt, utdragna tystnader, kraftfullt ackompanjemang och intim ljussättning, med en varm och livsfärgad grundton.

Liite 3

Tanssijoiden ansioluettelot

Riitta Pasanen-Willberg (s. 1958)

Riitta Pasanen-Willberg valmistui vuonna 1984 Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin linjalta. Sen jälkeen hän on toiminut Suomessa tanssijana, koreografina ja tanssipedagogina. Pasanen-Willberg on opettanut mm. Teatterikorkeakoulussa, Outokummun oppimiskeskuksen tanssilinjalla ja Tanssitaiteilijain liiton ammattitunneilla. Hänen koreografioistaan mainittakoon *Bluewave* (1985), *Viimeiset ruusut* (1985), *Paradise Lost* (1986), *Kamelinainen* (1990), *Hermo* (1992), *Naisen kyynär* (1994), *Noppaa heittävät naiset* (1995), *Lintunen* (1996), *Kahdeksan jokea* (1997), *Horse Songs* (1998), *Kolme pientä peikkaoa* (1998), *Hiljaisuuksia* (1999), *Diivana julma* (2000) sekä *Osmottaret* (2000).

Riitta Vainio (s. 1936)

Riitta Vainio on yksi tärkeimpiä vaikuttajia suomalaisen modernin tanssin kehityksessä. Hän lähti vuonna 1959 opiskelemaan Yhdysvaltoihin. Suoritettuaan loppututkinnon Philadelphia Dance Academyssä hän palasi kotimaahan vuonna 1961 ja perusti Modernin tanssin liikuntakoulun luoden siten uraauurtavaa pohjaa suomalaiselle tanssikoulutukselle. Itselle koreografioitu *Kotka* (1961) -soolotanssi toi esille uudenlaisen tanssin synnyn Suomessa. Riitta Vainio ja Modernin tanssin ryhmä esiintyivät ahkerasti ympäri Suomea ja vuonna 1966 Vainio perusti Suomen Modernin Tanssin Opiston, joka oli tarkoitettu ainoastaan ammattitanssi-joiaksi tähtääville tanssinopiskelijoille. 1960-luvun lopulla tanssityö johti myös uusille alueille, kun mielenterveystyöntekijät pyysivät häntä kehittämään tanssia terapiamuotona. Hän on soveltanut tanssiterapiaa sekä taiteilijakoulutuksessa että sairaalatyössä.

Vainio opetti 1960-luvulla Vaasan kesäyliopiston kursseilla tanssia ja vuosina 1969-70 hän toimi Jyväskylän yliopiston liikuntatieteellisen tiedekunnan rytmiiikan lehtorina. 1970-luvulla Vainio alkoi kehittää työtään opetuksessa myös improvisaation avulla. Hän toimi vuosina 1970-78 Sibelius-Akatemian tanssinopettajana. 1980-luvulla Vainio perusti *Luova Kasvu ry:n* päämääränään kehittää siitä primääriliikunnan ja bioenergeettisen koulutuksen keskus. 1990-lukua Vainio kutsuu synteesiprojektiksi kolmesta vuosikymmenestä. Nykyään hän on kes-

kittynyt opetustyöhön, kirkkotanssidraamoihin ja pienoisryhmätyöskentelymuotoihin.

Hänen laajasta koreografisesta tuotannostaan mainittakoon seuraavat: *Kotka* (1961), soolotanssi *Ei* (1963), mieskoreografia *Sepät* (1964), *Yks' toiseen potenssiin* (1964), *Triolitanssi* (1966), *Piccolo concerto* (1967), *Visuaalinen hahmotelma* (1968), *Ilta Vesper Taivallahden kirkossa* (1969), *Kirstu* (1970), vuosina 1970-75 lukuisia taidehalliesityksiä, *Hummerit ja hummarit*, joka saavutti ensimmäisen palkinnon TV:ssä yleisohjelmakilpailuissa (1973), *Kalevala draamassa* 26 erillistä koreografiaa vuosina 1985-87, lukuisia koreografioita mm. *Odottaessa*, *Sininen asunto* ja *Ikkuna* Luovan kasvun tiloissa Espoon Vanhakartanossa vuosina 1988-94 sekä *Sakramentit kasteesta hautajaisiin*: kirkko-koreografioita vuosina 1982-96. Lisäksi 20 koreografiaa TV:lle.

Sinikka Gripenberg (s. 1940)

Sinikka Gripenberg on toiminut ammattitanssijana ja opettajana 1960-luvun alusta saakka Helsingissä ja vierailijana eri puolella Suomea. Hän on opettanut ja esiintynyt myös ympäri Ranskaa, pääasiassa Pariisissa vuosina 1975-77. Sen lisäksi Oslossa ja Tallinnassa.

Hän aloitti ammattitanssijan uransa mm. Riitta Vainion Modernin tanssin ryhmässä, jossa toimi vuosina 1963-67. Hän oli vakituisena vierailijana Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmässä vuosina 1969-75 ja Tanssiteatteri Raatikossa vuosina 1972-75. Hän oli kiinnityksellä tanssiteatteri Rollossa tanssijana, koreografina ja pedagogina vuosina 1977-79, jonka lisäksi Rollon taiteellisena johtajana vuosina 1983-85.

Vuodesta 1969 hän alkoi opettaa Helsingin Kaupunginteatterissa ja Modernin tanssin studiossa, joka tunnetaan nykyisin Helsingin Tanssiopistona, vuodesta 1971 alkaen. Vuonna 1980 Gripenbergistä tuli saman opiston vakituinen modernin tanssin pääopettaja, jona hän toimii edelleenkin.

Hän on opettanut myös Suomen Kansallisopperan balettikoulussa vuosina 1978-83 ja 1987-89 sekä Kuopion konservatoriossa vuosina 1994 ja 1995.

Hän on tehnyt koreografioita vuodesta 1975 lähtien, joista mainittakoon seuraavat: *Kevät ja Adagio* TV:lle (1975), *Ratas ja perhonen* tanssiteatteri Rollolle ja TV:lle (1978), *Nocturno* TV:lle (1979), *Metsästyks*: Kuopion balettikilpailut (1981), Oslon balettikoululle (1983) ja Tallinnassa (1991), *Matkalla* (1993) ja *Matkalla II* (1998) sekä *Improvisaatioesityksiä* (2000). Hän vietti 25.8.2000 taiteilijajuhlaansa 60 vuotta – 55 vuotta tanssia.

Tommi Kitti (s. 1955)

Tommi Kitti on toiminut ammattitanssijana kolmekymmentä vuotta. Hän toimi tanssijana Helsingin Kaupunginteatterissa jo 15-vuotiaana. 1970-luvulla hän oli Tanssiteatteri Raatikon johtavia tanssijoita, 1980-luvun alussa hän tanssi ruotsalaisessa Cullberg-baletissa, jonka jälkeen toimi Suomen Kansallisbaletin tanssijana yli kymmenen vuotta. 1990-luvulla hän on tehnyt lukuisia improvisaatioesityksiä mm. Trio Töykeiden ja Eero Hämeenniemen Nada Ensemblen kanssa.

Kitti on tehnyt lähes kolmekymmentä koreografiaa vuodesta 1975 lähtien, joista mainittakoon seuraavat: Loviisa Suomen Kansallisbaletille (1987), *Leonardo*, Helsingin Juhlaviikkojen tilausteos (1996), lukuisia koreografioita tanssinopiskelijoille alan eri ammattioppilaitoksissa mm. Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselle sekä *Asetelma neljälle tanssijalle* (2000) Teos valittiin Suomen edustajaksi kansainväliseen koreografiakatselmukseen Pariisiin ja se sai yhden kolmesta erikoispalkinnosta.

Kitti toimi taiteilijaprofessorina vuosina 1993-98 ja vuonna 2000 hänelle myönnettiin tanssitaiteen valtionpalkinto.

Maija-Liisa Hänninen (s. 1953)

Maija Hänninen toimi solistitanssijana Suomen Kansallisbaletissa vuosina 1971-96. Sen jälkeen hän on toiminut freeance-tanssijana sekä koreografian harjoittajana ja tanssinopettajana.

Hän kävi Suomen Kansallisoopperan balettikoulua vuosina 1964-70 sekä täydensi baletin opintojaan Leningradissa Vaganova-instituutissa vuosina 1976-77.

Hänninen esiintyi työvuosiensa aikana melkein jokaisessa Suomen Kansallisbaletin ohjelmistossa olleissa teoksissa klassisesta moderniin, mutta suurimmat läpimurtonsa hän teki draamallisissa, voimakasta tulkintaa vaativissa tehtävissä, joista mainittakoon seuraavat klassiset baletit: *Sudenmorsian*, *Kamelianainen*, *Gajaneh*, *Egina (Spartacus)*, *Charlotta (Vaaliheimolaiset)*, *Dulcinea (Don Quijote)*, *Myrtha (Giselle)* ja *Herodias (Salome)*. Sen lisäksi Kansallisbaletin moderneissa teoksissa esim. *Bernarda Alban talo*, *Vihreä pöytä*, *Loviisa*, *Bolero*, *Seitsemän veljestä*, *Tuonelan joutsen*, *Carmina Burana*, *Verklärte nacht*, *Kangastus* ja *Nijinsky*.

Paula Salosaari (s. 1953)

Paula Salosaari opettaa balettia ja tanssianalyysiä Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella. Paula Salosaari suoritti Master of Arts in Dance Studies-tutkinnon Lontoossa Laban Centre for Movement and Dance

koulussa 1993. Hänen Teatterikorkeakoulussa valmistuva väitöskirjansa *Multiple Embodiment in Classical Ballet* tutkii rakenteellisten mielikuvien käyttöä tanssijan tulkinnan ja uuden tanssimateriaalin tuottamisen välineinä baletin-opetuksessa. Salosaari opiskeli balettia yksityisessä balettikoulussa ja Suomen Kansallisoopperan balettikoulussa. Valmistuttuaan hän opetti pitkään omassa koulussaan (*Balettistudio Paula Ackerman*) ja muun muassa Kirkkonummen Tanssiyhdistyksessä.

Salosaari on esitellyt tutkimustaan useissa kansainvälisissä tanssin ja pedagogiikan konferensseissa koti- ja ulkomailla sekä kirjoittanut artikkeleita tutkimusaiheestaan. Opetus- ja tutkimustyön ohella hän on toiminut freelance-tanssitaiteilijana.

Pia Karaspuro (s. 1961)

Pia Karaspuro on helsinkiläinen freelance-tanssija. Hän on työskennellyt mm. Helsingin Kaupunginteatterissa, Tanssiteatteri Raatikossa, Tanssiteatteri Rollossa, Aurinkobaletissa, Compagnie Sylvie Guillermin -ryhmässä ja Ismo-Pekka Heikinheimon Helsingin Juhlaviikkojen tilausteoksessa *Tule pian, sillä näen tähtiä* (1992). Itselle koreografioituja sooloja ovat *Lux Terra* (1993), *IoNia* (1996) ja *Enipnion* (1999). Tanssijan, koreografin ja tanssinopettajan työnsä lisäksi hän on näytellyt teatteri- ja elokuvaprojektioissa mm. *Pornoa* (ohj. Katriina Numminen, 2000). Karaspuro on opiskellut mm. Teknillisessä korkeakoulussa, Teatterikorkeakoulussa ja Taideteollisessa korkeakoulussa.

Liisa Pentti (s. 1958)

Liisa Pentti on valmistunut Amsterdamin teatterikorkeakoulun modernin tanssin linjalta (Amsterdam Theaterschool opleiding moderne dans) vuonna 1986 tanssija-koreografiksi. Hänen laajasta koreografisesta tuotannostaan mainittakoon *Klaustro* (1987), *Merihevesten laakso* (1988), *Eve&Dave* (1990), *La Folia Melancolia* (1990), *KoKonainen* (1995), *Labyrintti-trilogia* (1993-96), *Kotona metsässä* (1996), *Käärmeennahka* (1997), *Frances Lasioven tanssi* (1997), *Etelään – Vers le sud* (1998), *Transit-variaatioita* (1999), *8 groupies* (1999), *Transit* (2000) ja *Kun putoan* (2000).

Pentti on opettanut ympäri Suomea mm. Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisellä laitoksella, EDDC:ssä (Arnhem, Hollanti) ja Outokummun oppimiskeskuksen tanssilinjalla sekä esiintynyt Unkarissa, Norjassa, Ruotsissa, Saksassa, Virossa, Liettuassa, Ranskassa ja Hollannissa.

Hän työskenteli Zodiak Presents -ryhmän jäsenenä vuosina 1987-96. Ryhmälle myönnettiin tanssitaiteen valtionpalkinto vuonna 1990. Pentti on toiminut Zodiak – uuden tanssin keskuksen taiteellisessa toimikunnassa vuodesta 1997 lähtien sekä Sivuaskel-festivaalin aktiivisena toimeenpanijana. Hän perusti vuonna 2000 oman tanssiteatterinsa Liisa Pentti +Co:n.

NIFCA on myöntänyt Liisa Pentille taiteilijaresidenssin Vilnaan vuodelle 2001.

Raisa Vennamo (s. 1954)

Raisa Vennamo on toiminut laajasti koko tanssitaiteen kentällä jo vuodesta 1974 alkaen. Hän oli tanssijana Tanssistudion ryhmässä vuosina 1974-77. Sen jälkeen hän opiskeli New Yorkissa 1977-80 mm. Robert Ellis Dunnin ja Viola Farberin johdolla. Vennamo oli Tanssiteatteri Hurjaruuthin vakiovierailijana vuosina 1986-88. Hän toimi tanssitaiteen ohjaavana läänintaiteilijana Pohjois-Karjalassa vuosina 1984-86, tuntiopettajana Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1989-93 sekä opettajana Espoon Balettiopistossa vuodesta 1992 alkaen. Hän valmistui vuonna 2000 Feldenkrais-opettajaksi Strasbourg *International Feldenkrais*-koulusta.

Hänen toimintansa koreografina on laaja käsittäen mm. seuraavat teokset: *Palletti* (1983), *Ihmisen osa* (1988), *Hiljainen liike* (1988), *Aavesärky* (1988), *Pekka ja susi* (1996), *Karhumetsässä* (1997) ja *Noidan paja* (1999). Hän on tanssinut mm. Jorma Uotisen *Palpaapelissa* (1976), Ulla Koiviston teoksessa *26* (1976), Leena Gustavsonin teoksessa *Sydänyönä* (1993) ja Mirja Tukiaisen *Korva*-teoksessa (1986).

Jaana Klevering (s. 1958)

Jaana Klevering on toiminut vuodesta 1984 tanssijana, koreografina ja kouluttajana. Hän on luonut lukuisia tanssiteoksia ja improvisoanut erilaisissa kokoonpanoissa, tiloissa ja tilanteissa Suomessa ja mm. Ruotsissa, Englannissa, Hollannissa ja Tsekeissä. Hän aloitti tanssiopinnot 7-vuotiaana Outi Rahi-Nurmiin balettikoulussa ja 12-vuotiaasta alkaen hän opiskeli Helsingin Tanssiopiston vapaaoppilaana. Vuosina 1980-83 Klevering opiskeli Amsterdamin Teatterikorkeakoulussa. Syventäviä jatko-opintoja hän on suorittanut vuosina 1993-2000 mm. Vocal Dance and Body Mind Centering professional training -ohjelmassa sekä Marcia Plevinin ohjauksessa autenttista liikettä. Hän on toiminut taiteellisen työnsä lisäksi Outokummun Oppimiskeskuksen tanssikoulutuksen johtavana opettajana vuodesta 1998 alkaen.

Klevering on työskennellyt tiiviisti improvisoidun tanssin ja fyysisen teatterin parissa Jaap Kleveringin kanssa vuodesta 1984 alkaen. Viimeaikaisemmista teoksista mainittakoon *Urros* (2000), *Hiljaisuuksia* (1999), *Mateli* (1998), *Suuri tyhjyys* (1996), *Outo itselleni* (1995), *Nostatus* (1995), *Niitä, Näitä, Noita* (1994), *Luista ja ytimistä* (1993) ja *Urban Nature* (1992). Lisäksi lukuisia oppilastöitä mm. Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselle ja Arnheimin European Dance Development Centerin osastolle.

Muita yhteistyökumppaneita ovat olleet mm. kuvataiteilija Petr Rehor, laulaja-säveltäjät Sanna Kurki-Suonio, Liisa Matveinen ja Wimme Saari, muusikko Sakari Luoma, koreografi Riitta Pasanen-Willberg, tekstiilitaiteilija Pia Nieminen ja valosuunnittelija Tiina Sunell.

Leena Porri (s. 1956)

Leena Porri aloitti tanssiopintonsa vuonna 1968 ollen Tanssistudion vapaaoppilas vuoteen 1971. Tärkeimmiksi opettajikseen hän mainitsee mm. Catherine Wheelerin, Mirjam Bernsin, Carolyn Carlsonin ja Viola Farberin. Porri on opiskellut myös Tukholmassa, Kölnissä, Amsterdamissa ja New Yorkissa. Hän toimi tanssijana Tanssistudion ryhmässä vuosina 1972-1988 (ryhmän nimi muuttui myöhemmin Tanssiteatteri Rolloksi) ja Tanssiteatteri Hurjaruuthissa vuosina 1983-1992. Sen lisäksi freelance-tanssijana mm. Kirsi Monnin, Sanna Kekäläisen ja Eija Pusila-Veronan teoksissa. Omista koreografioista mainittakoon *Etäinen laulu* (1981) sekä yhteiskoreografia *Enkeleitä onko heitä* (1981) Kirsi Monnin ja Ulla Mirschin kanssa. Hän on opettanut mm. Tanssistudiolla, Tanssivintissä, Tanssityössä ja Raatikon tanssikoulussa sekä pitänyt kursseja eri puolella Suomea.

Katariina Vähäkallio (s. 1963)

Katariina Vähäkallio on valmistunut Amsterdamin School for New Dance Developmentista vuonna 1992. Opiskeluvuosinaan 1988-1992 hän työskenteli mm. seuraavien taiteilijoiden kanssa: Doro Frank, Gonnie Heggen, Nini Portman, Ursula Schmidt, Christina Svane ja Lucienne Vidah.

Suomessa hän on työskennellyt tanssijana mm. Liisa Pentin ja Jaap Kleveringin teoksissa. Hänen viimeaikaisimpia töitään ovat *Meidän tarinamme* (2000), *Olotiloja I ja II* (2000), *Att tänka på flygning* (2000), *Oodi itsenäisyydelle* (1999), *Osmoosi* (1999), *Kalavale* (1997), *Anastasian videoversio* (1996), *Anastasia* (1992) sekä *Anna Augusta* (1991).

Vähäkallio on toiminut vuodesta 1995 Sivuaskel-festivaalin työryhmän jäsenenä sekä vuosina 1997-2000 Zodiak – uuden tanssin keskuksen taiteellisen toimikunnan jäsenenä.

Ismo-Pekka Heikinheimo (s. 1962)

Ismo-Pekka Heikinheimo aloitti opintonsa Turun yliopiston hammaslääketieteen laitoksella vuonna 1982. Samoihin aikoihin hän oli turkulaisen Aurinkobaletin tanssijana vuosina 1984-85. Opintonsa keskeytettyään hän opiskeli London Contemporary Dance Schoolissa vuodesta 1985 valmistuen vuonna 1989 tanssija-koreografiksi. Sen jälkeen hän toimi kiinnityksellä tanssijana Tanssiteatteri Hurjaruuthissa vuosina 1991-92. Heikinheimo oli vieraileva tanssija Helsingin Kaupunginteatterissa, Svenska Teaterissa ja Tanssiteatteri Raatikossa vuosina 1993-94. Hän on tanssinut mm. Soile Lahdenperän, Carolyn Carlsonin, Jessica Iwansonin, Kilina Kremonan, Didier Dechampin ja Nanna Nilssonin teoksissa. Omista koreografioistaan mainittakoon mm. *Afrodiasias* (2000), *Manaus* (1998), *ToF* (1998), *Bubble Speaks* (1998), *Joutsenlampi 97* (1997), *Akti* (1996), *Violetti* (1995), *Yksin kotona* (1994) sekä *Tule pian, sillä näen tähtiä* (1992). Lisäksi hän on työskennellyt ohjaaja Annette Arlanderin kokeellisissa teatteriproduktioissa.

Heikinheimo on toiminut vuodesta 1996 lähtien Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen lehtorina sekä vuodesta 1997 Zodiak – uuden tanssin keskuksen taiteellisen toimikunnan jäsenenä.

Teemu Kyytinen (s. 1970)

Teemu Kyytinen opiskeli Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1992-1996. Opiskeluaikoinaan hän tanssi mm. Tero Saarisen, Tommi Kitin, Ari Nummisen, Paula Tuovisen, Katariina McAlesterin, Mia Malviniemen ja Päivi Järvisen teoksissa. Ammattitanssijana hän on toiminut mm. Kari Heiskasen *Drive or die* (1994), Marjo Kuuselan *Old is Gold* (1995), Susanna Veijalaisen *Leijuvamaa* (1999), Hanna Brotheruksen *Pieni Hyvä* (1999), Alpo Aaltokosken *Näkyjä 23* (1996) sekä useissa Sanna Kekäläisen (mm. *Kathartic* 1997, *Halun tekoja* 1996, *Spartacus* 1996), Jyrki Karttusen (*Mr. & Mrs. Bethlehem* 2000, *Walkman Pasodoble* 1999 ja *Digital Duende* 1999) ja Juha Hietakankaan (*Tulitikkuleikki* 1997, *Jousikvartetto no 3*, 1998) teoksissa. Hän on esiintynyt myös Brysselissä, Kööpenhaminassa, Tallinnassa, Almadassa, Lontoossa, Johannesburgissa, Torinossa, Dublinissa ja Vilnassa.

TIIVISTELMÄ

Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma.

Sisältää osat Vieläkö sinä tanssit? (osa II) ja Matka kyynärästä jokeen (osa III)

Lähdin tähän työhön kiinnostuttuani siitä puheesta, jota tanssikentällä käytiin vanhenevasta tanssijasta. Puhe, jossa keskityttiin vanhenevan tanssijan uranvaihdokseen liittyviin kysymyksiin, sai minut pohtimaan, miten tanssija voisi jatkaa uraansa tanssijana. Tarkastelin problematiikkaa ennen kaikkea koreografin näkökulmasta ja ajattelin, että kyse on työtavoista koreografisessa prosessissa. Totesin, että tanssissa syyllistytään liian usein mekanistisen ihmiskäsityksen mukaiseen toimintaan. Koreografiassa tämä merkitsee sitä, että sen mukaisessa ajattelussa tanssija antaa instrumenttinsa, kehonsa, koreografin käyttömateriaaliksi: koreografia on tuote, tanssija objekti, jota koreografi manipuloi haluamaansa suuntaan.

Ensimmäisissä tähän työhön liittyvissä taiteellisissa osuuksissa *Naisen kyynär* (1994), *Noppaa heittävät naiset* (1995) ja *Lintunen* (1996) painotin työtapoina alignment-, release- ja improvisaatiometodien osuutta harjoittelussa. Niissä tanssija sai omalta osaltaan vaikuttaa koreografian kehkeytymisprosessiin. Tärkeimpinä löydöksinä olivat tuolloin, että 1) en voi tietää kaikkea toisen kokemuksesta ja että 2) työskentelyssä on aina kysymys kehon senhetkisestä tilasta, jolloin 3) ikä on vain yksi erilaisuuden aspekti. Nämä toteamukset johdattelivat minut uusien kysymysten äärelle. Tärkein päämääräni oli päästä riittävän lähelle toisen – tanssijan – kokemusta, jotta voisin siten avata uusia ymmärtämisen väyliä tanssin tekoprosessiin. Ajattelin, että dialoginen, ajatuksellinen ote tanssin työstämisessä yhdessä jo dialogisia elementtejä sisältävien käytännön harjoittelumenetelmien kanssa tuottaisi syvää, rehellistä ja katsojaa aidosti puhuttelevaa tanssitaideä. Yhteisiä elementtejä ajatuksellisen ja käytännön metodien suhteen ovat kuuntelu ja kokemuksen tunnustelu syväluotaillen (reflektoiden). Tämän johdosta vanhenevan tanssijan problematiikkaan liittyvien kysymysten sijaan taiteellisen työni aihe muuttui tanssijan ja koreografin väliseksi dialogisuuden tarkasteluksi. Olen pyrkinyt purkamaan metodikeskeistä ja usein ihmistä ulkokohtaisesti kohtelevaa ja manipuloivaa työskentelyä. Lopullista yleispätevää tulosta ei kuitenkaan voida edes näin työskennel-

täessä saavuttaa. Taiteellinen lopputulos voi olla huonoa tai hyvää taidetta, mutta avoimempi työskentelymalli avaa mahdollisuuden mahdollisuudelle löytää: löytää jotakin itsessään jo-olevaa. Siinä minua on auttanut fenomenologiseen filosofiaan sisältyvä ja erityisesti Lauri Rauhalan esittämän kokonaisvaltaisen ihmiskäsityksen mukainen ajattelu.

Dialogisen työotteen myötä ja erityisesti ryhmäteoksessa *Kahdeksan jokea* (1997) korostui tarve fyysisen tekemisen vapauteen harjoittelutilanteessa. Luovuuden rönsyily myös tarkkojen sarjojen ja kompositioiden oppimisessa oli tärkeää ja tanssijat kokivat erityisesti mielikuvien kanssa työskentelyn liikkeen sisältöjen, intentioiden ja laatuojen paranemisen kannalta katsottuna merkittäväksi tavaksi ymmärtää koreografian päämääriä. Koreografian kannalta katsottuna oli mielikuvatyöskentelyn lähtökohtana ajatus mielikuvasta siltana ja yhteydenluojana tanssijaan. Näin etenkin silloin, kun työstetään uutta koreografiaa ja kun pyrkimyksenä on, että koreografia säilyttää identiteettinsä, mutta niin, että se on ilmiasultaan ja olemukseltaan tanssijoidensa näköinen.

Jatkaessani teosten *Horse Songs* (1998), *Kolme pientä peikkoa* (1998) ja *Hiljaisuuksia* (1999) tarkastelua dialogisuuden näkökulmasta päädyin toteamaan, että dialogisuus on kahden toimijan – tanssijan ja koreografian – välistä toimintaa. Roolit säilyvät, vaikka työtilanteesta muotoutuukin avoimempi tapahtuma. Osa tanssijoista haluaa vaikuttaa liikemateriaalin tuottamiseen ja koreografian kehkeytymiseen, osa haluaa toteuttaa koreografian ideoita. Dialogisuus ei siis välttämättä tarkoita, että luotaisiin teos yhdessä. Työni kautta kiteytyneet käsitys koreografisesta prosessista ja sen suhteesta teoksen muodostumiseen on vuorokuunteluun perustuva. Sen seurauksena näin dialogisuuden toteutumisen vaateena työskentelyssä sen, että koreografina minulla tulee olla kyky nähdä, missä toinen, tanssija kehossaan on. Silloin voin huomioda tanssijaa ja auttaa häntä ymmärtämään lähtökohtiani kohden koreografiaa niin, että kunkin toimijan – tanssijan ja koreografian – kokemuksen merkitys korostuu. Keinot luovat mahdollisuuksia.

ABSTRACT

**From The Problems of The Aging Dancer To A Dialogical Examination.
A Choreographer's Point of View.
Contains: Are You Still Dancing? (part II) and A Journey Through
Choreographic Processes (part III)**

I was inspired to embark on the artistic investigation described in this report by the ongoing debate on the aging dancer in contemporary dance in Finland. The study concentrated primarily on career transition but made me contemplate how dancers might continue their careers in dancing. I considered this problem mainly from the choreographer's perspective and thought that it had to do with the approaches used in the choreographic process. I noticed that dance too often succumbed to practices influenced by a mechanistic conception of humankind. Accordingly, this meant that dancers and their bodies were regarded as instruments and as raw material for creating a choreography. The dancer then became an object to be manipulated by the choreographer, and the choreography became a product.

In the first artistic processes dealt with in this investigation, namely *A Woman's Elbow* (1994) [*Naisen kyynär*], *The Dice Throwing Women* (1995) [*Noppaa heittävät naiset*] and *Birdie* (1996) [*Lintunen*], the methods of alignment, release and improvisation were the primary means of creating dance material. Through them the dancers were allowed to influence the way the choreography began to unfold. The most important conclusion I reached in reflecting on these artistic processes was two-fold. I acquired a heightened awareness that I cannot, as a choreographer, grasp every aspect of the dancers' experiences of dancing. I also realised that at any given moment the processes of dancing have a lot to do with the state of the body. Thus in my view age was only one aspect of the differences encountered when dealing with the body and dancing. These considerations posed new questions. My primary aim was to devise new means of understanding the process of dance creation by analysing dancers' experiences as closely as possible. I thought that a dialogical and a reflective attitude to the creation of dance would, together with the methods of rehearsing, which themselves included dialogical features, result in deep, honest dance that speaks to the audience in an authentic way. The common element entailed in both the reflective and the practical methods was a serious mode of listening and

experiencing. As a consequence, the subject of my artistic work shifted from questioning the problems of the aging dancer to the dialogical relationship between the dancer and the choreographer. I therefore decided to adopt a holistic conception of the human being related to phenomenological philosophy and, in particular, the postulations of Lauri Rauhala while attempting to get to the heart of method-oriented and manipulative thinking in dance work, which often treats individuals in an external and superficial manner.

The need for freedom in physical performance was enhanced by the dialogical approach and, especially, the group work *Eight Rivers* (1997) [*Kahdeksan jokea*]. The creative process was important to the dancers in learning distinct movement sequences, and they felt that working with imagery was a good means of grasping the choreographer's aims and enhancing the content, intention and quality of the movement. Image-working was in my study understood as a bridge between the choreographer and the dancer. As a choreographer, I consider this to be highly relevant, especially when I am constructing a new choreography designed to preserve its own identity while at the same time illuminating and likening itself to the dancers.

In analysing *Horse Songs* (1998), *The Three Little Goblins* (1998) [*Kolme pientä peikko*] and *Silences* (1999) [*Hiljaisuuksia*] created as part of this study I then observed that dialogue exists between two agents: the dancer and the choreographer. Even when the work situation is more open, their roles remain intact. Some dancers want to influence the creation of the dance material and choreography, others to put the choreographer's ideas into practice. Dialogue does not necessarily mean that a dance is jointly created. Through my work the conception of the choreographic process and its relation to the moulding of the dance became crystallized in the exchange of perceptions. Consequently, my view of dialogue in the choreographic process is that I, as the choreographer, have the ability to perceive the dancers' stances while they are dancing. I am then able to heed the dancers and help them to understand the logic of the choreography in such a way that the experience of each agent – the dancer and the choreographer – is heightened. The means in this case create the potential.

Riitta Pasanen-Willberg on 1980-luvun alusta lähtien toiminut tuottelianaan koreografina luoden lukuisia soolo- ja ryhmäteoksia. Viimeisimmistä teoksista mainittakoon Naisen kyynär (1994), Noppaa heittävät naiset (1995), Lintunen (1996), Kahdeksan jokea (1997), Horse Song (1998), Kolme pientä peikkoa (1998) ja Hiljaisuuksia (1999). Näiden teosten ja niihin liittyvien tanssikäytäntöjen tarkastelutapa ja niistä raportointi on ensimmäinen Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella valmistunut taiteellispainotteinen tohtorintutkinto. Vanhenevan tanssijan problematiikkaan liittyvä osuus antaa yhden näkökulman ymmärtää tanssinentällä vaikuttavia tekijöitä perinteisen, lääketieteellisen ja ihmistä usein autoritaarisesti kohtelevan ja määrittelevän katsantokannan rinnalle. Dialogista otetta koreografisessa työskentelyssä korostava osuus käsittelee ajatuksellisia elementtejä, joista on hyötyä niin tanssijan kuin koreografinkin työssä. Raportti tuo esille tanssin ajankohtaisia ilmiöitä ja se on kohdistettu ensisijaisesti tanssialan opiskelijoille ja alan ammattilaisille.

ISSN 1238-5913

ISBN 952-9765-24-X



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN