



*Kirsi Heimonen*

# Sukellus liikkeeseen

– liikeimprovisaatio tanssimisen  
ja kirjoittamisen lähteenä

*Kirsi Heimonen*

# Sukellus liikkeeseen

– liikeimprovisaatio tanssimisen  
ja kirjoittamisen lähteenä

A C T A S C E N I C A 2 4

Teatterikorkeakoulu  
Esittävien taiteiden tutkimuskeskus/tanssitaiteen laitos

Kirsi Heimonen  
Sukellus liikkeeseen  
– liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä

Väitöstutkimus  
Esittävien taiteiden tutkimuskeskus/tanssitaiteen laitos

Julkaisija: Teatterikorkeakoulu  
© Kirsi Heimonen ja Teatterikorkeakoulu

Acta Scenica -julkaisusarja nro 24

Croquis-maalaukset: Taneli Tuovinen  
Ulkoasu & taitto: Kirsi-Marja Puuras

AS 24 nid 978-952-9765-54-6  
AS 24 pdf 978-952-9765-55-3

Painettu Painotalo Miktorissa, Helsingissä marraskuussa 2009

# Sisällys

Kiitokset	7
Tiivistelmä	9
Abstract	10
VIITTOJA KINTTUPOLULLE	13
Taustaa kuljetulle reitille	13
Tutkimustehtävä ja paikantuminen	15
Jälkiä tutkimuspolulla	19
Liikeimprovisaatiotyöpaja	24
Aineisto	30
METODIN ESITYS	33
Kielen paikka: kirjoittaminen menetelmänä	36
Elämismaailma ja merkit paikantajina	38
Mimesis	40
TANSSIMISEN KENTTÄ	44
Ihminen kenttänä, kenttä elämänä	44
Ruumiillisuuden sisätilat	52
Kinesfäärin kenttaluonne	53
Äänen kenttä	60
Katseen kentät	65
Keskiö	72
Kenttäteoria	77
TYYLI: TANSSIMISEN TAPA	81
Liikkeen ja yksilön tyyli	82
Yhteisöllinen tyyli	89
Tyyli katsojassa	92
KAUNEUS	101
Tarpeellinen tarkoitukseton liike	105
Linjaus maailman kanssa	107
PITKÄSTYMINEN	115
Toiston kuorma	117
Pitkästymisen paalu	125
Pitkästymisen kosketus: India Song	133
OUTOUS	136
Abgrund	136
Kontrolli	139
Outouden poijuja, epälineaarisuuden aallokossa	145
Outouden jälkiä lihassa	149
Liikkumisen olotiloissa	150
Unheimlich	152
Kaunotar ja hirviö	154
Outous - toiseus tuossa toisessa	155
Tyyneys avautuu toisen outoudessa	159

LIIKE-EMPATIA	163
Irrallisuuden tuska	170
Sulautumaton	173
Etäisyyden mahti	178
KOSKETUS	184
Lattian kosketus	184
Kosketus ui läpi ihon	185
Kosketuksessa: olla tässä, olla toisaalla	190
Luottamus kosketuksessa	192
Kosketus jättää jäljen	196
Ennakoimaton kosketus	198
Iho ytimenä	200
Kivun painauma	203
Veresliha	206
Avoimuus kivulle	209
TANSSIMINEN LAHJANA	214
Vastalahja	214
Lahja	217
Tanssiminen khorana	221
Kohtaamisen lahja	228
HARTAUS	229
Pudotus tanssiin, yhteys maahan	232
Hartauden liikehtivä paikka	239
Luottamuksen piiri	244
Hengittäminen hartauden harjoittamisena	246
Toisto ilman toistoa	249
Hartaus laatuna joka on teko	253
Harras odotus	256
Omistautuminen, osallisuus kosketuspintaan	258
Pyhän saapuminen	259
INKARNAATIO	264
ETÄISYYKSIÄ: KIELI JA TANSSIKOKEMUS	272
Puhe	274
Kielen liha	279
Tanssimisestä kirjoittaminen	280
Ruumis ei-tekstinä, ero	284
Liikenotaatio	286
Välimaasto	288
Hämäryys	294
LOPUKSI	298
LÄHTEET	305
LIITTEET	
Liite 1:	
Liikeimprovisaatiotyöpajan tapahtumat pääpiirteittäin	319
Liite 2:	
Reittejä tästä tähän DVD (14:10)	323

# Kiitokset

Teatterikorkeakoulu tarjosi tutkimisen mahdollisuuden. Kiitän taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopeltoa ja esitystaiteen ja -teorian professori Annette Arlanderia kiinnostuksesta ja kommenteista. Kiitän myös tanssitaiteen laitosta ja Teatterikorkeakoulun työntekijöitä, jotka ovat auttaneet minua taipaleellani.

Kiitän taloudellisesta tuesta ja luottamuksesta Niilo Helanderin säätiötä, Alfred Kordelinin säätiötä, Suomen Kulttuurirahastoa, Teatterikorkeakoulua sekä Jenny ja Antti Wihurin rahastoa. Samoin kiitän Esittävän taiteen tohtorinkoulutusohjelmaa. Suomen Akatemian ja Taiteen keskustoimikunnan rahoittama Hankkeena tieto -tutkimusprojekti tarjosi tärkeän keskusteluareenan. Kiitän osallistujia tanssimiseen liittyvistä keskusteluista, varsinkin hankkeen vastuullista johtajaa, tanssitaiteen tohtori Leena Rouhiaista, joka jakoi asiantuntemustaan auliisti.

Lundin teknisen korkeakoulun teollisen muotoilun opiskelijoita kiitän uskalluksesta ja jakamisesta. Moalle kiitos ennakkoluulottomuudesta ja lukuisista keskusteluista vuosien varrella. Jacquesille kiitokseni kuvaamisesta, läsnäolosta.

Raimoa kiitän tanssifilmin kuvauksista ja editoinnista, yhdessä tekeminen on ollut innostavaa. Jopelle kiitos musiikista, Pukelle äänisuunnittelusta ja Marille puvuista. Tanelille kiitos croquis-piirroksista. Yhdessä työskentely, toisen kuuleminen on ohjannut matkaa kanssanne. Michaelalle ja Sarille kiitos tanssifilmin tuotannollisten asioiden hoitamisesta.

Kiitän kaikkia, jotka kommentoivat tutkimustani sen eri vaiheissa. Toisen näkemisen tavan kuuntelu on lahja tekijälle.

Teatterikorkeakoulun tutkijayhteisö on ollut yksi osa arkea, ja kiitän lämpimästi kaikkia tutkijakollegoita. Katalle kiitos keskusteluista, jakamisesta. Riitan kanssa pohdinnat kuvan ja liikkeen suhteesta ovat olleet tärkeitä kohtaamispaikkoja vuosien mittaan ja yhteinen toiminta on avautunut ystävyydeksi.

Rakkaalle ystävälleni Katille, kiitos. Marille ja Maija-Riitalle kiitos ystävyydestä ja kannustuksesta. Ursi, kiitos että veit minut Rigi-vuorelle. Päivi, Satu, Eeva ja Roksa & Mari sekä muut ystävät – kiitos että olette.

Kiitos Dots-ryhmän tanssijaystävät Leena ja Laura, samoin muusikot Jukka ja Pekka. Kanssanne on helppoa, yllättävää ja arvokasta olla, tanssia ja esiintyä. Oma olemiseni on paikantunut aina uudestaan.

Helsingin Diakonissalaitoksen yhteisöä kiitän siitä, että olen voinut työskennellä osa-aikaisena tanssitaiteilijana ja elää tutkimisen rinnalla toisenlaista todellisuutta sosiaaliterveysalalla. Erityiskiitos Minnalle, Jonnalle ja Anskulle. Aukkaille ja asiakkaille kiitos paljaudesta ja avoimuudesta, tutkiminen on saanut uudenlaisen mielen seurassanne.

Kiitän vanhempiani, Saimia ja Ollia sekä Riitta-sisarta perheineen tuesta. Kari-veljeä kiitän maltillisista ja viisaista neuvoista.

Kirjailija Torsti Lehtistä kiitän opetuksesta, kommenteista ja kieleen liittyvistä korjauksista. Intohimosi äidinkieleen tarttuu!

Työn esitarkastajia, taiteen tohtori, professori Liisa Ikosta Taideteollisesta korkeakoulusta ja filosofian tohtori, taidekasvatuksen yliassistentti Tarja Pääjokea Jyväskylän yliopistosta kiitän käsikirjoitusta koskevista arvokkaista huomautuksista.

Ennen kaikkea kiitän ohjaajaani, filosofian tohtori, kuvataiteiden tutkimuksen ja opetuksen professori Juha Vartoa, tilasta. Sain eksyä, vaellella oudoissa maisemissa ja tunsin, että en ole täysin kadoksissa. Autoit minua näkemään vaellukseni laadun.

Helsingissä, 4.8.2009

tekijä

# Tiivistelmä

*Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* tarjoaa yhden ehdotuksen kirjoittaa tanssimisesta. Empiirisenä aineistona käytetään Lundin teknisen korkeakoulun opiskelijoiden kirjoituksia tanssimisen kokemuksista liikeimprovisaatio-työpajassa. Vertailukohtana tanssin maallikoiden kirjoituksille toimivat Merce Cunninghamin kirjoitukset ja muiden kirjoitukset hänen taiteellisesta toiminnastaan. Tanssin maallikoiden kirjoitukset asetetaan tanssin maailman yhteyteen, ja asettelu paljastaa eroja ja samankaltaisuuksia tanssin maallikoiden ja ammattilaisten toiminnassa. Opiskelijoiden kirjoitukset, heidän tanssimiselle antamansa merkitykset avautuvat lähiluvussa, jossa tanssija-tutkija ottaa huomioon myös opiskelijoiden kanssa yhdessä eletyt tapahtumat työpajassa.

Tanssimisen kokemusten kuvaukset liittävät tutkimuksen fenomenologiseen lähestymistapaan, mutta tutkimuksen erityisluonne paljastuu kielenkäytön tavoissa. Kirjoittaminen on tutkimistapa, löytöretki, joka etenee kirjoitustapahtumassa. Tutkijan erilaiset kielenkäytön tavat kuvaavat tanssimisen kokemuksia – työpajakokemuksia sekä myös tanssija-tutkijan esiintymiskokemuksia – mutta kieli ei ota tanssimista haltuun. Tanssiminen on oma puhutun ja kirjoitetun kielen todellisuudesta poikkeava todellisuutensa.

Työpajassa opiskelijat heittäytyvät tanssimaan ja jättävät tahtotilan. Toisten osallistujien lähellä tanssiminen merkityksellistää toiminnan, joka on heille outoa. Eettisyys toista kohtaan tapahtuu kun tanssitaan yhdessä. Siinä toteutuu Emmanuel Levinasin kuvaama toisen kohtaaminen ja vastuu toisesta, joka kuuluu inhimillisyyteen. Yhdessä tanssiminen johdattaa opiskelijat ihmisenä olemisen kysymyksiin.

Merce Cunninghamin kirjoitusten lisäksi kussakin luvussa esitetään lukuisten kirjoittajien ja filosofien ajatuksia, joiden valossa tanssimisen ilmiö avautuu monin tavoin. Luvut tulkitsevat fragmentaarisesti liikeimprovisaatiotyöpajan tapahtumia.

Tutkiminen sai alkunsa liikeimprovisaatiotyöpajasta ja vei kirjoittamiseen. Tutkimisen taipaleella syntyi tanssifilmi *Reittejä tästä tähän*, tanssisoolot saivat kimmokkeen opiskelijoiden kirjoituksista ja muista jo olemassa olevista teksteistä; tanssifilmi tuo tanssimisen todellisuuden läsnä olevaksi kirjoittamisen rinnalle.

# Abstract

*Dive into Movement – Movement Improvisation as a Fountain of Dancing and Writing* offers one proposal to write about dancing. The empirical material that is utilized in the research comprises of students' writings about experiences from a movement improvisation workshop at the Lund Institute of Technology<sup>1</sup>. As a comparative viewpoint for these writings by non-dancers the research employs the texts of Merce Cunningham and other authors' publications on his artistic activity. The experiential writings by the students are set into the context of the dance world, and this reveals differences and similarities between the activities of dancers and non-dancers. The writings of the students, the meanings they gave to the dancing experiences, are interpreted through a close reading, in which the research-dancer also considers the lived events she experienced together with the students at the workshop.

Methodologically already the descriptions and interpretation of the dancing experiences link this research to a phenomenological approach, but the special nature of the research is its use of language. Writing is a method of inquiry, a journey of exploration that travels in the act of writing. The researcher uses language in a variety of ways to describe the dancing experiences – the student experiences at the workshop as well as some performing

<sup>1</sup> The institution has been renamed. Currently it is called Lund University, Faculty of Engineering.

experiences of the dancer-researcher – still language does not fully capture dancing. Dancing is a reality of its own that differs from the spoken and the written.

At the workshop the students throw themselves into dancing and leave their will behind. Dancing in the proximity of the other participants makes action that is strange to them meaningful. There is an ethics toward the other person that happens when dancing together. A humane encounter and responsibility for the other that is described by Emmanuel Levinas are realized in it. Dancing together leads the students to the problem of being human.

In each chapter, thoughts of numerous writers and philosophers are presented alongside the writings of Merce Cunningham. In various ways, they shed light on the phenomenon of dancing. The chapters offer a fragmentary interpretation of the happenings at the movement improvisation workshop.

The research started with a movement improvisation workshop and proceeded into writing. During the research journey the dance film *Routes from here to here* was also born. The solo dances in this film were inspired by some of the writings by the students as well as a few other already existing texts. The dance film makes the reality of dancing present together with the progression of the writing.



# Viittoja kinttupolulle

Tutkimiseni alkoi ihmettelystä. Ihmettelin tapaa, jolla tanssin maallikot tanssivat. He antautuivat liikkeelle ja herkistyivät kuulemaan toisiaan. Aistisuus ohjasi tapahtumista. Olin ohjannut useana syksynä liikeimprovisaatiotyöpajan Lundin teknisen korkeakoulun opiskelijoille, mutta joka vuosi tapahtuminen tanssimisessä oli ihme. Seuraava kysymys, jonka heti kohtasin, oli kieli. Onko mahdollista kirjoittaa niin, että liikkeen ja ruumiillisuuden tunto säilyy kirjoituksessa? Mitä merkitsee, että ruumiillisuus ja liikkeen tunto ovat etusijalla tutkimisessa? Millaista tietoa se voi tuoda? Opiskelijat kirjoittivat joka päivä tanssimisen jälkeen kokemuksistaan. Heidän tuottamansa aineisto tarjoaa pohjan ilmiöstä kirjoittamiselle.

Kirjoitan tanssijana. Yritän siis kirjoittaa tanssimisesta suoraan lihasta. Tämä tarkoittaa kirjoittamisen yhteyttä tanssimiseen, mutta lihan paikkaa ei voi tarkasti määrittää etukäteen. Tutkimisen keskiössä on aistisuus. Eri kielenkäytön tavat vaativat omanlaistaan asennoitumista kieleen, ja siten ne auttavat näkemään ilmiön eri tavoin. Ne ovat osa fragmentaarista kerrontaa, sillä tässä tutkimuksessa kukin luku avaa tanssimista tietystä kilmasta ja tietyin käsittein. Fragmentaarisuus tunnustaa ja korostaa ilmiön luonteen: tanssimista ei voi saada kokonaan haltuun. Lihassa on toiseus, jota ei voi tietää. Fragmentaarisuus syntyy antautumisesta kirjoittamiselle, ja siksi tapahtuminen näyttyy kussakin luvussa tietynlaisena. Tämä muistuttaa tanssimista, jossa jokainen käännös avaa maailmaa hieman toisenlaisena.

## **Taustaa kuljetulle reitille**

Ohjasin vuosina 1995–1998 ja 2000–2005 liikeimprovisaatiotyöpajan Lundin teknisessä korkeakoulussa opintonsa aloittaville opiskelijoille. Liikeimprovisaatiotyöpajat alkoivat satunnaisesta kohtaamisesta. Tutustuin kuvanveistäjä Moa Hagaan, joka toimi opettajana arkkitehtiosastolla. Osaston opettajakuntaan kuuluu perinteisesti aina taiteilija. Moa oli perustamassa teollisten muotoilijoiden koulutusohjelmaa, ja hän kiinnostui tutkielmastani,

jossa käsittelen eri paikkojen vaikutusta tanssimiseen.<sup>2</sup> Kerroin hänelle innostuneena paikkojen luonteesta, kuinka eri tilat kutsuvat erilaiseen olemiseen ja liikkeeseen. Hän kuunteli tarkkaavaisena ja ehdotti oitis työpajaa. Posti toi virallisen kutsun ohjaajaksi työpajaan, jonka merkityksestä meillä oli vain aavistus. Usko ruumiillisuuteen ja liikkumisen voimaan kannatteli meitä. Työpajat muodostuivat oudoksi aluksi opiskeluun. Jonkinlainen maanjäristys tapahtui opiskelijoille vuosi toisensa jälkeen. Kymmenen vuoden taipaleella yksi kerta jäi väliin ja työpajaan osallistuneet opiskelijat vaativat sen palauttamista ohjelmaan aloittaville opiskelijoille. Tanssimiseen uppoutumisessa oli merkityksellistä, että opiskelijat olivat ensimmäisen vuosikurssin opiskelijoita. He eivät tunteneet toisiaan ja tiesivät tuskin mitään tulevasta koulutuksesta. Tanssimisen outous yhdistyneenä vieraisiin ihmisiin ja paikkaan houkutti kummallisuudellaan.

Tähän tutkimukseen keräsin materiaalin neljän päivän liikeimprovisaatiotyöpajasta syksyllä 2001: ohjasin työpajan, tanssimme kahdeksan tuntia joka päivä. Päivän päätteeksi opiskelijat kirjoittivat omista tuntemuksistaan liikeimprovisaatiosta.

Kirjoitin kenttätyöpäiväkirjaa Lundissa joka ilta, usein myös aamulla ja lounastauolla. Kirjasin päivän tapahtumat, tunnelmat ja huomiot opiskelijoiden tanssimisesta ja puheesta. Myöhemmin pidin työpäiväkirjaa tutkimisen kulusta, kirjoitin myös osallistumisestani tanssin työpajoihin ja esiintymisistäni. Lainaan tutkimuksessani työpäiväkirjojani. Käytän kenttätyöpäiväkirjaa ja työpäiväkirjoja myös pohjana, josta useat kuvaukset ovat saaneet alkunsa.

Sain koulutuksen järjestäjältä tutkimusluvan jo ennen Lundiin saapumistani. Minua pyydettiin kysymään lupa myös työpajassa opiskelevilta. Kun aloitin työpajan, kerroin tutkimuksestani ja sain opiskelijoilta luvan käyttää heidän kirjoituksiaan tutkimusmateriaalina haluamallani tavalla. Suostumus tutkimukseen vahvistui toiminnassa, koska joka iltapäivä tanssimisen jälkeen opiskelijat kirjoittivat työpajan tunnoista ja antoivat kuvauksensa käyttööni.

Liikeimprovisaatiotyöpajasta muodostui siis kymmenen vuoden traditio teknisen korkeakoulun teollisen muotoilun opiskelijoille. Työpaja oli aloittaville opiskelijoille joka kerta uusi, hämmästyttävä kokemus. Tanssiminen näyttäytyi teknisessä korkeakoulussa erillisenä saarekkeena. Se auttoi minua tekemään huomioita, jotka olisivat saattaneet jäädä tekemättä, jos tanssiminen olisi kuulunut siihen ympäristöön. Uusi tilanne luo uuden yhteyden ja rakentaa merkitykset. Ympäristö tarjoaa merkitysyhteyden, opiskelijat etsivät yhteyttä itseensä ja toisiinsa erilaista ympäristöä aistien.

Opiskelijoiden kirjoitukset toimivat lähtökohtanani läpi työn. Kirjoitan vain vähän itsestäni, mutta pyrin kirjoittamaan kuunnellen ruumiillisuuttani, ja siinä paljastuvat valintani ja tapani olla. Kurotan kohti tapahtumista tanssissa, jossa tarkkarajaiselle ja tarkkaan rajatulle kirjoittaja-yksilölle ei ole tilaa. Se ei ole tarkoituksellista piilottelua tai vastuun pakoilua, vaan antaa lihalle mahdollisuus tulla kuulluksi. Yritän tarjota lukijalle mahdollisuuden kuulla sellaista, jota ei ole tiukasti määritelty, mutta josta tihkuu tapahtumisen luonne. Kirjoitustapahtuma on löytöretki myös itselleni.

<sup>2</sup> Master of Arts -tutkintoni lopputyö Laban Centressä käsittelee tanssimisen kokemusta eri tiloissa: *The Places - The Experience of Dancing in Different Places With Special Reference to the Phenomenology of Environmental Psychology, Humanistic Geography and the Phenomenology of Architecture*. 1992 (julkaisematon). Valerie Preston-Dunlop ja Ana Sanchez-Coldberg viittaavat tutkielman teoksessa *Dance and the Performative*. 2002, 92. He viittaavat kävelysiltaan tanssimisen paikkani, jolloin siltä oli sekä jalankulkijoiden paikka että esiintymispaikka. Yhteys ohikulkijoihin syntyi teoksessani.

Tanssiminen kuuluu kokemushorisonttiini.<sup>3</sup> Tutkijuus mahdollistaa liikkeen ihmettelyn kirjoittaen. Ruumiini kaiku on läsnä opiskelijoiden tekstien luennassa: monet tanssimisen, opettamisen ja esiintymisen juonteet heräävät lihassani. Ne paikantuvat, ne koskettavat eri kohtia ruumiissani ja painautuvat eri syvyyksille lihaan. Kun kirjoitan, jäljitän lihan tuntoa.

## Tutkimustehtävä ja paikantuminen

Tutkimisen alussa tutkimuskysymykseni oli: millaisia tanssimisen merkityksiä teknisen korkeakoulun teollisen muotoilun opiskelijat muodostavat tanssimisen kokemuksistaan liikeimprovisaatiotyöpajassa. Tutkimuskysymyksestä avautuu tapa kirjoittaa. Kirjoittaminen on tutkimista, jossa asia paljastuu vasta kirjoittamisen toiminnassa. Etukäteen en tiedä, mitä kirjoitan. Yritän selvittää itselleni, millainen yhteys lihaan syntyy kirjoittamisessa ja millaista tietoa se tuottaa.

Paikantuminen tutkimisessa avautuu paikattomana paikkana, jota kuvaan työpäiväkirjassani.

Sanat kulkevat lävitseni kuin kevätpurot, aina löytyy joku sana, tuntuma sanassa, joka juoksuttaa ajatusta kirjoittaessani, jotain liikehtii, valuu.

En tiedä mistä, en tiedä minne. Kokonaisuus katoaa liikkeessä, kokonaisuus katoa yksityiskohdissa. Ajelehdin jäälautalla. (työpäiväkirja 20.4.2004)

Opiskelijoiden kirjoitukset muodostavat empiirisen aineiston, mutta periaatteessa empiirinen voisi olla mikä tahansa aineisto, joka tarjoaa mahdollisuuden kirjoittaa tanssimisen kokemuksista. Aineisto muodostuu näin välineeksi kohti tanssimisen kirjoitusta. Aineistolähtöisyys tarkoittaa opiskelijoiden kirjoitusten tarkastelua. Heidän tekstiensä lukeminen on johdattanut minut uudenlaiseen paikkaan, jossa kirjoitan. Tapani kirjoittaa tanssimisesta muodostaa tutkimuksen ytimen. Sisältö ja muoto kietoutuvat toisiinsa, ja kaiken perustana ovat opiskelijoiden kirjoitukset.

Tanssimisen kokemuksen kuvaamisessa on kyse fenomenologisin termein ”paluusta asioihin itseensä”. Näin tutkimiseni liittyy fenomenologiseen tanssintutkimukseen ja tarjoaa siihen yhden näkökulman. Tanssintutkimuksen perinne on kirjoittaa siitä, mitä tanssi on katsottuna. Ruumiillisuudesta on kirjoitettu paljon<sup>4</sup>, mutta kokemuksellisuus on jäänyt syrjään. Suomessa on kuitenkin virinnyt rikas tanssin fenomenologinen tutkimus, johon liityn omalla tavallani.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Kokemushorisonttini on ollut takertuneena tanssimiseen. Muistan, kun kävelin päivittäin Lundin vanhasta kaupungista uudelle yliopiston kampusalueelle. Yhdessä rakennuksessa loisti kirjaimet BMC. Ihmettelin useana päivänä, miten Body Mind Centering -lähestymistapa oli saanut hienon uudisrakennuksen. Vihdoin menin lähemmäksi, kirjainlyhenne selvisi: BioMedicinsk Centrum.

<sup>4</sup> Aistisuus puuttuu ruumiillisuuden ja tanssin kirjoituksista. Esimerkiksi Helen Thomas on todennut, kuinka kirjoitus tanssista toisaalta pakenee abstraktioihin ja yhteyttä käytäntöön ei löydy. Toisaalta ruumiillisuudesta kirjoitetaan, sitä taivutetaan jonkin muun merkitysyhteyden ympärille kuten esimerkiksi kulutuskulttuuri tai gender-tutkimukset. Ruumis katoaa noihin diskursseihin. Kts. Helen Thomas, *The Body, Dance and Cultural Theory*. 2003, 214. Toisena esimerkkinä on Marta E. Saviglianon teos tangosta. Teos kulkee feminismiin, postkolonialismiin ja talouden teorioiden matkassa, kietoutuu seksuaalisuuteen, genreen, rotuun ja kansalliseen identiteettiin. Tango näyttäytyy myös metaforana, jossa tekijä kertoo itsestään ja Latinalaisen Amerikan kehityksestä ja kolonisaatiosta. Ks. Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*. 1995. Kolmas esimerkki on lähellä tutkimistani, koska se käsittelee tanssijoiden ja muusikoiden improvisaatiota: Luise Mathieu, *A Phenomenological Investigation in Music and Dance*. 1984. Mathieu löytää avoimuuden tilan improvisoinnissa, millä on yhteys

Tutkimiseni sijoittuu laadullisen tutkimuksen laajaan kehikkoon. Sen perinteeseen kuuluvat muun muassa seuraavat piirteet: ihminen ja elämismailma ovat laadullisia, ainutkertaisia tutkimuskohteita; tutkimus koskee merkityksiä ja menetelminä toimivat tulkinta ja ymmärtäminen<sup>6</sup>. Näitä perinteisiä kriteerejä noudattaen voidaan tehdä monenlaista tutkimusta, ja tutkimestavassani kriteerit täyttyvät. Korostan yritystä sallia lihan osallistua kirjoittamisessa. Kirjoittamisessa tapahtuu tulkinta ja ymmärtäminen.

Tutkimiseni paikantuu tiettyyn työpajaan Lundissa ja toteuttaa siten laadullisen tutkimuksen periaatteita. Laadullinen tutkimus keskittyy aina tiettyyn tapaukseen ja sen erityisyyteen. Norman K. Denzin ja Yvonna S. Lincoln korostavat, että laadullisessa tutkimuksessa ilmiö ja ihmisten sille antamat merkitykset ovat keskiössä. Tutkittava asia tapahtuu heidän ympäristössään, ihmisten arjessa. Runsaita kuvauksia arvostetaan<sup>7</sup>. Paikallisuus ja moninaiset tulkinnat kuuluvat laadulliseen tutkimukseen, niin myös tässä kuvaamaani tutkimiseen.

Tanssiminen on tapani hahmottaa maailmaa ja olla maailmassa. Tuosta suhteesta on mahdollon etääntyä, nähdä se kirkkaasti ja kirjoittaa selkeästi siitä mikä on minua. Juha Varto esittää inspektiivisen näkemyksen muodon, jossa ihminen elää keskellä tapahtumisia, eikä ulospääsyä tai välimatkaa ole. Hän vertaa sitä polttorovion katselemiseen, kun itse on poltettavana. Tieto, joka tästä näkemyksen muodosta syntyy, on muuttuvaa, eikä tietämisen kohde ole erotettavissa tietäjästä. Varmuus todellisuuksien hallittavuudesta haalistuu, ja antautuminen epävarmuuteen tuo kokemuksellisen varmuuden edes joistakin asioista<sup>8</sup>.

Tunnustan muutoksen tutkimuksen taipaleella, annan osallistumiseni työpajoihin eri rooleissa ja esiintymisieni vaikuttaa tulkintoihini, jotka valottavat tekstissäni kertomuksissa ymmärrykseni muutosta. Ne kaikki vaikuttavat tanssimiseeni, mutta samalla ne vaikuttavat kirjoittamiseeni. Kertomukset ja kuvaukset liittyvät aina kappaleessa käsiteltävään aiheeseen. Anneli Arho ja Tuomas Mali pohtivat musiikin tekijän näkökulmasta tieteellisen tutkimuksen kaksimaailmallisuutta: tutkijan todellista elämää ja abstraktin, ”paljaan elämän” objektiivisten tosiasioiden maailmaa. Tutkijan tulisi pitää oma elämänsä erillään abstraktio-maailmasta, jossa todellinen elämä voidaan nähdä ”tutkimuskohteena”. Hän ei saa sekoittaa omia uskomuksiaan ja asenteitaan tutkimuskohteeseen<sup>9</sup>. Vaatimus on Malin ja Arhon mielestä kohtuuton. Minunkin on mahdollonta toteuttaa tätä vaatimusta, koska en voi erottaa tanssimisen kokemuksiani tutkimisesta. Elän liikkeessä, oleilen tahmaisessa, kuonai-

fenomenologiseen asenteeseen. Tanssijoiden kuvaukset tanssimisestaan sisältävät samankaltaisia asioita kuin aineistossani, mutta hän tavoittelee kokemusten kirjoittamisessa ja puhumisessa improvisaation parempaa oppimista ja opettamista. Mathieu tutkimus antaa täten mallin improvisaation opetukseen, sen sijaan tutkimiseni kaihtaa malleja. Viimeinen esimerkki liittyy yhteiskunnalliseen muutokseen. Jonas Frykman esittää voimistelun ja siihen liittyvien harjoittelumuotojen suuren vaikutuksen modernismin syntyyn Ruotsissa 1930-luvulla. Frykman kuvaa oivallisesti liikkumisen ja aistisuuden merkityksen ruotsalaisen yhteiskunnan kehityksessä, ja esittää näin historiankirjoituksissa unohdetun näkökulman. Kts. Jonas Frykman, *On the Move: The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s*. Nadia C. Seremetakis (ed.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. 1996, 63–85. Hän kirjoittaa sujuvasti, artikkelissa on paljon havainnollisia esimerkkejä, aistisuus ja voimistelun tunto kuitenkin puuttuvat.

<sup>5</sup> Uraaurottavia tanssin fenomenologisia tutkimuksia: Jaana Parviainen, *Bodies Moving and being Moved*. 1998, Leena Rouhiainen, *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. 2003 ja Kirsi Monni, *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. 2004.

<sup>6</sup> Juha Varto, *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. 1992, 57.

<sup>7</sup> Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, Introduction. *Entering the Field of Qualitative Research*. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (eds.), *The Landscapes of Qualitative Research. Theories and Issues*. 1998, 3, 8, 10.

<sup>8</sup> Juha Varto, *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. 2000, 37–40.

<sup>9</sup> Anneli Arho & Tuomas Mali, *Ymmärtämisestä, ei-ymmärtämisestä ja väärinymmärtämisestä. Finaali. Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti*. 2005:2, 28.

sessä maailmassa ja tutkiminen on osa tätä maailmaa, todellisuuttani. Tunnustan osallisuuteni. Minua ympäröivät todellisuudet vaikuttavat tulkintaani, ja ammennan niitä ymmärrykseeni.<sup>10</sup> Tutkimuksen teko on maailmassa oloa.

Seuraavassa kuvaan osallistumistani Deborah Hay'n<sup>11</sup> työpajaan. Esimerkki muistuttaa toisenlaisista todellisuuksien avaruuksista, jotka avautuvat Hay'n ohjaamassa työpajassa. Tutkijana pysyn valppaana tanssien, ja samalla tutkimisen haasteet avautuvat.

*Makaan lattialla lähellä ikkunaa. Deborah kehottaa olemaan ja liikkumaan niin, että menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ovat kaikki tässä hetkessä, täällä, tässä tilassa. Kerrostumien välillä vallitsee harmonia, miten tahansa kukin harmonian ymmärtää itsessään. Lineaarisuus haihtuu. Ruumiin ääriiviivani puskevat eri suuntiin. Tunnustelen aikakerrostumia itsessäni, se tuottaa liikettä, liike vie. Ajatukset säntäilevät, tehtävä karkaa kauas. Sanat, ohjeet kaikkoavat. Selkä tunnustelee puullattiaa. Hengitys keskustelee minussa lattiaa vasten. Tuntemattoman ajan kuluttua huomaa kieriväni kyljelle, kallon paino on raskas, se kierii hitaasti. Olkapääni tunnistavat etäisyyden toisistaan sekä suhteen lattiaan, kattoon. Etäisyydet hengittävät minussa. Liikkuminen tuntuu tarpeettomalta. Makaan paikallani. Se riittää. Ajat kiemurtelevat minussa, hivuttautuvat eri kohtiin ruumissa, risteilevät; kontrolli päättyy. Olen menneessä ja tulevassa: kapsahdan tilaan, tähän tässä joka ei pysy paikallaan, se häipyy ohi heti kun yritän kiinnittyä siihen. Olemalla jossain muulla, olemalla monessa paikassa ja ajassa yhtä aikaa juurrun tähän, nimettömään hetkeen, ajelehdin keveästi, keinahdellen.*

*Deborah puhuu solutasosta, hän pyytää ajattelemaan liikkuessi kaikkia 73 triljoonaa solua ruumissa. Olen vain soluja, helpottavaa. Etäännyin ja lähenen itseäni, voin hellittää egostani, annan tilaa soluille, soluilla kuuntelulle. Yritän ajatella mennyttä ja tulevaa, ruumis muistuttaa tästä hetkestä. Samalla tajuan sen mahdollisuuden. Ajan kerrokset luiskahtavat ruumiiseen, menneisyys ja tuleva lepattavat hetkessä, ne kietoutuvat tilaan minussa ja ympärillä. Aikakerrostumat pakahduttavat, mahdollisuus tuo lohdullisuuden. Oma äärellisyys täyttyy keskellä salia. Koettelen ääriviivojani, annan menneen ja tulevan temmeltää minussa. Raajani kulkevat keveyden suuntiin, keveydessään tuntemattomiin. Ilo nousee ruumiista, se kihelmöi ihon pinnalla. Ruumiin ajalliset ja tilalliset ulottuvuudet, tuntemattomat maastot vierivät minussa. Jatkovaa harjoitusta ilman päämäärää – vapaudun tanssiin.<sup>12</sup>*

<sup>10</sup> Olen toiminut vuosien ajan osa-aikaisena tanssitaiteilijana Helsingin Diakonissalaitoksen diakoniatöissä. Esiinnyn hoitokodeissa ja palvelukeskuksissa, ohjaan liikeimprovisaatiota, ohjaan lyhytelokuvia, kirjoitan. Olen tutustunut muun muassa muistihäiriöisiin ihmisiin, vanhuksiin, päihdeongelmaisiin, lastenkodin lapsiin, monikulttuurisiin ihmisiin, lukuisiin sosiaali- ja terveysalan henkilökuntaryhmiin. Nämä ihmiset ovat maadoittaneet minut arkeen ja tukeneet olemassaolollaan tutkimisen todellisuutta, tätä tässä.

<sup>11</sup> Deborah Hay kuului Cunninghamin tanssiryhmään vuonna 1964.

<sup>12</sup> Kirjoitus perustuu muistiinpanoihini (20.1.2003) Hay'n työpajassa: Neljä harjoitusta vapaudesta Helsingissä Zodiakissa.

Yleensä taidekorkeakoulujen tutkimukset tarkastelevat asioita osallisen näkökulmasta, esimerkiksi Anneli Arho tutkii muusikon ja musiikin suhdetta<sup>13</sup>, Kaija Huhtanen pianistin uutta roolia<sup>14</sup>, Leena Rouhiainen tutkii free lance tanssitaiteilijoiden asemaa<sup>15</sup>, Kirsi Monni tutkii tanssin olemusta suhteessa Martin Heideggerin ajatteluun<sup>16</sup> tai Liisa Ikonen dialogista skenografiaa<sup>17</sup>. Näissä kaikissa tutkija kirjoittaa omasta ammatillisesta vertaisryhmästään tai siitä todellisuudesta, johon hän ammatillisesti kuuluu. Omassa työssäni tanssin maallikoiden kirjoitukset tuovat vieraan elementin tanssimisen maailmaan. Ilmiö avautuu uudessa merkitysyhteydessä toisin.

Tanssintutkijat ja tanssin ammattilaiset Leena Rouhiainen ja Kirsi Monni ovat kääntyneet filosofien puoleen. Leena Rouhiainen on perehtynyt Merleau-Pontyn ja Kirsi Monni Martin Heideggerin ajatteluun. Asiantuntemus loistaa näissä tutkimuksissa ja ne luovat tärkeän avauksen myös filosofiseen keskusteluun tanssista ja tanssimisesta. Kiinnostukseni ja materiaalini, teknisen korkeakoulun opiskelijoiden kirjoitukset, johdattavat toisenlaiseen kieleen. Liitän työni tiiviisti tanssin maailmaan Merce Cunninghamin kirjoitusten ja hänen käsitteiden avulla, jotka liittyvät aina tanssimiseen. Keskustelen filosofien kanssa, mutta he eivät ole ensisijaisia ilmiön selittäjiä. He antavat kuitenkin keskusteluille filosofista pohjaa. Filosofeista viittaa eniten Emmanuel Levinasin kirjoituksiin. Levinasille etiikka on ensimmäinen filosofia. Tämä merkitsee, että eettinen suhde toiseen ihmiseen on perusta ja edellytys, josta filosofia ja inhimillinen olemassaolo saavat merkityksensä<sup>18</sup>. Hänen ajatustensa perustana on toisen kohtaaminen, jossa toinen pysyy aina toisena, ei-tiedettynä. Se tuo aukollisuutta, ilmaa, ja estää ilmiöiden haltuunoton.

Tanssimisen kokemus ei käänny sellaisenaan sanoiksi, mutta se ei ole puute vaan tanssimisen tapa olla. Kirjoittamalla voi kertoa tanssimisesta, mutta se ei ole sama kuin tanssiminen. Ero näiden kahden todellisuuden välillä on tärkeä ja merkityksellinen. Tanssissa ja kirjoittamisessa ajattelu poikkeavat toisistaan. Siksi syntyi tarve koetella ajatuksia ja kirjoituksia lihassa. Tein tanssifilmin, *Reittejä tästä tähän* (2007), joka on liitteenä. Se tuo tanssimisen todellisuuden läsnä olevaksi kirjoittamisen rinnalla. Tanssifilmi tarjoutuu katsottavaksi ja koettavaksi. Kirjoitan lyhyesti sen tekemisen lähtökohdista, mutta se on vain yksi kinttupolku tutkimisessäni.

Taneli Tuovisen croquis-piirroksiset tanssimisestani edustavat kirjoituksen ja tanssifilmin välimaastoa. Ne hapuilevat osaltaan kohti sitä, mikä jää ylijäämäksi ja sanoilta piiloon. Eri välineillä syntyneet kuvat kertovat lihallisuudesta ja palauttavat lukijan siihen, mistä on kyse: jatkuvasta liikkeestä, muuntumisesta<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Anneli Arho, *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikissa*. 2003.

<sup>14</sup> Kaija Huhtanen, *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. 2004.

<sup>15</sup> Leena Rouhiainen, *Living Transformative Lives*. 2003.

<sup>16</sup> Kirsi Monni, *Olemisen poeettinen liike*. 2004.

<sup>17</sup> Liisa Ikonen, *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. 2006.

<sup>18</sup> Antti Pönni, *Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Emmanuel Levinas, Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 7–8. Jo Pönnin esipuheen otsikko paljastaa Levinasin ensimmäinen filosofian perusteen.

<sup>19</sup> Taneli Tuovinen jutteli minulle työpäivien jälkeen: ”Mielenkiintoista – tekee viivan. Tartun sinussa johonkin että saan viivan erilaiseksi. Epämääräinen asia johon tartun, voi sanoa eri laaduksi (...) Kun teki mustalle (paperille) näin valoa sun liikkeissä, syttymisiä ja pimenemisiä. Joskus hain tukirankaa, joskus tavoitin energiaa joka piti tukirakenteen liikkeessä.” (19.12.2007) Tanelin ajatuksia liikkeen piirtämisestä on loppupuolella, s.291, 294.

## Jälkiä tutkimuspolulla

Olen kirjoittanut koko tutkimisen ajan. Aloitin runojen kaltaisilla lyhyillä teksteillä, etsin sanoja ja lauseita, joissa häivähtäisi liikkeen tuntu. Tunnustelin tanssikokemusta itsessäni. Tapa kirjoittaa ja kirjoittamisen tavat ovat muotoutuneet lukuisissa eri versioissa, ajattelu on paljastunut vasta tekstin ilmestyessä näyttöruudulle tai piirtyessä paperille.

Tutkimisen polkuni haarautuu luvuissa useaan suuntaan, siten tutkimista leimaa viitekirjallisuuden moninaisuus ja runsaus. Esitän tutkimustekstissä heti opiskelijoiden lauseiden jälkeen tulkintani niistä ja avaan tilanteen, johon lauseet liittyvät. Sen jälkeen tarkastelen kirjoitusta suhteessa Merce Cunninghamin kirjoituksiin ja kirjoituksiin hänen työstään, jos vertailukohtaa kyseiseen keskusteluun löytyy.

Merce Cunningham (s.1919) tarjoaa oivallisen maaston, koska hänen ajatuksistaan ja toiminnastaan löytyy runsaasti viitekirjallisuutta. Tanssijat, tuottajat, kriitikot ja tutkijat ovat kirjoittaneet hänestä. Hän on myös itse kirjoittanut.<sup>20</sup> Hän on merkittävä koreografi – häntä on kutsuttu maailman suurimmaksi eläväksi koreografiksi<sup>21</sup> – länsimaisen taidetanssin kentässä. Tanssin historiassa hänet on asetettu modernin tanssin ja postmodernin tanssin vedenjakajalle: hän teki eron moderniin tanssin, koska hän kavahti tanssin psykologisointia ja on alati toistanut, että liike sellaisenaan riittää. Hän vaikutti suuresti Judson Church -tanssijoihin, joita on kuvattu postmodernin tanssin perustajiksi. Ryhmän perustajajoukko muodostui suurelta osalta tanssijoista, jotka olivat tanssineet Cunninghamin ryhmässä tai harjoitelleet hänen tunneillaan. Carolyn Brown, Cunnighamin tanssiryhmän perustajajäsen ja pitkäaikainen tanssija on todennut, että Cunningham avasi tuleville sukupolville enemmän ovia kuin mistä itse halusi kulkea.<sup>22</sup> Esimerkiksi Steve Paxton, Yvonne Rainer, David Gordon, Deborah Hay ja Lucinda Childs ovat kaikki tanssitaiteilijoita, joihin Cunninghamin toiminta on vaikuttanut ja jotka ovat ponnistaneet – ihaillen tai kritisoiden mestariaan – omanlaiseen tanssin tekemiseen. Epäilemättä heidän tapansa tanssia vaikutti puolestaan Cunninghamiin teosten työstössä. Cunninghamin ura on kytkeytynyt amerikkalaiseen taidekenttään ja sen muutoksiin, hän teki yhteistyötä säveltäjä John Cagen lisäksi muun muassa kuvataiteilijoiden Robert Rauschenbergin ja Jasper Johnsin kanssa. Kaikille heille Marcel Duchamp oli tärkeä vaikuttaja, jonka avant-garde ajatukset innostivat heitä töissään. Myöhemmin Judson Church -tanssijat ottivat Cunninghamilta ja Cagelta käytännöt, joissa näkyivät Duchampin vaikutukset<sup>23</sup>. Tanssin asema itsenäisenä taidemuotona toisten rinnalla ja kunkin taidemuodon erillisyyttä korostava yhteistyö uudisti tanssin tekemisen ja katsomisen tavat. Keskityn Cunninghamin alkuaikojen kirjoituksiin, koska näyttää siltä, että toiminnan perusta luotiin silloin.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Yksi tärkeimmistä alkuaikojen artikkeleista: Merce Cunningham. The Impermanent Art (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997. 86–87.

<sup>21</sup> Roger Copeland, *The Modernizing of Modern Dance*. 2004. 1. Copeland viittaa lontoolaiseen Guardian-lehden kuvaukseen lokakuussa 2000. – Merce Cunningham kuoli 26.7.2009. Epäilemättä hänen suuruutensa tanssijana ja koreografina jää tanssin historiaan.

<sup>22</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton, Marianne Preger Simon, Valda Setterfield, Gus Salomons jr, David Vaughan, Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998. 122.

<sup>23</sup> Ramsay Burt, *Judson Church Theater*. 2006. 28, 32,33. Judson Church -tanssijat tutustuivat Cagen ja Cunninghamin työskentelytapoihin joko tanssiryhmässä työskentelyssä tai osallistumalla Robert ja Judith Dunnin työpajaan, useat molemmilla tavoilla. Robert oli yksi ryhmän säestäjistä ja Judith tanssija ryhmässä vuosina 1959–1963. Ks. Ramsay Burt, *Judson Church Theater*. 2006. 45, 33.

<sup>24</sup> Copelandin mielestä Cunninghamin viimeaikaiset aluevaltauksset virtuaaliseen todellisuuteen voidaan nähdä hänen työnsä



Cunningham kuuluu siis länsimaisen taidetanssin kenttään, jolla hän on toiminut 1930-luvun lopulta lähtien. Hän, tanssiryhmän tanssijat, yhteistyökumppanit, tuottajat ja kriitikot tarjoavat heijastepinnan opiskelijoiden kirjoituksille. Cunninghamin kirjoitukset tai kirjoitukset hänen toiminnastaan eivät kuitenkaan selitä opiskelijoiden kirjoituksia tai päinvastoin. Kuvailen eroja ja samankaltaisuuksia, en aseta tanssin maallikoita ja tanssin ammattilaisia arvojärjestykseen.

Cunninghamin jälkeen viitataan eri filosofien ja toisten kirjoittajien ajatuksiin, jotka palvelevat näin ilmiön avartumista eri suuntiin ja tarjoavat käsitteellisen tarttumapinnan tanssikentän ulkopuolelle. Koska en ole filosofi, en sitoudu filosofeihin enempää kuin mainituissa otteissa. Suljen siis heidän ajattelunsa historialliset lähtökohdat, suhteet toisiinsa ja ajattelun eri vaiheet pois tästä tutkimuksesta. Kuitenkin kunkin ajattelijan valintaperuste on olemassa: jokin on kaikunut lihassa ja käsitteet ovat osoittautuneet havainnollisiksi.<sup>25</sup>

Joissakin keskusteluissa omat kokemukseni esiintymisistä tai oivallukset osallistumisesta muihin tanssin työpajoihin vahvistavat opiskelijoiden kirjoitukset tai ovat vastakkaiset niiden kanssa. Muutamissa keskusteluissa – outous ja pitkästyminen – lähestyn käsiteltävää asiaa elokuvan avulla. Pyrkimys on valottaa ilmiötä eri puolilta. Joskus toinen taiteenala, kuvaus elokuvasta, avaa parhaiten sitä mikä pakenee sanoja. Elokuvan katsomisessa voi heittäytyä sen tapahtumiseen, kokemus ajan kulumisesta muuttuu.

Tulkitsen opiskelijoiden kirjoituksia, heidän tekstikatkelmansa ovat näkyvissä tekstissä. Valitsin käsiteltävät keskustelut lukemalla opiskelijoiden kirjoitukset ja muistelemalla tapahtunutta. Osa keskustelujen sanoista tulee suoraan heiltä, esimerkiksi ”kauneus”, ”outous” ja ”kosketus”. Osa muodostuu siitä, miten he kirjoittavat, miten he tanssivat, sekä omista tuntemuksistani työpajassa, esimerkkinä ”hartaus” ja ”tanssiminen lahjana”.

### *ruumis*

Viitataan opiskelijoihin ja käytän ihmistä, ruumista, tekijää ja lihaa tutkimisen peruskäsitteinä. Kokemukseni on ruumiissani, olen ruumiini. Kirjoitan ruumiillani. Keho-käsitettä käytetään paljon, myös refleктоivan ruumiillisuuden ja mieli-ruumis jaon ylittäjänä ja yhdistäjänä.<sup>26</sup> Keho on uudissana, se otettiin käyttöön vuonna 1945. Useat liikunnanfilosofit, esimerkiksi Tapio Koski, Timo Klemola ja Jaana Parviainen käyttävät sanaa keho. Kun keskustelen heidän kanssaan, käytän sanaa keho, kunnioitan heidän valintaansa. Käytän sanaa ruumis alati muuttavana osana maailman kokonaisuutta. Näin se ei poikkeaa olennaisesti liikunnanfilosofien keholle antamasta merkityksestä.

### *liha*

Liha vertautuu kirjoituksessani ruumis-sanaan, mutta liha korostaa vielä enemmän toiseutta ja kietoutumista maailmaan. Lihaan liittyy ei-tietäminen ja pimeys. Liha mahdollistaa liik-

jatkomona. Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 5–6. Samoin koreografi Mark Morris on todennut, että Mercen työ on sykähdyttävää ja että hänen työnsä on yksi 50 vuotta pitkä teos. Tony Philips, *Something Like the Sun. The Village Voice*. 2002, 16 July, 45.

<sup>25</sup> Viittauksissa olennaista on asia joka välittyy, ei niinkään kirjoittaja tai hänen asemansa. Lihasta kirjoittaminen sysää kuuntelemaan asiaa sellaisenaan, ja myös omat kirjoitukseni asettuvat samoin ”vieraksi” toisten rinnalle. Samoin sanat – esimerkiksi khora – palvelevat ilmiön avautumista, en sukeltaudu sanojen moninaiseen teoriataustaan.

<sup>26</sup> Suvi Ronkainen, *Ajan ja paikan merkitsemät*. 1999, 45.

keessä, kirjoituksessa ja tanssissa olemisen kokonaisena ilman jaottelua. Samoin se tuo aina jotain sellaista liki, joka pysyy outona.

Lihaa on pohtinut Maurice Merleau-Ponty, joka myöhäisfilosofiassaan luo uutta ontologiaa. Juha Hotanen kuvaa Merleau-Pontyn nimeämää lihan laskosta. Liha on elementti, jossa aistiminen tapahtuu, joka muodostuu ruumiin laskoksena maailman lihasta. Laskos kuvaa rakennetta, jossa sisään laskostuminen ja auki laskostuminen kuuluvat olemisen avautumiseen. Liha on kokemusten saumakohta, aistittavuuden edellytys, mutta sitä itseään ei voi aistia<sup>27</sup>. Kuvaus lihasta saattaa esiin sellaista, joka jää helposti tunnistamatta pakenevuutensa takia. Lihan luonne, oleminen ennen käsitettä,<sup>28</sup> on mahdoton kokonaan käsittää. Silti lihan olemassaolon voi tunnustaa ja samalla se myllertää olemisen, kirjoittamisen ja tanssimisen totutut rajat. Merleau-Pontyn näkemykset lihasta ovat filosofista kirjoitusta, jonka kaiku tuntuu lihassa, mutta joka vaimenee silloin, kun monimutkaisin lausein todistellaan, että lihaa ei voi ottaa haltuun tai ajatella. Käsitykseni lihasta huokoisena, tahmaisena ja rupisena poikkeaa sanan ”laskos” tuntumasta, joka on selkeästi taiteltu. Tapani lähestyä lihaa on tunto jonka tanssija kokee kirjoittaessaan. Liha on osallisuutta maailmaan. Pakenevuudessaan ja muuntuvuudessaan voi vain toivoa lihan pilkahtavan tekstissä. Tuntu-  
mani lihaan lähenee Aki Huhtisen *rasvaa*, jonka hän on ottanut lihaan verrattavaksi käsitteeksi kuvaamaan ihmisen elämän ennakoimattomuutta. Rasva on liukas, sitä voi koskea, sen voi haistaa<sup>29</sup>. Rasva tuo elämän tahmaisuu-  
den esiin.

Liha on yksi mahdollisuus kirjoittaa kokemuksista ilman liian tiivistä henkilökohtaista otetta. Liha avautuu ja piiloutuu tanssimisen ja kirjoittamisen mainingeissa. Liha ei yhdistä, se on itse yhteys joka kätkeytyy. Yhteys maailmaan ja toisiin toteutuu lihassa. Lihassa avautuu myös ero, joka on kuilu, ei-tietäminen. Paradoksi on elämän luonne: kuulun johonkin ja tunnistan eron toisiin ja osin itseeni. Liha lipsuu otteesta toiseudessaan. Merleau-Pontyn mukaan kosketuksessa kumpikin tulee kosketetuksi, eikä tiedetä kumpi koskettaa. Yhteenkuuluvuus ja vieraus ovat samanaikaisia kosketuksessa<sup>30</sup>. Kirjoittaminen lihasta ja lihassa tuo tuntemattoman elementin tekstiin. Siinä elää vieraus ja tuttuus. Tärkeää tutkimisessa on, että lihalle tarjoutuu tila. Näin kirjoitus ei ole vain minusta, vaikka se tapahtuu väljänä minussa.

Liha sisältää toiseuden, pimeyden ulottuvuuden, kun taas ruumis on kouriintuntuvampi oleminen maailmassa, koettava aistisuus. Iho viittaa yleensä ihon pintaan, tuntemuksien herkkyyteen.

### *tanssi*

Tutkimuksessa sanat ”tanssi” ja ”liike” esitetään lähes synonyymeinä, tanssi-sana henkii joskus kodifioitujen tanssitekniikoiden jäänteitä, liike-sana merkitsee avarampaa oloa maailmassa. Ihminen liikkuu, ihminen on siten maailmassa. Kirjoitus paljastaa ja piilottaa sanoja niiden pyörytyksessä. Sanat elävät läpi tutkimisen, ne eivät jää tiettyyn merkitykseen. Tieto, jonka ruumiini tallentaa, on merkityksellisin. Ruumiillisuudessa asustavat muistin vivahteet. En pyri hallitsemaan muistia, ruumistani. Mitä kuvaan, on osin näkymätön.

<sup>27</sup> Juho Hotanen, *Lihan laskos*. 2008, 104–105.

<sup>28</sup> Juho Hotanen, *Lihan laskos*. 2008, 105; alaviite 2.

<sup>29</sup> Aki Huhtinen, *Sielun parantamisesta sielun hoitamiseen*. 1996, 67–68. Lisää rasvasta sivulla 259.

*kirjoitusjäljen luonne*

Tanssiminen kirjoittamisen lomassa estää jähmettymisen. Samalla pysyn lähellä sitä, mistä kirjoitan. Astun studioon, kysyn liikkeessä kirjoituksen sisällön merkitystä. Tanssimisen rytmi liittyy osin kirjoittamisen rytmiiin ja taukoihin. Hyppään siihen, mistä kirjoitan. Kirjoittamisessa ja tanssimisessa on haparointia, ei-tietämisen tunnustamista. Tämä on lohdullista, koska tällöin ilmiön haltuunotto on mahdoton.

Asenne toimintaan sisältää tanssimisessa ja kirjoittamisessa saman, ennalta aavistamattoman tapahtumisen. Tanssiminen on tutkimuksen ydin. Tanssija ja tanssi ovat erottamattomat. Teknisen korkeakoulun opiskelijoita ei väitetä ammattitanssijoiksi, liikeimprovisaatio avautuu tapana kokea maailma tanssimisessa. Heidän tanssimisensa alkaa aistisuudelle avautumisesta. Opiskelijat ovat dynaamiset ja monisärmäiset, he muuntuvat eri hetkissä ja eri päivinä. Se tarkoittaa intensiteettiä. Monisärmäisyys ja muuntuvuus kuvaavat kirjoittajan paikan tutkimisessäni. Jotain jää aina yli, jota ei selitetä henkilökohtaisilla eroilla.

Mainitsen tutkimisessa usein ei-tiedetyn ja ei-tietämisen. Emmanuel Levinas kirjoittaa ei-tietämisestä ensisijaisesti niin, että toista ei voi tietää. Hän kuvaa esimerkiksi hyväilyä, joka ei tiedä, mitä se etsii, tahto asettuu syrjään.<sup>31</sup> Ei-tietämistä kuvaa myös ranskankielinen ilmaus *il y a*, jotain on, mutta emme voi tietää mitä. Levinasin ”on”, *il y a*, merkitsee jonkin olemista, persoonatonta olemista. Hän on kuvaillut sitä hiljaisuuden ”kohinaksi”. Se ei ole mitään tiettyä, mutta sitä ei voi kieltää<sup>32</sup>. Ei-tietäminen pohjautuu tutkimisessäni tilanteisiin ihmisten parissa, jotain varmuudella on, vaikka sitä ei voi ottaa haltuun käsittein. Tapa, jolla kuvaan ei-tietämistä on samankaltainen kuin Georges Bataillella. Hänellä ei-tieto perustuu tilaan, jota hän kutsuu sisäiseksi kokemukseksi. Se asettaa paljaaksi sen, mitä olen tiennyt. Bataillelle ei-tietoon liittyy ahdistus, paljaus, joka vie ekstaasiin<sup>33</sup>. Näyttää siltä, että Bataillen ajatuksissa ei-tieto on paljaana sisäisessä kokemuksessa, se piiloutuu kieleltä. Ahdistuksessa, ekstaasissa ja sisäisessä kokemuksessa oman itsen tunto aukeaa uudella tavalla, kadotus päättyy. Tanssimisen kokemuksissa tapahtuu samankaltaista. Ruumiin unohdus päättyy.

Tyhjyydestä, ei-tietämisestä, pohjattomasta pohjasta kirjoittaminen houkuttaa. Tunnistan niitä luissani, aavistus niistä kajastaa.

Vaellan noissa liikkuvissa, muuttuvissa huoneissa ja ruumiini saleissa.

Varjot hohkaavat vasten valoa.

(työpäiväkirja 20.4.2004)

Se, mitä tiedän, on hämärtynyt. Hämäryyteen suostuminen on menetelmällinen teko. Hämäryys tarjoaa mahdollisuuden antautua ei-tietämiselle, se on mahdollistanut jonkin löytämisen. Samalla hämäryys tunnustaa toiseuden, joka kuuluu olennaisesti lihaan, jota ei

<sup>30</sup> Juho Hotanen, *Lihan laskos*. 2008, 120.

<sup>31</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 89.

<sup>32</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettämyys*. 1996, 52.

<sup>33</sup> Georges Bataille, *Inner Experience*. 1988(1954). 123, 52.

voi ottaa haltuun ilman, että se menettää toiseutensa. Varjoja ei voi pyydystää.<sup>34</sup> Vaikka toiseutta ei oteta haltuun, sen tunnistaminen tarvitsee sanallistamisen, joka samalla merkitsee tarvittavan tilan luomista sille. Se on.

Emmanuel Levinas on nimittänyt taidetta tapahtumaksi, jossa oleminen pimentyy, se on yksi tapa vapauttaa asiat valosta, jossa ne näyttäytyvät minulle. Se on yksi tapa palauttaa asiat niiden perustavanlaatuisessa outoudessaan<sup>35</sup>. Hämäryys kirjoituksessani ei merkitse tarkoituksellista piilottelua, vaan se on yritys antaa liikkeen, tanssimisen majoilla tapahtumisissa. Tanssiminen on tanssin maallikoille, opiskelijoille outoa, he palauttavat minulle jotain siitä outoudesta, josta olin vieraantunut. Haaste: asettua aistimaan sellaista, joka on ja joka pakenee.

Ajattelen kirjoittavani ensisijaisesti kollegoilleni, tanssin ammattilaisille. Tutkimukseni on oman ymmärrykseni laajentamista, sen verbalisoimista, minkä ruumis jo tietää, mutta joka on ollut sanoilta verhottuna, piilossa sanoilta. Toisaalta ruumiin tieto on ollut myös sellaisilla sanoilla verhottuna, jotka määrittävät liian tarkasti tai eivät yhdisty tanssimisen kokemukseen. Tämä tutkimus kutsuu antautumaan tekstin keinuntaan ja kuulemaan mil-laista tietoa lihaan orientoituminen saattaa tuottaa.

## **Liikeimprovisaatiotyöpaja**

Mitä tapahtuu, kun tanssin maallikot heittäytyvät tanssimaan? Matkustan kutsusta Lundiin ohjaamaan liikeimprovisaatiotyöpajan itselleni vieraalle maaperälle, tekniseen korkeakouluun syksyllä 2001. Vaikka paikka on minulle tuttu edellisiltä vuosilta, tilanne on aina uusi ja arvaamaton. Uusi se on ennen kaikkea opiskelijoille. Liikeimprovisaatiotyöpaja aloittaa heidän opintonsa teollisen muotoilun koulutusohjelmassa. He eivät tunne toisiaan, eivätkä tiedä edes toistensa nimiä. Tekninen korkeakoulu on tuttu ainoastaan pääsykokeista. Kuvaa seuraavassa työpajan periaatteet ja opiskelijoiden kiinnittymisen tanssimiseen. Runko työpajan sisällöstä on liitteenä. Kuvailen luvuissa lyhyesti tapahtumat, kun tulkitseen opiskelijoiden kirjoitukset, jotka viittaavat aina elettyyn tapahtumaan työpajassa.

Tanssimme suuressa puutyösalissa, joka on tarkoitettu prototyyppien valmistamiseen. Tilan käyttötarkoitus muuttuu toiminnassa. Työpajan nimi – *Moving Around – Bodily Experiences and Self* – viittaa liikkumiseen ja itsensä kokemiseen liikkeessä. Opiskelijat tiesivät ennalta, että ohjaaja on tanssin ammattilainen.

*Saavun tuntia ennen työpajan alkua, ja etsin koulutuksen järjestäjän.*

*Menemme tilaan, suureen puutyösaliiin. Luuttuan lattian. Vedot ja huiskaisut kiinnittävät minut tapahtumapaikkaan. Elokuun aurinko hohkaa jo aamusta suurista lasi-ikkunoista: kolmella sivulla seinät ovat pääosin lasia. Kierin lattialla jokaisena aamuna, valmistaudun työpajan ohjaukseen. Opiskelijoita saapuu, he jäävät istumaan*

<sup>34</sup> Allan Kaprowia on kuvattu ei-objekti suuntaisen taiteen pioneeriksi. Hän on kuvannut toimintaansa, jota leimaa tiettyyn tavoitteeseen pyrkiminen välttämättömän saavuttamista. Yksi esimerkki tällaisesta toiminnasta on yritys noukkia oma varjo ja poimia se taskuunsa. Tätä tehtävää hän on yrittänyt tehdä jo vuosia, aurinkoisina päivinä. Mika Hannula, *Kolmas tila*. 2001, 91.

<sup>35</sup> Gerald L. Bruns, The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings. Simon Critchley & Robert Bernasconi (eds.), *The Cambridge Companion to Levinas*. 2003, 220.

*ja seisomaan kapeaan käytävään lähelle ovea, vain muutama uskaltautuu keskemälle saliin. Uteliaisuus ratisee. Muutama menee vaihtamaan verkkarit vessaan. Kutsun heidät istumaan piiriin lattialle, näemme kaikki toisemme. Esittelen lyhyesti itseni ja työpajan pääasiallisen sisällön – tanssimme koko päivän. Opiskelijoiden totiset kasvot rentoutuvat, kun kerron, että mitään aikaisempia tanssitaiteita ei tarvita, en anna askelsarjoja tai tarkkoja liikemalleja puhumattakaan laskuista liikkeen suorittamisen kestona. Rohkaisen opiskelijat kuuntelemaan omaa ruumista ja toimimaan siten kun ymmärtävät ohjeeni ja sanani, koska ei ole mahdollista tanssia väärin.*

Toiminnan alussa samat kysymykset ilmaantuvat opiskelijoiden puheessa: mikä on tanssimisen tarkoitus ja miten se liittyy teollisen muotoilijan koulutukseen? Usko ja epäusko vaihtelevat, koska tanssiminen tempaa mukaansa kun taas välillä hyödyn ja tavoitteellisuuden mittarit estävät heittäytymisen. Jokainen joutuu itse ratkaisemaan kysymyksen tanssimisen merkityksestä. Työpajassa vastaus paikantuu jokaisen tanssimisessa ja kirjoituksessa, koska joka päivä, tanssimisen jälkeen, he kirjoittavat tanssimisen kokemuksistaan.

En siis anna vastauksia, pyydän opiskelijoita aistimaan liikettä ja muodostamaan itse merkitykset tanssimisessa. Outous vetää kuitenkin puoleensa ja yhteinen sanaton päätös heittäytymisestä, itsensä alttiiksi asettamisesta syntyy oitis. Yksi naisopiskelija muistelee muutosta: *I and everybody else let loose and said: OK, this is a bit odd but let's get in to it.*<sup>36</sup> Edellisen vuoden opiskelijoita pistäytyy tervehtimään uusia opiskelijoita ensimmäisenä päivänä ja toteavat: *It feels strange in the beginning but we liked it.* He irrottautuvat entisistä tavoistaan olla, ja tila aukeaa tapahtumiselle. Muutamat opiskelijat eivät antaudu liikkeeseen, vaan he jäävät pois työpajasta. Heidän poisjäämisensä antaa uudenlaisen merkityksen sitoutumiselle, antautumiselle tanssiin kaikille niille, jotka jäävät.

Liikeimprovisaatiotyöpaja muodostaa ainutkertaisen tapahtuman, josta lukuisat tulkinat ovat mahdolliset. Materiaalista, opiskelijoiden kirjoituksista, selviää heidän liikkumisensa tausta. Melkein kaikille liikeimprovisaatio on outoa. Yksi nainen on opiskellut jonkin aikaa teatterikorkeakoulussa Malmössä. Liike, liikkuminen on kaikille tuttua. He nimeävät liikkumisen muodot, joita he ovat kokeilleet tai harrastaneet: käsipallo, baletti, voimistelu, jalkapallo, pyöräily, kiipeily, jazz funk, break, hiihto, vaellus, luistelu, rullaluistelu, taistelulajit, koripallo, karate, nyrkkeily, suunnistus, yleisurheilu. He tuntevat päämääräsuuntautuneisuuden, tavoitteisuuden aikaisemmista liikkumisen muodoistaan. Aluksi he pelkäävät tanssimista, outous kummeksuttaa. Ennako-odotus opiskelusta rymähtää kasaan: hiki, kipeät lihakset ja mustelmat yllättävät. Etäisyys uupumisen ja innostuksen, jaksamisen ja väsähtämisen välillä vaihtelee. Unohdettu ruumis virkoaa työpajassa, liikkeessä oleminen herättelee opiskelijat aistimaan tilaa ja toisiaan.

Työskentelyn teemat vaihtuvat työpajassa, mutta hengitysharjoitukset – ruumiin avaus hengityksessä, hengityksen kulku läpi ruumiin – toistuvat päivittäin. Hengitykseen orientoituminen tapahtuu yleensä ensin lattialla maaten, siinä kurottaen ja kierien. Sen jälkeen he seisovat piirissä. Sisäänhengitys vie kykyä ylös seisomaan, kädet kurottavat kohti kat-

<sup>36</sup> Materiaalista: x 14.4/ 21–23.

toa. Uloshengityksellä liikkuja laskeutuu alas kyykkyy. Ajatuksena on, että hengitys kuljettaa liikettä koko päivän, ja valppaus syntyy sisään- ja uloshengitykseen orientoitumisessa.

Työmuodot vaihtelevat: opiskelijat tanssivat yksin, pareittain ja koko ryhmän kanssa. Yksin tanssiminen jaetussa tilassa on tuskallisinta. Yhteys toisiin opiskelijoihin muodostuu kiintopisteeksi, joka kannattelee tanssimisen. On yllättävää, kuinka nopeasti he aistivat toisensa, ja liittyvät näin yhteiseen olemiseen. Yhteys toisiin tapahtuu sekä fyysisessä kosketuksessa että etäällä toisista. Jo ensimmäisen päivän iltana kirjaan muistikuvan tapahtumasta, joka sattui pian työpajan alkamisen jälkeen.

Pysähdykset, nuo yhteiset. Pudotus tiiviiseen, syvään hiljaisuuteen.

Rauhaa. Vaikeampi lähteä uudestaan liikkeeseen.

Yhteisyyden hiljaisuus kutsuu.

(kenttätyöpäiväkirja 28.8.2001)

Ensimmäisen iltapäivän kontakti-improvisaation alkeet, painon antaminen ja vastaanottaminen, luovat osaltaan pohjan tapahtumisille. Läheisyys ja fyysinen kosketus avaavat omat ääriviivat kohti toista. Olla lähellä toista ja painautua toista vasten hämmentää ja kutsuu opiskelijat. Toisen tunto ja haju kiinnittyvät ruumiiseen ennen kuin toisen ihmisen nimi. Käsittelen kosketuksen voimaa varsinkin luvussa Kosketus. Kuvaan tilannetta kontakti-improvisaation jälkeen.

Naurua, paljon naurua. Se ei ole peitto vaan ruumiin avaruus,

jokin avautui ja ilo kaikuu. Kun kysyn, mitä tämä on,

vastaus näkyy kasvoilla ja kertautuu moninkertaisena huulilla: Iloa.

(kenttätyöpäiväkirja 28.8.2001)

Työskentelyssä palaamme samoihin tehtäviin silloin tällöin, koska kokemus muuttuu tois-tossa, kun rakenne on jo tuttu. Tanssin kentässä toiston voima on tuttu, ja sen vuoksi asenne toistoon muodostuu ratkaisevaksi. Palaamme esimerkiksi yhteiseen improvisaatioon, jossa jokainen vaihtelee tietyjä elementtejä – eri nopeuksilla eteneminen kaarissa ja suorissa, ravisteleva hyppely, seisahdus – jotta muutos elementtien muistamisesta liikkeessä olemiseen voi tapahtua. Yhteisessä improvisaatiossa on siten mahdollista, että oma toiminta kutoutuu yhteisen olemisen osaksi. Toisen juoksu lähellä tuo tuulenvireen, joka sekoittuu omaan hieken niskassa. Itsen, toisten ja tilan aistiminen liikkeessä avaa oman olemisen ääriviivat.

Tapahtuma, jossa opiskelijat tanssivat ja pysähtelevät ennakoimatta, avautuu useissa lu-vuissa läpi tutkimisen. Siinä kiteytyy jotain olennaista heittäytymisestä ja luottamisesta ruumiillisuuteen. Jokainen improvisoi, muuttaa tasot ja tempot, mutta kuulee samalla lihas-saan toisten tanssimisen tuijottamatta heitä. Yhtäaikaiset pysähdykset ja liike muodostavat kudelman, jossa jokainen näyttäytyy erillisenä ja samalla ryhmän osana. Tehtävä tapahtuu toisena päivänä, ja se toistetaan kolmantena päivänä.

Kysymys *miten* olla liikkeessä porautuu tanssimisen ja tutkimisen ytimeen. Työpajassa rajat tekemiselle muodostuvat ruumiin ja tilan suhteesta: suhde omaan ruumiiseen, toisiin,

kinesfääriin, fyysiseen tilaan ja tilaan itsessä. Liike syntyy rakenteellisista ohjeista<sup>37</sup>, jotka kutsuvat liikkeeseen, ne tarjoavat laitumen, jossa telmiä. Valmiita malleja, askelsarjoja ei tarjota, vaan osallistuja saa erilaiset rakenteet toiminnalleen, jonka puitteissa hän kuuntelee itseään, toisia liikkujia ja ympäristöä. Pedagogisuus merkitsee inhimillistä kanssakäymistä ihmisten kanssa, tapahtumista sen ennakoimattomuudessa. Se on yhdessä olemista, toisen kuulemista.

Työpajan viimeinen tehtävä, liikesommitelman tekeminen pienryhmässä valitussa paikassa, tuo fyysisen tilan yhtenä toimijana mukaan. Näin fyysisen tilan rajoitukset ja mahdollisuudet luovat liikettä tilanteessa. Pienryhmiä on yhteensä viisi, ja kussakin on neljästä kuuteen osallistujaa. Jokainen löytää ryhmänsä nopeasti, ja ryhmissä he kuljeskelevat alueella ja valitsevat paikan, joka kiinnostaa, ja kutsuu tanssimaan. Pienryhmät työskentelevät kahtena päivänä, jolloin aika mahdollistaa etsimisen ja löytämisen. Pienryhmien toimintatavat vaihtelevat, koska jotkut ryhtyvät oitis toimintaan, toiset taas ensin keskustelevat ja suunnittelevat, sen jälkeen he koettelevat liikesommitelmia. Kiertelen paikoissa ja ehdotan tai tuen rakenteellisia ratkaisuja. Ryhmät kuitenkin päättävät noudattavatkohjeitani.

Työpäivät ovat pitkät, joten lounastunti katkaisee tanssimisen. Lounastunti muodostaa kokemuksellisen katkon, jonka jälkeen on usein vaivalloista palata tanssimaan. Aamun hengittelyn jälkeen tanssimme parin tai koko ryhmän kanssa, usein molemmilla tavoilla. Iltapäivät näyttävät muodostuvan kiinnostavimmiksi, kuten yksi opiskelija toteaa: *I think the afternoons are more interesting.*<sup>38</sup> Kenties iltapäivät tarjoavat enemmän aika tapahtumiselle. Toisaalta on mahdollista, että aamun tanssimisen jälkeen uudenlainen aistimisen tunto aukeaa. Tunnustan jokaisen eleen, jokaisen liikahduksen jo tanssimisena, tunnustan siis niin kutsutun harjoittelun jo tanssina. Asenne toimintaan on ratkaiseva. Liikeimprovisaatio on läsnä kuten hengittäminen, tapahtumisena ja elämänä – ei harjoitteluna johonkin tulevaan.<sup>39</sup>

Tanssimista videoitiin. Kuvaajana työpajassa oli Jacques Lagercrantz, arkkitehti, joka on opettanut sekä arkkitehtuurin että teollisen muotoilun opiskelijoita. Hänellä on kyky olla läsnä ja näkymätön, kun hän kuvaa. Opiskelijat unohtivat pian, että heitä kuvattiin. Jacques oli kuvannut opiskelijoita myös aikaisempina vuosina, se helpotti hänen orientoitumistaan tapahtumaan. Jacques oli läsnä toisena ja kolmantena päivänä useita tunteja ja neljäntenä päivänä koko päivän. Hän kuvasi tanssimista salissa ja pienryhmien tanssit eri paikoissa. Opiskelijan kirjoitus todentaa kuvauksen helppouden tunteen.

<sup>37</sup> Liikeimprovisaatio, jota ohjaan, on saanut vaikutteita muun muassa release-tekniikoista, kontakti-improvisaatiosta, Feldenkrais- sekä Skinner Release -tekniikoista. Ohjeet suuntautuvat ruumiillisuuden kuunteluun ja aistisuuteen. Käytän kieltä, joka toimii sekä tanssin ammattilaisten että tanssin maallikoiden parissa.

<sup>38</sup> Mariaalista: z 24.3/ 1

<sup>39</sup> Opetin ja johdin Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa yhteisötanssin koulutuksen (2006–2007). Osallistujat olivat tanssin maallikoita ja ammattilaisia. Yksi osallistuja, tanssin ammattilainen totesi: saat kaikki nopeasti tanssimaan, tanssimme koreografisia periaatteita käyttäen, osallistujat eivät tiedä sitä. Tässä paljastuu haluni kohti tapahtumista, elämistä liikkeessä ja koko tilanteen aistimista. Sen voi nähdä myös ohjaajan valtana johdattaa osallistujia. Tanssiminen ilmenee tapana olla, jossa kynnyksen esityksen ja harjoituksen välillä himmenee. Kallistus liikkeen, oman ruumiillisuuden kuunteluun aloittaa tanssimisen.

Strangely enough  
it doesn't feel like the presence of the camera  
affects the energy of the group,  
not even me  
and I'm usually uncomfortable being filmed.  
(x 11.3/ 10-14)

Viimeisenä iltapäivänä katselimme kuvamateriaalia. Muistiinpanoni kertoo siitä seuraavassa.

Opiskelijat ovat iloisen yllättyneitä nähdessään itsensä tanssimassa.  
Muutama on sitä mieltä, että näyttää paremmalta kuin oli ajatellut.  
Ei häivähdytäkään pettymyksestä. Ihmeellistä.  
(kenttätyöpäiväkirja 31.8.2001)

Antaudun tilanteelle, kuuntelen sitä. Se tarkoittaa usein myös etukäteissuunnitelmien muuttumista. Kun tunnistan, että tilanne johdattaa tiettyyn suuntaan, voin antaa aikaa tapahtumiselle, tarjota samankaltaisen tehtävän tai muuttaa suuntaa. Tunnustan valtani. Se tarkoittaa muun muassa tehtävien ja ohjeiden muutoksia tilanteessa. En toimi tietyn kaavan mukaan, vaan tilanne vaikuttaa valintoihini. Tunnustelen erillisyyttäni ja osallisuuttani työpajassa koko ajan. Olen oppaana, koska olen kokenut samankaltaisia tilanteita ja tapahtumisia<sup>40</sup>.

Kielenkäyttöni työpajassa pohjautuu tapaani kokea tanssiminen. Sanat heräävät kussakin tilanteessa, ne ilmestyvät ja muuttuvat. Yhteys tanssimiseen ja opiskelijoihin vaikuttaa sanavalintoihin. Sanojeni valinta vaikuttaa opiskelijoiden kirjoituksiin, kuten se vaikuttaa heidän tanssimiseensa. Ohjeeni, puheeni tarkentuu, se muotoutuu tapahtumisissa. Muistan vain osan antamistani ohjeista, mutta tapahtumat muistan hyvin. Tarkentavat, ihmettelevät ja suuntaa antavat sanat syntyvät toiminnassa, kussakin tilanteessa. Sanat rohkaisevat jatkamaan, ne tarjoavat mahdollisuuden lisäkysymyksille ja ne rohkaisevat kuulemaan omaa ruumiillisuutta. Joskus hiljaisuus sanattomuutena tarjoaa mahdollisuuden liikkeen, tapahtumien kuulemiselle ja muutoksille. Sanat kuuluvat juuri siihen jaettuun elämismaailmaan, jossa tanssin opiskelijoiden kanssa. Tilanteesta irrotettuna ohjeeni saattavat vaikuttaa oudoilta.<sup>41</sup> Sanat luovat laadullisen kentän, joten ne kutsuvat monenlaisiin liikelaatuihin ja liikkeen aistimiseen. On eri asia kokemuksellisesti esimerkiksi juosta läpi salin kuin halkaista tila, kulkea tuulen lailla.

<sup>40</sup> Työpajan voidaan katsoa kuuluvan yhteisötanssin piiriin, koska se täyttää muun muassa seuraavat ehdot: tanssiminen on keskiössä, jokainen osaa tanssia, ohjaaja on tanssin ammattilainen. Osallistujien kuuleminen tilanteessa on olennaista. Yhteisötanssin peruseriaate on, että jokainen ihminen osaa tanssia ja tanssimisen pitäisi olla mahdollista halukkaalle. Yhteisötanssi kuuluu "taide takaisin kansalle" -liikkeeseen, joka vaikutti voimakkaasti Iso-Britanniassa varsinkin 1970-luvulla ja nykyisin se on saanut siellä yhä uusia muotoja. Ks. myös Kirsi Heimonen & Jan-Peter Kaiku, Tanssia kaikille – yhteisötanssin periaatteet ja käytännöt. *Teatterikorkea*. 1999:1, 30–31; <http://www.communitydance.org.uk/> (luettu 4.9.2005); <http://www.yhteisotanssi.fi> (luettu 12.2.2006). Olen toiminut osa-aikaisena tanssitaiteilijana yhteisötanssin viitekehyksessä Helsingin Diakonissalaitoksessa useita vuosia. <http://www.hdl.fi/cgi-bin/linnea.pl?document=00010399> (luettu 20.8.2006).

<sup>41</sup> Erään dueton harjoituksissa pyysin tanssin maallikkoa – tanssimme ja esitimme runoja – ojentamaan käsivarsiaan niin, että ne kirkastavat tilaa hänen ympärillään, että iho aukeaa valoon. Hämäännyn ohjeistani, mutta hän vakuutti ymmärtävänsä. Elimme yhdessä valoa ja liikettä. Jaoinme hetkessä samankaltaista todellisuutta, elämismaailmaa.

Usein sanallisten ohjeiden lisäksi näytän tehtävän jonkun opiskelijan kanssa. Esimerkiksi parin kuljetuksessa näytän otteen jalkaterästä tai kallosta. Tällöin näyttäminen liittyy liikelaajuuteen, jolloin pari ei estä otteellaan toisen nivelten liikkuvuutta. Turvallisuus on toinen tekijä tehtävän fyysisessä esittämisessä. Tehtävän esittäminen luo kuitenkin vain pohjan, josta tanssiminen kulloinkin alkaa. Se suuntaa.

Opiskelijoiden kanssa tanssiminen ja heidän läheisyytensä aistiminen vaikuttaa ajan keston. Kun olen itse liikkeessä, huomaan usein, että aikaa tarvitaan huomattavasti enemmän kuhunkin asiaan uppoutumiseen kuin alussa kuvittelen. Toisinaan kuljen opiskelijoiden innostuksen mukana, toisinaan tarjoan pitkäksi aikaa sellaista, joka ei heitä alussa olleenkaan miellytä. Tästä esimerkkinä on liikesommitelman tekeminen yksin henkilökoh- taiseen tilaan, kinesfääriin. Tapahtumisen luonne vie aina paikkaan, jota en täysin tunne.

Aika on merkityksellinen päivien kestona. Päivittäinen kahdeksan tunnin tanssiminen päihittää kontrollin, koska ihminen ei pysty hallitsemaan tanssimisen tilannetta tuntikau- sia. Siksi pitkät työpäivät mahdollistavat jonkin ennakoimattoman esiintulon, joka piiloutuu lyhyemmässä ajassa. Tanssitunnit kestävät yleensä korkeintaan puolitoista tuntia. Kahdek- san tuntia on hämmästyksen aihe työpajassa. Aika luo suuren mahdollisuuden tapahtumi- selle ja erilaisten tunnelmien esiintulolle. Se eroaa tanssiryhmien toiminnasta, jota Teija Löytönen on tutkinut. Hän on kuvannut tutkimuksessaan suomalaisen tanssiteatterin ar- kea. Ammattitanssijoiden kommentit kertovat aivan toisenlaisesta suhteesta aikaan kuin liikeimprovisaatiotyöpajassa, koska aikaa ei ole instituutiossa tarpeeksi, jolloin aikaa ei ole paneutua asiaan, oppia itselle uutta<sup>42</sup>.

Tanssimisen jatkaminen ei ole opiskelijoille aina mieluisaa.

Yhteisimprovisaatio on alussa hengetön. Jatkan ohjeiden antamista,  
toistan mistä valita. Kaikki jatkuu samankaltaisena puurona.  
Plonks! Tanssi syttyi, se elää ja jatkuu. Se saapui jostain, jotenkin.  
(kenttätöyöpäiväkirja 29.8.2001)

Tunnelmien muutokset tapahtuvat työpajassa yllättäen. Tuskaisinta on tanssia yksin jae- tussa tilassa. Tämä todentuu kinesfääriin tehtävässä tanssiluonnoksessa, jossa kukin muo- dostaa toistettavan tanssin muuntuen valitsemikseen suunniksi. Tanssimisen mieli katoaa, kun toinen ei asetu vastukseksi tanssimisessa. Tilanne muuttuu, kun opiskelijat tanssivat soolonsa pareittain ja pienryhmissä. Suuntien moninaisuus avautuu ja oma tanssiminen muuttuu osallisuudeksi yhteiseen teokseen.

Eri toimintojen välissä kysyn opiskelijoiden tuntemuksia. Välillä he kertovat vilkkaasti, mutta usein tanssimisen kokemuksille ei löydy heti sanoja. Sen sijaan he tarttuvat epäröimät- tä kynään ja kirjoittavat tuntemuksistaan jokaisen päivän päätteeksi istuen tai maaten lat- tialla. Heillä on vain pieni viive tanssimisen ja kirjoittamisen välillä, liike jatkuu kynässä, jotain syntyy siinä hetkessä sanoiksi paperille. Kirjoittaminen toimintana on heille tuttu. Heidän teksteistään kirjoitan tulkintani, annan merkityksille merkitykseni. Viimeisenä

<sup>42</sup> Teija Löytönen, *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. 2004, 115, 123.

päivänä he kirjoittavat lyhyen katsauksen koko työpajasta ja kertovat aikaisemmista liikkumisen kokemuksistaan.

Ohjaan työpajan englanniksi, joten kaikille vieras kieli yhdistää meidät. Englanti on pääosin tanssimisen kieleni koulutuksen vuoksi<sup>43</sup>. Minulta puuttuu ruumiillinen suhde ruotsin kieleen. Opiskelijat saavat valita ruotsin tai englannin kirjoituksissaan, mutta vain muutama kirjoitti äidinkielellään. Kenties tanssimisen todellisuus leimautui englannin kieleen, joten heidän oli helppo puhumisen ja kuuntelemisen jälkeen jatkaa englanniksi kirjoittamalla.

Luen iltaisin opiskelijoiden kirjoitukset päivän tanssimisesta, jotka kertovat vaihtelevista tunnelmista. Kirjoitettu todellisuus vahvistaa minulle tanssimisen vaikutuksen ja ihmetyksen. Se on välttämätöntä, koska keskustelemme niukasti.

## Aineisto

Aineistoni koostuu (1) kahdenkymmenviiden Lundin teknisen korkeakoulun teollisen muotoilun opiskelijan kirjoituksista liikeimprovisaatiotyöpajan kokemuksista neljän päivän aikana elokuussa 2001. Heidän kirjoituksiaan on esillä tekstissä. Viitataan myös heidän puheisiinsa työpajassa. Aineistoon sisältyy sekä (2) Cunninghamin omia että hänestä kirjoitettuja tekstejä. (3) Omat tulkintani muodostuvat yhdeksi aineistoksi, kirjoitan omista tuntoistani tanssijana ja työpajan ohjaajana. Sanojen hakeminen tälle tiedolle muodostuu yhdeksi tärkeäksi tieksi, oman ymmärryksen avaamiseksi tanssimisesta. Kenttä- ja työpäiväkirjat ovat tukena tulkintojen ja kuvausten laatimisessa. Työpajasta on myös (4) videonauhoja, jotka sisältävät osia tuntityöskentelystä, pienryhmien tiloissa tehdyt tanssit sekä keskustelut ja kommentit niistä.

Jokaisena työpajapäivänä, päivän päätteeksi, opiskelijat kirjoittivat käsin päivän tapahtumista ja tunnelmistaan A4-kokoiselle paperiarkille. Käisialan koko ja kirjoitusten pituus vaihtelee. Keskimäärin jokainen kirjoitti puolesta yhteen A4-kokoista sivua jokaisena päivänä. Viimeisenä päivänä he kirjoittivat katsauksen koko viikkoon, ja silloin monet kirjoittivat useita sivuja. Kun kirjoitin tekstit puhtaaksi ja asettelin yhden asian tai määreen yhdelle riville, sivuja muodostui yhteensä 63. Opiskelijoiden kirjoituksia on näkyvillä ja käytän samoja lainauksia eri keskusteluissa. Näin teksti avautuu eri yhteydessä ja paljastaa jotain, joka kuuluu kyseiseen keskusteluun.

Lainauksien koodikieli viittaa sukupuoleen: x merkitsee naista, y miestä, z merkitsee sitä, että sukupuolta ei ole mainittu. Käisiala johdatti helposti saman henkilön tekstien tunnistamiseen, jos hän ei kertonut nimeään. Ensimmäinen numero lainauksien perässä viittaa aina tiettyyn henkilöön. Toinen numero viittaa päivään, sillä työpajapäiviä oli neljä. Täten esimerkiksi x 16.4./ 6–12 tarkoittaa tiettyä naista, joka on kirjoittanut neljäntenä päivänä ja lainaan hänen kirjoitustaan riviltä kuusi riville 12. Tunnustan sukupuolen merkityksen olemisessa, se on läsnä kaikkialla, mutta se ei ole pohdintani keskiössä. Opiskelijoiden kirjoituksissa ei ole selkeitä eroja sukupuolten välillä. Joissakin tapauksissa sukupuoli yllätti omat ennako-odotukseni, esimerkiksi erään miehen aistillinen, sensitiivinen kuvaus. Se tönäisi

<sup>43</sup> Suoritin Master of Arts -tutkinnon Lontoossa: Laban Centre for Movement and Dance. Pääaineeni olivat koreografia, koreologia (Choreological studies) ja tanssin historia.

omia asenteitani, mutta tutkimisessa en erottele miesten ja naisten kokemuksia, vaan luotan intersubjektiivisuuteen liikekokemuksissa. Tämä ei merkitse, että sukupuolten kokemukset olisivat samat, koska sukupuoli antaa horisontin kokemiseen.

Ryhmittelen opiskelijoiden kirjoitukset, ja asetan yhden asian tai määreen kullekin riville. Tarjoan sanojen ympärille tilan, mahdollisuuden näkyä. Se helpottaa lukemista. Muoto vaikuttaa hahmottamiseen, ymmärtämiseen ja tulkintaan.

Kirjoitan työpajan tapahtumista preesens-aikamuodossa, koska siten tuon tapahtumat lukijan lähelle. Tulkitsijana muutan myös opiskelijoiden tekstien aikamuotoja imperfektistä ja perfektistä preesensiin, samoin vaihdan sinä-passiivin yksikön ensimmäiseen persoonaan. Englannin kielen sinä-passiivimuoto etäännyttää opiskelijasta, joka kirjoitti tekstin. Nostan kokijan selkeämmin esiin persoonapronominia muuttamalla, koska opiskelijat ovat aktiivisia toimijoita työpajassa. Laitan kuitenkin sulkuihin opiskelijan alkuperäisen tavan kirjoittaa, jotta läpinäkyvyys toteutuu. Opiskelijat antoivat minulle vapauden käyttää materiaalia haluamallani tavalla. Vieraan kielen vaikutus näkyy kirjallisissa palautteissa. Keskusteluissa he käyttävät minä-pronominia ja puhe on aina työpajan tapahtumista, heidän kokemuksistaan.

Kirjallisen aineiston persoonapronominin muutos vaikuttaa kirjoittajan ja lukijaan asemaan. Opiskelijoiden kirjoitusten minä-pronomilla kiinnitän sanat kokijaan. Marja Kaskisaari käyttää sinä-pronominia omaelämäkerrallisissa kertomuksissa, joissa yleensä käytetään minä-pronominia. Hänen tavoitteenaan on puhutella suoraan lukijaa ja samalla hän asettautuu itse tutkittavien omaelämäkertoihin. Kun hän puhuu elämäkertojen kirjoittajista sinänä, hän osallistuu niiden merkityksenantoon kertomalla ne uudestaan<sup>44</sup>. Opiskelijoiden kirjoitusten lähiluvussa käytän aina hän-muotoa, koska se tukee etäisyyttä, jotta jotta tanssimisen kokemuksesta muuttuisi omaksi kokemuksekseen kirjoittamisessa.

Opiskelijoiden kirjoitusten lähiluku vaatii tarkkaa lukemista. Myös eletyt tapahtumat työpajassa vaikuttavat tekstien tulkintaan.

Cunninghamin omat kirjoitukset ja hänen työstään kirjoitettu materiaali muodostavat monisärmäisen pohjan. Kirjoittajan suhde Cunninghamiin leimaa kirjoittamisen sävyä.<sup>45</sup> Kenttä- ja työpäiväkirjat ovat tukena, kun teen tulkintoja opiskelijoiden kirjoituksista. Tulkitsen opiskelijoiden kirjoituksia tanssijana.<sup>46</sup> Tulkinnoistani muodostuu aineisto.

Käytän videonauhoja ainoastaan tutkimisen alussa asioiden mieleenpalauttamiseksi. Tunnistan sen, mistä Helena Sederholm on kirjoittanut. Hänen mielestään videoiminen rajaa alueen, josta kokemusta voi tarkastella ja hallita. Varsinkin tilanteessa koetut tunte-

<sup>44</sup> Marja Kaskisaari, *Lesbokirja*. 1995, 20.

<sup>45</sup> Esimerkiksi tanssin ja teatterin professori Roger Copeland on tutkinut paljon Cunninghamia, jota hän arvostaa suuresti. Hän liittää Cunninghamin akateemisen maailman piiriin kirjoituksillaan. Tanssija Carol Brown on kirjoittanut *Chance and Circumstance* (2007) teoksen, jossa hän kritisoi Cunninghamia erityisesti tanssijoiden kohtelusta ja kommunikoinnin puutteesta. Brown kuului ensimmäiseen tanssiryhmään ja tanssi kaksikymmentä vuotta ryhmässä. David Vaughan, joka on ollut Cunninghamin säätiön arkistonhoitaja yli kolmekymmentä vuotta, on koonnut mittavasti Cunninghamin työtä. *Merce Cunningham – Fifty Years* (1997) -teoksessa hän kuvaa tarkasti tanssiteoksia ja esittelee Cunninghamin ajatuksia.

<sup>46</sup> Osallisuus työpajaan ja tanssijan ammatti lisäävät tutkimiseni kohdallisuutta. Tutkimisellani on yhteys osallistuvaan liikunnanfilosofiseen tutkimukseen – kuten Tapio Kosken tai Timo Klemolan tutkimuksiin – koska tutkijalta edellytetään tutkimuskohteen omakohtaisuutta. Koski ja Klemola ovat harrastaneet pitkään budo-lajeja. Tutkijan havaintoja kohteesta tukevat sen läheisyys, useus ja monipuolinen kokemus aiheesta. Tapio Koski, *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä*. 2000, 39–43. Kts. myös Timo Klemola, *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä*. 1995 ja *Taidon filosofia – Filosofin taito*. 2005. Eroni liikunnanfilosofeihin: en ole filosofi, ja yritän kirjoittaa niin, että tuntuma tanssimiseen eläisi.

mukset ja aistimukset katoavat dokumentoinnissa<sup>47</sup>. Sen sijaan nauhoitetun materiaalin katsominen opiskelijoiden kanssa työpaikan viimeisenä päivänä avasi tapahtunutta yllättävällä tavalla. He olivat hyvin tyytyväiset omaan tanssimiseensa.

Aineistosta syntyy aineisto. Lyhytfilmi *Reittejä tästä tähän* (2007), jonka ohjasin ja jossa tanssin, liittyy tutkimukseen. Palaan tanssimaan kirjoituksen lomassa. Opiskelijoiden kirjoitukset, kokemukseni ja kirjoitettu tutkimusteksti ovat lähteinä tanssifilmin aloituksessa. Ruumiillistan opiskelijoiden sanoja ja kirjoituksia, lihallistan omia pohdintojani ja elän liikkeissäni tutkimustekstiä ja muistoja. Suunta on nyt päinvastainen kuin opiskelijoilla, jotka kirjoittavat liikkeen tuntemuksistaan. Tanssifilmistä muodostuu aineisto, joka tuo tanssimisen todellisuuden läsnä olevaksi kirjoittamisen rinnalle. Se ei merkitse vastaavuutta kielelliseen esittämiseen, vaan se on yksi esimerkki siitä, miten olen käsitellyt tanssisooloissani tutkimiseni reittiä ja ymmärryksen asettautumista takaisin tanssiin. Tanssifilmin tekeminen on yksi metodi tutkimisessäni. Tanssifilmin editoinnissa paljastuu jotain sellaista, joka mahdollistaa toisin näkemisen.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Helena Sederholm, Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli*. 2002, 94.

<sup>48</sup> Olen kirjoittanut tapahtumasta artikkelissa: Kirsi Heimonen, In a Spiral: Cycles of Words, Dance and Strange Images. Leena Rouhiainen (ed.), *Ways of Knowing in Dance and Art*. 2007, 100–110. Artikkelin avaa tanssimisen, kirjoittamisen ja filmin tekemisen ehtoja ja mahdollisuuksia tutkimisessa.

# Metodin esitys

Tiivistetysti matkareittini kulkee työpajan ohjauksen ja tanssimisen läpi kirjoittamiseen ja takaisin tanssimiseen. Matkustan Ruotsiin ja ohjaan liikeimprovisaatiotyöpajan teollisen muotoilun ensimmäisen vuosikurssi opiskelijoille Lundin teknisessä korkeakoulussa, he kirjoittavat kokemuksistaan työpajassa. Muodostan tulkintaa opiskelijoiden kirjoituksista, vertailen niitä Merce Cunninghamin ajatuksiin ja toimintaan. Otan muita keskustelijoita mukaan kuhunkin lukuun, kuhunkin keskusteluun, jotta ilmiö avautuu eri valossa. Kuuntele lihaa. Kirjoittamisen rinnalla tanssin, koettelen kirjoitettuja tekstejä ja muodostettuja merkityksiä lihassani, liikkeissäni. Teen tanssivideon työn liitteeksi. Se tunnustaa olemassaolollaan tanssimisen ja kirjoittamisen eri todellisuudet.

Metodi muodostuu itse tutkimukseksi. Kreikankielinen sana *methodos* viittaa tiedon tavoitteluun, joka tapahtuu matkalla.<sup>49</sup> Metodi ei erotu erilliseksi saarekkeeksi vaan palvelee ilmiön esittämistä tarkasti.

Ranskalainen ajattelijana René Descartes kirjoittaa *Metodin esityksessään* reiteistä, ja hän puhuu kuvaelmasta, jonka hän levittää lukijalle. Hän näyttää omat valintansa, mutta jättää lukijalle mahdollisuuden tehdä omat ratkaisunsa. Hän kaihtaa metodinsa opettamista, hän ainoastaan esittää sen<sup>50</sup>. Kirjoittamisen tapani on eräänlainen kuvaelma tai reitti, joihin Descartes viittaa. Reitti on ainoastaan yhden ihmisen matkaama polku, minun polkuni. Tunustan siinä etsimisen ja löytämisen. Paikallisuus loistaa. Metodi esittää valinnat ja perustelee ne.

Descartes toteaa, että ei pidä uskoa liian lujasti sellaiseen, minkä vakuutena on vain esimerkki ja tottumus.<sup>51</sup> Kirjoittamisen toiminnassa hyppään tuntemattomaan, asetun kuulemaan tanssimisen kokemuksia itsessäni, lihan puhetta. Mallit puuttuvat.

Descartes esittelee metodologiaan: hän kitkee entiset käsitykset, hankkii kokemuksia ja noudattaa tarkasti metodologiaan. Metodissaan hän epäilee kaikkea, minkä ei ilmiselvästi tiedä ole-

<sup>49</sup> Judy Pearsall (ed.), *Concise Oxford English Dictionary*. 2002, 896.

<sup>50</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 121–122.

<sup>51</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 126. Tämä toteamus sopii sekä tanssimiseen totuttuna tapana pysähtymättä aistisuuteen sekä tutkimuksen tekemiselle esitettäviin vaatimuksiin pysähtymättä käsiteltävään ilmiöön.

van totta. Hän jakaa ongelman pieniin osiin, aloittaa yksinkertaisista, helposti tunnettavista kohteista. Lopuksi hän tekee täydellisiä luetteloita, joilla hän varmistaa, että mitään ei ole sivuutettu<sup>52</sup>. Descartesin käytännöllinen ja aikaisempia käsityksiä kaihtava menetelmä ilahduttaa. Metodi ilmenee matkana, tien kulkemisena. Se ei ole irrallinen muotti, jonka avulla tutkimuksen kohde muokkautuu ennalta aavistetuksi. Oma reittini hypähtelee keskustelusta toiseen, eikä tarkkoja luetteloita synny. Kun yksi luku on käyty, se pyyhkiytyy mielestä ja seuraava on edessä.

Descartesin metodi vaatii seikkailuhengen ja rohkeuden irrottautua totutuista tavoista sekä luottamuksen yksinkertaisiin periaatteisiin. Hän korostaa oman kokemuksen merkitystä ja ihmisten parissa olemista. Hän kirjaimellisesti lähti vuosia kestäneelle matkalle, jolla hän noudatti metodiaan. Hän valitsi maailman eikä keskittynyt vain oppineisiin ja kirjoihin<sup>53</sup>. Taipaleellaan Descartes päätyi kuitenkin luottamaan ennen kaikkea järkeensä, ajatteluunsa olemassaolonsa perustana. Hän epäili aistien luotettavuutta, ruumiin olemassaoloa, ja kokemus näyttäytyi hänelle harhaanjohtavana<sup>54</sup>. Tässä kohtaa polkuni erkane Descartesista. Kirjoitan ruumiillisuudesta, luotan aistisuuteen. Tanssittu kokemus tarjoaa kiintopisteen, eletyn taipaleen, josta kirjoitan.

Tutkimuspolkuni ero suhteessa Descartesiin kasvaa, koska hän paljastaa suhteesta aistisuuteen, että ”aistimme peittävä silloin tällöin”<sup>55</sup> ja hän kääntyy luotettavamman tahon eli järjen puoleen. Totuuden tavoittelussa hän päätyy kuitenkin – epäilyn menetelmällään – Jumalan olemassaoloon ja hänen mukaansa kaikki se mikä ihmisissä on, tulee Jumalalta.<sup>56</sup> Koettelut jäävät sikseen. Hyppy aistisuudesta Jumalaan on käsittämätön loikka Descartesin matkalla. Samoin on käsittämätöntä kuinka järki johtaa näihin johtopäätöksiin hänen metodissaan. Tieni eroaa siis Descartesista sikäli että aistisuuden avulla voin kertoa jotain kokemuksellisuudesta.

Työstän opiskelijoiden kirjoituksia eräänlaisen *lähiluvun* menetelmällä. Kirjoitukset ovat avautuneet eri aikoina eri tavoin, olen kiinnittynyt eri asioihin, mutta jatkuvan lukemisen tuloksena muistan paljon kirjoituksia ulkoa. Ihon muistuma, silmän muisto, hajun ja kuulon takautumat työpajatyöskentelystä ovat lähteenä kirjoituksessa. En lue ainoastaan tekstiä. Opiskelijoiden sanoillaan on vastaavuus elettyyn, ja luen kirjoituksia tarkasti suhteessa elettyihin tapahtumiin. Lähiluku merkitsee samalla fenomenologista ilmiöiden kuvailua, jonka tavoitteena on olla luotettava opas kuulijan omille tai mahdollisille kokemuksille ilmiöstä.<sup>57</sup>

Omat tanssimisen kokemukset ja opiskelijoiden kirjoitukset ohjaavat siis taivaltani. Tutkimus sitoutuu käytäntöön, se kutoutuu tanssimisen kokemuksiin itsessä ja toisissa. Eksyminen ei-tietämisen suohon pelottaa ja lohduttaa. Kun entinen turva katoaa, voi vapautua tietämisestä ja silloin on mahdollisuus löytää. Ruumiillisuus on keskiössä. Taipaleeni ei pääty, eikä lopullista pysyvää tietoa saavu palkinnoksi. Matka palkitsee itsessään, ja muutos

<sup>52</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 131.

<sup>53</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 138.

<sup>54</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 140.

<sup>55</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 140.

<sup>56</sup> René Descartes, *Metodin esitys*. 2001(1637), 142–143.

<sup>57</sup> Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*. 1960, 673. Hänen mukaansa (mts. 672) intuitiivinen ja analyttinen tutkiminen edeltävät kuvailua. Työssäni nämä vaiheet sekoittuvat, lähiluku merkitsee tutkimisessäni tarkkaa lukemista.

kuuluu matkaan. Kirjoittaminen avaa aina uudet polut. Kokemuksen jäljet vilahtavat kirjoituksen tulvassa. Tunnistan taipaleella muutoksen vaativuuden ja epämääräisyyden, lopullisuuden toive haihtuu. Sanat ovat liikkeessä, ne paikantavat hetkeksi jonkin tunnelman ja seuraavassa tapahtumisessa ne asettuvat toisin.

Laurel Richardson painottaa tutkimisen monisäikeistä ja monimutkaista luonnetta. Tutkija ei voi saada aihettaan kokonaan haltuunsa. Hän kuvaa tutkimusta kristallisaatiolla, jossa lukuisat erimuotoiset ja -sisältöiset tekstit vahvistavat toisiaan<sup>58</sup>. Kuvaukset, runon-tapaiset, tulkinnat ja argumentoinnit ovat tutkimisessäni tapoja heijastaa kristallia, koska tavat kertovat jotain sekä itsestään että ympärillä olevasta todellisuudesta. Kirjoittaminen avaa tanssimisen moninaisuuden ja vahvistaa itsessään tutkimuksen löydöt.

Opinnäytetyö sisältää lausumattoman ajatuksen, että tekijä osoittaa tuntevansa perinpohjaisesti valitsemansa alueen ja ilmiön. Tutkimisessäni asiantuntijuus tarkoittaa kuitenkin aukollisuuden ja rajallisuuden tunnustamista, koska eletty kokemus ei käänny sellaiseen sanoiksi ja kirjoittaminen kokemuksena avaa itsessään loputtomat näkymät, joten ilmiön hallinta on mahdoton. Ilmiö lähestyy ja pakenee. Se muistuttaa myös Richardsonin kuvaa kristallisaatiota, jossa koko ajan paljastuu uutta ja tutkijan perinteinen paikka asian tietäjänä horjuu. Tommi Wallenius haastaa puolestaan kysymään ihmistutkimuksessa dialogisuutta. Se merkitsee paikkaa, jossa tutkija joka hetki astelisi totaliteetin ja äärettömyyden välisellä nuoralla ja purkaisi luomaansa totaliteettia<sup>59</sup>. Metodi merkitsee tapaa tavoitella tietoa, lopullinen turvapaikka puuttuu, tehdyt valinnat muodostavat metodin. Kenties tärkeintä toisten kanssa tanssimisessa on, että se on olennaisesti jotain muuta kuin tieto perinteissä mielessä. Se ei tarkoita tietoa, jonka voi rajata, ymmärtää kokonaan tai joka voi hallita kohteensa.

### *merkitystodellisuudet*

Kuvaan menetelmällisesti kolme merkitystodellisuutta. Työpajassa tanssiminen muodostaa yhden, opiskelijoiden kirjoittaminen kokemuksistaan toisen sekä Merce Cunninghamin omat ja toisten kirjoitukset hänestä kolmannen.

Rinnastan ja tulkiten näitä eri todellisuuksia lihassani. Kunnioitan monia Merce Cunninghamin näkemyksiä, varsinkin hänen sattuman menetelmiään, mutta en ole hänen teostensa ihailija. Tämä mahdollistaa etäisyyden häneen. Ymmärrän lihassani mistä häneen liittyvät tanssikirjoitukset kertovat.

Tarkan, hyvin harjoitellun koreografian työstämisen ja liikeimprovisaation asettaminen rinnakkain kirkastaa molemmat tavat. Yksi selkeä ero liittyy toiminnan tarkoitukseen, koska Cunninghamin toimintaan kuuluu aina päämäärä, teosten valmistaminen esitettäväksi. Opiskelijoilta puuttuu sellainen päämäärä. Heidän kanssaan kyseessä on aistisuus, tanssimisen kuuntelu ja merkitysten luominen kussakin hetkessä. Sitä vastoin Cunningham ei ole improvisoinut. Vain muutamissa teoksissa hän on sallinut tanssijoille rajatun mahdollisuuden improvisoida.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Laurel Richardson, Writing. A Method of Inquiry. Norman Denzin & Yvonna S Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*. 2000, 934.

<sup>59</sup> Tommi Wallenius, Ainutlaatuinen persoona ja toinen. Juha Varto (toim.), *Kohti elämisaailman ja ihmisen laadullista tutkimista*. 1993, 85.

<sup>60</sup> Sally Banes, Introduction: Sources of Post-Modern Dance. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*. Post-modern Dance. 1987, 7. – Kuitenkin yksi Cunninghamin tanssijoista, Steve Paxton, on ollut myöhemmin perustamassa kontakti-improvisaatiota.

Kun eri merkitystodellisuudet asetetaan lähelle toisiaan, löytyy sellaista, joka muuten piiloutuisi. Työpajassa tanssimisen ja kirjoittamisen ajallinen läheisyys vaikuttaa opiskelijoiden kirjoituksiin.

Tutkimisessa opiskelijoiden kirjoitusten ja Cunninghamiin liittyvien kirjoitusten punoutuminen toisiinsa avaa erot ja samankaltaisuudet.

## Kielen paikka: kirjoittaminen menetelmänä

Kirjoittaminen ja tanssiminen kuuluvat eri merkitystodellisuuksiin, mutta yritän pitää tanssimisen todellisuuden lähellä kirjoittamista, sillä tanssin kirjoittamisen lomassa ja kuuntelen liikekokemusta kirjoittaessani. Tällöin jotain määrittelemätöntä saattaa tihkua todellisuuksien läpi toisiinsa.

Jahtaan sanoja, yritän paikantaa tanssimisen kokemuksia. Kirjoittaminen määrittää alueen, jossa tutkiminen tapahtuu. Kuten Tere Vadén esittää pyyntitermein, nimeäminen on kokemuksen ajamista, jonkin kutsuminen joksikin tarkoittaa kokemuksen alueen jännittämistä vaikuttavaksi tarkoitukseksi.<sup>61</sup>

Aidinkielen valinta tutkimukseni kieleksi on myös menetelmällinen valinta.<sup>62</sup> Oman kielen sanat painavat eri tavoin kuin vieraan, koska olen elänyt sanojen vivahteissa lapsuudesta asti. Sanat ovat syöpyneet ruumiiseen. Kunnioitus kieleen on syntynyt. Se ei ole vain väline, vaan avautuu lähes loputtomasti. Kieli on lähellä liikettä, ruumiillisuuttani ja tanssimisen kokemusta. Menetelmällisesti kielen valinta vaikuttaa tutkimukseen, vieras kieli voi outouttaa tutkimuskohteen<sup>63</sup> ja avata näin toisenlaisen näkemisen.<sup>64</sup> Opiskelijat kirjoittivat englanniksi ja ruotsiksi, jolloin vieras kieli luo tutkimisessä tarvittavaa vierautta ja etäisyyttä toisiin näkemiseen. Vieraskieliset kirjoitukset tarjoavat lähtökohdan, josta teen äidinkielistä tulkintaa. Sanat muodostavat maaston, jossa kysyn lihan paikkaa.

Termit ”nyrjäyttäminen” ja ”outouttaminen”, joita käytetään feministisessä tutkimuksessa, kuvaavat sekä työpajan tapahtumia että koko tutkimista. Tanssiminen nyrjäyttää opiskelijat kokemaan toisin, he määrittävät itse kokemustaan kirjallisesti ja suullisesti, joskin tapani käyttää kieltä vaikuttaa heihin. Käytän kirjoittamisessa feministisen tutkimuksen tapaan nyrjäyttämistä, joka viittaa muiden tutkimussuuntien käsitteiden paikantamiseen ja uudelleen määrittämiseen.<sup>65</sup> Käyttämäni käsitteet saavat tutkimisessäni oman leiman yhdistettynä tanssimisen maailmaan, samoin tanssintutkimuksen kenttä voi saada uusia

<sup>61</sup> Tere Vadén, *Karhun nimi*. 2006, 74.

<sup>62</sup> Pauli Pylkkö esittää, että runoilijan on synnyttävä kieleensä ja ellettävä siinä jo lapsena tai tiukemmin: kielen on synnyttävä runoilijassa jo lapsena. Kieli ei muuta aikuisen ihmisen mieleen vaikka teeskentelemmekin osaavamme vieraita kieliä. Vierasta kieltä ei voi osata. Pauli Pylkkö, ”Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme”. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1998:1, 47. – Pylkkö kirjoittaa runoilijoista, itselleni äidinkieli on ainut mahdollisuus tanssimisen kokemuksista kirjoittaessani, vaikka tanssin terminologian olen oppinut pääosin englanniksi.

<sup>63</sup> Anu Koivunen kirjoitti Niskavuori-elokuvista englanniksi. Feministisessä tutkimuksessa käytetään outouttamista, jolloin kohde nähdään uutena, outona ja se menettää ongelmatomuuden ja luonnollisuuden. Anu Koivunen, Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. 2004, 250 – 251.

<sup>64</sup> Kirjoitin jatko-opintojen alkupuolella artikkelin kirjoittamisen ruumiillisuudesta englanniksi. Kirsi Heimonen, Writing as Bodily Experience. Marjatta Saarnivaara, Erkki Vainikkala & Marjon van Delft (eds.), *Writing and Research – personal views*. 2004, 74–84. Nyt kirjoitus tuntuu – vaikka se on etäännytetty vieraan kielen avulla – sitoutuvan liiksi minuun, kirjoittajan persoonaan. Artikkelille sai alkunsa autoetnografian kesäkoulussa. Autoetnografian erityinen anti on, että omaan kokemukseen luotetaan. Ks. esim. Arthur P. Bochner & Carolyn Ellis (eds.), *Ethnographically speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. 2002.

<sup>65</sup> Lea Rojola, Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. Marianne Liljeström (toim.), *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. 2004, 27.

tapoja puhua. Se voi avata uusia lukutapoja ja uudelleen merkityksellistämisen on mahdollista. Outouttaminen liittyy dekonstruktioon ja jälkistrukturalistiseen lukutapaan. Ero kirjataan samuuteen: sama tehdään osin erilaiseksi ja tuttu vieraaksi. Kohde nähdään uutena, outona ja se menettää ongelmattomuuden<sup>66</sup>.

Työpajassa tanssiminen muistuttaa arjen liikkumista ja on samalla jotain aivan muuta, vierasta. Outous on heti tapahtumisessa. Siihen kuuluu myös työpajan vieras kieli. Lisäksi suurin osa opiskelijoista kirjoittaa kokemuksistaan vieraalla kielellä. Opiskelijoiden tapoilla liikkeessä sekä heidän kirjoituksensa ja puheensa sisältävät ihmetystä, joka outouttaa minulle jokapäiväisen tanssimisen. Tämä outoutus siirtyy kirjoittamiseeni, koska kirjoittaminen tuottaa uutta kokemusta, jota ei voi täysin hallita. Lihan läsnäolo kirjoittamisessa voimistaa outoutta, koska lihassa on myös toiseus.

Kirjoittaminen on paikallista kuten Tere Vadén esittää. Hänelle paikka ei merkitse vain fyysistä paikkaa vaan kokemuksellista läheisyyttä ja etäisyyttä, koettua kohdallisuutta. Kielen osuus paikallisuudessa on olennainen, koska kieli on merkityksen kantaja ja kokemuksen läpätunkema. Kokemus ei ole vapaa kielen vaikutuksilta eikä kieli jähmety kieliopiksi vaan se virtaa, elää ja kuolee<sup>67</sup>. Paikallisuus kirjoittamisessani perustuu siihen, että kielessä itsessään on jo tietoa liikkeestä. Olen tanssikokemusten läpätunkema, joten kuuntelemalla tanssikokemusta voin saattaa liikkeelle sanoja, jotka purkautuvat lauseiksi. Paikallisuus korostaa tapahtuman ainutkertaisuutta.

Ainutkertainen ei ole sisäistä tai yksityistä, se on jotain joka ei kertaudu, palaudu, toistu, pysähdy tai jähmety, kirjoittaa Pauli Pylkkö. Hän viittaa Gunnar Björlingin runouteen, ja toteaa, että kieli ei ole kokonaan käsitteiden, ideoiden tai muun sellaisen kommunikaatio, representaatio tai tunteiden ilmaisu. Se on ainutkertaista vaikutusta, harhailua, oloa ja oleilua<sup>68</sup>. Antaudun oleiluun sekä kirjoituksessa että tanssimisessä tutkimisen taipaleellani. Etsin sanoja, jotka herättelevät ruumiin tunnot. Vaalin sitä, mitä ei voida ottaa kokonaan haltuun. Pylkkö toteaa, että käsiteanalyysi käsitteellistää kokemuksemme ja samalla marginalisoi esikäsitteellisen meissä.<sup>69</sup> Pidättäydyn käyttämästä selkeää käsitteellistä (tutkimus)kieltä, annan kielen tempoilla, laahustaa, pomppia erilaisissa tilanteissa. Elän kirjoittaessani tapahtumat. Kirjoittaminen on tietämisen tapa.<sup>70</sup> Käsitteet muotoutuvat ja elävät eri kielenkäytön tavoissa. Kielen hämäryys ei tarkoita ilmiön epämääräisyyttä. Eri tavat kirjoittaa ovat metodinen valinta, koska ne palvelevat ilmiön ainutkertaisuutta.

Kartan täsmällisiä, liikkumattomia käsitteitä, koska liityn ilmiön tapaan olla – liikkua, pysähdellä, piiloutua, näyttäytyä – sekä kuuntelen lihaa. Tanssimisen kokemuksellisuuden sanallistamisessa liike on olennainen. Sanottu, joka kiinnittää asian tietyn, joksikin, tulee pyyhkäistyksi pois sanomisella aina uudelleen. Kierre jatkuu, ilmiö kiertyy vähitellen sanoissa ja lauseissa. Sanottu kielletään ja se sanotaan uudestaan, liike jatkuu, liike joka

<sup>66</sup> Anu Koivunen, Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Marianne Liljeström (toim.). *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. 2004, 243, 251.

<sup>67</sup> Tere Vadén, *Ajo ja jälki*. 2000, 25–26.

<sup>68</sup> Pauli Pylkkö, "Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme". *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1998:1, 45, 47.

<sup>69</sup> Pauli Pylkkö, "Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme". *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1998:1, 47.

<sup>70</sup> Laurel Richardson, Writing. A Method of Inquiry. Norman Denzin, & Yvonna S Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*. 2000, 923–947. Richardson esittelee artikkelissaan kirjoittamalla tutkimista, jossa kielen merkitys tunnustetaan.

heijastuu ruumiillisuudesta. Liikkeen läheisyys kirjoittamisessa aiheuttaa virtauksia, pyörteitä. Se tuo mukanaan toistoa, paluuta, aina uudelleen sanomista hieman eri sanoin, eri variaatioin. Emmanuel Levinas kirjoittaa sanomisen ja sanotun välisestä jännitteestä. Sanotun alueelle kuuluu tietäminen, hallitseminen, määrittäminen. Ennen kuin sanominen tulee sanotuksi, se on suunnattu jollekin. Sanominen on asettumista alttiiksi, se on vastaimista, joka toteutuu konkreettisen ruumiillisen olemassaolon tasolla. Sanomisesta ei voida tarkkaan puhua, sen ”perusta ei tule koskaan sanotuksi”. Sanomista ei voida kuitenkaan käsittää tekemättä siitä sanottua ja samalla se petetään. Liikkeessä, jossa sanottu kiistetään ja uudelleen sanotaan, voi sanominen tulla esiin, se voi jättää jälkensä<sup>71</sup>. Kirjoittamisen eri tavoilla jätän jälkiä, tunnustelen ilmiötä, sen kaikuja<sup>72</sup> omassa ruumiillisuudessani, tanssimisen kokemuksissani. Se, mikä on ei-tiedettyä, mikä on tuntematonta, on läsnä tekstissä koko ajan. Toivon, että sanominen tihkuu tekstissä, se on lihan ilmenemistä.

### **Elämismaailma ja merkit paikantajina**

Avaan siis tanssimisen kokemuksista muodostettuja merkityksiä. Tutkimus liittyy fenomenologiseen tutkimukseen siten, että iskeydytään suoraan asiaan ilman etukäteisteorioita tai käsityksiä. Ennakkoluulottoman havainnon avulla kuljetaan merkitysten tulkintaan, oivaltavan havainnon avulla kuvataan ilmiötä. Kun ilmiö on tavoitettu, tutkitaan kuinka se ilmenee<sup>73</sup>. Tämä koskee sekä tanssimista työpajassa että siitä kirjoittamista.

Edmund Husserlin termi elämismaailma tarkoittaa maailmaa jossa ihminen elää. Husserl nostaa aistikokemuksen, välittömän aistihavainnon tärkeimmäksi kokemuksen lajiksi. Maailma välittyy täten ruumiillisuudessa, sen avulla ihminen suuntautuu maailmaan. Varmuus koetusta näyttää syntyvän ihmisen liikkeissä. Täten oma aistisuus muodostaa Husserlin käsityksissä pisteen, jonka suhteen maailmaa jäsennetään<sup>74</sup>. Tutkimiseni ytimen muodostaa kirjoittamiseni, jossa elää keskeisesti opiskelijoiden koettu tanssiminen, liikkeet heidän kirjoittaminaan. He viittaavat omaan kokemukseensa elämismaailmassa, kun he kirjoittavat tanssimisen merkityksistään.

Husserl korostaa fenomenologiassaan ennakkoluulojen purkamista, paluuta ”asioihin itseensä”.<sup>75</sup> Ruumiillisuus, tanssiminen merkitsee tuota paluuta asioihin itseensä. Se avautuu ihmettelynä. Miten ihminen on maailmassa liikkuvana, tanssivana? Opiskelijat, tanssin maallikot sekoittavat ennakkokäsitykseni tanssimisesta, heille se on uutta, se on tuoretta. Heidän ihmettelynsä auttaa minua näkemään uudella tavalla tanssimisen.

Fenomenologiset lähestymistavat ovat monenlaiset, mutta yksi voimallinen asia yhdistää niitä: epätavallisen sitkeä yritys katsoa ilmiötä ja pysyä uskollisena niille jopa ennen kuin ajattelee niitä.<sup>76</sup> Yritän olla mahdollisimman lähellä tanssimista kirjoittamisessa. Orientoituminen lihallsuuteen tapahtuu, lihaa ei voi selittää pois tai täysin ymmärtää. Työpaja pursuaa tanssimisen runsautta ja tutkiminen taas tanssimisen ja sanojen runsautta.

<sup>71</sup> Antti Pönni, Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 22–23.

<sup>72</sup> Vrt. Marja Kaskisaari käyttää sanaparia ”ruumiin resonanssi”, kun hän tulkitsee omaelämäkertoja. Marja Kaskisaari, *Kyseenalaiset subjektit*. 2000, 50.

<sup>73</sup> Juha Varto, *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. 1992, 86–88.

<sup>74</sup> Markku Satulehto, *Elämismaailma tieteiden perustana*. 1992, 62–65.

<sup>75</sup> Markku Satulehto, *Elämismaailma tieteiden perustana*. 1992, 26, 53.

<sup>76</sup> Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*. 1960, 700.

Asetun fenomenologien rintamaan runsauden suosimisessa ja samalla niukkuuden vastustamisessa.<sup>77</sup> Yksinkertaistaminen vie helposti kapeaan näkemykseen. Reduktionismi ei sovi ajatukseen ilmiön täydestä kuulemisesta<sup>78</sup>.

Simo Pulkkinen on analysoinut Husserlin etiikkaa. Hän esittää, että ajattelun on yhä uudelleen luovuttava omaksumistaan lähtökohdista, jotta ihminen voi nähdä rikkaammin elämän. Fenomenologia tarjoaa näin Husserlin käsittein ”loputtoman tehtäväkentän”, jonka ytimessä on oman ajattelun uudistaminen vastaamaan paremmin ”asioita itseään”<sup>79</sup>. Tutkiminen yllättää jatkuvasti ja lähtökohtaoletukset karahtavat, ihmettely ei pääty. Samoin työpajassa opiskelijat harjoittavat fenomenologista otetta tanssiessaan ja kirjoittaessaan. He puhuvat tanssimisesta maanjärestyksenä.<sup>80</sup> He koettelevat olemistaan maailmassa tanssimisessa, joka mullistaa heidän tuntemuksensa ja siten käsityksensä.<sup>81</sup>

Husserlin mukaan aistisuus, ihmisen tapa toimia havaintokentässä on välitön ja perustavanlaatuisen kokemus elämisaailmassa.<sup>82</sup> Tunne varmuudesta ja ilmeisyydestä syntyy havainnossa. ”Asia itse” on intersubjektiivisesti koettavissa ja verifioitavissa<sup>83</sup>. Tutkimisessa eri merkitystodellisuudet, tanssiminen työpajassa ja siitä kirjoittaminen, vahvistavat kummatkin tanssimisen intersubjektiivisuuden. Tanssimisen tunto koetaan liikkeessä. Puhella ja kirjoituksella opiskelijat jakavat kokemuksiaan. Husserlin mukaan ilmiötä sellaisenaan kukaan ei ole kuitenkaan nähnyt, koska se on koko ajan liikkeessä. Yhdessä kokijat muodostavat loppumattoman horisontin, jossa he kohtaavat, he astuvat varsinaiseen yhteyteen toistensa kanssa<sup>84</sup>. Husserlin näkemys tukee tutkimisen tapaani: olla liikkeessä, avata liikettä eri tavoin ja liittyä eri keskustelijoihin jatkuvassa tanssimisen ilmiön etsinnässä.

Simon Glendinning toteaa, että fenomenologiassa tutkimus vakuuttaa sanoilla, se tähtää jalostamaan ihmisen kykyä saada takaisin itselleen (sisältöpäin) radikaalisti tarkistettu ymmärrys itsestä ja paikasta maailmassa toisten kanssa.<sup>85</sup> Kirjoittamalla tutkiminen haastaa käsitykseni jatkuvasti<sup>86</sup>, ja paikkani näyttäytyy yhä enemmän paikattomana, koska lihan paikkaa ei voi täysin tietää.

Hans-Georg Gadamer esittää, kuinka hermeneutiikassa – ymmärtävässä tulkinnassa – siirretään merkitys yhdestä maailmasta toiseen, jumalten maailmasta ihmisten maailmaan, vieraan kielen maailmasta oman kielen maailmaan. Siihen sisältyy tiedon välittämisen lisäksi kuuliaisuuden vaatimus<sup>87</sup>. Kuuliaisuus tutkimisessäni tarkoittaa pyrkimystä lihan kuulemiseen. Se liittyy myös työpajan tapahtumiin ja tanssifilmin tekemiseen. Työpajan

<sup>77</sup> Ajatus on vastakkainen Occamin partaveitsiperiaalle, jonka mukaan selittäviä tekijöitä tulee olla mahdollisimman vähän. Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*. 1960, 657.

<sup>78</sup> Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*. 1960, 657–658.

<sup>79</sup> Simo Pulkkinen, Fenomenologisesta etiikasta eettiseen fenomenologiaan. Edmund Husserl, *Uudistuminen ja ihmisyy*. *Luentoja ja esseitä*. Sara Heinämaa (toim.) 2006, 70.

<sup>80</sup> Opiskelijoiden tapa olla ja ihmettely muistuttavat fenomenologista reduktiota yllätyksenä, jonka valtaan fenomenologi joutuu. Sara Heinämaa viittaa eri kirjoittajiin. Eugen Fink, Edmund Husserlin avustaja, on verrannut reduktiota maanjäritykseen ja Maurice Merleau-Ponty myrskyyn. Sara Heinämaa, *Ihmetys ja rakkaus*. 2000, 105.

<sup>81</sup> Merleau-Ponty on kuvannut reduktiota yllättävänä tapahtumana, joka saa meidät näkemään asioita toisin kuin olemme tottuneet. Sara Heinämaa, ”Mitä on fenomenologia?” *Tiede & Edistys*. 2000:3, 167.

<sup>82</sup> Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. 1970 (1954), 106–107.

<sup>83</sup> Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. 1970 (1954). E 34d (127–129.)

<sup>84</sup> Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* 1970 (1954), 164.

<sup>85</sup> Simon Glendinning, *In the name of phenomenology*. 2007, 27.

<sup>86</sup> Viittaa myös kirjoittajiin, jotka luokitellaan fenomenologeiksi. Esimerkiksi Glendinnig (Simon Glendinning, *In the name of phenomenology*. 2007) kirjoittaa Heideggerista, Sartrestä, Merleau-Pontysta, Levinasista ja Derridasta. Sartreen en viittaa, muihin kyllä.

<sup>87</sup> Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. 2004, 40–41.

tapahtumien kuvaus on yhdenlaista siirtoa, se on tanssin siirtoa sanoiksi. *Reittejä tästä tähän* -tanssifilmin (2007) sooloissa lihallistan sanoja, jolloin sanoista muodostuu tanssi, ja tanssista elävä kuva. Kehämäisyys jatkuu, ja jokainen kierros avaa uudenlaisen ikkunan lähestyä ilmiötä, tanssimista.

Kirjoitan tulkintojen hermeneuttisella kehällä: työpaja, opiskelijoiden tekstit ovat kiinne-kohta, johon palaan kierros kierrokselta. Cunninghamin tekstit tarjoavat vastuksen opiskelijoiden teksteille. Rinnastan opiskelijoiden kirjoitukset Cunninghamin kirjoituksiin ja käytäntöihin, mikä ei merkitse niiden haltuunottoa. Opiskelijoiden ja Cunninghamin toiminta näkyvät erillisinä, erillisuus luo mahdollisuuden selventää tanssimisen erot ja samanlaisuudet. Ne eivät selitä toisiaan, ne avaavat ilmiön. Cunninghamin tuo tutkimiseeni väljyyden ja kirkkauden, koska en palvo hänen teoksiaan, mutta arvostan hänen toimintaansa. Kun luen Cunninghamin tekstejä, mieleeni palautuvat opiskelijoiden kommentit samoista asioista. Omat tuntemukseni opiskelijoiden kanssa tanssimisesta elävät kuitenkin tiiviisti, koska ruumiin muisti on voimakas. Heidän kirjoituksensa, heidän sanansa avautuvat eri tavoin eri hetkinä. Tekstit eivät tyhjene tulkinnoissa. Kulkuni tulkintojen hermeneuttisella kehällä merkitsee oman ymmärrykseni taivallusta, jossa opiskelijoiden tekstit asettuvat painaumaksi omia kokemuksiani vasten.

## Mimesis

Sekä John Cage että Merce Cunningham ovat mieltäneet taiteen luonnon imitoinniksi. Tämä tarkoittaa sen jäljittelyä miten luonto toimii, ei niinkään tarpeetonta toisintoa. Heille maailmankaikkeus on ollut aina avoinna metamorfooseille. *Events*-esitykset<sup>88</sup> ovat olleet yritys tuottaa uudelleen pienoisikoossa maailmankaikkeuden toiminta. Cunninghamin toiveena on ollut tarjota noissa esityksissä kokemus elämästä sellaisenaan. Teosten eri elementtien moninaisuus ja kompleksisuus ovat olleet olennaiset, samoin se miten ne ovat jäljittelleet luonnon tapaa toimia.

Marilyn Vaughan Drown on huomannut Cunninghamin ajattelun ja toiminnan yhteyden zen-asenteeseen, joka tarkoittaa elämän ja taiteen henkistä yhteyttä. Zeniläinen ajattelu taiteessa korostaa, että taideteos on itsessään luonnon teos, ei pelkästään esitä sitä<sup>89</sup>. Kosketuksiin luonnon voimavarojen kanssa Cunningham on päässyt sattuman menetelmien parissa työskennellessään. Hän on kuvaillut, kuinka luonnon moninaisuus on ylittänyt hänen kekseliäisyytensä, ja kuinka luonnon tavat ovat olleet inhimillisemmät kuin hänen menettelytapansa<sup>90</sup>. Imitointi ihmisen ja luonnon tapana ovat solmiutuneet hänen työskentelynsään.

Carolyn Brown on huomauttanut, että Merce Cunningham ei ole halunnut tanssijoiden jäljittelevän hänen tapansa liikkua.<sup>91</sup> Cunningham on myös kertonut, että hän antoi liik-keet ja toiminnan tansseihin, mutta ei olettanut, että tanssijat tekisivät ne aivan siten kuin

<sup>88</sup> *Events*-esitykset koostuvat eri teoksien liikemateriaaleista, ja esitykset ovat mukautuneet esimerkiksi San Marcon torille Venetsiassa tai amerikkalaisen koulun liikuntasaliin.

<sup>89</sup> Marilyn Vaughan Drown, Merce Cunningham and Meaning: The Zen Connection. *Choreography and Dance*. 1997, 4:3, 20–21.

<sup>90</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86. Artikkelin nimi viittaa väliaikaisuuteen, pois pysyvyydestä. Tiina Suhonen on kääntänyt artikkelin: Toistumaton taide. Tiina Suhonen (koonnut). *Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia*. 1991, 138–144.

<sup>91</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 22.

hän.<sup>92</sup> Cunningham on jatkuvasti patistanut tanssijat etsimään oma tapansa tanssia annettu liikemateriaali. Jokaiselle tanssijalle on siten avautunut mahdollisuus olla kosketuksissa luontoon, joka on myös itsessä.

Mimesis ei merkitse vain todellisuuden kopiointia vaan mahdollisuuksien avaamista. Kirjoittaminen saattaa avata mahdollisen todellisuuden, havahduttaa johonkin joka syntyy kirjoittamisen toiminnassa. Tutkimisen alussa ei voi aavistaa mihin kirjoittaminen vie. Opiskelijat vertaavat tanssimista harrastuksiinsa, esimerkiksi kiipeilyyn ja toteavat samankaltaisuuden.<sup>93</sup> Maailma ja liikkeet heissä avautuvat voimallisesti, tanssimisessa tapahtuu myös sellaista, jonka olemassaoloa he eivät itsessään aavista. Aavistamaton lähestyy myös kirjoittamisessani. Aristoteleelle runoilijan tehtävä on puhua myös siitä, mitä saattaisi tapahtua.<sup>94</sup>

Liikkuminen on perustavanlaatuinen tapa olla maailmassa, tanssiminen on yksi muoto siitä. Runousopissa Aristoteles kirjoittaa, että mimesis<sup>95</sup>, jäljittely, on ihmiselle luontainen lapsesta lähtien, jäljittelemällä opitaan ja kaikki ihmiset nauttivat jäljittelystä.<sup>96</sup> Tanssi työpajassa nojaa arjen liikkeisiin, mutta siinä löytyy muun muassa uudenlaiset liikelaadut. Tapa miten opiskelijat antautuvat kuulemaan liikettä, toisia ja koko tapahtumista mullistaa olemisen.<sup>97</sup> Mullistus saattaa olla sitä, että mimesiksessa ihminen löytää ja paljastaa itseään ja todellisuutta, kuten Samuel Ilsseling on kuvannut. Samalla jotain vetäytyy, jotain otetaan ihmiseltä ja todellisuudelta, jota ihmisellä ei ole koskaan ollut: täydellinen vastaavuus itsensä kanssa. Mimesiksessa tapahtuu paikalta siirtyminen, jolloin jokin näyttäytyy erona, joka on yhteydessä aikaan ja toistoon. Ilmeneminen ja mimesis liittyvät yhteen<sup>98</sup>.

Michael Davis toteaa, että Aristoteleella mimesis tarkoittaa jäljittelyä ja jonkin esittämistä, se on sekä toiminta että tuote. Davisin mukaan Aristoteles ehdottaa, että se mitä jäljitellään, on likimain sama kuin miten se jäljitellään. Se, miten jokin jäljitellään, on aina jäljittelyn todellinen kohde, jolloin toiminnan ja tuotteen ero kaatuu, koska siinä kuvataan toiminnan inhimillistä elementtiä<sup>99</sup>. Mimesis näin kuvattuna ilmentää tanssimista työpajassa, koska tapa miten opiskelijat ovat liikkeessä muodostaa tanssimisen, se on toiminta ja katoava tuote, siis tapahtuminen itsessään.

Mimesis näyttää sisältävän tuttuuden ja outouden. Jäljittely on mahdollista, koska se liittyy johonkin tuttuun, toisaalta outous vetää puoleensa. Työpajassa tanssimista voi tarkastella laajasti mimesiksenä, jossa opiskelijat sukeltautuvat toimintaan tietämättä mitä tulevat kohtaamaan, ja mikä tulee olemaan tanssimisen sisältö. He jäljittelevät arjen liikkeitä, mutta se tapahtuu liioitellen – he kurottautuvat, ojentelevat ja hypyvät. Liioitteluun kuuluu myös aika, sillä tanssiminen kestää kahdeksan tuntia päivässä. Michael Davis kuvaa kuinka mimesis näyttää aluksi todellisuuden tyllyltä. Maailman tavanomaiset piirteet tuo-

<sup>92</sup> Selma Jeanne Cohen, Merce Cunningham (1919–) Two Questions and Five Dances. Selma Jeanne Cohen (ed.), *Dance as a Theatre Art*. 1974, 199.

<sup>93</sup> Materiaalista: I use to go out and climb sometimes, and the moves are in a way quite similar – (y 6.1/-8–9)

<sup>94</sup> Aristoteles, Runousoppi. Aristoteles, *Teokset Osa 9: Retoriikka. Runousoppi*. 2000, 1451a36–38.

<sup>95</sup> Keskustelua sanan mimesis käännöksestä on ollut, jotkut ovat luopuneet jäljittelystä ja käyttäneet esittämiseen liittyvää termiä tai jättäneet käntämättä, toteaa Juha Sihvola. Aristoteles: Runousoppi, 1.luku, selitykset s. 240.

<sup>96</sup> Aristoteles, Runousoppi. Aristoteles, *Teokset Osa 9: Retoriikka. Runousoppi*. 2000, 1448b 4–9.

<sup>97</sup> Mimesis avautuu myös liike-empatian, jota käsittelem omassa luvussaan.

<sup>98</sup> Samuel Ilsseling, *Mimesis: On Appearing and Being*. 1990, 36, 21.

<sup>99</sup> Michael Davis, *Aristotle's Poetics*. 1992, 8–9.

daan keskiöön, ja niitä liioitellaan. Hänen mielestään jäljittelyllä on sama suhde kohteeseen kuin tanssimisella on kävelyyn. Mimesis poimii jotain kokemuksen jatkuvuudesta ja rajaa näin todellisuutta. Se ilmoittaa, että rajattu ei ole todellinen. Mitä todentuntuisempi jäljittely on, sitä vilpillisemmäksi se muodostuu<sup>100</sup>. Työpajassa tanssiminen ihmetyttää kummallisuudessaan, kokonaisuudessa tanssiminen ei jäljittele tarkasti mitään aikaisemmin koettua.

Mimesis on taitoa järjestää yhdelle asialle vaikutus, joka kuuluu oikeastaan toiselle. Se on toimintaa, joka tähtää tuottamaan vaikutuksia, jotka tavallisesti saavutetaan toisin keinoin. Paul Woodruff viittaa musiikin vaikutukseen, ja sama pätee hänen mielestään tanssiin, kummatkin ovat liikettä. Aristoteleella mimesis liittyy päämäärään tähtäävään toimintaan. Se rikkoo suunnittelun ja vaikutuksen luonnollisen järjestyksen, juuri siksi se on niin jännittävä<sup>101</sup>. Tutkiminen muistuttaa arvaamattomuudessaan mimesista. Tuttu järjestys säröilee myös liikeimprovisaatiotyöpajassa.

Michael Taussig, joka on tutkinut mimesistä antropologiassa, avaa mimesiksen ja toiseuden käsitteet eri kulttuureissa. Hän antaa esimerkin ruumiillistuneesta uudelleen kerronnasta, jossa shamaani ottaa haltuun ja muodostaa voimaa tekemällä mallin gringo-laivasta ja sen miehistöstä, samoin etnografi muodostaa oman mallinsa. Malli saa jonkinlaisen voiman siitä mistä se muovataan. Se mikä on shamaanin mallina, on näky, illuusio, petos, sen sanotaan olevan henkimaailmasta. Näky itsessään on malli veneestä ja gringo-miehistöstä. Etnografi, joka itse on ja useimmat hänen lukijansa ovat gringojen maasta – gringot edustavat vierautta sekä kielen että ulkomuodon osalta – mallintaa sanoin shamaanin maagisen mallin, joka viittaa häneen ja hänen kaltaisiinsa<sup>102</sup>. Taussig avaa kolonisaation tuomia merkkejä kulttuureissa. Toisen kulttuurin imitointi synnyttää oman kulttuurin tärkeitä piirteitä, uudet toiminnan muodot syntyvät. Kopio saa esitettävän voiman esimerkeissä, siinä piilee mimesiksen taika.

Taussigin oivaltava näkemys mimesiksestä on osittain verrattavissa omaan tutkimustoimintaani. Menen vieraaseen maahan ja ohjaan paikallisille liikeimprovisaatiota, jossa omat tanssimisen näkemykseni ilmentyvät ohjeissa ja liikkeissä. Kerään heiltä tutkimusmateriaalin, jossa on jäljet vaikutuksestani. Kirjoittamalla esitän siis sellaista, jonka tapahtumisen olosuhteita olen ollut luomassa ja joihin olen vaikuttanut. Lisäksi tanssin lyhytfilmissä, lihallistan siinä muun muassa kirjoituksia, jotka olen kerännyt opiskelijoilta ohjaamaltani työpajalta. Väitän silti, että tapahtumat työpajassa ja siten niistä kirjoittaminen eivät ole vain minusta eivätkä ne ole täysin hallinnassani. Kuten edellä on esitetty, mimesis rikkoo järjestyksen, joka on oletettu. Se avaa mahdollisuuksia ja tuo outouden tuttuuteen. Näin mimeksen uutta luova voima kuvaa tutkimisen luonnetta.

Mimesiksessä Taussigia viehättää toden tunne, jossa tietäminen kastaa itsensä sen kohteeseen. Tämä merkitsee yleispätevän toteutumista ja henkisen vitaalisuuden antamista, joka rikkoo ja syrjäyttää jähmettyneet ajatukset. Todellisuuden kujeilu toteuttaa ja rikkoo samanaikaisesti, yleispätevydet syrjäytetään. Taipuva, antautuva tekijä mimesiksessä esiintyy

<sup>100</sup> Michael Davis, *Aristotle's Poetics*. 1992, 3. – Davis antaa esimerkin valeoikeudenkäynnistä, tarkoitus oli nähdä miten oikea valamiehistö suhtautuisi puolustuksen perusteluihin. Monet valamiehet vakuuttuivat vastaajan suorasukaisesta rehellisyydestä, vaikka he tiesivät, että kaikki olivat näyttelijöitä (mts. 161: loppuviite 8).

<sup>101</sup> Paul Woodruff, Aristotle on Mimesis. Amelie Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's poetics*. 1992, 92.

<sup>102</sup> Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*. 1993, 16.

passiivisena, jopa pelottavalla tavalla: minä menettää itsensä, uppoaa ja hajoaa ympäröivään maailmaan. Taipuisuus merkitsee jäljittelyn ja kontaktin tekoa<sup>103</sup>.

Taussigin esimerkki sopii siis myös omaan taipaleeseeni. Matkaan Ruotsiin ja ohjaan siellä liikeimprovisaatiota, opiskelijoiden kirjoitukset tanssimisen kokemuksista auttavat minua näkemään uudella tavalla ja kirjoittaminen toimintana kutoutuu myös omiin tanssimisen kokemuksiini. Tanssiminen ja kirjoittamisen näkeminen mimesiksena häivyttävät egoa. Syntyy jotain uutta, joka on uudenlainen kontakti maailmaan, jossa entiset tavat olla syrjäytyvät.

### *Lukijalle*

**Viittoja kinttupolulle** on tarjonnut johdannon tutkimiseen ja **Metodin esitys** nimensä mukaisesti avaa tutkimisen menetelmällisen lähestymisen. Seuraava luku, **Tanssimisen kenttä**, luo perustaa työpajalle ja Cunninghamin ajatuksille. Luvussa kenttä avautuu moninaisena. Kappaleet **tyylistä** ja **kauneudesta** avaavat tanssissa olemista, ja kuinka koettu heijastuu näkemiseen. **Pitkästyminen** ja **Outous** luvut tarjoavat erilaisia käsitteitä ja kuvauksia tuntemattomasta maaperästä, kun opiskelijat antautuvat tanssimiseen. Toisen liikkujan olemuksen aistiminen korostuu luvussa **Liike-empatia**. **Kosketus** avautuu luvussa toisen ihmisen kosketuksesta kivun kosketukseen. Luvuissa **Tanssiminen lahjana**, **Hartaus** ja **Inkarnaatio** kuvataan osin uskonnollisella kielellä tanssimisen kokemuksia. Hartauden ja Inkarnaation pohdinnat aloittavat jo johtopäätökset. **Etäisyyksiä: kieli ja tanssikokemus** luku palaa alun aiheeseen, kielen ja tanssimisen eroihin ja mahdollisuuksiin. Kappale toimii vastinparina alun johdannolle ja metodiosuudelle. Se kokoaa tutkimisen ydintä, kirjoittamista, ja sisältää johtopäätöksiä. **Lopuksi** luku palaa ihmettelyyn ja esittelee lyhyesti jotain siitä, mitä jää, jos jää.

<sup>103</sup> Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*. 1993, 46

# Tanssimisen kenttä

Työpaja kutsuu opiskelijoita tanssimisen kenttään. Kokemuksellisesti kenttä ilmoittaa paikan, jossa havainto ilmenee. Kenttä avautuu opiskelijoiden kirjoituksissa useisiin suuntiin: ruumiillisuus, ruumiin sisätilat, kinesfääri, ääni, toiset liikkujat, sali ja tekninen korkeakoulu. Tutkiminen tunnustaa kenttien pujottautumisen toisiinsa, niiden yhteiselon, mutta erillään tarkasteltuna ne mahdollistavat taustan, jota vasten voi tarkastella tanssimisen kokemuksia.

Luku sisältää poimintoja mahdollisuuksien kentästä tanssimisessa, näin se on luo katsauksen tanssimiseen työpajassa. Samoin Merce Cunninghamin taidekäsitykset ja esimerkit tanssiteoksista kirjautuvat kentiksi. Lukuisat esimerkit Cunninghamin työtavoista ja teoksista muodostavat perustan tarkastella opiskelijoiden kirjoituksia suhteessa hänen työhönsä myös muissa luvuissa. Kuvailujen jälkeen, fenomenologisen tutkimuksen tapaan, viitataan Maurice Merleau-Pontyn kenttäteoriaan, jossa todellisuus tulee annetuksi havainnossa.

## Ihminen kenttänä, kenttä elämänä

Ennakkoluulot ja epäily työpajaa kohtaan elävät ennen tanssimaan sukellusta.

When first I see the word choreographer in the schedule  
for the first week I am terrified.  
But also curious and excited.  
I've never before taken any dance class.  
The closest I've ever been  
is in some work out group at a "try out" hour with a former girlfriend.  
Instead my body is build and destroyed by football and biking.  
Really stiff with aching knees and back.  
Anyway the resignation I have when starting the exercises  
goes soon away.  
(z 12.4/ 2-11)

My first reaction when I read about our first week is:  
Oh no, I don't want to dance.  
I thought it is going to be like in high school  
when we danced waltz, foxtrot and folkdance.  
But I am totally wrong.  
(x 22.4/ 2-6)

I am a bit afraid of these days  
because normally I don't dance.  
It feels like I have some being of stiffness in my body  
that I don't want to dance.  
But this feels real good.  
It isn't embarrassing or anything.  
(z 9.1/ 1-6)

Kauhu, uteliaisuus ja pelko sekoittuvat näiden opiskelijoiden odotuksissa työpajasta. Epävarmuus ja oma sopimattomuus tanssimiseen hohkaa teksteissä. He eivät tiedä mikä heitä odottaa. Kaksi heistä puolustelee tanssimisen vastahakoisuutta jäykkyydellä, toisella on vanhoja vammoja ja toinen tunnistaa kankeuden itsessään jo työpajan nimen kuullessaan. Opiskelijat eivät tunne toisiaan, paikkaa, minua. Liikeimprovisaatio sekoittuu seuratansseihin. Toisaalta työpajan nimike ja tanssin ammattilainen ohjaajana kiinnostavat. Hyvin nopeasti ennakkokäsitykset huuhtoutuvat.

Tunnelmien arvaamattomuus tulvii seuraavasta kirjoituksesta.

My emotional state has been on a roller coaster ride –  
some moves makes me feel light as air  
ready to conquer my world  
happy and at peace with myself.  
Other moves/ exercises leave me devastated  
ready to break down and cry. –  
It's very weird when that happens  
because I can't tell you why it happens.  
(x 5.4/ 11-18)

Opiskelijaa järjestyttävät hänen tunteittensa vaihtelut ja se, että hän ei tiedä mistä ne johtuvat. Oleminen, tanssiminen ylittää selitysyrietykset. Tuntojen raju vaihtelu hämmentää häntä, ne eivät mahdu entisiin syy-seuraussuhteiden lokeroihin. Tanssimisen outouden tila ravisuttaa häntä. Tanssimisen kenttään sukeltautuminen merkitsee pohjattomuuteen suostumista.

Seuraavassa opiskelija kuvaa tanssimisen kokemustaan pienryhmässä paikassa, jonka he valitsevat yhdessä. He muodostavat liikesommitelman valitsemassaan paikassa, jolloin paikan aistiminen vaikuttaa myös liikekieleen.

Maybe because I'm an "old" dancer  
 that I really enjoy putting dances together.  
 But now we do it together  
 without teacher telling us what to do  
 and how to do.  
 The body is our teacher,  
 and nature tells what to do.  
 --  
 something I never thought I could do  
 (x 10.3/ 1-7,10)

Kuvauksesta huokuu helppous ja yllätyksellisyys. Tanssisommittelu tapahtuu yhdessä, se tapahtuu paikassa, joka myös ohjaa opiskelijoita. Avautuminen ympäristölle ja toisille muodostuu löytämiseksi. Kirjoittaja herkistyy kuulemaan paikkaa, jossa hän tanssii. Kenttä aukeaa sekä fyysisenä tilana että toisina ihmisinä. Viittaus luontoon kuvastaa sekä toiminnan yllätyksellistä helppoutta että paikan vaikutusta: hänen ryhmänsä tanssii ulkona. Hän mainitsee aikaisemman tanssikokemuksen, mutta se poikkeaa olennaisesti liikeimprovisaatios- tiosta, minkä hän myös seuraavassa toteaa.

The way of moving is different from the dancing I have been doing.  
 I've been dancing jazz funk for seven years.  
 (x 10.3/ 3-4)

Seuraavan opiskelijan tekstikatkelmasta ilmenee, kuinka liikkuminen herättelee kysymyksiä, ja kuinka hän nivoo liikekokemukset omaan elämäänsä.

Similar to experiences, choices in life.  
 relax my mind, move around with a lot of energy.  
 clear my mind, what have I done, what do I feel? What do I do next?  
 Or do I not think of my next move?

Surroundings in my body – very safe – near  
 Further away – new exciting?  
 Feels nice curious, what is around me, but what is out there, further away?  
 Similar to things in life. Near- familiar – to know about  
 Further away – new school, new home. What will happen tomorrow?  
 5 steps- to feel new directions with my body parts. - Choices.  
 I try to experience the similarities and differences between the different  
 exercises.  
 Does it feel different?  
 To move in ways I am not used to, normally in the everyday life.  
 If I do not decide myself.  
 (x 16.4/ 7-10; 21-30)

Tämä kirjoitus laajenee moneen suuntaan, sekä tilallisiin suuntiin että elämän valintoihin. Liikkumisen kokemus herättelee ruumiin aistisuudessaan, ja tuntemukset siirtyvät kirjoittajan muihin elinpiireihin. Tila lähinnä häntä itseään on turvallisin, kauempana oleva tila vetää puoleensa oudon kiinnostavana. Avoimuus tilaa, avoimuus tilannetta kohtaan herää ruumiin kuuntelussa. Se leviää salin ja toisten kuunteluun, eräänlaiseksi valppaudeksi. Jokin avautuu, ja kysymykset kiertelevät hänen ympärillään. Hän kysyy samuutta ja eroa itessään, niiden liikkeellisiä tuntemuksia, ja näin hän paikallistaa itseään. Tämä ei merkitse tiivistä kiinnittymistä vaan asennetta, joka on avoin muutoksille. Hän tunnistaa paljon, myös jotain mitä ei tiedä. Ei-tietäminen on sen tunnustamista, että ruumiin tieto on tulos-osa oleva, osin aina nimeämätön. Se on sellaista, mitä hän hahmottelee samuuden ja erojen avulla. Hänen kirjoitukseensa sisältyy kysymykset, toteamukset, ajatusviivat. Näin kirjoitus sisältää tautot ja erilaiset rytmit. Hän tuntuu puhuvan itselleen, kun hän kirjoittaa tuntemuksiaan näkyväksi. Tanssiminen liittyy osaksi hänen olemistaan, hän vertailee arjen ratkaisuja liikkeellisiin ratkaisuihin. Hän luo analogiaa tanssimisen ja elämässä yleensä, arjen toiminnan välille. Omat valinnat tulevat pohdittavaksi: kun hän tekee itse valinnan, hän luisuu helposti totuttuun. Nyt uudenlainen kokemuksen kenttä kutsuu. Tanssiminen tuo mukanaan arvaamattomuuden. Hän tunnistaa tanssimisessaan asenteensa elämään, se asettuu taustaksi tanssimiselle.

Cunningham on todennut, että jos ihmiset aikovat pysyä elossa, heidän pitää käsitellä monimutkaisuutta.<sup>104</sup> Tanssiteoksissa se on merkinnyt liikkeen, äänen, lavastuksen erillisyyttä ja tanssijoiden levittäytymistä koko esitystilaan, jolloin katsoja on joutunut valitsemaan mitä katsoa näyttämön kentässä.<sup>105</sup> Epälinearisuus tuo arvaamattomuuden, monimutkaisuuden ja elävyden.

Merce Cunningham mursi tanssin aikaisemman käsityksen vahvoista, merkityksellisistä paikoista näyttämöllä.<sup>106</sup> Kaikki paikat ovat olleet hänelle samanarvoiset. Tilassa ei ole kiinteitä pisteitä.<sup>107</sup> Tästä Albert Einsteinin lausumasta tuli Cunninghamin motto, se avasi ja muutti merkittävästi tilakäsitystä tanssimisessa. Cunningham hylkäsi edeltäjiensä käsityksen näyttämön voimakkaista paikoista ja keskikohdasta, jossa tärkein asia tapahtuu. Hän julisti, että näyttämöllä ei ole vain yhtä keskusta vaan moninainen määrä keskuksia, jotka ovat tasaveroisia ja liittyvät toisiinsa.<sup>108</sup> Tilan lisäksi tanssijoiden asema muodostui samanarvoiseksi tilassa.

Cunningham avarsi katsomisen rajat, samalla hän laajensi katsojan tietoisuutta tilasta. Hänen ajatuksensa näyttämöstä kenttänä<sup>109</sup> tarkoitti, että samaan aikaan näyttämöllä saattoi tapahtua paljon erilaisia asioita, ja katsojan oli pakko valita mitä katselee.<sup>110</sup> Esimerkiksi

<sup>104</sup> Deborah Jowitt, *Zen and the Art of Dance*. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985, 28.

<sup>105</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 167. Copeland nimeää Cunninghamin työskentelyn – eri alojen autonomisen työskentelyn – kollaasietetiikaksi. Liikkeellisesti se on merkinnyt arkipäivän liikkeiden ja eri tanssitekniisten liikkeiden rinnastamista (mts. 166–167). Copeland on esitellyt kollaasietetiikkaa myös artikkelissaan: Roger Copeland, *Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage*. *The Drama Review*. 2002, 46:1, 11–28.

<sup>106</sup> Doris Humphrey on määritellyt muun muassa näyttämön voimakkaat ja heikot kohdat. Humphrey (1895–1958) luo teoksessaan koreografisen metodin. Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*. 1959, 72–90.

<sup>107</sup> Esim. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 231; David Vaughan, *Merce Cunningham*. Susan Sontag et al., *Cage Cunningham Johns. Dancers on a Plane*. 1990, 82.

<sup>108</sup> Calvin Tomkins, *On Collaboration* (1974). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 47.

<sup>109</sup> Cunningham on käyttänyt termiä "field".

<sup>110</sup> David Vaughan, *Locale: The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas* (1981). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 153.

baletissa hierarkia näkyy tilankäytössä. Solistit tanssivat keskellä, jossa heille on paljon tilaa ja kuoro tanssii takana, siellä kullakin tanssijalla on vähemmän tilaa. Hierarkiaan tottuu, ja tutut paikat vetävät puolensa. Cunninghamin tanssijat olivat tyrmistyneitä kun he huomasivat, että New York City Ballet -ryhmän tanssijat alkoivat vaistomaisesti siirtyä teoksessa *Summerspace* heille tuttuihin paikkoihin, keskeemmälle ja alas vasemmalle. Balettitanssijoiden oli vaikea ymmärtää, että jokainen paikka näyttämöllä on yhtä arvokas<sup>111</sup>. Teos harjoitettiin heille heidän omalle näyttämölleen, ja tapaus paljastaa kuinka koulutus ja tavat urauttavat toiminnan. Heidän koulutukseensa ei kuulunut monien keskusten ajatusta. Kun tanssija oli tottunut tiettyihin kohtiin näyttämöllä, hän ajautui niihin, jos hän ei ollut erityisen valpas tilan kenttäluonteelle.

Teos *Summerspace* (1958) oli erityislaatuinen aikanaan, koska sen keskus oli todella kaikkialla, siihen liittyi myös illuusio, että tanssi jatkui näyttämön ulkopuolella. Teos muodosti ympyrän, jonka säteet ulottuivat tanssijoihin ja yleisöön, toteaa Carolyn Brown, joka tanssi teoksessa<sup>112</sup>. Cunningham on kertonut, että hänen aikomuksenaan oli tutkia tilaa ja luoda tanssi, josta puuttuu tarkoin määrätty keskus. Kun hän itse tanssi teoksessa, hän tunsi että hän jatkoi tanssia myös näyttämön ulkopuolella<sup>113</sup>. Teoksessa tanssijat ja taustakangas kietoutuivat samaan maisemaan Robert Rauschenbergin suunnitelmien<sup>114</sup> mukaisesti: tanssijoiden pointilliset kokotrikoot ja taustakangas olivat samankaltaiset. Rauschenberg käsitteli asuja taustakankaan jatkona; häntä kiinnostivat pinnat, maalatun pinnan juoksevuus, nestemäisyys. Aina kun tanssija liikkui, taustakangas lähti liikkeeseen, ja kun hän pysähtyi, taustan liike vangittiin. Teos merkitsi haastetta perinteiselle vaatetuksen ja lavastuksen viitoittamalle tielle. Michelle Potter esittää, että lavastus saavutti teoksessa Cagen ajatuksen ”tarkoituksettomasta tarkoituksellisuudesta”<sup>115</sup> joka ilmeni sattumanvaraisena loistokuutena tai jopa sattumanvaraisena synteisinä<sup>116</sup>. Työpajassa tanssiminen muodostaa kentän, joka avautuu opiskelijoiden aistisuudesta, miten he ovat, mitä on tilassa, miten liike ja maailma ovat kietoutuneena toisiinsa. Erillistä rakentamista ei tarvita.

Valerie Preston-Dunlopin mielestä Cunninghamin demokraattinen tilankäyttö on ollut metafora hänen mieltymykselleen ei-elitistiseen sosiaaliseen rakenteeseen. Samoin eri elementtien – tanssi, ääni, lavastus – rakenteellinen rinnakkaiselo on viittanut hänen uskoonsa taiteen ja elämän rinnakkaiseloon samoin ehdoin, jolloin ne limittyvät umpimähkään, yhdistyvät ajoittaisesti, sattumalta<sup>117</sup>. Näyttämö ja elämä laajentuvat siten kentäksi, jossa

<sup>111</sup> Deborah Jowitz, *Time and the Dancing Image*. 1989, 289; Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham*. *Dance Perspectives* 1968:34, 34. *Summerspace* valmistui vuonna 1958. – Carolyn Brown, joka siis oli tanssinut teoksessa, harjoitutti sen myöhemmin Zürich Ballet - ja New York City Ballet -ryhmille. Hänen mielestään Zürich Ballet esitti teoksen vuonna 1999 paremmin kuin Cunninghamin ryhmä samoihin aikoihin. Carolyn Brown, *Summerspace: Three Revivals*. *Dance Research Journal*. 2002, 34:1, 82.

<sup>112</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham*. *Dance Perspectives*. 1968:34, 34.

<sup>113</sup> Michelle Potter, ”A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 11.

<sup>114</sup> Cunningham kirjoitti Rauschenbergille ohjeen: ”I have a feeling it’s like looking at part of enormous landscape and you can only see the action in this particular portion of it.” Michelle Potter, ”A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 9.

<sup>115</sup> Tarkoitus on siinä, että tiedetään mitä tehdään, mutta tarkoitukseton siinä mielessä, että kukaan ei tiennyt mitä tuli tapahtumaan kokonaisuutena. Michelle Potter, ”A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 5.

<sup>116</sup> Michelle Potter, ”A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 9–12.

<sup>117</sup> Valerie Preston-Dunlop, *Looking at dances: beyond communication to transaction*. Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the Performative*. 2002, 266.

tapahtumisen mahdollisuus avautuu. Tanssijoille se merkitsee sitä, että harjoittelun ja esiintymisen suhde on arvaamaton. Samanarvoisuus ei tarkoita, että tanssijat saisivat yhtäläiset esiintymismahdollisuudet. Sattuman menetelmät<sup>118</sup> ylittävät samanarvoisuuden. Esimerkiksi teoksessa *Dime a Dance* sattuman menetelmä vaikutti siihen, mitkä osiot tanssista kulloinkin esitettiin teoksessa. Ensimmäisessä esityksessä Black Mountain Collegessa vuonna 1953 katsoja maksoi neljännesdollarin lipun, nosti korttipakasta kortin, joka määräsi, mikä tanssi esitettiin. Soolot, duetot ja triot muodostivat erilliset osiot, joita oli yhteensä 13. Näistä seitsemän esitettiin yhdessä teoksessa kerrallaan. Myöhemmissä esityksissä tanssijat määrittivät pantomiimiosuoksissa seuraavan tanssin, jolloin he nostivat korista esineen, joka viittasi tiettyyn numeroon<sup>119</sup>. Kaikki tanssijat olivat opetelleet kaikki osiot, mutta numero ja esine osoittivat kuka tulee tanssimaan tietyn osion. Paul Taylor kertoo, että kun he esiintyivät New Yorkissa Theatre de Lysissä, hänen numeronsa ei tullut ollenkaan sen viikon aikana, hän ei päässyt lavalle lainkaan. Hän käveli Cunninghamin luo kysymään mikä oli tapahtuman tarkoitus, oliko kyseessä jokin tärkeä näkökohta, jota hän ei ymmärtänyt. Cunningham ei selittänyt<sup>120</sup>. Teoksen rakenne oli loogisesti määrätty ja sattumalla oli paikkansa niissä esityksissä. Epätietoisuus valui tanssijoihin, koska he olivat kaikki valmiit tanssimaan, mutta arpa ratkaisi kuka pääsi esiintymään. Tilan demokraattisuus ei ulottunut demokraattisuuteen esiintymismahdollisuudessa.

Edellinen esimerkki kuvaa Cunninghamin suhdetta taiteeseen ja elämään: tasapuolisuus ei kuulu niihin. Tasapuolisuus ei merkitse kaikille saman verran vaan kaikille sattuman mukaan. Kenttään kuuluu elämän arvaamattomuus yhtenä lainalaisuutena.

Tanssiminen työpajassa toteuttaa samankaltaisen taiteen ja arjen lomittumisen toisiinsa, mutta välttää niiden toisiinsa sulautumisen. Fyysinen tila, puutyösali muuntuu toiminnassa tanssisaliksi. Kenttä ilmaantuu, se syntyy tanssimisen tapahtumisessa. Se myös muuttuu koko ajan ja muodostaa pohjan havainnolle.

Tanssijoiden toiminnan kenttä kuvastui Cunninghamin teoksessa *Field Dances* (1963). Teoksessa tanssijat tanssivat etukäteen harjoitetut liikkeensä. Heillä oli noin seitsemän asiaa tai pientä tapahtumaa, jotka he tekivät yhdessä ja lisäksi kullakin oli kaksi tai kolme tanssia. He saivat päättää milloin he tulivat tilaan ja milloin poistuivat. Heillä oli vapaus nopeuttaa yksinkertaisia liikkeitään, he saattoivat tehdä liikettä niin usein kuin halusivat sekä tehdä liikkeet loppuun tai jättää kesken. Kuitenkin valintojen tuli tapahtua sovitussa ajassa. Tanssi alkoi kun esirippu nousi ja päättyi ennalta sovitun ajan, esimerkiksi 12 minuutin kuluttua<sup>121</sup>. Jasper Johnsin rinnakkain olevat taulut näyttämöllä käsittelivät samaa tematiikkaa, sillä toinen oli maalattu nopeasti, improvisatorisesti, toinen näytti harkitummin tehdyttä. Samoin John Cagen osuus oli ”jaettu”, koska joskus musiikki oli nauhoitettu, joskus se tuli kahdesta radiosta. Äänimateriaaliin kuului paljon ”oikeita”, ”löydettyjä” ääniä ja Cage halusi, että äänilähde oli teatterin ulkopuolella. *Field Dances* -teoksessa oli paljon arkipäivän liikkeitä, jotka eivät vaatineet perinteistä tanssitekniikkaa. Judson Church ryhmä saattoi vaikuttaa

<sup>118</sup> Sattuman menetelmää käsittelem erityisesti luvussa Outous. Määräämättömyydestä kerrotaan enemmän luvussa Pitkästyminen. Näiden kahden olennainen ero: sattuma on vaikuttanut Cunninghamilla teosten syntyvaiheessa, sen jälkeen niitä ei ole muutettu. Määräämättömyys on sallinut tanssijoiden tehdä tiettyjä valintoja esityksen aikana.

<sup>119</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997. 73,76.

<sup>120</sup> Deborah Jowitt, A Fishy Conversation with an Obliging Giant. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985. 48–49.

<sup>121</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997. 129; Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004. 82. Teos kuuluu Cunninghamin määräämättömyyden periaatteella luotuihin, palaan siihen myöhemmin.

Cunninghamiin arkipäivän liikekielen ottamisessa teokseen<sup>122</sup>. Cunningham, Cage ja Johns olivat päättäneet tai päätyneet samankaltaiseen ratkaisuun, kaksijakoiseen teemaan. Yleensä kukin toimi yksin keskustelematta toisten kanssa. Kaikkien taiteilijoiden osuus kentän teemaan toi tilan ja valinnan laajuuden teokseen. Tanssijoilla oli myös mahdollisuus valita, ratkaista itse tietyt asiat. Samoin arkipäivän liikemateriaali laajensi sitä mikä kuului tanssimiseen. Johns toi kuvillaan esiin maalaamisen mahdollisuudet, se lisäsi kentän laajuutta. Cage vei äänilähteen ulos teatterista. Fyysinen kenttä laajeni suuresti, se ulottui katsojan silmän ulottumattomiin ja täten erilaisten kenttien monimuotoisuus korostui. Niitä ei voinut hallita, joten valinta oli ainoa mahdollisuus katsojalle. Alkuperäinen ohje tanssiteokselle oli, että se voidaan esittää missä tahansa.<sup>123</sup>

*Field Dances* sai kimmokkeen, kun Cunningham katseli ulos ja näki, kuinka viisi- tai kuusi-vuotiaat lapset juoksivat ja hyppivät. Hetken päästä hän oivalsi, että he tanssivat. Hän näki hyppelyn tanssina, kun taas lapsille se oli muuta<sup>124</sup>. Hänen elämänpiirinsä ovat vaikuttaneet hänen teoksiinsa.<sup>125</sup> Mikään ei ole sulkeutunut tanssimiselta. Samoin monet fyysiset tilat avautuivat mahdollisina tanssimisen paikkoina kentiksi, josta on esimerkkinä *Events*-esitykset.<sup>126</sup>

Liikkeen heijaus on toisenlaista työpajassa, jossa arkiliike avautuu laaduksi, jotka ovat hämmästyksen aihe. Tanssiminen liikuu elämiseen, elämä on tanssimisessa.

Tanssimisessa on jotain pelkistettyä, opiskelijat pujahtavat keskittyneeseen ja rentoon olemiseen.

I think we (people) are more relaxed now.

We (they) have shown our inner feelings and emotion  
and got feedback.

This is really bringing us (people) more attentive to people around us  
(them).

It feels like it makes me more comprehensive towards others.

Enjoying peoples different personalities  
instead of trying to find out the person

I (you) best come along with.

It's more about giving and taking now.

(x 2.3/ 1-9)

<sup>122</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 82–83. Jasper Johns nimesi tapansa: ”*Field Painting*”, jossa hän yhdisteli konkreettisia esineitä kuten pensseleitä ja maalattuja pintoja. Se merkitsi myös kunnianosoitusta Marcel Duchampille, käsitetaiteen edeltäjälle, joka esitti valmiin esineen (readymade) taideteoksena.

<sup>123</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 129.

<sup>124</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 130.

<sup>125</sup> Millicent Hodson esittää, että komposition laatiminen kentän ajatuksella (composition by field) alkoi runoilija Charles Olsonista, joka toimi Cunninghamin kanssa Black Mountain Collegessa. Olsonin periaatteena oli kirjallisuuden avaaminen keskittymällä kirjoittamisen toimintaan. Hän ymmärsi havainnoin kenttänä, jossa kirjoittaja kohtaa spontaania kuvastoaan. Hodson jäljitti metodin 1920- ja 1930-lukujen surrealistien kokeiluihin automaattisesta kirjoittamisesta ja piirtämisestä. Cunninghamin ja hänen aikalaisensa toiminta 1950-luvulla oli siis jatkumoa surrealistien kokeiluille, siinä oli kuitenkin uutta: korostus tilaan, sen puhdistaminen havainnolle. Pyrkimys havainnoin puhdistamiseen saattoi johtua kuluttajayhteiskunnan puristavasta vaikutuksesta, arvioi Hodson. Millicent Hodson, *Composition by Field: Merce Cunningham and the American Fifties*. Janet Adshead (ed.), *Choreography: Principles and practice*. 1986, 81–84. Artikkelit esittää eri alojen taiteilijoiden vaikutuksen toisiinsa, Cunninghamin toiminta ei ollut poikkeus.

<sup>126</sup> *Events*-tapahtumista enemmän alkaen sivulta 70.

Kuvauksessa tila näyttäytyy ilmavana toisten hyväksymisenä ilman toiveita tai yritystä muuttaa toista. Rentous tuo avaruutta kunkin olla miten on. Rentous avaa oven tapahtumiselle, jossa ei tavoitella mitään tiettyä. Valppaus tuo kunnioituksen toista kohtaan, toisen ottamisen toisena. Jokaisella on tilaa olla miten on. Olotila on kenttä.

On olennaista, että opiskelijoiden kirjoituksissa paljastuvat myös asiat, jotka koetaan hankalina ja epämieluisina, kuten seuraavassa opiskelija toteaa.

There is one thing that I'm not so positive about.  
I think that some of the things we are doing  
are not so fun because I (you) feel  
that it is on a higher level of difficulty  
than I (you) could manage.  
To train those things  
you could have chosen something easier.  
(z 17. 4/33–39)

Opiskelijan kirjoituksessa huokuu ajatus siitä, miten olisi paras tapa toimia. Hän ei kuitenkaan paljasta mitkä asiat tuottavat vaikeuksia ja aiheuttavat tunteen saavuttamattomuudesta sekä karkottavat ilon. Koettu vaikeus ei haasta häntä.

Cunningham on etsinyt koko pitkän uransa ajan tapoja nähdä eri tavoin, nähdä toisin. Suunta on ollut pois tottumuksesta. Sattuman menetelmät, tilakäsitys ja viime vuosina teknologia, tietokoneen avulla tehdyt teokset ovat kaikki olleet orientaatiota kohti jotain mistä ei vielä tiedetä. Hän on itse tunnustanut tämän etsinnän, kokea jotain uudella tavalla. Se on ollut vaivalloinen matka, teknologia on ollut uskomaton tapa avata silmät uudelleen<sup>127</sup>. Esimerkiksi teoksessa *Biped* (1999) virtuaaliset ja elävät tanssijat leikkaavat toisensa esitystilassa, siitä syntyy uusia visuaalisia kokemuksia ja uusia merkityksiä.<sup>128</sup> Projisoinnit teoksessa *Biped* avaavat teosta katsojalle uudella tavalla, siinä henkii Cunninghamin alkupyrkimys vaikuttaa katsojien havaintoon.<sup>129</sup> Se, millainen kenttä, siis millainen asenne katsojalla on taustanaan, vaikuttaa teoksen vastaanottamiseen.

Teoksessa *Biped* lavastus suuntaa kohti kybertilallisuutta, lavastus käsittää virtuaalisia muotoja sekä satunnaisia kelluvia digitaalisia hahmoja, jotka on projisoitu näkymättömään taustaverhoon. Todelliset tanssijat ilmestyvät virtuaalisesta taustasta. Heidän liikemateriaalinsa on tehty tietokoneen avulla, ja se on hyvin pirstaleista. Tietokoneella luodut kuvat tanssijoista liikkuvat kybertilassa: sulavat, ilmestyvät, lentävät, hajoavat, palaavat. Cunningham on teknologian avulla saavuttanut virtuaalisen ja todellisen yhdessäolon, samoin linkittänyt kybertilan maanpäälliseen (engl. terrestrial) tilaan. Teknologisella innovaatiolla on hintansa, *Biped*-teos on vaatinut elotonta esiintymistä<sup>130</sup>. Kuitenkin Cunningham on pääs-

<sup>127</sup> Kent de Spain, Dance and Technology: A Pas de Deux for Post-humans. *Dance Research Journal*. 2000, 32:1, 8; Carolyn Brown, Merce Cunningham, Laura Kuhn, Joseph V. Melillo, Thecla Schiphorst, David Vaughan, Four Key Discoveries. *Theater*. 2004, 34:2, 109–111. Cunningham tunnustaa tietokoneen merkityksen, koska se tarjoaa oivan välineen ajatella uudestaan omia tapojaan. Ks. myös Debra Craine, Pope Mobile. *Dance Now*. 2002/2003, 11:4, 79.

<sup>128</sup> Kent de Spain, Dance and Technology: A Pas de Deux for Post-humans. *Dance Research Journal*. 2000, 32:1, 13.

<sup>129</sup> Kent de Spain, Digital Dance: The Computer Artistry of Paul Kaiser. *Dance Research Journal*. 2000, 32:1, 20.

<sup>130</sup> Valerie Preston-Dunlop, Looking at dances: beyond communication to transaction. Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the Performative*. 2002, 264–266.

syt teoksessa yhä pidemmälle ennen näkemättömän ja ennen kokemattoman liikekielen tuottamisessa. Tietokoneella luotu fragmentaarinen liikekieli, eri tilojen tasot ja virtuaaliset tanssijat ovat luoneet vaikutelman, jota Preston-Dunlop on kuvaillut epäinhimilliseksi, reifioiduksi. Materiaali tuntui epämukavalta, epäinhimilliseltä, tanssijat näyttivät teoksen lopussa nääntyneiltä<sup>131</sup>. Preston-Dunlop on tulkinnut teoksen tanssijana, hän on elänyt liikettä itsessään myös katsojana. Toisaalta Kent de Spain on perustellut, että olemme siirtyneet ”post human” -aikakaudelle, jossa teknologia on osa arkea, se voi hämärtää tai vahvistaa inhimillisyyttä tanssissa. Jos halutaan että tanssi heijastelee aikaansa, niin on otettava teknologia mukaan tanssiin<sup>132</sup>. Kuitenkin Cunningham on teknologian avulla muodostanut uudenlaisen kokemuksen kentän, uudenlaisen havaitsemisen mahdollisuuden, joka on myös laajentanut hänen näkemystään siitä mikä on tanssissa mahdollista. Ajallisesti hänen aikaisemmata ”löytönsä” hänen urallaan ovat olleet tanssin ja musiikin erillisuus, sattuman menetelmien käyttö koreografiassa ja filmien sekä videon mahdollisuudet<sup>133</sup>.

### Ruumiillisuuden sisätilat

Tanssimisessa tuntemisen olotilat vaihtelevat, samoin myös ruumiin sisätilojen tuntemukset. Ruumiin sisätiloilla tarkoitan esimerkiksi rintakehän laajuutta, luiden välisiä etäisyyksiä, tilaa selkänikamien välissä. Ne muodostavat ruumiin saleja, joissa hengitys vaeltaa. Ruumiin sisätilat avautuvat kokemisessa tiloina, avaruuksina, poukamina. Työpajassa ohjeet suuntaavat huomiota myös ruumiin ääriviivojen sisäpuolelle.<sup>134</sup>

Ruumis-sana tulee kantaskandinaavin sanasta *skruma* tai varhaisen uusruotsin sanasta *skram* tai *skrum*. Tämä merkitsee tilaa vievää rakennusta tai rauniota, tyhjää tilaa. Nykyruotsi tunnistaa sanan skrymma, mikä merkitsee ”viedä paljon tilaa”<sup>135</sup>. Opiskelijan kirjoitus tukee tuota tilallisuutta, vaikka useimmat kirjoittavat englanniksi, kaikille vieraalla kielellä. Opiskelijat tunnistavat tilat ruumiin sisäpuolella, ruumiin sisätilat. Rakennus ja raunio sanojen viitteet tarjoavat ajallisen näkökulman tilallisen lisäksi. Ruumis, raunio rapistuu ja haperoituu. Se muuntuu ajassa ja tuntemuksissa. Se maatuu, se häviää. Aika ja tila ovat läsnä tanssimisen kuvauksissa.

Ensimmäisenä päivänä opiskelija kirjoittaa tuntemuksistaan.

It's like I am more aware of my body,  
like I can feel it more.  
My whole body  
every little part is as much alive as the other one.  
It's like the soul reaches off to every little part.  
(z 2.1/ 1-5)

<sup>131</sup> Valerie Preston-Dunlop, Looking at dances: beyond communication to transaction. Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the Performative*. 2002, 264, 265.

<sup>132</sup> Kent de Spain, Dance and Technology. *Dance Research Journal*. 2000, 32:1, 16.

<sup>133</sup> Carolyn Brown, Merce Cunningham, Laura Kuhn, Joseph V. Melillo, Thecla Schiphorst, David Vaughan, Four Key Discoveries. *Theater*. 2004, 34:2, 111, 105.

<sup>134</sup> Kuten olen aikaisemmin maininnut, tarkat ohjeeni kumpuavat kustakin tilanteesta, ne suuntaavat orientaatiota.

<sup>135</sup> Suomen sanojen alkuperä. *Etymologinen sanakirja*. Ulla-Maija Kulonen, päätoimittaja et al. 2000:3, 114.

Tässä kuvauksessa opiskelija havahtuu ruumiillisuuteensa. Sielu yhdistää osat eläväksi kokonaisuudeksi. Kosketus omaan ruumiiseen merkitsee kosketusta sieluun. Ruumis on hänelle tilallinen paikka, johon sielu voi tulla, levittäytyä ja jonka se voi täyttää. Hän herää tietoiseksi ruumiillisuudestaan, siis muutos tapahtuu. Tunto palaa, jokin herää eloon.

Toinen opiskelija kertoo yhteisesti ryhmälle tuntemuksistaan ruumiin sisätiloissa. Hän kuvailee puheessaan, kuinka taskulamppu kulkee ruumiin sisätiloissa ja kuinka valaisee eri tilat, valo herättelee koko ruumiin. Tilallisuuden ajatus ihmisessä vaikuttaa miten hän liikkuu, miten hän herkistyy ruumiillisuuden aistisuudelle.

Suhde ympäristöön merkitsee suhdetta itseen, se on jatkuvassa muutoksessa, ruumiin tunto vaihtelee eri kellonaikoina ja eri päivinä. Ruumiin sisätilat – tila kylkiluiden kaarten välissä tai vaikka tila kallossa – keskustelevat fyysisen tilan kanssa, jolloin yhteys avautuu uudenaikaisena kokemuksena maailmassa olemiseen. Sisätilat heijastuvat ympäristöön ja ympäristö piirtyy sisätiloihin.<sup>136</sup> Tässä vaihdossa, piirtymien liikkeessä hämmennys valtaa. Siirtolohkareet liikehtivät, ja ihminen kysyy itseään maailmassa. Liha etsii olemistaan.

### **Kinesfääriin kenttäluonne**

Tanssijan kinesfääri, häntä ympäröivä tila avaa erilaiset merkitykset verrattuna ruumiin sisätiloihin, avariin saleihin ihmisen sisällä. Tanssia voidaan lähestyä monin tavoin, esimerkiksi Valerie Preston-Dunlop on tarkastellut tanssijan, liikkeen, tilan ja äänen välisiä yhteyksiä, jotka mahdollistavat tanssin rakenteellisen pohdinnan. Siinä tilaa tarkastellaan kuitenkin lähinnä fyysisenä ominaisuutena ja liikkujien välisinä suhteina.<sup>137</sup> Preston-Dunlopille tila tanssijassa merkitsee ensisijaisesti muotoja tanssijan kinesfäärissä, joilla tanssija ilmaisee suhteensa tilaan.<sup>138</sup> Tämä ei ole kuitenkaan mekaaninen tapahtuma, sillä tanssija elää liikkeitä ja niiden laadut tanssissaan, jolloin tanssija ja ympäröivä tila muodostavat eletyn kokonaisuuden.

Kinesfääri tarkoittaa tilaa liikkujan ympärillä, asustamista omassa tilassa. Opiskelijat tutkailevat liikkeissään ympärillä olevaa kinesfääriä. Näkymättömän tilan tunnustelu herättelee kysymyksiä opiskelijoissa.

You really have a lot of interesting subjects.  
They are about finding new things about "myself" ("yourself"),  
to see things, to discover things about myself.  
The subject, about finding five directions is interesting  
because I find ways to move that I almost "forget" about.  
It is good to be reminded.  
(x 16.2/ 5-10)

<sup>136</sup> Roger Copelandin mukaan taidemaailma muuttui 1970-luvulla: jako ulkoiseen ja sisäiseen alkoi poistua. Sisäisyyden autenttisuus ja moraalinen hyvä, jota esimerkiksi Martha Graham korosti, alkoi menettää kannatusta. Abstrakti ekspressio-nismi taiteessa alkoi väistyä ja aikaa kutsutaan ironian voitoksi tai uudeksi puolueettomaksi estetiikaksi (aesthetic of indifference). Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 83–84.

<sup>137</sup> esim. Valerie Preston-Dunlop, *Looking at Dances*. 1998. Teoksen sisällysluettelo pohjautuu rakenteelliseen tarkasteluun ja näkökulmat avautuvat siis liikkeen, esiintyjän, äänen ja tilan sekä niiden välisiin yhteyksiin.

<sup>138</sup> Valerie Preston-Dunlop, *Dance Words*. 1995, 296. Space-in-the-body -käsite liittyy Labanin "Choreutics" oppiin (mts. 612), mikä merkitsee tilallisten muotojen harmonisia sisältöjä ja tapaa jolla ne materialisoidaan.

Kirjoittajalle tanssiminen merkitsee löytämistä, uusien puolien havaitsemista itsessä. Ruumiillisuuden unohtaminen häipyi liikkeessä, ja muistuttaja on liike hänessä. Lihan kerrokset heräävät, kerrostunut kenttä avautuu hänessä. Viittaus viiteen suuntaan tarkoittaa, että opiskelijat muodostavat suunnista liiketosmittelman, joka on toistettavissa kinesfäärissä, henkilökohtaisessa tilassa liikkujan ympärillä. Suunnat ovat tehtävässä suhteessa omaan ruumiiseen, reitti kulkee ihmisen mukana, eikä esimerkiksi suhteessa tilaan. Suunnat viitoittavat väyliä itsestä ulospäin ja takaisin itseen. Salpa avautuu, kenttä laajenee. Jotain joka on, herää liikkeessä ja suuntien aistimisessa.

Kinesfääri merkitsee Rudolf Labanille ”liikkeiden sfääriä”. Se on kehä tai alue ihmisen ympärillä, johon hän pystyy raajoillaan ulottumaan painoan siirtämättä. Ihminen ei koskaan poistu kinesfääristään, vaan kuljettaa tämän persoonallisen tilan mukanaan kuten kuoren ympärillään<sup>139</sup>.

Valerie Preston-Dunlop, Labanin oppilas, korostaa että kinesfäärin luonne muuttuu tanssijan mukaan. Tanssija asustaa omaa tilaansa ja tulee tutuksi sen kanssa. Kinesfääri on tanssijan paikka, jonka rajoihin voi ylettyä, jota voi järjestellä, kiertää, laajentaa tai pienentää<sup>140</sup>. Tila ihmisen ympärillä kuvastaa kantajaa, tilan asuttajaa itseään.

Sama opiskelija kirjoittaa kentästä<sup>141</sup>, hän yrittää kuvata kinesfääriään koon mukaan.

Is my field greater, bigger in front of me than in the back of my body,  
ok am I not aware of it.  
(x 16.4/ 32–33)

Ympäröivän henkilökohtaisen tilan voi kuvitella. Se ei näy, mutta se suojaa, ja sen voi aistia tarvittaessa. Toisten läheisyys muodostuu teemaksi työpajassa, tutustuminen omaan kinesfääriin ja sen suhteeseen toisiin opiskelijoihin hämmentää. Seuraaville opiskelijoille kinesfääri tulee näkyväksi toisten läheisyydessä.

At first I felt uncomfortable  
with being so near to other people.  
I kind of lost my privacy.  
But then it changed  
as I and everybody else let loose and said:  
OK, this is a bit odd  
but let's get in to it.  
(x 14.4/ 17–23)

<sup>139</sup> Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*. 1963(1948), 85.

<sup>140</sup> Valerie Preston-Dunlop, *Dance is a Language, isn't it*. 1987, 61–62. – Teoksen nimi tanssista kielenä merkitsee tanssin rakenteellisista elementeistä puhumista. Kirja kysyy: sanoja on sivulla vähän, ne avautuvat moneen suuntaan. Olen tanssinut teemoja, joista kirja kertoo, itselleni se on muistutus koreologisista periaatteista, jotka voivat olla lähtökohtana tanssimisessa. Oma kokemusta ei sivuuteta, koska tanssimisessa elementtien toimivuus vahvistetaan.

<sup>141</sup> Opiskelija käyttää sanaa ”field” kertoessaan kinesfääristään, mainitsen sanan työpajassa eri yhteyksissä mutta en korosta sitä tilanteessa.

Working together in couples or in groups  
is what I'm getting most out of.  
I'm throwing my barriers away.  
Swedish people "have their dance space"  
and get often very displeased when you intrude.  
I'm hoping for more contact...  
that sounds strange...?! See you tomorrow.  
(x 18.2/ 7-13)

Ensimmäisessä esimerkissä henkilökohtainen tila on suoja ja läheisyys toisten, vieraiden kanssa etäännyttää, se vieraannuttaa itsestä. Oma tila murtuu, siihen vaikuttaa kaikkien hyppääminen tanssiin. Yksilöllisen tilan vaatimus muuttuu. Toinen kirjoittaja viihtyy heti toisten läheisyydessä. Hän huomaa omat rajansa liikkuviksi, toiset opiskelijat kuuluvat hänen tilaansa kiinteästi. Hän yllättyy fyysisen kontaktin toiveestaan. Totunnaiset säännöt eivät toimi tanssimisessä, jossa toinen tulee hyvin lähelle. Tasot, suunnat ja etäisyydet sotkevat totutun orientaation, ja he päättävät suunnistaa kohti toista. Tila muodostuu mahdollisuudeksi kokea toinen ihminen lähellä. Toiset ihmiset ovat osa liikkumisen kokemusta kun he astuvat toistensa kinesfääriin.

Koettu, eletty kinesfääri merkitsee yhdelle opiskelijalla siihen jäämistä. Hän toteaa siihen kiinnittymisen seuraavassa.

My area: although grey and misty, very secure.  
I feel like it keeps me out of danger  
but also away from others.  
It is meant to keep me in and others out, not the opposite.  
Others can easily enter,  
Out I cannot leave...sadly.  
(x 21.2/ 16-21)

Kuvauksessa kinesfääri jää rajaavaksi osaksi hänen ja toisten opiskelijoiden väliin. Oman tilan turvallisuus sulkee pois yhteyden toisiin. Turva merkitsee poissaoloa toisten läheisyydestä, yhteys hohtaa poissaoloa. Opiskelija tunnistaa tuon eron tilan avulla. Oma kenttä, oma kinesfääri rajaa hänen olemistaan, se köyttää hänet. Suru tiikuu tapahtuneesta ja tila saa inhimilliset piirteet. Se on paalutettu alue, johon pätee tietyt säännöt. Näistä kokemuksista hän rakentaa merkityssuhteensa.

Yhden miesopiskelijan näky, tuntemus jää elämään saliin, kun hän nimeää ääneen kinesfäärinsä: "Color Bright". Valo kuultaa hänen kasvoillaan, kun hän tavoittaa jotain itselleen aikaisemmin tuntematonta. Oman tilan laatu on tunnistettu. Kinesfäärin aistiminen ja siitä nousevat kuvat ovat kullakin opiskelijalla omanlaisensa. Edellisen kirjoittajan utuisuus kinesfäärin kokemisessa merkitsee tälle opiskelijalle kirkkautta.

Omaan kinesfääriin uppoutuminen haastaa opiskelijat uudella tavalla verrattuna ensimmäiseen päivään. Etäisyys toisiin kasvaa ratkaisevasti. He ovat tottumassa toistensa läheisyyteen, mutta nyt he työskentelevät yksin, jolloin kukin tanssii kinesfäärissään tunnustel-

len suuntia ympärillään jaetussa tilassa. Vähintään viidestä suunnasta rakentuva liikesommitelma toistuu eli he tanssivat lukusia kertoja peräkkäin lopusta aina alkuun silmu-  
koiden. Heille on helpompaa liikkua liki toisia kuin tanssia yksin: aistia tilaa ympärillä, etääl-  
lä toisistaan.

I don't like the moves in directions  
but when we put them together like a dance  
I make more sense.  
(x 14.2/ 16-18)

The "5-directions" are interesting to look at.  
When a single person does it,  
it looks like nothing.  
But by cooperation with others  
it seems to be almost professional.  
(z 17.2/ 12-16)

The last exercise is a bit strange  
when we are going to in 5 different directions.  
It feels a kind of stupid  
but when we all do it together it is fun!  
(x 8.2/ 6-9)

Kaikki kolme kirjoittajaa vieroksuvat alussa omaa kinesfääriään, koska se tarkoittaa tanssimista yksin. Kinesfäärin tanssiminen ja siinä tanssiminen tuntuu tai näyttää typerältä. Toiset opiskelijat luovat heille merkityksellisyyden tanssimisessa. Käänte on väkevä. Kaikki näyttäytyy toisin toisten läheisyydessä, jossa mielekkyys, arvostus ja ilo palaavat tanssimiseen. Oma kinesfääri kenttänä ei riitä opiskelijoilla tanssimisen perustaksi.

Fyysinen erillisuus toisista näyttää kivuliaalta. Toisten läheisyydessä tanssiminen tuo merkityksellisyyden, opiskelijat säteilevät, tila kirkastuu. Tila itsen ja toisten välillä selkeytyy. Toisten läheisyys muodostaa kentän. Oma erillisuus piiryy yhteydessä toiseen.

Pimeydessä on mahdollista aistia itseä ja toista tarkasti ja laajasti.

Going blind:  
It makes me aware of the scent of my partner's hair,  
I could find her in a crowded room after that event.  
Also points out the importance of how directions feel,  
how much I am really affected  
even by the smallest moves.  
(y 12.1/ 1-6)

Tämä kirjoitus kuvaa tilannetta, jossa parit kulkevat lähekkäin ulkona ja sisällä. Toisella on side silmillä, jolloin näkevä johdattaa ensin salissa ja sitten parit vaeltavat käytävillä ja ulkona. Silmät suljettuina kirjoittaja herkistyy sekä parilleen että tilalle, suuntien luonteelle. Liike toisen rinnalla avautuu elävänä, ja siihen on helppo liittyä. Pienikin liike vaikuttaa voimallisesti. Hajuaisti tarkentuu, ja sen avulla suunnistaminen avaa maailman. Toisen tuoksu liikehtii tilassa. Silmät suljettuna opiskelija kiinnittyy parinsa hiusten tuoksuun. Se jättää voimakkaan jäljen kulkijaan. Eri suunnilla on hänelle tietty luonne, suuntien tunto. Suunnat merkitsevät suhdetta hänen ruumiiseensa, suunnat sinkoutuvat hänestä. Hän on keskiössä, josta säteet, suunnat aukeavat alas oikealle, taakse, vasemmalle tai diagonaaliin. Suunnat ja ruumiin tunto nivoutuvat kokonaisuudeksi. Kentän laatu herkistää hänen liikkeitään. Toinen ihminen vierellä merkityksellistää koetun reitin, hän kiinnittyy maailmaan uudella tavalla. Aistisuus ilman näköaistia muodostuu perustaksi ilman perustaa, sillä suunnat liikehtivät alati. Toinen ihminen vierellä merkitsee myös ”toista tilaa”, joka on aistittavissa vaikka silmät kiinni. Toinen ihminen jättää jäljen silmät kiinni kulkijan kinesfääriin.

Cunninghamin näyttämötilan monet suunnat, tanssijoiden reitit on tulkittu suurkaupungin yksinäisyydeksi. Cunningham on vakuuttanut, että kyse on erillisyydestä, joka syntyy nopeudesta jolla liikutaan. Tanssijat liikkuvat tanssiteoksissa erillisesti, mutta minä hetkenä hyvänsä he saattavat kääntyä ja liikkua yhdessä<sup>142</sup>. Cunningham ei ole suunnitellut tanssijoiden välisiä tilallisia suhteita. Fyysiset kontaktit ovat muodostuneet, jos sattuma on niin määrännyt. Hän ei ole tarkoituksella etsinyt läheisyyttä tanssijoiden välille. Life Forms -tietokoneohjelman avulla Cunningham on kääntynyt yhä enemmän tilan puoleen, jolloin ajan ja tilan suhde on saanut uusia ulottuvuuksia. Cunningham on korostanut näköaistia, sitä kuinka hän on sijoittanut asioita tilaan.<sup>143</sup>

Työpajassa kinesfääri ja ruumiin sisätilat lomittuvat koetussa. Sisätilat hengittävät ja kuvastuvat ulospäin ja päinvastoin. Lihan maailmallisuus avautuu.

Ruumiin sisätilat, kinesfääri ja fyysinen ympäristö peilaavat toinen toistaan. Ne kietoutuvat seuraavassa opiskelijan kirjoituksessa toisiinsa.

Directions – to be aware of other people, to look around me.  
What is happening? To make choices, different ones, breathe.  
Made me aware – show the awareness more room to the others.  
Everybody cooperates.  
Walk around in the room with eyes closed –  
nice- after short while – am I still in the this kind of small room?  
because I feel, sense greater space around me.  
Feel like when walking in a similar direction longer time-  
am I going to hit a wall.  
The brightness in room is changing,  
became warmer, colder in the room, a breeze of air swept by me

<sup>142</sup> Joseph H. Mazo, *Prime movers: the makers of modern dance in America*. 1977. 214–215.

<sup>143</sup> Roger Copeland, Cunningham, Collage, and the Computer, *A Journal of Performance and Art*. 1999. 21:3, 52.

the floor felt more clear, direct.

--

Inspired – space?

(x 16.4/ 39–50, 53)

Tässä katkelmassa tila paljastuu opiskelijalle etäisyytenä toisiin. Henkilökohtainen tila, hänen kinesfääriinsä muuttuu myös suhteessa fyysiseen ympäristöön. Hän toteaa, kuinka valppaus tuo yhä enemmän tilaa toisille ympärillä, hengittäminen herkistää toisille opiskelijoille. Suunnat ympärillä kutsuvat aistimaan toisia. Tanssiminen kyseenalaistaa hänen tutun elämänsä. Se laajentaa olemisen rajat kohti ei-tiedettyä. Hämmennys ja varmuus kulkevat yhdessä. Tila matkaa liikkujan ruumiin sisätiloissa ja ulkopuolella. Hän herää aistimaan valon ja lämpötilan varsinkin silmät kiinni. Etäisyydet tilassa saavat merkitykset, tila syntyy hänelle, hän syntyy tilalle. Utuisten lauseiden seasta lattia erottautuu kirkkaana ja selkeänä. Seinät liikkuvat, lattia pysyy – kontakti lattiaan varmistaa sen olemassaolon. Viimeinen kysymysmerkki viittaa keskusteluun tilan kanssa, hän innoittuu tilasta. Tila kaappaa mukaansa mielentilan, mieli ja fyysinen tila sekoittuvat vyyhdiksi, moniulotteiseksi kehäksi, jota voi aistia, ja joka elää koko ajan. Hän muuntuu osaksi huonetta, hän liittyy tilaan, johon kuuluvat myös toiset opiskelijat. Hän paikantuu ja on avoimena muuttuvalle tilanteelle. Hän on kenttä, jossa on ruumiin sisätilojen kenttä ja johon nivoutuvat ympärillä olevat kentät: kinesfääri, toiset opiskelijat ja sali.

Sama opiskelija pohtii seuraavassa lisää tilan fyysisten rajojen ja koetun tilan kohtaamista.

Room – awareness.

The solid structure of the room gives a pleasant feeling.

What is out there? Exciting.

(x 16.4/ 69–71)

Fyysinen tila ei ole vain ympäristö, se henkii liikkujaa itseään. Seinät vastaavat kaikuna omalle olemiselle, koska ulkopuoli ja ruumiin sisätilat kietoutuvat toisiinsa. Orientaatio kinesfääriin laajentaa koko tilan aistimista. Huone on hänelle tietoisuus. Turvallinen olo kumpuaa huoneesta, hän kohtaa siinä seinien pysyvyyden ja hän uskaltautuu kurkistamaan ulkopuolelle, kauemmaksi. Nyt hän suuntautuu kohti sitä mitä ei tiedä. Hän on tila missä hän on; salin ulkopuolella olevat tilat kiehtovat. Kenttä voi laajeta, koska turva on jo tässä. Toisena päivänä, jolloin opiskelijat muodostavat tanssejaan kinesfääriin, tämä opiskelija tunnustaa kinesfääriin kiinnostavuuden. Se merkitsee hänelle unohdettujen asioiden palauttamista mieleen. Nyt, neljäntenä päivänä, tilan piiri laajenee ulos salista.

Äsken mainitun opiskelijan kirjoituksissa liikkuja ja paikka kohtaavat tavalla, jossa tilan olemus vaikuttaa liikkujan olemiseen. Marcia Siegel on kuvaillut kriitikkona kokemustaan teoksesta *Summerspace* (1958), jossa tanssijat eivät olleet vain tilassa, vaan he olivat sitä. Tanssijat eivät olleet erillisiä tilasta ennen kuin liikkuivat, ja heidän liikkumisensa kertoi tilasta. Tanssijoiden intentio liikkeissä piirsi tilan näkyväksi katsojalle, tarjosi kokemuksen liikkeiden linjoista, jäljistä ja reiteistä, jotka samalla määrittivät sekä puhdistivat

tilan<sup>144</sup>. Cunninghamin teos muodostui Siegelille kokemukseksi, joka muistuttaa opiskelijan tunteja liikkujan ja tilan sidoksesta, joskin Rauschenbergin lavastus ja puvustus vaikuttivat varmasti Siegelin kokemukseen tilan ja tanssijan yhteydestä.<sup>145</sup>

Cunninghamin tilakäsitys on siis vaatinut katsojat aistimaan tilan uudella tavalla. David Vaughan, tanssiryhmän arkistonhoitaja, on ihmetellyt miksi Cunninghamin veistoksellista tilankäytöstä on kirjoitettu niin vähän. Hän on muuttanut tanssijoiden ympärillä olevan tilan tanssijoiden tekemien muotojen avulla. Vaughanin mukaan teoksessa *Exchange* (1978) järjesteltiin tilaa koko ajan, ei ainoastaan tilaa vaan myös tilavuutta. Tila käsitti myös ilman näyttämön yläpuolella, joka teoksessa muuttui koreografian ansioista, jolloin teos sai arkkitehtoniseen tapaan lujuuden ja painon tunteen<sup>146</sup>. Tämän ilmentämiseen tarvittiin tanssijoita, tanssijat kuuluvat kenttään.

Kuvaukset tilan aistimisesta ovat tukeneet Cunninghamin ajatusta näyttämöstä kenttänä. Kentässä kaikki toiminta on samanarvoista – hierarkiaa ei ole tanssijoiden tai paikkojen välillä – se koskee myös tilaa tanssijoiden yläpuolella. Kentän ajatuksessa ilma näyttäytyy koreografian osana, se on fyysisen tilan tärkeä osa. Cunningham on kuvannut teosta *Summerspace* (1958), jossa hän oli kiinnostunut siitä miten askeleet kuljettavat tanssijan tilan läpi, ei ainoastaan tilaan.<sup>147</sup> Lauseesta on luettavissa suhde tilaan: tanssi on ilmentänyt myös tilaa ja tila on kuulunut olennaisena osana tanssiin. Näyttämö ei jäänyt vain tapahtumapaikaksi vaan oli tapahtuma tanssissa.

Merce Cunningham on tuntenut laajenevansa näyttämöllä. Laajeneminen ei ole merkinnyt pelkästään hänen egoaan, se on ulottunut egon taakse, jokin on koskettanut häntä. Näyttämö muutti hänet, ja hän muuttui näyttämöllä katseiden kohteena. Kuitenkaan hän ei ole tuntenut, että hänessä olisi ollut suuria eroja esiintyjänä ja ihmisenä. Näyttämö on ollut hänelle aina koti<sup>148</sup>. Cunninghamin kuvaus näyttämöllä olemisesta ei jää perinteiseen kinesfääriin määritelmään, vaan se painautuu hänen olemiseensa. Lundin opiskelijoille oma ruumiillisuus avautuu paikkana, jossa on ripaus kodin tuntua ja samalla vierautta. Ruumiillisuudessa sisä- ja ulkotilat lomittuvat kokonaisuudeksi, joka liikehtii, ja jota ei voi siten ottaa haltuun. Opiskelijat suuntaavat aistisuutensa toistensa kuulemiseen, oma itse paikantuu suhteessa toiseen. Jokainen paikka salissa tai ulkona voi olla merkityksellinen. He ovat paikka, jossa he ovat. Tämä näyttää selkeältä myös kun he tanssivat pienryhmissä kampuksella ruohonkentällä, massiivisen kivipaaden päällä, sisäpihalla, puiden alla. Tila kutsuu tanssimaan kussakin paikassa tietyllä tavalla. Pienryhmissä he muodostavat tanssitosmitelman aistien juuri sitä paikkaa ja toisiaan. Kinesfäärit solmiutuvat toisiinsa ja fyysisen tilan olemukseen.

Cunningham on kuvannut tanssijoitaan tavalla, joka kuvaa hänen ajatustaan tanssimisen kentästä. Kuvauksen mukaan tanssija on itsenäinen, ja hänellä on vaistomainen taju alueesta jossa hän on. Hän selviytyy Cunninghamin antamien ajatusten kanssa ja hän kykenee tanssimaan ilman musiikkia<sup>149</sup>. Mestari on määrittänyt kentän ehdot tanssijoille. Sitä vas-

<sup>144</sup> Marcia B. Siegel, *The Shapes of Change*. 1985, 294.

<sup>145</sup> Rauschenbergin lavastuksesta ja puvustuksesta sivulla 48.

<sup>146</sup> David Vaughan, *Retrospect and Prospect* (1979). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 129–130.

<sup>147</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>148</sup> Janet Lynn Roseman, *Dance masters: interviews with legends of dance*. 2001, 45–46.

<sup>149</sup> Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 156. Cunningham on todennut asian vuonna 1979.

toin työpajassa kentät avautuvat tanssimisen toiminnassa, ne muodostuvat mahdollisuuksiksi eivät vaatimuksiksi.

## Äänen kenttä

Ääni kuuluu tilaan, mutta miten se vaikuttaa tanssimiseen? Työpajassa musiikki tarjoaa ajoittain uudenlaisen maaston. Se tunkeutuu lihaan, se on mahti, joka voi avartaa tai rajoittaa olemista. Äänimaisema työpajassa muodostuu suurelta osin hengityksestä, vaatteiden kahinasta, jalkojen äänestä puulattiaan ja puuscutuksista. Ilman musiikkia avautuu enemmän vaihtoehtoja; voi kuulla oman sykkeen. Toisaalta opiskelijat toivovat musiikkia, varsinkin iltapäivisin, jotta he voivat sukeltaa äänimaailman virtaan. Musiikki avartaa liikettä ja lennättää toisaalle, kuten seuraavassa opiskelijat toteavat.

I like leaving my body to the music.  
(z 1.1/16)

When we have music to the shadow movements  
it is like all the movements have a theme.  
When there isn't any music,  
my mind is more free to do any movements.  
(x 22.4/ 15–18)

Näissä esimerkeissä musiikilla on eri roolit: se avartaa, helpottaa ja toisaalta se rajoittaa. Ensimmäinen kirjoittaja heittäytyy musiikin virtaan, musiikki vie, ja hän seuraa. Toiselle kirjoittajalle musiikki järjesteele olemista, ja liike mukautuu musiikin teemaan. Kun musiikki puuttuu tilanteesta, niin valinnat moninkertaistuvat. Ensimmäinen kirjoittaja ei tunne olevansa vastuussa liikkeistään, hän ei ole ehkä tietoinen niistä. Toiselle kirjoittajalle liikkeet rajautuvat ja tarkentuvat tietyn teeman ympärille, jonka musiikki asettaa. Musiikki sitoo tietynlaiseen olemiseen. Musiikki vaihtelee työpajassa, tarjolla on etnistä, klassista, nykymusiikkia, elektronista musiikkia.

Music makes me want to move around.  
(x 14.1/ 7)

Felt music, slow – moved slower –fast-  
feels something gives me a kick to move faster.  
But sometimes if the music is slow  
and have a rhythm I feel like moving faster anyway  
I have energy left.  
(x 16.4/ 12–16)

Näissä opiskelijoiden kommentteissa musiikki työntää ja vetää liikkeeseen. Kun opiskelija liikkuu musiikin rytmiä vastaan, hänessä on voima ja vireys kuulla oma rytmensä suhteessa musiikkiin. Musiikki toimii vastuksena omalle rytmille. Liikkuja ja musiikki eivät

kulje käsi kädessä, vaan jännite muodostuu niiden välille. Hän ei ajelehti musiikin pauloissa, hän tuntee musiikin kontrastisuuden suhteessa omaan liikkumiseensa. Tämä ratkaisu merkitsee tyyllillistä piirrettä hänen tanssimisessaan työpajassa.

Cunningham on vakuuttanut, että hänen esiintyjänsä eivät tanssi musiikin ohjaamina. Musiikki ei patista heitä, vaan heidän täytyy todella itse tanssia<sup>150</sup>. Hänen teoksissa musiikki on ollut erillinen elementti, samoin kuin liike ja lavastus. Koreografiaa ei tehty musiikkiin, eikä teosta harjoiteltu musiikin kanssa.<sup>151</sup> Silloin rytmi on muodostunut tärkeäksi tekijäksi. Rytmin hallitseminen on ollut vaativaa, koska musiikki ei ole auttanut tanssijaa. Tanssijat ovat yleensä kuulleet musiikin vasta ensi-illassa, ja seuraavassa esityksessä musiikki saattoi olla aivan toinen<sup>152</sup>. Tanssijat loivat avukseen ”aikanotaation”, suhteellisen notaation. Siinä he tukeutuivat toisiinsa, ottivat merkkejä toistensa liikkeistä.<sup>153</sup> Kun toisten liikkeet muodostuivat merkeiksi omalle tanssimiselle oikeassa ajoituksessa, toiminta perustui näköhavaintoon, eikä voimallista toisen ruumiin kuulemista välttämättä tarvittu. Tunto kalpeni iholla. Toisaalta Valda Setterfield on vakuuttanut, että rytmit olivat hyvin voimakkaat, ne jyskyttivät heidän sydämessään.<sup>154</sup> Tanssijoiden ruumiinmuisti on ollut hämmästyttävä, koska he pystyivät toistamaan pitkät teokset, jopa puolentoista tunnin teoksen hiljaisuudessa nopeuttamalla vain kymmenkunta sekuntia tai tanssimalla vain muutamien sekuntien viiveellä.<sup>155</sup> Merce Cunninghamin kontrolli oli läsnä harjoituksissa, koska sekuntikello tikitti salissa. Steve Paxton on muistellut Mercen ohjetta: jos haluat että ajoitus on oikea, tee jokainen liike selkeämmin, kirkkammin.<sup>156</sup>

Tanssijat lakkasivat kuulemasta musiikkia, kun siihen ei voinut tukeutua. Liikkeen ajoitus oli etusijalla. He havahtuivat äänimaailmaan ainoastaan silloin kuin jotain epätavallista tapahtui. Eräässä esityksessä kaiutin vaimeni äkisti, mitään ääntä ei kuulunut. Juuri silloin tanssijat olivat liikkumassa tiiviissä ryhmässä diagonaaliin, ja tilanne vaati erityisesti tasapainoa. Heillä oli tunne, että he työnsivät itseään ääniseinä päin, ja kun ääni katosi, he horjahtivat yhdessä eteenpäin<sup>157</sup>. He kokivat äänen lihassaan, ja äänen muutos avasi heille aistimisen tavan. Ruumiin tuntemusta äänistä ei voitu sulkea pois.

Työpajassa musiikki tuo välillä turvan oudossa toiminnassa. Liike avautuu silloin musiikissa tai musiikki avautuu liikkeessä. Välillä opiskelijat liimautuvat musiikkiin, sen pyörre imee mukaansa, he kelluvat siinä. Musiikin ja itsen väliin ei jää tilaa, musiikki pääsee hyvin liki, se määrää tempon ja liikkeen laadun. Toisinaan he kuulevat itsessään erilaiset rytmit,

<sup>150</sup>Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 130.

<sup>151</sup>John Cage on todennut, että hän pohti kauan tanssin ja musiikin suhdetta. Cunninghamin teoksessa *Root of an Unfocus* (1944) he yhdessä edistyivät taidemuotojen eriyttämisessä. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 30–31.

<sup>152</sup>Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage* (1985). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 57. — Carolyn Brownin mielestä tanssijat kokivat hyvin vaikeaksi ensi-iltatilanteen, jossa teoksen valaistus ja äänimaailma avautuivat ensimmäistä kertaa. Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 28.

<sup>153</sup>Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage* (1985). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 57.

<sup>154</sup>Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 107.

<sup>155</sup>Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Preger Simon, David Vaughan, *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage* (1985). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 57; Janet Lynn Roseman, *Dance masters: interviews with legends of dance*. 2001, 51.

<sup>156</sup>Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 108.

<sup>157</sup>Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 120.

jotka tulevat näkyviksi suhteessa musiikkiin. Esimerkiksi yksi opiskelija liikkuu nopeasti hidastempoiseen musiikkiin. Cunninghamin tavoitteena on ollut tanssin, äänen, lavasteiden autonomisuus ja erillisuus, ja hän on siinä onnistunut. Cunninghamin tanssijat oppivat vuosien kuluessa keskittymään liikkeeseen, vain siihen, eivätkä he ole menneet musiikin tai äänimaailman tunnelmaan. Tanssijan haaste on olla läsnä liikkeelle ja äänelle samanlaisesti, olla läsnä niiden ennakoimattomille suhteille, eikä sulauttaa niitä yhteen.<sup>158</sup> Ongelmana on, että jos on musiikille avoin, se vaikuttaa helposti liikelaatuihin. Vaatii taitoa kuulla ääni ja antaa olla sen vaikuttamatta lihaan. Toisaalta teosten äänimaailma on luonut siihen mahdollisuuksia, esimerkiksi Cage on lukenut ääneen, muun muassa hän on lukenut otteita Mestari Eckartilta, kun Merce ja tanssijat esiintyivät.<sup>159</sup> Äänten kenttä on aina omanlaisensa.

Cunninghamin tanssija on siis joutunut usein rajaamaan kuuloaistia selviytyäkseen vaativasta teoksesta. Seuraavassa opiskelijan tuntemus on päinvastainen, sillä hän kokee, että musiikki avaa hänen aistinsa.

Sometimes when I lay down, come up, turn, run when listening to music-  
calmness- other senses more alert. –  
(x 16.4/ 50–51)

Kuvauksessa musiikki paikantaa liikkujan eri toiminnoissa. Musiikki avaa ruumiillisuutta hetkelle, ja tilanne tarjoaa rauhan ja valppauden.

Opiskelijat eivät jää musiikin vangiksi, koska musiikki ei alistata tai nujerra liikettä. Musiikki vaikuttaa heihin eri tavoin eri tilanteissa. Opiskelijat antavat musiikin rytmin ja tunnelmien viedä, tai he tunnistavat musiikin ja kuulevat – ja valitsevat kuitenkin oman sykkeen. Opiskelijoille ja Cunninghamin tanssijoille on yhteistä, että he kuulevat musiikin vasta tehdessään, tanssijat esiintyessään ja opiskelijat improvisaatiotilanteessa. Liike syntyy osana kulloistakin äänimaailmaa tai liikkumisen pyrkimys on olla tietynlainen äänimaailmasta huolimatta.

Seuraavassa tanssimisen kokemus liittyy valoon ja musiikkiin. Kenties tässä on kyse uppoutumisesta johonkin toisenlaiseen tanssitilaan, jota musiikki tukee.

I like the thing with the hands.  
It is like flying.  
Sometimes I feel like dancing  
music and the sun do the whole thing better.  
(x 1.2/ 3–6)

<sup>158</sup> Susan Leigh Foster, *Dancing Bodies*. Jane C. Desmond (ed), *Meaning in Motion*. 1997. 248–250.

<sup>159</sup> Black Mountain kesäkoulussa vuonna 1952 mukana esiintymässä olivat myös David Tudor, joka soitti pianoa, M.C. Richards ja Charles Olson, jotka lukivat runojaan sekä Robert Rauschenbergin valkoiset maalaukset olivat seinillä. Äänimaailmaan kuuluu myös koiria, joka jahtasi tanssijoita. Katsojat ovat kirjoittaneet erilaisia muistikuvia tapahtumasta. *Theatre Piece No. 1* oli suurimmalta osalta Cagen alkuunpanema, ja teos on ollut lähteenä moniin tuleviin tapahtumiin (Happenings). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997. 65–66. Ks. myös Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993. 16:1, 3–5.

Opiskelija nostaa valon ja musiikin tekijöiksi, jotka parantavat hänen tanssimisen kokemustaan. Salissa kiirivä musiikki tukee, se rohkaisee hänen tanssimistaan. Tanssiminen näyttäytyy hänelle tietynlaisena, ja joskus hän yltää tanssimiseen, joka muistuttaa lentämistä.

Opiskelijoiden kirjoituksissa musiikki liittyy tanssikokemukseen usein aisteja avaavana, kokemusta nostattavana. Cunninghamin tanssijoille musiikki ei ole merkinnyt sitä. He ovat harjoitelleet hiljaisuudessa, musiikki ei ole kannatellut, se ei ole vienyt. Ne tanssijat, jotka tarvitsivat musiikkia, eivät sopeutuneet Cunninghamin harjoittelumenettelyyn, koska joksikin oli etsittävä hiljaisuudessa tapa tehdä liike. Cunningham on korostanut, että menettelyn avulla tanssijat olivat sekä vapaita että tarkkoja liikkeissään<sup>160</sup>. Cunninghamille on ollut tärkeää tanssijan vapaus löytää liike itsestään tietyllä ajoituksella, tietyssä rytmissä. Tanssijan lihasta ovat äänet kilpistyneet pois, jotta tanssimisen tehtävä saattoi toteutua metronomin tarkkuudella.

Cunninghamin näkemys on ollut, että kun teosta ei harjoiteltu musiikin kanssa, rytmi ilmaantui liikkeestä itsestään, rytmi ilmestyi tanssijan tavasta tanssia. Liikkeen tyyli syntyi ilman musiikkia. Kun se oli löydetty, ryhmä harjoitteli pitämään rytmit sekuntikellon avulla. Viisikymmentäluvun lopulla Cunninghamin tanssijat tuomittiin epäinhimilliseksi, tunteettomiksi ja eleettömiksi roboteiksi, kun tieto sekuntikellon käytöstä harjoituksissa levisi<sup>161</sup>. Sekuntikello vahvisti, että teos pysyi ajallisesti kuosissa, että teos pysyi samanlaisena riippumatta äänimaailmasta. Ekspressiivisyyden edustajille sekuntikelloon kulminoitui epäinhimillisuus. Cunningham on koko ajan uskonut liikkeen voimaan, joka ei ole riippuvainen äänestä tai musiikista. Hänen mielestään tanssimisessa on oma jatkuvuutensa, joka voi olla riippumaton äänen noususta tai laskusta, sävelkorkeudesta tai sanoista<sup>162</sup>. Cunningham on korostanut koreografian ja katsojan näkökulmaa, tanssijan haasteet erilaisissa äänimaisemissa ovat olleet toisenlaiset. Tanssija on kietoutunut liikkeeseen, elänyt sen kentässä, kun taas äänimaisema on risteillyt omassaan. On tapahtunut törmäykset ja kohtaamiset.

Cunninghamin ajatus eri taidemuotojen erillisyydestä on toiminut periaatteena käytännön toimille, esimerkiksi musiikin ei ole tarvinnut korostaa tanssia, eikä tanssin ole tarvinnut luoda kaaosta yrittäessään kilpailla musiikin kanssa. Kumpikin on ollut vapaa toimimaan itsenäisenä<sup>163</sup>.

Työpajassa opiskelija kuvailee tunnelmiaan, hän tunnustaa musiikin merkityksen.

I'm rather emotional,  
with exploding happy feeling or depressing moods.  
The music is very important to me.  
(x 14.4/ 11–13)

<sup>160</sup> Janet Lynn Roseman, *Dance masters: interviews with legends of dance*. 2001, 50–51.

<sup>161</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham*. *Dance Perspectives* 1968:34, 35. – Toisaalla Carolyn Brown on myös muistellut kuinka sekuntikellon käyttöä pidettiin epähumanina. Uuden musiikin (Cage) käyttö teoksissa vaikutti sekuntikellon käyttöön. Tanssiteos saattoi päättyä ja alkaa musiikin kanssa, jos koreografi niin halusi. Musiikki ei kulkenut metrisessä tempossa, tanssi vapautui musiikin iskuista ja fraaseista (tai kulkemista niitä vastaan). Tapaa voidaan kutsua myös menetykseksi, Brown toteaa. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007, 50.

<sup>162</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>163</sup> Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 67.

Musiikin kautta opiskelijan on mahdollista uida, sukeltautua tunteisiin. Musiikki tarjoaa portin erilaisiin olotiloihin.

Musiikki helpottaa joskus opiskelijoiden liikkumista, varsinkin iltapäivisin, jos uupumus saapuu. Opiskelijoiden suhde musiikkiin ja hiljaisuuteen vaihtelee. Se ei ole tietty tuntemus vaan se vaihtelee koko ajan. Clive Barnes on todennut Cunninghamin omasta tanssimisesta, että hän ei tanssinut musiikkiin mukaan, hän tanssi musiikin läpi. Hänen liikkeensä olivat odottamattomat, irrationaaliset<sup>164</sup>. Odottamattomuus kuuluu sattuman menetelmään. Teoksissa se liittyy myös siihen, että musiikista ei voi aavistaa mitä liikkeessä tulee tapahtumaan, ne eivät seuraa tai jäljittele toisiaan, vaan ovat selkeästi erilliset. Rakenteellinen idea luo pohjan yhteistyölle.<sup>165</sup> Cunningham on luottanut kummankin taidemuodon itsenäisyyteen. Opiskelijoilta puuttuu tanssikokemuksen tuoma varmuus, he tunnustelevat musiikin suhteessa liikkeisiin, saliin, olemiseen. Joskus he tukeutuvat siihen, joskus musiikki jää taustaksi, ja joskus ääni kulkee läpi lihan, jolloin se puskee tanssimaan väsyneenäkin.

Työpajassa yhdelle opiskelijalle ääni kulkee ruumiissa, hän herkistyy äänille.

As I write this  
practically every part of my body is aching.  
That is every part except my heart and mind.  
It feels like all my senses are alert –  
picking up sounds and impressions everywhere.  
(x 5.4/ 1–5)

Äänet, aistimukset valtaavat kirjoittajan kun kipu laskeutuu häneen. Ilmavuutta, äänen vapaata kulkemista läpi ruumiin ei tapahdu. Nautinto puuttuu. Ruumis on auki, se nappaa äänet, tuntemukset. Kipu jäytää, se ei päästä aistimuksia kulkemaan helposti. Kokija muodostaa jaottelun ruumiin ja sydämen, mielen välille. Lihasten kipeys virittää aistisuuden äärimmilleen.

Työpajassa tanssitaan myös ilman musiikkia. Hiljaisuus vaatii paljon: oma itse kuuluu kirkuen. Hiljaisuus on peruskallio.

Musiikki kaappaa mukaansa kainaloon, turvassa voi liikkua sitä vasten. Ruumis livahtaa ääneen, rajat hämärtyvät. Musiikki syö liikkujan oman rytmin, oman tuntemuksen. Ilman musiikkia opiskelijat tuottavat runsaasti erilaisia rytmejä tilaan, tilan ulotteisuus leviää. Dynaamiset vaihtelut ovat rajut, kun musiikin kontrolli ei ole läsnä. Silloin ihminen kuulee paremmin itseään, jotain itsessään. Pysähdyksissä hiljaisuus täyttyy. Hiljaisuus liittyy tilaan, se liittyy olemisen tapaan, se ei tarkoita äänettömyyttä. Hiljaisuus kuuluu äänen kenttään; arvaamattomuus avautuu hiljaisuudessa. Tilassa uhkuu hiljaisuuden täyteys.

Seuraavassa kuvaan oman kokemukseni. Esiinnyin yhdessä monivuotisen yhteistyökumppanin, puhallinsoittaja Jorma Tapion kanssa:

<sup>164</sup> Clive Barnes, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives*. 1968:34, 11.

<sup>165</sup> Yhteistyö oli ennen kaikkea työtä John Cagen kanssa. Kuten aikaisemmin on todettu, John Cage on maininnut, että hän oli kauan pohtinut tanssin ja musiikin yhteistyötä niin, että ne eivät seuraisi toisiaan, ja hänen mukaansa teoksessa *Root of an Unfocus* (1944) hän ja Merce edistyivät siinä. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 30–31.

*Tanssin musiikin läpi. Äänet lävistävät lihan, ne kiertelevät ruumiin saleissa. Soitettu, siinä hetkessä syntyvä äänimaisema on tuttu ja tuntematon. Nyt sen tuntuu hiusrajas-  
sa, kantapäissä, polvitaiveissa. Liikkeet kuplivat tapahtumisessa, olen auki tilanteessa:  
katsojille, tilalle. Takana, sivulla, vierellä liikkuu muusikko, ääni ylittää hänen  
ruumiinsa rajat. Puhallus iskeytyy suoraan lihaan, hän soittaa luitteni läpi, musiikki  
tuulee minussa. Sävelet soivat selkärangassani, ääni sivelee leukaluita. Vapaudun  
tunnistamaan lattian, seinän, katsojat ennakoimattomasti. Musiikki kulkee minussa,  
en pysähdy siihen, se ei pysähdy minuun. Olemme erilliset yhdessä. Leikkauspisteet  
sivaltavat minussa, ne sivelevät minua. Tunnistan tunnistamattoman äänten tulviessa  
tilassa ja ruumiini saleissa. Iho päästää äänet esteettä läpi. Äänen ja liikkeen suhde ei  
ole alisteinen tai rinnakkainen, se on lävisteinen. Kumpikaan ei peitä toista, ne tuntuvat  
toistensa läpi. Ne kisailevat, leikittelevät toistensa kanssa. Saksofonin ääni on vastus,  
aalto ja kuilu; ääni pureutuu luiden katveeseen. Egoni hapertuu, herkistyn kuulemaan  
ihmisten olemista tilassa, liityn osaksi tapahtumista.*

### **Katseen kentät**

Työpajassa tanssitaan yleensä yhtä aikaa, toisinaan tanssitaan pienryhmissä salissa, jolloin toiset katsovat. Seuraava kirjoittaja tunnustaa alun ristiriitaiset tunteensa tietoisena toisten katseista aikaisemmista tanssimisen kokemuksista huolimatta.

The way of moving is different from the dancing I have been doing.

I've been dancing jazz funk for seven years.

--

I don't feel nervous to perform for the others,

the first day I thought I would never do it.

now I feel a lot more confident.

(x 10.4/ 3-4, 7-9)

Toisten kanssa ja tanssiminen toisille solmiutuvat yhteen, hän humahtaa luottamuksen kenttään, joka on ympärillä ja hänessä.

Seuraavassa kirjoituksessa toiset opiskelijat muodostuvat opiskelijalle kentäksi hahmottaa itseään.

I am a bit nervous before coming here this morning.

At first I am very aware of myself,

thinking about what I must look like.

But soon it becomes better

and easier as the whole class relaxes,

so do I.

(z 11.1/ 1-6)

Totuttu tapa olla katseen kohteena, arvosteltavana, muuttuu nopeasti, koska se tapahtuu jo ensimmäisenä päivänä. Opiskelija on alussa kiinnittyvät itseensä, ulkomuotoonsa. Itseä



ei voi nähdä koskaan kokonaan; pelko miten toiset näkevät hänet elää alussa. Toiset opiskelijat muodostavat siten kentän, jota vasten hän peilaa itseään. Peilistä heijastuu rentous, hän imee sitä itseensä. Hän muuttuu osaksi tanssimisen kenttää, joka näyttäytyy opiskelijan kirjoituksessa yhdessä tanssimisena.

Opiskelijat pyöriivät, he kierivät lattialla vaakatasossa. Horisontaalitaso tarjoaa aistitulvan. Vertikaalitaso edustaa valtaa, hallintaa, ylemmyyttä. Katsella korkealta, katsella yksin. Ihminen kieri lattialla horisontaalitasossa ja on tiivisti kontaktissa ympäristön kanssa. Näköaisti joutuu silloin luovuttamaan kuningasasemaansa kosketukselle, kuulolle ja hajulle. Tuntoaisti syrjäyttää näköaistia. Tähtäimessä on kaistale kattoa, kaistale lattialankkuja kerrallaan. Mitä ja miten ihminen näkee, riippuu paikasta, jossa hän katselee.

Pystyasento on ollut keskeinen Cunninghamin tuotannossa.<sup>166</sup> Cunninghamin tanssijat ovat liikkuneet vertikaalitasossa. Etäisyys vertikaali- ja horisontaalitasoon välillä on suuri, koska ne tulvivat erilaista tietoa, erilaista mahdollisuutta nähdä.<sup>167</sup>

Roger Copeland on puolustanut pystyasennon paremmuutta monin eri tavoin. Hän perustelee Cunninghamin teoksissa luomaa näkemisen mahdollisuutta ”teatteri” (engl. theatre) ja ”teoria” (engl. theory) sanojen etymologisella sukulaisuudella, koska kummatkin liittyvät näkemiseen, katseeseen. Molemmat sanat vaativat ihmistä etäntymään nähdystä ja tutkimaan asiaa etäältä monista eri näkökulmista<sup>168</sup>. Katsojat ovat olleet etäällä tanssijoista, samoin teorian muodostus on vaatinut yleensä etäntymistä.

Copeland on kuvannut ”pystyasennon katsetta” näkemiseksi, jota leimaa ajattelu.<sup>169</sup> Hän on puhunut vaihdellen tanssijoista ja katselijoista, vaikka usein hän on tarkoittanut molempia. Vertikaalisuus vaatii hänen mukaansa painovoiman vastustusta, horisontaalisuus puolestaan rohkaisee antautumaan sille. Vertikaalisuudessa hän korostaa katsetta, ”puhdasta” erillistä näkemistä, joka on irti kosketuksesta ja hajusta, maahan sidotuista aisteista<sup>170</sup>. Etäntyminen, kaukaa katselu leimaa Copelandin kirjoitusta. Teosten katselu näyttää kliiniseltä katselulta, jossa ajatukset vaivoin vahahtelevat. Tapa poikkeaa opiskelijoiden lähellä olemisesta ja aistisuuden tulvasta horisontaalitasossa, kun he kieriskelevät lattialla. Opiskelijoille avautuvat näkemisen ja kokemisen mahdollisuudet molemmista perspektiiveistä. Horisontaalitasossa toista vasten tanssiminen tai kylki puulattialla tuntuu toisenlaiselta, ja kuuluu erilaiseen todellisuuteen kuin pystyasennossa tilassa harppominen. Horisontaalisuus on unohdettu ulottuvuus, joka vaikuttaa lihassa kun opiskelijat katselevat toisiaan. Copelandin mainitsemaa puhdasta näkemistä ei ole, maailman tahma ja tuntu on ihmisessä. Kokeminen tapahtuu maailmassa, sen hajussa ja maussa. Kokeminen ei ole irrallinen ajattelusta: tanssiessa ajatellaan, ajattelu liikehtii eri tasoilla tanssiessa. Aistisuuden valppaudessa liikekokemus juurtuu ruumiiseen. Juurtumisesta versoo samalla ajattelu.

<sup>166</sup> Roger Copeland, Cunningham, Collage, and the Computer. *A Journal of Performance and Art*. 1999, 21:3, 42.

<sup>167</sup> Rudolf Laban on jaotellut ihmisen liikkeen ovitasoon, joka vastaa vertikaalisuutta, pöytätasoon, joka viittaa horisontaalisuuteen ja ratatasoon, joka tapahtuu sagittaalitasolla. Ks. esim. Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 301. Työpajassa sagittaalitaso tapahtuu esimerkiksi tilanteessa, jossa opiskelijat liikkuvat niin, että jokin ruumiinosaa johtaa. Tilanteessa tapahtuu koko vartalon kallistuksia eteen tai taakse, viime hetkessä he ottavat askeleen, jotta eivät kaadu.

<sup>168</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 218.

<sup>169</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 217.

<sup>170</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 224. Copeland viittaa primitivismiin ja abstraktiin ekspressionismiin, jotka ovat tukeutuneet horisontaalisuuteen, suhteeseen maahan.





Tanssimisen paikka vaikuttaa sekä tanssiin että sen näkemiseen. Cunninghamin *Events*-tapahtumien<sup>171</sup> esiintymispaikat vaihtelivat: museo, eurooppalaisen kaupungin aukio, amerikkalaisen koulun voimistelusalii. *Events*-esiintymiset koostuivat repertuaarissa olevien teosten liikemateriaalista. Ne olivat hyvin käytännöllisiä, koska esiintymispaikka saattoi olla melkein mikä tahansa. Cunningham on sanonut, että tapahtumat vapauttivat omistamises-ta, ne hellittivät hallinnasta. Hän on osoittanut *Events*-tapahtumilla miten tanssi on toiminnut eri tiloissa<sup>172</sup>.

Kun opiskelijat tanssivat pienryhmissä valitsemisissaan paikoissa, niin paikan luonne ko-rostuu, koska he laativat liikesommitelman kyseiseen tilaan. He asustavat yhdessä paikkaa. Cunninghamin mainitsema hallinnan vapautuminen vertautuu opiskelijoilla paikkaan ja toisiin kiinnittymiseen, koska valmista liikemateriaalia ei ole.

Cunningham on antanut *Events*-tapahtumissa tilalle suuren roolin, hän on luovuttanut jotain omasta koreografian roolistaan tilalle, fyysiselle ympäristölle. Aukiolla tanssi kutsuu katsomaan eri suunnilta. Siellä voi liikkua, katsella eri etäisyyksiltä ja seisaaltaan, koska penkit puuttuvat. Aukiolla katsojat jakavat tilan eri tavalla kuin teatterissa, jossa katsojilla ja tanssijoilla on selkeästi omat paikkansa. Alkuaikoina Cunningham totesi, että jos aikoo oppia tilasta jotain, on parasta tehdä tanssi, jossa yleisö on ympärillä, joka puolella.<sup>173</sup> Silloin kukin katsoja näkee, aistii tietystä ainutlaatuisesta paikasta teoksen. Tanssijat aistivat katsojat joka puolella. Kukin on keskiössä aina siinä missä on, joten tila ei sulkeudu mis-sään.

Roger Copelandin mukaan Cunninghamin valitsemat esiintymispaikat ovat liittyneet kuit-tenkin taiteen maailmaan. Cunninghamin ensimmäiset *Events*-tapahtumat tanssittiin taide-museoissa, mikä ei ole sattuma eikä merkityksetöntä. Teos vaatii siis tietyn edellytyksen, joka oli taidemuseo. Taideympäristö liittyy havainnon kehystämiseen. Copeland on huomannut nykytaidemuseoiden toiminnassa piirteet, jotka pitävät ne liikkeessä, koska ne joutuvat jat-kuvasti määrittämään uudelleen teostensa suhteen ympäristöönsä. Hänen mukaansa John Cage teki saman, ja tapa siirtyi häneltä Cunninghamille. Cunningham siirsi tavan arkielä-mään, jolloin hän kuvitteli uudestaan taideympäristön, ja hän näki sen liikuteltavana juhlanan, pitonä<sup>174</sup>. Taidemuseoiden valpas tapa määrittää esineet uudelleen eri yhteyksissä on yhdis-tynyt Cunninghamin ajatukseseen tilan, ajan ja liikkeen vaikutuksesta toisiinsa. Eri paikoissa liikkeen luenta muuttuu. Esimerkiksi aukio on kenttä, jossa katsomisen suuntien moninai-suus on sekoittanut entiset tavat katsella tanssia; katsojat ovat kuitenkin olleet itse keskiössä muodostaen tulkinnan omassa katsomisen paikassaan.

*Events*-tapahtumissa Cunninghamille oli olennaista, että niitä ei tehty sopiviksi tiettyyn tilaan, vaan ajatuksena oli yksinkertaisesti katsoa kutakin tilannetta ja toimia siinä.<sup>175</sup> *Events*-tapahtumat ja erilliset teokset ovat muodostaneet dialogin kaiken ja jonkun välille, esittää Jack Andersson. Tapahtumat eivät ole tarjonneet ainoastaan liikemateriaalia eri teoksista

<sup>171</sup> James Klostyn mukaan Cunningham sovelsi säveltäjä Earle Brownin avoin muoto (open form) käsitettä. *Events*-tapahtumat saivat musiikista myös sisällöllisen vastaavuuden: materiaali oli valmiina, mutta tapa jolla ne soitettiin, vaihteli jokaisessa esityksessä. James Klosty, Introduction. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 13.

<sup>172</sup> Deborah Jowitt, *Zen and the Art of Dance*. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985, 30.

<sup>173</sup> Zoe Anderson, Merce Cunningham. The London Season. *Dancing Times*. 2002: 11, 41.

<sup>174</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *The Drama Review* 2002, 46: 1, 18–19. Marcel Duchamp vaikutti sekä Cageen että Cunninghamiin. Duchamp esitti teoksillaan, että objektista tulee taideteos ympäristönsä perusteella, jolloin havainto ”kehystetään”.

katseltavaksi, vaan samalla ne ovat muistuttaneet, että samoja asioita voi katsella eri tavoin. Yksittäiset teokset ovat rajanneet ja eristäneet, mutta *Events*-tapahtumat ovat puolestaan sallineet moninaisuuden, ja ne ovat haastaneet näkemään kaiken samalla hetkellä<sup>176</sup>.

Opiskelijat oivaltavat tanssiessaan mitä on olla kotonaan itsessään, omassa ruumiissaan. He tavoittavat sen, miten ympäristö muuttuu, miten se vastaa omaan olemiseen, ja miten se hohkaa tanssimisen kokemuksia. He näkevät tilan ja toiset koko ajan uusin silmin, oma lihallisuus avautuu näkemiseksi. Muutos katseen kohteena olemisesta itse katseeksi, joka aistii ja arvostaa kokemustaan, on nopeaa.<sup>177</sup>

Eri elementtien rinnakkaiselo on vaikuttanut huomattavasti Cunninghamin teoksissa tanssimiseen ja katsomiseen. Andy Warholin heliumtyynyt teoksessa *Rainforest* (1968) olivat osa liikettä ja tilaa, koska niiden paikka näyttämöllä tanssijoiden seassa oli sattumanvarainen.<sup>178</sup> Teokseen *Winterbranch* (1965) Robert Rauschenberg loi valaistuksen, jossa kirkas lamppu loisti välillä suoraan katsojien silmiin. Sattuman menetelmällä valaistus vaihteli pimeyden ja valon laikkuina riippumatta siitä missä kohtaa tanssijat olivat tilassa. He tanssivat välillä täydellisessä pimeydessä<sup>179</sup>. Tuossa tilanteessa sekä tanssijoiden että katsojien aistit joutuivat virittäytymään uudella tavalla. Tanssijat tanssivat törmäilemättä pimeydestä huolimatta ja katsojat joutuivat aistimaan näyttämöä kenttänä, jossa valaisu ei korostanut tanssijoita. Koska hetkittäin vain katsojat valaistiin, niin perinteinen katsojien ja näyttämön suhde muuttui.<sup>180</sup> Tanssijat oppivat pitämään liikkeiden rytmin juuri sellaisena kun se oli harjoiteltu lavasteista, äänimaailmasta ja valoista huolimatta. Heidän kiintopisteensä oli vain liike.

Työpajassa opiskelijat mainitsevat valon, auringon nautinnollisen vaikutuksen tanssimisessa. He herkistyvät liikkeessä ympäristölle ja valon muutoksille. Samalla ne vaikuttavat tanssimiseen. He ovat maailmassa ja maailmaa. Silmät suljettuina muut aistit voimistuvat, jolloin opiskelijat voivat antautua maailman kuulemiseen tanssimisessa. Opiskelijoiden tanssiminen alkaa aistisuudelle virittäytymisestä. Cunninghamin tanssijat sitä vastoin ovat olleet alisteisia suhteessa ympäristöön, koreografia on määrännyt toiminnan. He eivät ole voineet jäädä ihmettelemään valon kulkua esimerkiksi teoksessa *Winterbranch*, jossa esitystilasta on muodostunut itsenäinen elementti valon avulla. Valo ei ollut alisteinen tanssijoille, vaan se muodosti oman elementtinsä. Tämä hämmensi katsojat ja tanssijat. Valo vaelsi ennakoimatta, se ei seurannut tanssijan reittejä.

Cunningham on sanonut, että teokset on valaistu kuten auringonvalo valaisee päivän, joka muuttuu pilvien ja paikan mukaan. Valaisu ei kohdistu johonkin, dramatisoi jotakin.

<sup>175</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 176. Cunningham antaa esimerkin tilanteesta ja kuvaa *Events*-tapahtumaa San Marcon aukiolla Venetsiassa. Cunningham halusi, että he tanssivat paikasta toiseen aukiolla ihmisten ympäröimänä. Cunningham hankki jokaiselle tanssijalle tuolin ja ludan. Jokaisen tanssiosuuden jälkeen he siirsivät tuolit uuteen paikkaan pympyräksi ja lakaisivat alueen, jossa tanssivat seuraavaksi. Sama toistui neljä tai viisi kertaa, kokonaiskesto oli noin puoli-toista tuntia. Yksi nainen oli erityisen ilahtunut aukion siivoamisesta (mts.176–177).

<sup>176</sup> Jack Andersson, *Dances about everything and dances about some things* (1976). Richard Kostelanetz (ed.), Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time*. 1998, 99–100.

<sup>177</sup> Lisää katseesta kappaleessa Kauneus ja alakappaleessa Tyyli katsojassa.

<sup>178</sup> Andy Warholin kaksi tusinaa helium-tyynyjä *Rainforest*-teoksessa muodostivat oman elämän. Ne olivat aktiivisia partnereita tanssijoille: kosketus tai ohitus laittoi ne tanssimaan tanssijoiden kanssa. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007, 500.

<sup>179</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 290–291. Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 313–314.

<sup>180</sup> Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 17.

Cunningham on kiittänyt Rauschenbergin tapaa valaista, tämä teki sen kuten maalari maalaa. Hän saattoi pestä valolla, mutta siitä ei koskaan syntynyt draama. Hän vain valaisi kentän, ja valaisu ei tukenut tanssijaa tai hänen liikkeitään<sup>181</sup>.

Roger Copeland on esittänyt, että Cunningham oli ensimmäinen koreografi, joka saavutti venäläisen formalisti Victor Shklovskyn päämäärän, jossa taide merkitsee voimaa poistaa havaitsemisen automaatio, jolloin muun muassa havaitsemisen kesto kasvaa.<sup>182</sup> Näyttämöalueen demokratisointi ja esimerkiksi valaistuksen riippumattomuus tanssijoista ovat puskeneet havainnon uudelleen orientaatioon.

Cunningham on vakuuttanut, että hän on koko ajan ollut tekemisissä jonkinlaisen kenttä-tapahtuman kanssa, hän on sallinut sen. Samalla se on tarkoittanut, että katsoja on seurannut tapahtumaa kenttänä, joka ei noudata lineaarista ajattelua, jolloin katseen ei oleteta siirtyvän yhdestä asiasta toiseen vaan koko kenttä on joka hetki esillä<sup>183</sup>.

## Keskiö

Työpajassa erilaiset kentät – fyysinen tila, tila liikkujien välissä, ruumiin sisätilat, kinesfääri, liikkumisen olotilat ja toiset opiskelijat – vaikuttavat tanssimiseen. Tilat muodostavat kenttiä, ja ne ympäröivät, muuttuvat ja läpäisevät liikkujat; olotilat vaihtelevat. Esimerkiksi proksemiikka, etäisyys toisista, vaihtelee intiimistä läheisyydestä pitkiin etäisyyksiin, jolloin toinen voi tanssia salin toisella puolella ja kummatkin ovat silti yhteydessä toinen toiseensa. He itse ovat kokemisen keskiössä ja tunnustelevat tilaa tanssiessaan. Useiden kenttien sijaan voi ajatella yhtä kenttää, joka muodostuu omassa ruumiillisuudessa olemisesta. Opiskelijoiden sitoutuminen tanssimiseen heittää heidät keskiöön, kulloiseenkin tilalliseen orientaatioon kentässä.

Tanssijan monet suunnat ovat myös avautuneet Cunninghamille. Hänelle ei ollut vain yksi rintamasuunta, suunta edessä kohti yleisöä, vaan suunnat aukesivat neljään suuntaan sekä ylös ja alas.<sup>184</sup> Myöhemmin hän on sanonut käyttävänsä kahdeksaa suuntaa avaamaan tilan tanssijan ympärillä.<sup>185</sup> Tilassa hän on tunnistanut kaksi kohtaa: kohdan josta tanssija vaikuttaa, ja suunnan johon vaikutetaan. Tanssija on aina keskiössä riippumatta siitä, missä kohtaa näyttämöä hän liikkuu, ruumiinosat suuntaavat paikasta toiseen tilassa<sup>186</sup>. Keskiö on tanssijassa, joten kaikki suunnat ja paikat tilassa ovat samanarvoiset. Tämä löytö, tämä ajattelun muutos on vaatinut tanssijoita olemaan yhteydessä tilaan arvottomatta paikkoja ja suuntia.

Opiskelijoiden kirjoituksissa fyysinen tila näyttäytyy elävänä, koska he heräävät eloon suhteessa tilaan. Tuntemukset lattiasta tai seinistä kertovat elävyydestä. Cunningham on

<sup>181</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 173–174.

<sup>182</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 314.

<sup>183</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 172.

<sup>184</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton; David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 70.

<sup>185</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 62. Vrt. esim. Rudolf Laban, *Choreutics*. 1966. Geometriset kappaleet mahdollistavat tanssijan uudelleen orientaation kinesfäärissä, eri tavat liikkua. Kts. myös Valerie Preston-Dunlop, *Dance is a Language. isn't it?* 1987, 71–78: kuutio, octahedron ja ikosaedri avautuvat tilallisina orientaatioina. – Se, miten tanssijan rintamasuunta sijoittuu teoksessa voi lisäksi vaihdella. Geometriset mallit tarjoavat yhden lähtökohdan hahmottaa tilan moninaisuutta, tanssija elää suunnat liikkeissään.

<sup>186</sup> Merce Cunningham, Excerpts from lecture-demonstration given at Ann Halprin's dance deck (13.7.1957). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 100; Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

luonut jokaisen kohdan näyttämöllä eläväksi. Elävyys on merkinnyt hänen teoksissaan, että jokainen paikka näyttämöllä saattoi sisältää tanssia.<sup>187</sup> Cunningham on puhunut tilan nestemäisestä ominaisuudesta.<sup>188</sup> Neste on muuttuvainen, epävakaa, ja on liikkeessä. Elävyyden voi nähdä suuntien moninaisuutena ja etäisyyksinä, jotka sinkoilevat joka puolella esiintymispaikkaa, eivät vain suhteessa katsomoon. Katsoja on vapaa valitsemaan katseen kohteen, sillä tilallinen sommittelu ei ohjaa häntä johonkin tiettyyn suuntaan. Cunninghamin teokset eivät pysy tutussa kehikossa. Tämän on todennut myös kriitikko Jill Johnston, jonka mukaan näyttämön kehys muodostuu mielivaltaiseksi, sitä ei oikeastaan ole.<sup>189</sup>

Tilan ajattelemisen avoimena kenttänä ei ole vain Cunninghamin keksintö, sillä hän oli tutustunut kuvataiteilijoihin ja sai vaikutteita heidän näkemyksistään.<sup>190</sup> Esimerkiksi Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg ja Jasper Johns olivat hänen keskustelukumppaneitaan. Jackson Pollock on koettu ristiriitaisena suhteessa Cunninghamiin. Deborah Jowitt tunnistaa Pollockin maalauksissa yhteneväisyydet Cunninghamin tansseihin. Pollock alkoi heitellä ja peittää kangasta maalilla välttääkseen silmän ohjailun eli välttääkseen hierarkkiset rakenteet maalauksessa, ja samoin Cunninghamin näyttämöllä on vallinnut tilallinen demokratia. Jowitt on kokenut molempien teokset tilavina; silmä vaeltaa niissä ja nappaa jotain tästä, tuosta. Koska molempien teokset ovat monimutkaiset, niin katsoja näkee työn joka kerta eri tavalla. Jowitt on muodostanut myös analogian näiden kahden taiteilijan työtavoissa: Pollock käveli teostensa ympärillä, Cunninghamin teoksia on voitu katsoa kaikilta suunnilta<sup>191</sup>. Copeland on vastustanut. Hänen mielestään Pollock ja Cunningham ovat hyvin erilaiset. Copeland on verrannut Cunninghamin irtiottoa Martha Grahamista Johnsin ja Rauschenbergin torjuvaan asenteeseen Pollockia kohtaan. Pollock edusti abstraktia ekspressionismia, joka tarkoittaa primitiivisiä ja impulsiivisia voimia sekä alitajuntaa. Siis kaikkia niitä asioita, joista Cunningham on pyrkinyt monin tavoin etäntymään<sup>192</sup>. Lähtökohta teosten tarkasteluun ja näkökulma poikkeavat, koska Jowitt on korostanut toiminnan kenttää ja sen suuntia, Copeland puolestaan ajattelun periaatteita.

Työnpajassa alun epäröinti on hetkessä poispyyhkäisty, osallistujat luottavat liikkeeseen sellaisenaan. Pysyvyys, entinen varmuus itsestä hämärtyy. Omat rajat hahmottuvat; he ovat tulemisen tilassa. He päästävät irti, luottavat tuntemattomaan. Kentän ajatus vapauttaa, se tukee arvaamattomuutta.

Cunningham on rohkaissut katsojaa nauttimaan siitä kokemuksesta, että asiat eivät liity toisiinsa.<sup>193</sup> Hänen tanssijansa eriyttävät liikkeet mestarillisesti, eri ruumiinosat voivat liikkuu eri tavoin ja eri tempolla samanaikaisesti. Tanssijan eri ruumiinosien suhde tilaan muuttuu koko ajan, ja keskittyminen on tiivistä, jotta he pystyisivät tanssimaan sovitulla tavalla

<sup>187</sup> Leigh Witchel, Merce In and Outside Time. *Ballet Review*. 1997, 25:4, 38.

<sup>188</sup> Cunningham käyttää sanaa "fluid". Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 18.

<sup>189</sup> Jill Johnston, Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 1968: 34, 21.

<sup>190</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 291.

<sup>191</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 291.

<sup>192</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 85–87, 121. – Keskustelu Copelandin näkemyksestä jatkuu, Banes ja Carroll haastavat Cunninghamin ja Rauschenbergin yhteyden, samoin Cagen ja Cunninghamin näkemysten perustat. Ks. Sally Banes & Noël Carroll, Cunningham, Balanchine, and Postmodern dance. *Dance Chronicle*. 2006, 26:1, 62–66.

<sup>193</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 320.







lavasteista, äänimaailmasta ja valoista riippumatta. Cunninghamin uudistusten – tilakäsitys, sattuman menetelmä, liikemateriaali, eri taidemuotojen erillisuus – taustalla on ollut halu herätellä katsoja sekä muuttaa aistimisen tapa. Kenttä näyttämönä on liikkeessä, joten se haastaa katsojan tarkkaavaisuuteen. Katsojan tehtävä on paikantaa hetkessä: mitä tapahtuu, missä ja miten tapahtuu. Copelandin mukaan elementtien erillisuus kipinöi katsojissa, jolloin näkeminen muuttuu ajatteluksi.<sup>194</sup> Katsojan havainnon ja ajattelun muutos on keskiössä edellisissä kommenteissa. Cunninghamin teosten katsojat vertautuvat työpajan tanssin maallikoihin, jotka ovat keskellä tanssimisen imua. Kuitenkin on voimallisempaa tanssia itse kuin katsella tanssia katsomossa. Oma tanssiminen myllertää olemisen; katsominen voi liikauttaa katsomisen tavan.

Tanssijoiden paikantumisesta Cunningham on lausunut, että pitäisi ajatella vähemmän kohtia oman itsen ulkopuolella ja enemmän sitä missä kukin on erikseen ja miten siitä paikasta on mahdollista vaihtaa suuntaa milloin tahansa.<sup>195</sup> Ihminen on silloin keskiössä.

Keskiön voi ajatella myös olemisen keskiönä. David Michael Levinille liikkuminen on yhteydessä Olemisen tietoisuuteen. Ihmisen liikkuminen on egokeskeistä toimintaa. Tietoisuus suuresta kentästä, avoimesta horisontista, jossa on alkuperäinen liikkumisen lähde, puuttuu. Lapsen liikkuminen kuuluu alkuperäiseen (engl. primordial) kenttään, Olemiseen kokonaisuuteen. Vähitellen liikkuminen rutinoituu ja organisoituu, jolloin yhteys katoaa. Kulttuurin tavat, sosiaalinen maailma ja kasvatusta kahlitsevat ihmisen liikkumista, mutta Levin ei näe tilannetta lohduttomana, sillä ihmisen ei tarvitse mukautua ja rajoittaa liikkumistaan. Liikkumisen kutsu on voimakas, kun sille virittyy. Levin kirjoittaa tanssimisesta Olemisenä, joka on kuin runoilijan tie, valinta<sup>196</sup>.

Työpajassa kukin opiskelija tekee valinnan työpajaan jäämisestä. Osallistumiseen sisältyy heittäytyminen, sillä muuten tanssikokemus olisi mykkä. Aistit herkistyvät, erottelua itsen ja ympäristön välillä ei ole. Ego himmenee. Maailma lävistää opiskelijat, he liittyvät maailmaan liikkeessään. Tämä on lapsen kaltainen oleminen, johon Levin viittaa. Olemisessä on suuri paljous, avaruus ja ennakoimattomuus. Se on tuntematon kenttä, jossa henkii jokin tutuus. Liikun, olen maailmassa.

## Kenttäteoria

Kenttä näyttäytyy moninaisena, hallitsemattomana taustana ja ytimenä. Kenttäteoria on ollut käytössä fysiikan piirissä. Sen huipentuma on Albert Einsteinin suhteellisuusteoria. Cunningham luki Einsteinia, ja sai innoituksen teoriasta, jonka mukaan avaruudessa ei ole kiinteitä pisteitä.<sup>197</sup> Tuon liikkuvuuden, eri suuntien dynaamisuuden hän siis siirsi näyttämölle.

Matti Vilka esittelee Merleau-Pontyn fenomenologisen kenttäteorian, joka perustuu hahmopsykologiaan. Todellisuuden holistista luonnetta painotetaan, jolloin siinä yritetään ylittää mekanistinen ajattelu ihmisen tutkimisessa.<sup>198</sup> Todellisuus näyttäytyy kenttänä, joka

<sup>194</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 323.

<sup>195</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and The Dance*. 1991, 118.

<sup>196</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 142, 100–102, 295.

<sup>197</sup> Esim. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 231; David Vaughan, *Merce Cunningham*. 1990, 82.

<sup>198</sup> Myös Douwe Tiemersma on kirjoittanut Merleau-Pontyn kenttäteoriasta, hän painottaa myös sen holistista luonnetta. Douwe Tiemersma, "Merleau-Ponty's philosophy as a field: Its origin, categories and relevance." *Man and World*. 1987, 20: 419–436.

on jatkuvassa muutoksen tilassa, ja havainto on aina sidoksissa kenttään, jossa se tapahtuu. Sähkömagneettisessa kenttäteoriassa osat eivät voi olla erillään kokonaisuudesta. Tutkija ja tutkittava ovat samassa kentässä ja vaikuttavat toisiinsa. Tämän ajattelun mukaan länsimainen tiede muodostaa oman kenttensä, samoin tutkija muodostaa omat käyttäytymisen kenttensä<sup>199</sup>. Työpajassa muodostuu tanssimisen kenttä, havainnot ja kirjoitukset ovat suhteessa tuohon kenttään, joka vaihtelee päivittäin, hetkittäin. Raahaan sinne oman tanssimisen kenttäni ja kukin opiskelija oman käyttäytymisen kenttensä, fyysinen paikka muodostaa yhteisen tuntemattoman alustan. Kenttästä ei voi sanoa yleispätevää totuutta. Maurice Merleau-Pontyn ambiguiteetin ajatus sopii tutkimiseen, siinä kaikki on yhtä aikaa selvää ja käsitettävää, samalla toiselta osin piilossa.<sup>200</sup> Täten keskustelut, joita käsittelen, valottavat liikkumisen kokemusta aina joistakin perspektiiveistä, samalla kun toiset jäävät pimentoon. Valo ja varjot kieppuvat tutkimisessa. Tanssimisen ilmiö kiirii kuitenkin yli aitojen ja kehystysyritysten.

Merleau-Pontyn fenomenologinen kenttäteoria kulkee kahteen suuntaan: ihminen kohti maailmaa ja maailma kohti ihmistä. Leikkauspisteessä, jossa maailma on kohti ihmistä ja ihminen kohti maailmaa, on ihmisen eksistenssi. Siinä ilmiöt tulevat annetuksi merkitystäyteisinä<sup>201</sup>. Kuvaus sopii tanssimiseen työpajassa, muuttuviin tilanteisiin, jossa ihminen on auki maailmaan ja maailma ihmiselle. Noista hetkistä syntyy ihmettely, oivallukset itsestä ja maailmassa olemisesta. Kenttä laajenee maailmassa olemiseen, tanssiminen on maailmassa olemista, sen aistimista.<sup>202</sup>

Kenttäteoria tarjoaa avaran, useaan suuntaan avautuvan maiseman.<sup>203</sup> Se kertoo jotain tanssimisen kokemuksista, tavasta olla maailmassa ja kuinka maailma vaikuttaa silloin ihmiseen ja ihmisessä. Todellisuuden kokonaisvaltaisuus on liki, kun kussakin tilanteessa havainto saa merkityksensä.

*Tutkimisessani* kirjoitukset tapahtuneesta, kirjoitukset tanssimisen kokemuksista muodostavat kentän jota asustaa, tarkastella ja tutkia. Opiskelijoille tanssiminen on kenttä; Cunninghamille työskentely ja tanssiteokset ovat muodostaneet kentän. Kummastakin aukeaa useat tarkastelukulmat, joita voidaan nimetä kentiksi. Yhteistä opiskelijoiden ja Cunninghamin kentän luonteelle on, että tapahtuu katkos entiseen perinteeseen tai omaan tapaan toimia. Syntyy yhteys johonkin, jota ei voi tarkasti tietää, mutta joka kutsuu voimakkaasti.

<sup>199</sup> Matti Vilka, Merleau-Ponty ja fenomenologinen kenttäteoria. Juha Varto (toim.). *Fenomenologinen vuosikirja*. 1992, 32. Vilka viittaa erityisesti Maurice Merleau-Pontyn teokseen *Phénoménologie de la perception*, 1945. Teos on käännetty englanniksi. Olen lukenut Merleau-Pontyn kirjoituksia, mutta hän ei ole tutkimuskohteeni, joten lähestyn häntä tässä Vilkan avulla.

<sup>200</sup> Matti Vilka, Merleau-Ponty ja fenomenologinen kenttäteoria. Juha Varto (toim.). *Fenomenologinen vuosikirja*. 1992, 23–24.

<sup>201</sup> Matti Vilka, Merleau-Ponty ja fenomenologinen kenttäteoria. Juha Varto (toim.). *Fenomenologinen vuosikirja*. 1992, 50.

<sup>202</sup> Tämä tapa, jolla avaan ja käytän muiden ajattelijoiden ajatuksia, jatkuu läpi tutkimisen. En yritä piilotella tai hämätä lukijaa, tapani ymmärtää ja käyttää lukemaani palvelee tanssimisen ilmiön avaamista eri suunnista. Usein käytetyt pitkät lainaukset puuttuvat tutkimisestani. Samoin en avaa laajalti ajattelijan taustaa ja asiayhteyttä. Jos kulloinkin aihe kiinnostaa, siihen voi paneutua lähdeviitteiden opastuksella. Lukuisat ajattelijat ovat olleet innoittajina, koska tanssiminen näyttää aina uuden puolen kunkin ajattelun valossa.

<sup>203</sup> Matti Vilka toteaa Merleau-Pontyn kenttäteorian ongelman. Sitä ei voi artikuloida täsmällisesti, se on joko liian yleinen tai liian abstrakti, jotta sitä voisi hyödyntää tieteessä nykyisin. Myös välittömät sovellusmahdollisuudet puuttuvat. Kuitenkin kenttäteoreettinen tapa hahmottaa on intuitiivisesti selvä ihmiselle. Matti Vilka, Merleau-Ponty ja fenomenologinen kenttäteoria. Juha Varto (toim.). *Fenomenologinen vuosikirja*. 1992, 73. Kenttäteorian tapa hahmottaa on myös selviö opiskelijoille työpajassa.



Kenttä on huokoinen. Kentän laajuus on käsittämättömän suuri, se ilmestyy jokaisessa kädenojennuksessa, hyppäyksessä ja kosketuksessa. Sillä on myös kulloisenkin tilanteen määrittämät rajat. Luen kirjoituksia tanssijan kentässän ja tapahtumiset ovat todellisuutta lihassani. Tanssimalla ja kirjoittamalla liityn tutkimisen avaraan kenttään, jonka olemus muuttuu joka hetki.

# Tyyli: tanssimisen tapa

Tyyli määrittyy seuraavassa opiskelijoiden tavassa tanssia yhdessä, olla liikkeessä tietyllä tavalla. Tyyliä tanssimisen tapana tarkastellaan yksilön, liikkeen, yhteisön ja katsojan näkökulmista, jotka kaikki ovat läsnä tapahtumisessa.

Tapa olla, se miten opiskelijat ovat liikkeessä, luo tyylin. Tyylin sanotaan pätevöittävä toiminnan, tässä tapauksessa tanssimisen.<sup>204</sup> Liikkumisen tavat ovat uppoutuneet lihan kerrokseen, ja samalla valpastuminen tanssimiseen herättelee tavat liikkua. Tilanne kutsuu liikkeeseen. Ruumiillisuus avautuu siinä hetkessä kun sukelletaan tanssimiseen. Toiminta päihittää pohdinnan, ratkaisut avautuvat lihassa suhteessa toisiin, tasoihin, suuntiin, liike-laatuihin. He ovat liikkeessä, tapojen mahdollisuudet lihassa virkoavat, ne leikkautuvat toistensa reitteihin. Heillä on asenteet, heillä on asenteellisuus tanssimista kohtaan<sup>205</sup>, mutta yhteinen lausuttu ja lausumaton päätös kutsuu tanssimaan. Tapa ei ole jumittunut rutiini miten liikkua vaan tavat asettuvat mahdollisuuksiksi, arjen liikkumisen tavat laajentuvat tapahtumisessa, yhteisessä tanssimisessa. Tanssimisen ensisijaisuus, sen voima: tutuus ja outous muodostavat tilan, jossa tapahtuminen on mahdollista ja siis tyyli on mahdollista, koska aistisuus kohti toista luo pohjan sille.

Tyyli tapana muuttuu, elää koko ajan. Se ei rajoitu vain liikkumiseen. Sara Heinämaa tarkastelee sukupuolen ja seksuaalisuuden määrittelyä tyylin avulla. Miten olla on avainkysymys, sukupuoli merkitsee hänen mukaansa ihmisen olemisen tapaa, se ei liity ruumiilliseen tai henkiseen ominaisuuteen. Heinämaa viittaa Maurice Merleau-Pontyyn, jolle tyyli näyttäytyy avoimena, epätäydellisenä ja dynaamisena. Tyylin ykseys on verrattavissa kudelmaan, joka muodostuu erilaisista langoista ja erilaisista rakenteista. Tyyli muodostuu avoimeksi ja epätäydelliseksi rakenteeksi, se ei ole ominaisuuksien tai tekojen pysyvä kokoelma, kyse on muutoksen luonteesta<sup>206</sup>. Tyylin muuttuva luonne elää työpajassa, se liittyy siihen miten opiskelijat ovat toistensa kanssa. He eivät sitoudu tiettyyn liikesanastoon, tiettyyn kodifioituun tekniikkaan, koska heillä ei ole sitä. Sen puuttuminen avaa toisenlaiset mahdollisuudet kokemiselle, tanssimiselle ja sen katsomiselle. Tyyli hahmottuu, vaan ei

<sup>204</sup> Berel Lang on kuvannut tyyliä tapana, väylänä. Se sisältää oletuksen että tapa määrittää, pätevöittää toiminnan. Tyyli on aina tyyliä jostakin, mutta se on epävakaa, tarkkaa yleispätevää määritelmää ei löydy, suhde tyyliin on vaihdellut: sitä on nähty kaikkialla tai ei missään. Berel Lang, Style. Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. 1998, 318–321.

<sup>205</sup> Ks. esim. Tanssimisen kenttä s. 44–45.

<sup>206</sup> Sara Heinämaa, *Ele, tyyli ja sukupuoli*. 1996, 157–158.

jähmety, koska se on muuttuva eikä edellytä samuutta. Kysymys miten olla herättää ruumiin muistin kerrokset, se haastaa myös olemaan juuri siinä tilassa: tapa liikkua muuttuu alati. Tyyli olemisen tapana ei kiinnity ainoastaan tiettyyn liikesanastoon, se avautuu tilaan, ihminen avautuu fyysiseen tilaan ja toisille, liikemateriaali ei ole olennainen. Tyyli tapana vetää mukanaan koko elämänhistorian ja kulttuurin, se kulminoituu kysymykseen miten olla. Erillisen liikkeen, erityisen liikesanaston painoarvo vaimenee. Jos tärkeää ei ole mitä tekee vaan miten on, niin mitä voidaan sanoa opiskelijoiden liikkumisen, liikkeiden tyylistä?

## Liikkeen ja yksilön tyyli

Liike on asetettu keskiöön tanssimisen tyylin määrittelyssä. Mary Sirridge ja Adina Armelagos ovat pohtineet tyylin käsitettä ja heidän ajatuksiinsa on viitattu myös tanssintutkimuksessa<sup>207</sup>. Sirridge ja Armelagos jakavat tyylin kahteen osaan: tyyli 1 ja tyyli 2. Molemmat tyylit käsittävät tanssijan tietyn, erottuvan tyylin tilallisessa mielikuvituksessa, miten tanssija muodostaa liikettä annetussa ajassa ja tilassa. Tyyli 1 tarkoittaa yleistä tyyliä. Se on tietyn koulun, koulukunnan tyyli, ja sisältää tilallista sanastoa, liikkeitä jotka pysyvät koossa tyyliin liittyvän kinesteettisen motivaation avulla. Kodifioidut tekniikat, kuten Cunningham-tekniikka on tyyli 1. Tyyli 2 merkitsee tanssijan henkilökohtaista valintaa miten hän tanssii, ja miten hän asettuu annettuihin rajoihin. Nämä tyylit eivät ole erilliset. Tanssija toteuttaa tyyli 1:n omilla keinoillaan, hän vaikuttaa siihen tyyli 2:n avulla. Tanssija omaksuu tyylit, hän omaksuu tyylin ruumiissaan, siihen liittyy kinesteettinen motivaatio, jolloin tanssijalla on taju liikkeiden virtauksesta, se syntyy impulsseista, painotuksista, siirroista<sup>208</sup>. Malli on tehty ajatellen koreografioita, repertuaaria länsimaisessa taidetanssissa. Siinä on ytimessä tietty liikesanasto, tyyli 1, joka puuttuu työpajassa, koska opiskelijat eivät saa liikesanastoa. Heille improvisaation rakenne on tyyli 1, jossa liikkeet syntyvät erilaisten ohjeiden mukaan, ne liittyvät esimerkiksi tietynlaiseen kosketukseen parityöskentelyssä. Tanssimisen rakenteesta muodostuu tyyli 1, siinä ei ole annettuna tiettyä tilallista sanastoa, tilallisuus suuntineen on läsnä, tila merkitsee ruumiin sisätiloja ja tilaa ympärillä. Tyyli syntyy tapahtumisessa.

Cunningham-tekniikka, siis tyyli 1, korostaa selkärankaa, joka ei ole vain käsien ja jalkojen lähde, vaan joka on vieterin kaltainen ja projisoi tilallisiin suuntiin.<sup>209</sup> Tekniikassa on vaikuttanut klassisesta baletista, jota Cunningham opiskeli, mutta hän on korostanut, että liikkeet lähtevät lantiosta. Vuosien myötä hän tuli siihen tulokseen, että on mahdollista liikuttaa käsiä ja jalkoja entistä nopeammin, kun liike lähtee lantiosta eikä vain olkapäistä. Jalkojen, käsien ja pään eriaikainen liikuttelu vaativat poikkeuksellisen koordinaation. Rytminen vaihtelevuus on kuulunut myös tekniikan ominaispiirteisiin<sup>210</sup>. Tunnit ovat alkaneet yleensä selän ja jalkojen yhteyden voimistamisesta, mikä on tapahtunut aina seitsemän.<sup>211</sup>

<sup>207</sup> esim. Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the Performative*. 2002, 76–77; Sarah Rubidge, Does authenticity matter? Patrick Campbell (ed.), *Analysing Performance*. 1996, 225, 232.

<sup>208</sup> Adina Armelagos & Mary Sirridge, The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, 26:1, 18–20; Adina Armelagos & Mary Sirridge, The Identity Crisis in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1978, 37:4, 131, 134–135.

<sup>209</sup> Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance (1951). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 60.

<sup>210</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 62–64.

<sup>211</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 60.

Keskittyminen itse liikkeeseen on ollut olennaista Cunninghamilla. Hän on korostanut, että tanssijan on oltava mikä hän on.<sup>212</sup> Hänen mukaansa tanssijat eivät ole teeskennelleet olevansa muuta kuin itsensä. He ovat tanssiessaan keskittyneet tekemään jotain sen sijaan että olisivat olleet jotain<sup>213</sup>. Vaatimus itsenä olemisesta on sisältänyt, että tanssijat eivät ole esittäneet rooleja ja tunteita. Tanssimisen päämäärä on ollut ainoastaan tanssiminen<sup>214</sup>. Ja silloin, kun nuo ehdot on täytetty, Cunninghamin sanojen mukaan tanssijan yksilöllinen laatu on uhkunut paljaana, voimakkaana, häpeämättömänä.<sup>215</sup> Liike on kytkeytynyt siihen miten se ilmenee tanssijassa.

Tanssiminen, tanssiteos on luonut johtotähden koreografille ja tanssijalle. Liike on luonut rajat tanssijalle, ja niiden rajojen puitteissa yksilöllisyys saattoi tulla esiin. Koreografi valvoi tilannetta. Tavoite olla olematta muuta kuin itsensä on tarkoittanut liikkeeseen keskittymistä, oman mielikuvitusmaailman siirtämistä syrjään. Cunninghamin tanssijat ovat ihastelleet hänen kykyään rakentaa tanssijan keskittymisen, jolloin tanssija ei ole liimannut mielikuvitustaan liikkeen päälle. Liike itsessään on tarvinnut kaiken keskittymisen<sup>216</sup>. Cunningham on ohjannut tiiviisti sitä, miten tanssijoiden yksilöllisyys on saanut ilmetä, ja taas se on vaikuttanut suuresti siihen millainen tyyli teoksessa muodostui. Yksilöllinen tyyli on merkinnyt Cunninghamin teoksissa sitä, miten hän on sallinut tanssijoiden yksilöllisen laadun ilmetä. Liikkeen on pitänyt hohtaa täytenä, jolloin tanssijan oma ilmaisu ei ole kuulunut siihen.<sup>217</sup> Cunningham on myöntänyt, että liike on ekspressiivinen, mutta se ei ole tietyn asian ekspressiivisyyttä. Liikkeellä voi olla voimakas emotionaalinen resonanssi<sup>218</sup>. Lopulta Cunningham on koreografina määrittänyt sen, miten tanssijan on sallittu tanssivan. Tanssijalle haaste on ollut suuri, koska epätietoisuus on ollut läsnä. Carolyn Brown, joka tanssi ryhmässä yli kaksikymmentä vuotta, myönsi että häneltä kului melkein nuo kaksikymmentä vuotta ennen kuin hän oppi luottamaan itseensä, olemaan täydesti läsnä. Rajaavana, ohjaavana tuntemuksena oli Cunninghamin koreografia, hän oli niin täydesti näyttämöllä kuin hän tunsikin koreografian sallivan<sup>219</sup>.

Cunningham on todennut kuinka yhdessä tanssiminen ja yksilöllinen tanssiminen ovat lomittuneet hienovaraisesti esimerkiksi teoksessa *Torso* (1975). Yleisvaikutelma tanssista oli yhteisesitys, mutta samalla se oli myös hyvin yksilöllinen, jolloin kullakin tanssijalla on ollut mahdollisuus erottautua ryhmästä. Cunningham on korostanut jokaisen mahdollisuutta olla soolotanssija ryhmässä<sup>220</sup>. Käytännössä tämä on ollut hankalaa. Tanssiryhmä on esittänyt toistuvan ohjelmiston, ja kun tanssijat ovat vaihtuneet, ovat uudet tanssijat opetelleet osat, jotka oli tehty tietyn tanssijan laadulle. Tämä on aiheuttanut ongelman, koska toinen

<sup>212</sup> Stanley Rosner & Laurence E. Abt, *The Creative Experience*. 1970, 182–183.

<sup>213</sup> Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 111. Cunningham on määritellyt tanssijoiden olemisen näin vuonna 1974.

<sup>214</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 278. John Cage oli myös epäilevä taiteilijan persoonan ilmenemiselle: "Personality is a flimsy thing on which to build an art." John Cage, *Grace and Clarity*. John Cage, *Silence*. 1973, 90. Artikkelin julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1944.

<sup>215</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>216</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 120.

<sup>217</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 153.

<sup>218</sup> Joan Acocella, *Cunningham's Recent Work: Does It Tell a Story? Choreography and Dance*. 1997, 4:3, 7.

<sup>219</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 26.

<sup>220</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 19, 154.

ei ole voinut tanssia toisen ominaislaatua. Cunningham on ollut tyytymätön, ja lopulta – ainakin Carolyn Brownin mukaan – teokset muuttuivat alkuaikojen jälkeen persoonattomiksi. Brown on myös tunnustanut, että teoksessa *TV Re-run* (1972) tanssijat alkoivat näyttää nimettömiltä. Tanssijoiden lukumäärä vaihteli myös esityksessä, joten kokonaisuus ei ollut koskaan uhattu, jos tanssija lähti ryhmästä. Jokainen opetteli saman materiaalin, mutta sai vapaasti valita minkä osan tanssi. Tanssijat tiesivät, että heidät voitiin korvata täydellisesti, jolloin he eivät näyttäneet ainutlaatuisuuttaan vaan nimettömyytensä<sup>221</sup>. Nimettömyyden tyyli, jossa liike syö tanssijan olemisen tanssissa joko korvaavuuden tai toiselle tehdyn laadun takia, on luonut ristiriidan tanssijoissa, ja on toisaalta saattanut herättää kiinnostuksen katsojissa.

Roger Copelandin mukaan Cunningham on päämäärätietoisesti etääntynyt henkilökoh- taisesta tyylistä käyttämällä sattuman menetelmiä. Näin hän on luopunut niistä taiteellisista ratkaisuista, jotka määrittelevät monien taiteilijoiden tyylin<sup>222</sup>. Kuitenkin Cunninghamin teoksilla on ollut tunnistettava tyyli. Äänen, lavastuksen, valaistuksen ja liikkeen erillisuus on muodostanut hänen tapaansa tehdä teoksia. Varsinkin liikekieli, tapa miten Cunninghamin tanssijat ovat liikkuneet, on muodostanut tunnistettavan teoksen.

Cunninghamin puheen ja kirjoitusten sekä toisaalta tanssiteosten välillä on ollut ristiriita. Marcia B. Siegel kuvailee, että joissakin Cunninghamin teoksissa on ollut puolittain tarina, joissa hän itse esiintyi pääosassa. Teokset heijastelivat usein tunnelmia ja mielikuvia<sup>223</sup>. Liike sellaisenaan on avautunut erilaisiksi tulkinnoiksi. Samoin Cunninghamin tanssijat ovat tunnistaneet teosten dramaattisen luonteen ja emotionaaliset tunnelmat. Paul Taylor on kertonut, kuinka heidän tanssijoiden odotettiin suorittavan tanssi sen tulkitsemisen sijaan. Se hämmensi hänet, koska hänen mielestään tansseilla näytti olevan aiheet, ainakin emotionaalinen ilmasto. Merce itse tanssi dramaattisesti, jokainen liike näytti merkitsevän hänelle jotain<sup>224</sup>. Carolyn Brown vakuutti yhdessä paneelissa, että kaikilla Cunninghamin tansseilla on tarinat.<sup>225</sup> Kuitenkin Cunninghamin tiukka kirjallinen ja suullinen pitäytyminen ”vain liikkeessä” on tarjonnut katsojalle mahdollisuuden asettautua tilanteeseen, asettautua tulkitsemaan miten haluaa tai aistimaan ilman sanoja. Ristiriita on haastanut katsojan ja tanssijan toimimaan oman ymmärryksensä mukaan. Läikähdyks tapah- tuu, jokin liikahdaa.

Työpajassa opiskelijoilta puuttuu lähes kokonaan esiintymiskokemus tai tanssitausta. He ovat suhteessa tanssimiseen paljaita. Paljaus merkitsee kokemattomuutta tanssimisessa. Selkeää Cunninghamin tanssiryhmän esiintymiseen verrattavaa tavoitetta ei näy, ihmettely ja löytäminen paljastuvat opiskelijoille toiminnassa. Opiskelijat eivät yritä olla liikkeessä edes itsenä, kun taas Cunninghamin tanssijoiden vaatimus on ollut vain itsenä oleminen. Cunninghamin tanssijat ovat oppineet vähitellen millaista tapaa olla näyttämöllä mestari on heiltä odottanut. New York City Ballet'n tanssijat esittivät Cunninghamin teoksen *Summer-space* vuonna 1966. Yksi Cunningham-ryhmän tanssijoista, Carolyn Brown, on kuvannut kuinka tottumus kuvastui balettitanssijoiden kasvoilla ilmeellä *look Ma-Í'm dancin*<sup>226</sup>.

<sup>221</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986. 26.

<sup>222</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004. 17.

<sup>223</sup> Marcia B. Siegel, *The Truth About Apples and Oranges. The Drama Review*. 1988. 32:14. 24.

<sup>224</sup> Paul Taylor, *Private Domain*. 1987. 48–49.

<sup>225</sup> Joan Acocella, *Cunningham's Recent Work: Does It Tell a Story? Choreography and Dance*. 1997. 4:3. 3.

<sup>226</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives*. 1968:34. 29.

Tuo asenne, ihailun kohteena oleminen, ei sopinut Cunninghamin teoksiin. Jotain muuta kuin vain liike pyrki esiin. Jo viisikymmentäluvulla Cunningham tajusi, että hän tarvitsee tanssijoita, joilla on avoin mieli ja ruumis<sup>227</sup>, ja hän aloitti nuorten opiskelijoiden kanssa työskentelyn. Jos hän työskenteli tanssijoiden kanssa, jotka eivät olleet harjoitelleet, tanssineet hänen ohjauksessaan, hänen piti tehdä kompromisseja<sup>228</sup>. Työpajan opiskelijoille tanssiminen avaa olemisen, he uusiutuvat tanssiessaan, entiset määrittelyt itsestä väräjävät. Tanssimisen pyörre imaisee mukaansa.

Yksilön tyyliin liittyvä vaatetus. Vaatteet kertovat jotain kantajastaan. Opiskelijat tietävät ennen työpajan alkua, että juostava vaatetus on toivottava, koska se ilmoitettiin kirjjeessä. Useimmat saapuvat farkut jalassa ensimmäisenä päivänä. Seuraavana päivänä vaatetus muuttuu useilla, toiminta vetoaa verkkareiden puolesta. Joillakin on farkut koko viikon. On mahdollista, että siten he osoittavat yksilöllisyytensä rippeet oudossa toiminnassa. Toisaalta farkut näyttävät univormulta, jos useat käyttävät niitä. Opiskelijoilla on yllään verkkarit, farkut ja eriväriset t-paidat. Opiskelijoiden vaatteet eivät osoittaudu merkitykselliseksi ja kuitenkin ne luovat merkityksen, koska sattumanvaraiset vaatteet osoittavat jo ennen työpajan alkua sen ennakoimattoman luonteen. Tanssimisessa asu unohtuu, katu-uskottava pukeutuminen kampuksella saattaa noudattaa tiettyä tapaa ja opiskelijat sulautuvat asusteiden puolesta muihin kampuksella liikkuviin opiskelijoihin. Pyynnöstä opiskelijat riisuvat kenkät ja sukat. Paljaat jalkapohjat mahdollistavat osaltaan orientoitumisen aistisuuteen. Kuumuus ja hikoilu vaikuttavat: t-paidat muuttuvat lyhytihaisiksi tai hihattomiksi. Kokovartalotrikoot ovat olleet leimallisia Cunninghamin teoksissa. Kokovartalotrikoo on asetunut univormuksi, miehille ja naisille samankaltaiseksi asuksi. Toisaalta ihoa pitkin kulkeva trikoo paljastaa, koska se näyttää tarkasti kantajansa ääriviivat. Tanssiesitysten puvustus välittää katsojille tietoa teoksen maailmasta.<sup>229</sup> Opiskelijoiden asusteita voi tarkastella postmodernin tanssin jatkumona, jossa kuka tahansa saattaa olla tanssija ja mikä tahansa liike on tanssia.

Cunningham on käyttänyt sattuman menetelmiä kun hän on tehnyt koreografioita. Sattuma on vaikuttanut liikkeisiin, niiden järjestykseen, reitteihin tilassa, suuntaan, keston, tanssijoiden lukumäärään, sisääntuloihin, poistumisiin, tanssijakson pituuteen, niiden järjestykseen – joko kaikkiin näihin tai vain yhteen mainituista<sup>230</sup>. Näillä toimenpiteillä hän on säilyttänyt tanssin yllätyksellisyyden ja siirtänyt omat tapansa sekä mieltymyksensä siivuun. Hän on korostanut välimatkaa itseän ja liikkeeseen. Arpakuutiot ovat vieneet liikkeiden reitit ja suunnat hänelle tuntemattomalle polulle. Hänellä oli tapana kokeilla materiaali itse ennen kuin hän antoi sen tanssijoille. Tanssijat saivat liikkeen, jonka hän näytti tai ohjasi, he eivät heittäneet arpakuutioita. Työpajassa opiskelijat asettuvat itse arpakuutioksi, he heittäytyvät liikkeeseen, jota ei ole ennen sen tanssimista. Heidän asemansa vertautuu

<sup>227</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives*. 1968:34, 34.

<sup>228</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 43.

<sup>229</sup> Poikkeuksia puvustuksessa on ollut, vaikka kokotrikoot ovat olleet yleisin puvustus. Esimerkiksi teoksessa *Story* Rauschenberg toi erilaisia vaatteita ja laukkuja näyttämön siipiin, josta tanssijat valitsivat päälle pantavaa trikoiden lisäksi. Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 13. – Carolyn Brown muistelee, kun yhdessä *Storyn* esityksessä Barbara Lloyd laittoi niin paljon vaatteita päälleen kuin pystyi, muille jäi tuskin mitään. Hänestä tuli niin iso ja kuormittunut, että hän pystyi hädin tuskin liikkumaan. Carolyn Brown, *On Chance. Ballet Review*. 1968, 2:2, 21.

<sup>230</sup> Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. 1986, 37.

itse mestariin, Cunninghamiin, koska heillä kaikilla on paljon vapauksia liikkeiden tuottamisessa, ennakolta ei voi tietää millainen liike syntyy tai millainen liike on mahdollinen. Orientoituminen liikkeeseen on olemassa. Mestari ja aloittelija asettuvat samalle viivalle, kummallakin tyyli 1 ja tyyli 2 kutoutuvat punokseksi, jossa liike ja siinä oleminen eivät kilpaile, vaan kulkevat yhdessä, jolloin ne luovat tietyn tyylin. Cunninghamilla tyylit 1 ja 2 ovat kietoutuneet jo lähtökohtaisesti tiukasti yhteen, koska hän on luonut tanssitekniikan. Opiskelijoille liike syntyy ohjeista, jolloin liike ja tapa tanssia nivoutuvat saumattomasti yhteen. Opiskelijat asustavat heti liikettä, Cunningham on itse tehnyt samoin. Liike on koti.

Selkeä ero Cunninghamin työskentelyn ja opiskelijoiden liikkumisen välillä on virtuositeetti. Päinvastoin kuin Cunninghamin ryhmässä, tanssiminen työpajassa ei ole virtuosista. Kuitenkin Cunninghamin on verrannut kävelyä tanssimiseen, hänen mielestään tanssiminen on vain kävelyn laajennus. Kävelyssä kaikilla on sama tekniikka, mutta teemme sen eri tavoin<sup>231</sup>. Ajatus tanssimisesta kävelyn laajennuksena toimii työpajassa, liikkumisen mahdollisuudet ovat opiskelijoissa. Etäisyys kävelystä Cunninghamin teosten esittämiseen on pitkä, vaikka hän on tunnustanut yhteyden arjen liikkumiseen.<sup>232</sup> Toisaalta Cunningham on todennut, että tekniikka ei vain rajoita tanssijaa, vaan se voi laajentaa sitä mikä sopii hänelle.<sup>233</sup> Liike sinänsä haastaa tanssijan, ja samalla se haastaa tyylin, tavan olla liikkeessä. Tässä tulee esiin liike- ja yksilökeskeisyys, virtuositeetti liittyy yksilöön. Työpajassa tanssimiseen antautuminen kummututtaa alussa, tanssiminen tuo monenlaiset tuntemukset, siihen täydesti uppoutuminen tyydyttää. Keskittyminen toisiin opiskelijoihin suuntaa olemista, liikkuminen tapahtuu osana kokonaisuutta; kukin suuntautuu toisiin erillisenä. Opiskelija ei ole kiinni erillisissä liikkeissä, vaan hän on kiinni tilanteessa, liikkumisen mainingeissa. Haaste ei ole erillisissä liikkeissä vaan liikkeissä ilman erityistä päämäärää. Opiskelijoiden haaste on hypätä järkeilystä tuntemiseen, heittäytyä kokemaan ilman ennakoasenteita. Cunningham on lausunut, että virtuositeetti kaventaa asteikon, se vähentää moninaisuuden mahdollisuuksia ihmisissä.<sup>234</sup> Cunningham on lisännyt, että tekniikka, virtuositeetti vaikuttaa tanssijoihin niin, että he luottavat tekniikkaan, eivät itseensä ja kaikki tanssijat alkavat näyttää toistensa kaltaisilta. Hyvät tanssijat ylittävät kuitenkin tekniikan. Cunningham on halunnut tanssijoiltaan enemmän kuin virtuositeettia. Heidän on uskallettava tehdä virheitä, silloin jotain muuta voi tapahtua. Hän on verrannut tanssijoita muusikoihin, jotka haluavat välittää ennen kaikkea musiikin, jolloin muutaman nuotin menetys ei haittaa kunhan musiikki tulee esiin<sup>235</sup>. Työpajan opiskelijoiden reitti on hyvin erilainen kuin Cunninghamin tanssijoiden, jotka vasta tekniikan hallitsemisen jälkeen ovat vapautuneet ais-

<sup>231</sup> Joseph H. Mazo, *Prime movers: the makers of modern dance in America*. 1977. 204.

<sup>232</sup> Käveleminen yhdistää ihmisiä, siihen voi tulla myös intohimo. Thoreau'n kävelemiseen kuuluu yhteys luontoon: "En usko voivani ylläpitää terveyttäni ja hyvää tuultani, ellen viettä vähintään neljää tuntia päivässä – yleensä aika on pitempikin – kuljeskellen halki metsien ja yli kukkuloiden ja vainioiden täysin vapaana kaikista maallisista sitoumuksista." Hän viittaa käsityöläisten ja kauppiaiden koko päivän istumiseen ja jatkaa (...) "katson heidän ansaitsevan tunnustuksen siitä, etteivät ole ajat sitten tehneet itsemurhaa." Henry David Thoreau, *Kävelemisen taito*. 1997 (1862), 10. Thoreau kuvaa kävelyretkeä myös seikkailuna vailla paluuta. Hän vertaa kävelyä mietiskelyyn ja korostaa aisteihin palaamista: kokea metsässä metsä (mts. 6–7, 15). Kävelyn kuvaus sisältää samankaltaisuuden liikeimprovisaatioon. Missä ja miten kävely tapahtuu on kuitenkin olennaista tanssimisessa. – Cunningham on todennut, että käveleminen ja paikalla seisominen ovat kaksi vaikeinta asiaa näyttämöllä. Earle Brown, Remy Charlip et al., *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage* (1985). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998. 60.

<sup>233</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>234</sup> Joseph H. Mazo, *Prime movers: the makers of modern dance in America*. 1977. 218.

<sup>235</sup> Joseph H. Mazo, *Prime movers: the makers of modern dance in America*. 1977. 218.



timaan toisiaan ja tilan. Tanssijoiden virtuositeetti on liittynyt heidän tapaansa tanssia, heidän tyyliinsä. Opiskelijoiden antautuminen liikkeeseen kertoo heidän tavastaan olla, liik-kumisen perustasta, joka on olemassa. Se avautuu kun sille valpautuu.

Pelkistymisen virtuositeetti henkii opiskelijoissa. He tanssivat arjen liikeseanastoa, he ovat yhtä liikkeittensä kaarissa, hengityksessä. Liikkeessä eläminen, sen kanssa yhtä oleminen tapahtuu työpajassa. Tämä on osa tyyliä. Painopisteessä ei ole yksilöllisyyden näkyminen erottavana piirteenä, vaan tarkoittaa yhteyden avautumista toisiin liikkujiin ja ympäristöön. Liikkuja ei katoa, hän näyttäytyy maiseman osana, jolloin hän ei kilpaile huomiosta kenenkään kanssa.

Yksi näkökulma virtuositeettiin on vähätelty virtuositeetti, jossa kokenut tanssija tanssii niukan, arjen liikkeet sisältävän tanssin. Siinä ei pyritä kommunikoimaan tai sanomaan jotain tiettyä. Daniel Lepkoff viittaa Steve Paxtonin<sup>236</sup> tanssiin, se liikuttaa häntä, yksinkertaiset liikkeet muuntuvat mielikuviksi katsojassa. Lepkoff on nähnyt Paxtonin tanssissa jotain hyvin henkilökohtaista, joka huokuu tanssijasta, hänen tavassaan olla<sup>237</sup>. Yhtenä syynä Lepkoffin tulkintaan on, että on tanssinut ja ollut kehittämässä kontakti-improvisaatiota Paxtonin kanssa.<sup>238</sup> Toinenkin syy on saattanut vaikuttaa Lepkoffiin, joka viittaa Paxtonin tanssimisen ja olemisen tapaan. Cunninghamin repertuaari jätti Paxtoniin muutaman huolenaiheen, varsinkin vaaran emotionaalisesta neutraaliudesta vailla ”inhimillistä aines-ta”.<sup>239</sup> Kysymys liikkeen inhimillisestä luonteesta on siten vaikuttanut Paxtonin tanssimiseen.<sup>240</sup>

Muistelen näkemääni Steve Paxtonin ja Lisa Nelsonin esitystä.

*Avaruus, ilmavuus, yksinkertaisuus tulvivat muistosta. Tanssijat ovat suurimmaksi osaksi erillään toisistaan, mutta yhteys on käsittämättömän vahva. He elävät luissaan saman esityksen, paljaat tiiliseinät, ikkunat, ämpärin ja muut esineet. He ovat kiinnittyneinä maisemaan, joka kutsuu minua katsojana aistimaan sen pelkistyneisyyden. Esityksessä ei tapahdu paljon, mutta se on suuri, kirkas, selkeä. Vuosikymmenien tanssi tihkuu olemisesta, lihan kerrokset ovat heissä pakahduttavan täydet, samalla tapahtuma, joka ilmenee, on kevyt, humoristinenkin. Taputan kämme-net kipeiksi, monet katsojat ovat epä tietoisia: pitäisikö vielä taputtaa, oliko se tässä? Jään istumaan paikalleni vielä pitkään, tilan tunnelma pitää kourassaan. – Vielä tänäänkin, vuosien jälkeen, esityksen jälki tuo ilon, tuo elämän.*

<sup>236</sup> Steve Paxton tanssi Cunninghamin ryhmässä vuosina 1961–1964.

<sup>237</sup> Daniel Lepkoff, Steve Paxton: Extraordinary Ordinary and Ordinarily Extraordinary: A Performance Review. *Contact Quarterly*. 2001, 26:1, 36.

<sup>238</sup> Daniel Lepkoff, <http://www.arlequi.de/danielle.html> (luettu 17.6.2008). Lepkoff tutustui kehitykselliseen liikkeeseen ja anatomiseen release-tekniikkaan 1970-luvun alussa.

<sup>239</sup> Lorraine Nicholas, *Dancing in Utopia*. 2007, 200. Paxtonin nimitys: ”human stuff”.

<sup>240</sup> Koreografit ovat vaikuttaneet tanssijoittensa elämään myös niin, että työskentely ryhmässä on syännyt etsimään omaa polkua, jossa on vastakkaisia aineksia tanssiryhmän työskentelyyn. Cunninghamin tapa jätti jäljen Paxtoniin, samoin Martha Grahamin kanssa työskentely kirkasti Cunninghamin pyrkimystä vain liikkeeseen.

Tyylin ajatellaan usein kiinnittyvän henkilöön tai tanssin tyyliisuuntaan. Aina tulee kohdatavaksi ihminen, joka edustaa tiettyä tyyliä tai joka erottuu aikaisemmista tavoista tehdä. Kun tyyli ajatellaan tyyliksi jostakin, Roland Barthes on ottanut tyylin metaforaksi sipulin, jolloin kuorimalla sen kerroksia toivotaan ytimen löytyvän, mutta etsijän on mukauduttava lopulta sipulin kerrokseen.<sup>241</sup> Tyylin tarkastelu jää vaille tarkkaa määrittystä. Tyyli työpajassa tarkoittaa avautumista fyysisessä tilassa ja tilaan, samoin se tarkoittaa avautumista itselle ja toisille liikkeessä. Opiskelijat ovat valppaat, he uhkuvat aistisuutta. He ovat tilanteessa, jossa jako objektiin ja subjektiin katoaa; tapa olla ilmaantuu. Heidän tanssimisessa huokuu kastautuminen maailman yhteyteen maailmassa. Erillisuus ja yhteisyys kietoutuvat hetkeksi tavaksi olla, olla liikkeessä ja kuulla toiset liikkujat ympärillä. Tanssin tutkimus katselee tyyliä eriyttäen, jolloin muun muassa tanssija, liikkeet, tilalliset suhteet ja rytmit muodostavat osasia, joita tutkaillaan. Eri osat ovat kuin Barthesin mainitsema sipulin renkaat, jotka ovat myös läsnä työpajassa, mutta aistisuuden paino vaatii ensisijaisesti näkemään, havaitsemaan toisin. Tyyli tulvii ulos yksilön rajoista, yksilön ratkaisuihin. Se ei synny ainoastaan yksilöstä, sillä yhteisö ympärillä ja yhteys ympäristöön liittyy siihen voimallisesti.

### **Yhteisöllinen tyyli**

Työpajassa liikeimprovisaatio perustuu enimmäkseen sanallisille ohjeille, rakenne luomaaston liikkumiselle, opiskelijat eivät saa tiettyä liikeseanastoa. Kahtena viimeisenä päivänä he tekevät pienryhmissä toistettavan liikeseanastelman kuunnellen paikkaa, toisiaan, itseään. Kiertelen katsomassa ryhmien työskentelyä. Naisopiskelija, joka on harrastanut jazzfunkia, kuvaa seuraavassa toiminnan olemusta.

Maybe because I'm an "old" dancer  
that I really enjoy putting dances together.  
But now we do it together  
without teacher telling us what to do  
and how to do.  
The body is our teacher,  
and nature tells what to do.  
--  
something I never thought I could do  
(x 10.3/ 1-7,10)

Opiskelijan tekstikatkelmassa paljastuu tanssiopetuksen traditio, jossa opettaja näyttää liikkeet, liikesarjat, opiskelijat toistavat sen perässä. "Katso minua ja tee kuten minä teen" -periaate on vahva, yleinen ja sopii joihinkin tilanteisiin. Opiskelija kohtaa työpajassa tavan, joka korostaa ruumiin tietoa.<sup>242</sup> Tanssimisen tyyli nousee ruumiillisuudesta, se syntyy liikkeistä, jossa liikelaadut ovat suhteessa toisiin opiskelijoihin ja tilanteeseen. Opiskelija viittaa luontoon, hän on päässyt tanssimisen olemukseen, jota hän kuvaa. Oma ruumis tie-

<sup>241</sup> Berel Lang, Style. Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. 1998, 320.

<sup>242</sup> Ruumiin tieto viittaa ei-tietämiseen, havahtumiseen siihen, että jokin tieto varmuudella on, se johdattaa tanssimista, vaikka ei voi tietää mikä se on. Aikaisempaan tapaan tietää ei voi nojautua.

tää, neuvoo ja ohjaa mihin suuntaan kulkea, mutta yhteisöllisyys on tasaväkisesti läsnä. Opiskelija kirjoittaa kuinka luonto ohjaa heitä, hän kokee yhteisöllisyyden tanssimisessa. Yhdessä tanssiminen, yhdessä erilaisten ratkaisujen tuottaminen samalla kun kuuntelee omaa ruumiistaan – siinä kiteytyy jotain tapahtumisen olemuksesta, jota kutsun tyyliksi, tavaksi tanssia.

Jo viisikymmenluvulla Cunningham kirjoitti yhteydestään luontoon. Sattuman menetelmien avulla luonto ilmeni liikkeessä.<sup>243</sup> Yhteys sellaiseen mikä ylitti egon rajat, oman rajallisuuden, on ollut tunnusomaista hänen työssään. Hänen sattuman menetelmänsä ovat kuitenkin kaihtaneet kaaosta, sitä vastoin ne ovat tuottaneet järjestystä.<sup>244</sup>

Cunningham on puhunut myös luonnollisuudesta. Hän ei ole määrännyt mitään tyyliä, kun hän on opettanut, vaan hän on vain toivonut sen ilmestyvän niin luonnollisena kuin mahdollista. Hän on lisännyt, että on tärkeää, että joka päivä tanssinopiskelija tuntee tanssivansa, vaikka se vain vähän<sup>245</sup>. Toisaalla hän on kuvaillut päivittäisen harjoittelun vaatimuksien – mielen kontrolli ruumiista ja jatkuva toivo hengen virtauksesta liikkeessä – olevan kaukana luonnollisesta, koska se vaatii niin paljon energiaa. Luonnollinen voi ilmetä kuitenkin mielen, ruumiin ja hengen yhdessä toimimisena<sup>246</sup>.

Liikeimprovisaatiossa, jossa opiskelijat liikkuvat pienryhmissä, yhtenä tehtävänä on liikkua ja pysähtyä yhtä aikaa, samoin jatkaa liikkumista pysähdyksestä yhtä aikaa. Orientoituminen toisiin ja tilaan muodostuu keskeiseksi. Toisten vierellä liike ja pysähdys paikantuvat, siinä kirkastuu oma paikka. Se, miten opiskelijat ratkaisevat ohjeen, on tyyli 2, jokaisen oma tulkinta. Työpajassa raja tyylien välillä ei ole jyrkkä, liike ja liikkujat nivoutuvat yhteen. Opiskelijoilla ei ole annettua liikemateriaalia, johon sopeutua. Liike syntyy oman ruumiin, toisten ja tilan kuuntelusta.

Armelagoksen ja Sirridgen mallin numeroidut tyylihenkivät lineaarisuutta. Ensin pitää tietää mitä, sitten vasta miten. Tanssija ottaa askeleet, hän harjoittelee, hän hengittelee vuosia kyseisen tekniikan kulttuurista ilmaa ja mittaillee rajoja. Tuossa järjestelmässä on ensin itse ja liike, sitten toiset. Armelagos ja Sirridge korostavat tanssijan kinesteettistä tuntoa tyylin perustana, kuinka tyyli 1 sisältää sen. Se asettaa rajat tyyli 2:n kehittymiselle, kuinka tanssia rakennetaan sisältä päin<sup>247</sup>. Tanssija astuu muottiin, hän liittyy liikkeen muotomaailmaan omalla tavallaan. Työpajassa tapahtuu toisin. Opiskelijat eivät ensin rakenna ”sisältä päin” omaa liikkumista, yhteys toisiin syntyy samanaikaisesti. Tyyli yhteisöllisenä tapana merkitsee liikkujaa ja liikkujien yhteyttä toisiinsa. Tavat kasvavat siitä miten kukin on maailmassa.

Michel Maffesoli tarkastelee tyyliä yleisenä kehyksenä, jossa sosiaalinen elämä ilmenee tietyllä hetkellä. Hän korostaa tyylin sosiaalista merkitystä. Ihminen on olemassa vain toisen katseessa tai puheessa tai niiden kautta<sup>248</sup>. Näin tyyli tarvitsee kanssaihmiset ja tyylin yksilöllisyys saa toisenlaisen sisällön. Maffesoli kallistuu tyylin yhteisöllisyyteen, jolloin tyyli on kollektiivisen tunteen olennainen piirre.<sup>249</sup> Työpajassa tanssimisen tyyli levittäytyy

<sup>243</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86.

<sup>244</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 7.

<sup>245</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 74.

<sup>246</sup> Merce Cunningham, *The Function of a Technique for Dance* (1951). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 60.

<sup>247</sup> Adina Armelagos & Mary Sirridge, *The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, 26:1, 90, 98.

<sup>248</sup> Michel Maffesoli, *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. 1995, 26, 45.

<sup>249</sup> Michel Maffesoli, *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. 1995, 35.

sekä katsojiin että liikkujiin, he kaikki ovat osa tapahtumista. He näkevät ja tuntevat lihasaan. Yhteys toisiin muodostaa tyyliä.

Työpajassa tanssimisen tyyli on dynaaminen. Se tunnustaa myös yksilöt, koska opiskelijat kokevat yhteisön, he aistivat toiset opiskelijat ruumiillisuudessaan. Maurice Blanchot korostaa suhdetta yhteisöön, kun hän kuvailee sisäisen kokemuksen. Se hävittää subjektin<sup>250</sup>, mutta sen alkuperä on suhteessa toiseen. Suhde on yhteisö, yhteisö ei ole mitään ilman ihmistä, joka asettuu alttiiksi toiseudelle. Toiseus on ääretön, samalla se vahvistaa yhteisön äärellisyyden<sup>251</sup>. Paljous, antautuminen toisille ja toiseudelle mahdollistaa yhteisöllisen tyylin ilmaantumisen.

Herkkyys, aistisuus toiselle, vastuullisuus toisen puolesta ja kunnioitus toista kohtaan, jota ei voi koskaan täysin tietää, leimaa Emmanuel Levinasin kirjoituksia. Toinen ei palaudu itseensä, hän on aina Toinen<sup>252</sup>, tuntematon. Toisen ihmisen kohtaamisen ydin on toisen kasvojen kohtaaminen<sup>253</sup>. Ihminen asettuu toista varten, Levinas kutsuu sitä substituutioksi, joka merkitsee herkkyyttä, se merkitsee altistumista toiselle, haavoittuvuutta. Vastuu toisesta ylittää olemisen<sup>254</sup>. Toisen ihmisen läheisyydessä ihmisen tärkeäksi ulottuvuudeksi muodostuu herkkyys.<sup>255</sup> Kohtaamisissa tunnustetaan toisen erillisyyttä, siinä altistutaan toiseudelle.

Yhteisöllisyys tanssimisessa tarkoittaa vastuun ottamista toisista, se tarkoittaa toisten kuulemistakin liikkumisessa. Etäisyys toiseen kirkastuu lähellä tanssittaessa, se merkitsee oman erillisyyden tunnustamista yhteydessä toisiin. Toisten läheisyydessä opiskelijat myös tunnustavat toiseuden itsessään. Tanssimisessa yhteisöllisyys näyttäytyy toiseuden tunnustamisena sekä itsessä että toisessa, lihallinen läheisyys avaa herkkyyden, se mahdollistaa eettisyyden. Yhteisöllisyys tanssimisessa kavahtaa yhteisöllistämistä, joka pakottaa jonkinlaiseen yhdenmukaiseen muottiin olla ja kokea ryhmänä. Yhteisöllisyys on yhdessä tanssimista, yhdessä olemista, hetkessä jossa tilanteet vaihtuvat; toista tai itseä ei oteta haltuun. Toinen toimii kulloisessakin tilanteessa vastuksena oman ruumiillisuuden hahmottamisessa<sup>256</sup>.

<sup>250</sup> Käytän vaihdellen sanoja subjekti, minä, itse, ego. Niiden merkitys muuttuu ja avautuu kussakin kirjoittamisen paikassa, en poraudu tutkimisessani kunkin sanan eri ilmenemistodellisuuksiin ja eri teorioihin, vaan ne palvelevat kuvaamaan alati muuttuvaa ihmistä tanssimassa toisten kanssa. Subjekti kuuluu esim. Blanchot'n ja Levinasin merkitysyhteyteen. Samoin Levinas kirjottaa Minästä, ja Cunningham viittaa toistuvasti egoon, joka rajoittaa tapahtumista.

<sup>251</sup> Maurice Blanchot, *Tunnustamaton yhteisö*. 2004, 37.

<sup>252</sup> Käytän muotoa Toinen (isolla kirjaimella) toisen asemasta silloin kun haluan korostaa konkreettisesti toista ihmistä, varsinkin opiskelijoita työpajassa. Pienellä kirjoitettuna se viittaa toiseuteen kategoriana, mutta myös toiseen ihmiseen. Tutkimisessani Toinen ja toinen ovat erottamattomat, käytän muotoa Toinen valitusti Levinasin tekstien läheisyydessä, kun korostan Toisen äärettömyyttä, kunnioitusta ja ei-tietämistä. Antti Pönni käyttää teoksen *Etiikka ja äärettömyys* suomennoksessa kursiiivia erotteluun. Teoksessa toinen (l'autre) viittaa toiseen ihmiseen, mutta myös toiseuteen kategoriana. Sen sijaan toinen (autrui) viittaa konkreettiseen "toiseen", lähimmäiseen, ja erottelun vuoksi se on kursivoitu. Antti Pönni, Toinen on ensimmäinen. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 28–29 :alaviite 18. Toisaalta samassa teoksessa Toisen jälki osuuden suomentaja Outi Pasanen käyttää sekä isoa alkukirjainta että kursiiivia (Toinen). Marika Tuohimaa käyttää artikkelissaan muotoa Toinen. Marika Tuohimaa, Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. *Niin & näin. Filosofinen aikakauslehti*. 2001:3, 35–39. Englanninkielisissä teoksissa käytetään usein isoa alkukirjainta (Other). Ks. esim. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987.

<sup>253</sup> esim. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 73–74.

<sup>254</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 14–15.

<sup>255</sup> Tommi Wallenius, *Filosofian toinen. Levinas ja juutalaisuus*. 2004, 61.

<sup>256</sup> Yhteisötanssi tukee samankaltaista tapahtumista, siinä ohjaaja herkistyy tapahtumisille ryhmässä, ohjaajan asema merkitsee tanssin ammattilaisuutta ja tanssikokemuksen moninaisuutta. Olen ohjannut monia yhteisötanssiryhmiä ja esiintynyt esimerkiksi lukuisissa palvelu-, hoiva- ja hoitokodeissa. Esiintymisissä katsojat ovat osallisina, he ovat olleet olennainen osa muotoutuvaa teosta.

## Tyylä katsojassa

Katsoja voi määritellä tanssimisen tavan, jolloin tyyli voidaan ajatella katsojan ominaisuudeksi, hänen tavakseen nähdä ja aistia. Seuraavassa esimerkissä opiskelijat vuoroin tanssivat työpajassa pienryhmissä, ja vuoroin katselevat toistensa liikkumista.

But the last group dancing is really good.  
As an audience I feel  
as if I am watching dance in the theatre.  
(z 9.2/ 8–10)

Kirjoittaja ihailee toisten opiskelijoiden tanssimista, koska heidän tapansa liikkua henkii ammattimaista otetta. Opiskelija arvottaa toisten liikkumisen työpajassa, hän ylistää sitä. Miten tanssin maallikot välttävät kömpelyyden karikat muutamassa päivässä? Kirjoituksesta selviää, että teatterissa käynti on tuttua kirjoittajalle. Nyt hän tunnistaa työpajan tanssimisessa sellaista, minkä hän liittyy tanssin ammatillisuuteen. Hänessä on tuore muistuma liikkeestä, omasta kokemuksesta lihassaan. Tanssimisen tyyli liittyy tässä pienryhmään, hän ei kirjoita yksilöistä, hän kirjoittaa ryhmässä olemisesta. Hän aistii katsojanakin yhteyden ryhmässä. Se miten opiskelijat liikkuvat ja aistivat toisiaan luo tyylin, jota hän arvostaa. Samalla hän arvostaa omaa tanssimistaan, koska kaikki tanssivat suurimman osan ajasta.

Seuraavassa opiskelija pohtii tanssimistaan katsojan näkökulmasta, kun hän katselee työpajassa kuvatun materiaalin.

How it looks from another perspective than my own.  
Does it look like I imagine it?  
Like I experience it?  
(x 16.4/ 98–100)

Opiskelija ihmettelee kuinka oma kokemus tanssimisesta näyttättyy katsojalle videolla. Kysymys sisältää pohdinnan kuinka oma eletty todellisuus ja ulkopuolinen katse voivat kohdata. Kysymykset viriävät viimeisenä päivänä tilanteessa, jossa kaikki asettuvat monitorin eteen katsomaan kuvatut pienryhmien liikesommitelmat eri tiloissa ja jotkut katkelmat työpajasta.

Kirjoittaja toteaa vielä kuvaamisesta:

Through the filming I could see someone's view on the place.  
(x 16.4/ 92)

Kameran silmä paikantuu vain yhdeksi katseeksi tietystä paikasta. Jokainen paikka, jokin katsoja muodostaa ainutlaatuisen näkemisen paikkansa. Yleispätevyys pyyhkiytyy pois, koska aina on tietty näkemisen paikka.

Joidenkin opiskelijoiden asenne tanssimiseen muuttuu koko ajan.

I really like  
"body experience" in the beginning.  
But towards the end I think  
it becomes too much performing to me.  
I think it is a good start to get to know each other,  
but maybe we don't know each other good enough  
for some exercises.  
Last day.  
Today I change my mind again,  
today I like it.  
(x 22.4/ 65-73)

Opiskelijan epäröinti liittyy mahdollisesti hämillään oloon. Hän toteaa, kuinka hän luisuu helposti esittämiseen kokemisen sijasta. Hän kiusaantuu siitä, että tulee nähdyksi oudossa tilanteessa. Nähdyksi tuleminen merkitsee jonkin sellaisen tunnistamista ja tunnustamista, joka tarvitsee turvallisuuden ympärilleen. Turva tanssimiseen saapuu seuraavana päivänä ja hänen suhteensa tanssimiseen muuttuu.

Seuraavassa kivuliaan katseen alla oleminen kestää vain hetken.

I was bit nervous before coming here this morning.  
At first I am very aware of myself,  
thinking about what I must look like.  
But soon it becomes better  
and easier as the whole class relaxes,  
so do I.  
(z 11.1/ 1-6)

Opiskelija aistii ryhmän voimallisesti. Ryhmän avulla hän hellittää ja päästää irti jännityksestään. Katseiden alla tutkittavana oleminen tukahduttaa, oleminen leimautuu ulkoa päin, voimat hupenevat sen arviointiin, mitä toiset hänestä ajattelevat. Toiminnassa, tanssimisessa katseet vapautuvat hänessä ja toisissa.

Rentous, valppaus vaikuttaa tanssimisen tapaan. Kirjoittaja tunnistaa sen itsessään ja toisissa.

After looking at the tapes  
I realise that the more I actually try to live in to a motion,  
the better it looks.  
I need to give more,  
and not to hold back as much.  
(x 21.4/ 7-11)

Kirjoittaja tunnistaa jotain omasta ja toisten olemisesta katsellessaan kuvatun materiaalin. Hän tunnistaa nykyiset rajat omassa olemisessaan. Kenties varautuneisuus merkitsee

hänen aistisuutensa rajoittamista. Cunninghamin teokset ovat perustuneet katsojan havainnon harjoittamiseen. Katsojan valinnaksi on jäänyt tapa, jolla hän näkee ja kuulee teoksen, joka tarjotaan koettavaksi<sup>257</sup>. Rinnastan opiskelijat Cunninghamin teosten katsojiin. Kuitenkin opiskelijat valitsevat liikkeiden koettelun, fyysisyys ravistelee olemista. Kirjoittaja oivaltaa: mitä enemmän hän uppoutuu tanssimiseen välittämättä siitä miltä liike mahtaa näyttää katsojasta, sitä paremmalta liikkuminen näyttää. Antautuminen liikkeeseen tarjoaa tekijälle ja katsojalle eniten.

Cunningham on tarjonnut katsojille ennennäkemättömät liikemallit, katsoja ei ole voinut ennakoida teoksen kulkua. Cunningham on alati toistanut, että liike liikkeenä riittää, siinä on kaikki, se ei viittaa itsensä ulkopuolelle. Hän on salannut teoksen sanoman tai merkityksen, tarjolla on ollut liike, ääni, visuaalisuus aistittavaksi, hän on siirtynyt (sanoissa) selkeästi sivuun teoksen ja katsojan välistä. Katsojalla on ollut mahdollisuus rakentaa teos katsoessaan. Vastuu on siirtynyt katsojalle, joten tärkeää ei ole ollut ainoastaan mitä on tarjottu katsottavaksi ja kuultavaksi vaan tapa millä katsoja on ottanut sen vastaan<sup>258</sup>. Siirtykö tanssiminen tyylinä katsojien vastuulle? Cunningham on korostanut tanssimista inhimillisen toiminnan osana. Hän on toivonut katsojan antautuvan näkemisen ja kokemisen hetkelle, jolloin teoksen merkityksen miettiminen on toissijaista.<sup>259</sup> Vastuun siirtyminen katsojalle tarjoaa hänelle mahdollisuuden havaintojen harjaannuttamiseen, sen kokemiseen mitä annetaan.<sup>260</sup> Tämä asettaa katsojan tapahtuman aktiiviseksi osallistujaksi. Katsoja muodostaa teoksen sitä katsoessaan. Katsoja luo tyylin, kun hän vaihtelee katsomisen tapaansa. Cunningham vaalii löytämistä. Hän ei anna merkityksiä katsojalle, hän luottaa liikkeeseen sellaisenaan, hän luovuttaa merkityksen muodostamisen jokaiselle katsojalle.

Copeland on vakuuttanut, että Cunninghamin teokset auttavat virkistämään ja kirkastamaan havaitsemisen. Ne haastavat olemassa olevat katsomisen ja kuulemisen tavat<sup>261</sup>. Jos katsoja on nähnyt aikaisemmin Cunninghamin teoksia, haaste on kenties vähäisempi. Katsoja asettuu aistimaan tietynlaisen maiseman. Jos teosten maailmat ovat uudet, katsoja voi kieltäytyä tarjotusta havaitsemisen mahdollisuudesta. Cunninghamin teokset vaativat tanssijoilta ennätysellisen määrän valppautta ja henkistä ketteryyttä. Copeland liittää kuvaamansa Cunninghamin valppaan tyylin myös katsojan ominaisuudeksi. Cunninghamin valpas tyyli tarkoittaa luonnon vastakohtaa, jolloin etäännyttään pois automaattisista toiminnoista ja vaistoista<sup>262</sup>.

Arlene Croce on tunnustanut kokeneensa aluksi Cunninghamin teokset hankaliksi katsoa, koska hän yritti ymmärtää. Hän oli liian huolissaan Teoriasta nähdäkseen tanssimisen. Lopulta hän alkoi nauttia siitä, että asiat eivät liity toisiinsa. Hän on kuvaillut kokemuksiinsa katsellessaan teosta *Winterbranch*. Joissakin esityksissä katsojat ovat olleet levottomat, nauraneet, viheltäneet, huutaneet. Joissakin esityksessä yleisö on istunut hiljaa tarkkaa-

<sup>257</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham and the Politics of Perception* (1979). Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 322.

<sup>258</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham and the Politics of Perception* (1979). Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 322.

<sup>259</sup> Sally Banes & Noël Carroll, *Cunningham and Duchamp*. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 114.

<sup>260</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham and the Politics of Perception* (1979). Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 322.

<sup>261</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 17.

<sup>262</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 216–217.

vaisena. Kaikissa tapauksissa katsojat ovat myös antaneet jotain hetken laadulle<sup>263</sup>.

Bonnie Brooks, joka on nähnyt useiden vuosien ajan Cunninghamin teoksia, tunnustaa ettei vieläkään tiedä miksi ne ovat vedonneet häneen niin suuresti. Kuitenkin teosten avulla hän on todennut kohdanneensa maailman ja elämänsä uudella, ennakoimattomalla tavalla. Samoin hän on nauranut jokaisessa esityksessä. Hän on pohtinut muiden katsojien reaktioita, varsinkin poistumista kesken esityksen. Hänen mielestään äänimaailman epämiellyttävyyttä ja tanssimisen karu yksinkertaisuus ovat karkottaneet monet katsojat. Kun teos ei täyttänyt totuttuja odotuksia, jotkut katsojat menivät etsimään miellyttäviä kokemuksia. Jotkut katsojat ovat näin väistäneet vaivaantuneisuuden, tukaluuden<sup>264</sup>.

*Winterbranch* (1964) nostatti skandaalin monissa paikoissa. Ruotsissa katsojat näkivät teoksessa rotumellakat, Saksassa keskitysleirit, Lontoossa pommitetut kaupungit ja Tokiossa katsojat puhuivat atomipommista. Merikapteenin vaimon mielestä kyse oli haaksirikosta. Cunninghamille itselle teoksen aiheena oli kaatuminen<sup>265</sup>. Kaatumisessa tasapaino järkkyy. Teoksen fyysinen toiminta yhdistyi katsojilla järjestyttävään tapahtumiin historiassa. David Vaughn mukaan teos oli hyvin henkilökohtainen ja äärimmäisen kokeellinen.<sup>266</sup>

Cunninghamin suhde yleisöön on merkinnyt, että tanssiteosta ei ole tehty heitä varten. Se on esitetty heille<sup>267</sup>. Teos ilmenee sellaisena kuin se ilmenee, sitä ei ole tehty ensisijaisesti yleisöä ajatellen. Näin syntyy tila tekijän ja katsojan välille. Cunningham toivoo, että teos tarjoaisi katsojalle mahdollisuuden harjoittaa havaitsemisen kykyään siihen suuntaan mihin hän itse haluaa. Yleisö ei merkitse yleisöä yhtenä, vaan yksilöllisinä katsojina. Katsojaa ei ohjata katsomaan teosta jollakin tietyllä tavalla<sup>268</sup>. Katsojan rooli muodostuu aktiiviseksi, hän valitsee jääkö katsomaan ja jos jää: mitä katsoo ja miten reagoi eri elementtien yhteisöön. Tapahtuma on ollut usein tuore, koska visuaalisuus ja äänimaailma ovat tulleet usein koreografiaan mukaan vasta ensi-illassa. Tuoreus on säilynyt muissa esityksissä, äänimaailma tai musiikki on kulkenut aina eri ajoituksissa liikkeen kanssa, sattuma on ulottunut sinne. Sattuma ei ole ollut sattumanvarainen, vaan se on säilyttänyt yllätyksellisyyden, kontrolloimattoman läsnäolon. Cunningham on todennut, että yllätykset ovat tarpeelliset. Hän on sanonut pitävänsä siitä, että ei tiedä millaisen ilmapiirin hän luo teoksissaan<sup>269</sup>. Teos on luonut oman todellisuutensa, jota Cunningham ei ole pystynyt määrittämään, eikä ole edes halunnut sitä tehdä, mutta johon katsojat ovat osin vaikuttaneet huudoillaan, poistumisellaan tai hiljaa keskittymällä.

Sirridge ja Armelagos ovat korostaneet, että tanssija ottaa katsojan huomioon tanssiesityksensä. He ovat määrittäneet hyvän tanssijan ominaisuudeksi kyvyn keskittyä jokaiseen liikkeeseen osana havaitsemisen kokonaisuutta, sulauttaa siis jokainen liike kokonaisuuteen. Tanssija tähtää vaikutuksen yhtenäisyyteen, jonka yleisö omaksuu<sup>270</sup>. Tässä henkii lineaarisuus, jolloin tanssijan tehtävänä on luoda katsottava kokonaisuus, pitää itsellään muistis-

<sup>263</sup> Arlene Croce, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives*. 1968: 34, 24–25.

<sup>264</sup> Bonnie Brooks, *Eight Entry Points, Three Exit Strategies. Dance Now*. 2005, 14:3, 59–60.

<sup>265</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 105.

<sup>266</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 137.

<sup>267</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 172.

<sup>268</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 171.

<sup>269</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives*. 1968: 34, 37.

<sup>270</sup> Adina Armelagos & Mary Sirridge, *The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1977, 26:1, 17.

sa mitä juuri teki ja miten se liittyy seuraavaan. Samalla teos tarjotaan aistittavaksi katsojalle. Työpajassa tapahtuu toisin. Opiskelijoilta puuttuu harjoituksen mukanaan tuoma muisti liikkeistä, he hengittävät liikkeet läpi, tanssiminen on alati yllätyksellistä sekä heille että katsojille. Heittäytyminen johonkin jota ei tunneta, mutta josta voidaan nauttia, paljastuu heidän tanssimisessaan. Yhteinen mieli tuntuu hyvin erilaisissa liikkeissä. Muuta yhteisyyttä ei tarvita, sillä tuosta perustasta kumpuaa yhteisyys, joka on tyyllinen piirre. Katsojan roolissa he ovat osa tuota yhteisyyttä joka syntyy yhdessä tanssimisesta. Heittäytyminen yhteiseen tanssimiseen merkitsee lähes koko ajan turvaa liikkeessä, olemisessa. Katsojia ei koeta uhkana vaan he todistavat tapahtumista. Cunninghamin kuvauksissa suhteessa katsojiin todentuu samankaltainen tapahtumisen toive, joka on vastakkainen Sirredgen ja Arme-lagosin näkemyksille.

Liikkeen keskeinen merkitys on ulottunut myös tanssikriitikoiden kirjoituksiin, jotka ovat ammattilaisia tanssin katsomisessa. Cunninghamin uran alussa hänen teoksensa herättivät kummastusta. Kriitikot katsoivat niitä suhteessa olemassa oleviin teoksiin, he katsoivat totutulla tavalla. Cunninghamin teokset vaativat kuitenkin muuta. Kriitikot ovat valittaneet, että äänimaailma ja lavastus häiritsevät tärkeintä, liikettä. He ovat odottaneet, että ääni ja lavastus vain tukisivat liikettä. Kriitikot eivät ole aina oivaltaneet Cunninghamin tarjoamaa epäjatkuvuutta, eri osien erillisyyttä<sup>271</sup>. Kriitikot voivat opastaa katsomaan teokset, tarjota monenlaiset näkemisen tavat. Toisaalta esimerkiksi tanssinhistorian tuntemus ja teosten jako tarinallisiin ja juonettomiin teoksiin voivat kaventaa ja luokitella, jolloin teosten sisältämät eri tasot ja aistimisen mahdollisuudet saattavat sulkeutua. Toisenlaisena esimerkkinä on kriitikko Daniel Lepkoff. Hän kuvailee kuinka esiintyjä voi joskus toimia katalyysaattorina, hän voi toimia yleisön oman näkemisen välittäjänä. Tuolloin kyse ei ole ainoastaan esiintyjän taidoista, vaan tilanteeseen vaikuttavat salaperäiset voimat. Lepkoff on kokenut tuollaiset harvinaiset tilanteet sekä katselijana että tanssijana. Silloin teatterista muodostuu yhteisö, esiintyjillä ja yleisöllä on roolit luomassa peiliä, jossa jokainen todistaa oman elämän heijastusta ja samaan aikaan kaikki jakavat yhteistä fokusta, tanssia<sup>272</sup>. Kuvatussa tilanteessa tanssijoiden merkitys muuttuu, he ovat osana luomassa jotain yhteistä, kontrolloimatonta, ja katsojat hengittävät voimallisesti yhteistä tilannetta. Lepkoff kirjoittaa Steve Paxtonista ja aavistelee, että Paxton on ollut avoin maagisen hetken saapumiselle samalla kun Paxton on tunnustanut oman rajallisuutensa sellaisen hetken syntymisessä.<sup>273</sup> Lepkoffin tanssijan tausta ja työskentely Paxtonin kanssa vaikuttavat hänen tapaansa katsella ja kirjoittaa.

Cunningham on tähännyt katsojan havainnon harjoittamiseen, jota tarvitaan suurkaupungissa, jossa kaikki näyttää vaativan huomiota. Tämä on Copelandin mielestä ollut Cunninghamin työn moraalinen ulottuvuus, koska syvä yhteys on olemassa sen välillä mitä ihminen valitsee katsottavaksi ja miten hän elää<sup>274</sup>. Lepkoffin kirjoitusten valossa tärkeää on miten katsoja katselee ja millaiseen tapahtumiseen hän antautuu katsomisen tavallaan.

<sup>271</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 46–50.

<sup>272</sup> Daniel Lepkoff, Steve Paxton: Extraordinary Ordinary and Ordinarily Extraordinary: A Performance Review. *Contact Quarterly*. 2001, 26:1, 39. Lepkoff kirjoittaa Paxtonista, joka oli tuolloin tehnyt jo kymmeniä vuosia omia koreografioita. Paxton lähti Cunninghamin ryhmästä vuonna 1964.

<sup>273</sup> Daniel Lepkoff, Steve Paxton: Extraordinary Ordinary and Ordinarily Extraordinary: A Performance Review. *Contact Quarterly*. 2001, 26:1, 39.

<sup>274</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham and the Politics of Perception (1979)*. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 322.

Yhteys tanssijoihin voi syttyä.

Työpajassa opiskelijat tunnustelevat aluksi itseään suhteessa toisiin: miltä näytän toisten silmissä, kuka olen ryhmässä. Nopeasti tilanne muuttuu, rentous ja valppaus karkottavat epäilyn. He eivät asetu ihailtaviksi, heiltä puuttuu tanssitausta, tanssikoulutuksen peilien valtakunta on heille tuntematon. Toisenlaisen peilin, toisenlaisen heijastuksen tarjoavat toiset opiskelijat. He kaikki tanssivat yhdessä, yhteys toisiin liikkeessä valloittaa olemisen. Katselijoina he tunnistavat liikkeen lihassaan, näkeminen laajenee toisista itseän ja takaisin. Carolyn Brown on todennut lakonisesti, että ne tanssijat, jotka toivoivat ”egotrippiä” tanssimisesta eivät saaneet tyydytystä Cunninghamin tunnilla, koska hän ei katsellut heitä.<sup>275</sup> Katsoja vaikuttaa joidenkin tanssijoiden tapaan olla, tapaan tanssia.

Työpajassa opiskelijat heräävät aistimaan ja yhteys itseän, toisiin ja fyysiseen tilaan avautuu. Liike kommunikoi. Tyyli syntyy siinä, yhteisesti. Tai paremmin: tyyli herää, erilaiset tavat liikkua ovat olemassa, tilanne kutsuu löytämään ne. Raja liikkujan ja katsojan välillä on hämärä, miltei tunnistamaton, ne molemmat kuuluvat tapaan olla työpajassa. Kaikki ovat tekijöitä. Tapa miten olla fyysisessä tilassa ja omassa ruumiillisuudessa luo tyylin riippumatta siitä katsooko muita vai liikkuko itse. Aistisuus liittyy liikkujat toisiinsa, he ovat herkistyneet kokemaan. Jaettu kokemus yhdistää heidät. Liikkeeseen uppoutuminen häivyttää ulkoisen katseen arvioinnin tunnun. Oma tanssimisen kokemus vaikuttaa näkemisen tapaan. Katsomisen tapa, totuttu katsomisen tyyli muuttuu oman liikekokemuksen vaikutuksesta.

Susan Leigh Foster kuvailee, kuinka Cunninghamin teoksia ei ole tulkittu elämäkerran perusteella vaan sen perusteella, millaiset teoksen taiteelliset ratkaisut ovat. Koreografi on jäänyt taustalle, katsojat ovat ottaneet vastaan sen minkä ovat aistineet teosta katsellessaan, teoksen sisäiset sopimukset. Foster vertaa ilmiötä Roland Barthesin ”tekijän kuolemaan”<sup>276</sup>. Barthes vertailee kirjailijaa ja tekstintekijää. Hän esittää tekstin ja kirjailijan suhteen, jossa kirjoitus alkaa, kirjailija kuolee. Asiaa ei kerrota funktionaalisessa mielessä, jäljelle jää vain symboli, irtautuminen alkaa. Kieli puhuu, ei kirjailija. Kieli performoi suoraan lukijalle, teksti syntyy lukiessa, jolloin tekstintekijä syntyy samaan aikaan kirjoituksensa kanssa. Barthes viittaa kirjailijaan, joka edustaa pysähtynyttä näkemystä, koska silloin tekstille annetaan lopullinen merkitys ja kirjoitus suljetaan. Hän korostaa lukijaa: kirjailija kuolee jolloin lukija syntyy<sup>277</sup>. Opiskelijat antautuvat tanssiessaan ja katsellessaan tanssia tekstin tekijän rooliin, he muodostavat siinä hetkessä liikkeet, he katsovat liikettä, aistivat sitä.

Katsojan tai tekstin valta, mahdollisuus ja löytäminen ovat verrattavissa työpajan opiskelijoiden liikekokemuksiin. Heillä ei ole juurikaan kokemusta tanssimisesta, merkitykset rakentuvat siinä hetkessä. Etäisyys itseän lyhenee, merkitykset muodostuvat tanssimisessä. Tanssimisen konventiot tai tanssitekniikat eivät selitä tapahtumista. Ohjeet työpajalla luovat raamit, näyttämön missä toimia. He viittaavat tulkinnassaan, merkityksiä rakentessaan omaan kokemukseensa. Liiketehtävien avulla opiskelijat kohtaavat, he löytävät itsessään uudet puolet, he ovat osaksi koreografeja, tekstejä ja teoksia. Opiskelijat irtaantu-

<sup>275</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 23; David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 7.

<sup>276</sup> Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. 1986, 242.

<sup>277</sup> Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. 1993, 111–117.

vat hetkeksi tavoistaan olla, he heittäytyvät liikkeeseen ja jättävät kontrollin. He keskittyvät itseensä, he unohtavat itsensä. Liike syntyy. Opiskelijat eivät ole kättilöitä liikkeelle, tanssille, vaan samalla kuin liike herää, he löytävät tuntemattomat puolet itsessään. Jokin raja kuo-lee, määrittely itsestä, oma vankka olemisen muuttumattomuus maatuu. Kokemus imeytyy silmään, se vaikuttaa näkemisen tapaan. Sekä esiintyjän että katsojan roolissa he ovat tekijät, merkityksen luoja. Intersubjektivisuus, kokemuksen samankaltaisuus, punoutuu toisiin ja itseen sekä katsojana että liikkujana.

Cunningham on sanonut, että tanssijoiden tulee etääntyä itsestään, jotta liike pääse esiin. Työpajassa opiskelijat astuvat lähemmäksi itseään, selkärankaansa, kun he tanssivat. Cunninghamin tapauksessa tanssijat jättivät ilmehtivän persoonan sivuun. Mestari on vaatinut tanssijoilta paljautta, jotta teos voisi kukoistaa ja olla tulkinnoille avoin. Työpajassa opiskelijat heittäytyvät paljaina liikkeeseen, he ovat liike. Tanssimisessa saattaa olla itsessään vivahde vaatimuksesta, johon opiskelijat vastaavat antautumalla liikkeeseen. Opiskelijassa syntyy jotakin, kun hän tanssii. Nopeasti raja hämärtyy tekijän ja katselijan välillä, he nauttivat tanssimisesta, omasta aistisuudestaan. Katselijat aistivat toisten opiskelijoiden olemisen tavan merkityksellisyyden. Katsojilla ei ole ymmärtämisen vaatimusta, koska ymmärrys syntyy jokaisen tanssimisessa. Katsojien paljaus on osa tapahtumista.

Katseen luonne, katselemisen tapa vaikuttaa siihen miten näkee. David Michael Levin on ehdottanut katsetta, joka sallii näkökentän ilmaantuvan kokonaisuena. Tuollainen katse on huolehtiva, se on yhteydessä siihen miltä se tuntuu. Tällainen katse vaatii harjoittelun, se edellyttää erilaiset visuaaliset katsomisen tyylit: rentous, vakaus, tasapaino ja keskittymisen holistiseen tietoisuuteen. Levinin kuvaama katseen luonne liittyy heideggerilaiseen silleen jättämiseen, josta puuttuu kahtiajakoisuus. Siinä pidättäydytään päätöksistä, annetaan asioiden tulla katsojan luo. Silleen jättäminen jää kontrollin, tahdon tuolle puolen. Tällainen katse sallii sen, että asiat näyttävät sellaisenaan katsojalle, ne paljastuvat katsojalle. Katseen kohteena olevat säilyttävät kokonaisen luonteensa<sup>278</sup>. Työpajassa voimallinen tanssiminen siirtyy nopeasti katseeseen, se siirtyy näkemiseen. Katsojina opiskelijat valpastuvat katsomaan, he tuntevat lihassaan, oma tanssimisen kokemus imeytyy silmään, ja silloin toinen ihminen sellaisenaan avautuu katseessa.

Pudotus yhdessä tanssimiseen merkitsee unohdusta, muistamista, luottamusta. Opiskelijat ovat tilanteessa kokonaisina ja avoimina. Levin viittaa Heideggerin silleen jättämiseen (saks. *Gelassenheit*), jossa Levin korostaa olemisen kokemusta suhteessa toiseen, toiseuden kunnioitusta. Tällainen oleminen on kaukana välineellisestä tai teoreettisesta kokemuksesta suhteessa toiseen. Silleen jättämisen katse merkitsee neutraaliutta, joka ei tuhoa tunnetta, se merkitsee toisesta huolehtimista, vastaanottavuutta, avoimuutta<sup>279</sup>.

Katselukokemuksen avaruus – silleen jättäminen, alttius toiselle, herkkyys – kuljettaa kohti yhteyttä, jossa kahtiajakoisuus pakenee. Liha levittäytyy, se on maailmassa oloa nimettömän kaltaisena.

Katsojat vaikuttavat esitykseen, koska he ovat osa esitystä. Viime vuosina olen tanssinut paljon laitoksissa, hoiva- ja hoitoympäristöissä ihmisille, jotka hyvin harvoin pääsevät osallistumaan kulttuuritapahtumiin. Esityksistä on muodostunut tapahtuminen, jossa olen erillinen esiintyjä. Kuitenkaan ei vain minun tanssini, vaan osallistujien oleminen vaikuttaa siihen mitä tapahtuu. Liike kulkee katsomoon, kahvi- ja ruokahuoneisiin, ja katsojien tunnelmat lävistävät lihani. Painopiste kellahtaa tilaan, joka on esiintyjien ja katsojien välissä.

<sup>278</sup> David Michael Levin, *The Opening of Vision*. 1988, 234–238.

<sup>279</sup> David Michael Levin, *The Opening of Vision*. 1988, 247–248.

Seuraavassa on kuvaus yhdestä tapahtumisesta, jossa esiinnyin hoivakodissa kontrabasisti Uffe Krokforsin kanssa.

*Esittelen itseni ja muusikon lyhyesti. Painonsiirto ja käännös tapahtuvat: tanssi tulvii tilaan. Hengitän syvään, puuskahdus kumajaa tilaan, se sitoutuu kontrabasson ääneen, näppäilyyn ja sen väleihin. Vasemmalla puolella kumarassa oleva nainen maiskauttaa suutaan tunnistamisen merkiksi, silmät vetäytyvät viiruksi, säteet heijastuvat iholleni, ilo tirskahtelee. Katseet porautuvat lihaani, siinä henkii kummastus, hymy, totisuus. Outous säteilee takaisin minuun, kunnes harmaapäinen nainen tarttuu ojennettuun käteeni ja vie sen poskelleen. Sipaisut, kämmenselän kuiskaukset sekä painon antaminen ja vastaanottaminen solmiutuvat tanssiin. Ajelehdin fyysisissä kohtaamisissa ja samalla erillisyyteni näyttäytyy itselleni: olen erillinen läheisyydessä. Yhteisyys muodostuu valinnoista, jokaisen osallisen valinnasta. Todistamme toistemme olemista. Kuulemme, aistimme. Olemme jossain, tarkasti ei-missä. Loikka, käännös, kurotus – tanssini tiivistyy heissä, minussa. Askel askeleelta minussa riisuudutaan, egoni ääriviivat ajelehtivat tilassa, ne piirtyvät tapahtumisen maastoon. Uffe ottaa jousen käyttöön, sen tunto porautuu yhä syvemmälle lihaani. Luut paljastuvat minulle. Hikikarpalot kiirivät pitkin selkärankaa, ne muistuttavat ruumiin rajoista ja rajallisuudesta. Mies nurkassa tarttuu kädestäni kiinni, hän puristaa lujaa. Jään seisomaan hänen viereensä, hän paikantaa tanssin sormien väliin, kämmenen uurteisiin. Tajuan. Tanssin loppu on tässä, musiikin sävelet liikehtivät vielä hetken salissa, tilan kohina vaimenee. Tanssin jäljet kiertelevät ihmisten ohimoilla. Lämpö miehen kädessä avaa tilaa kämmeneni luiden väliin.*

Tyyli ilmenee työpajan kirjoituksissa olemisen tapana, jossa tanssiminen on keskiössä. Se merkitsee olemista itsessään ja toisten kanssa tapahtumisen tilassa. Opiskelijoiden tapana olla liikkeessä avaa minulle uuden tavan nähdä, se avaa myös toisenlaisen tavan puhua tyylistä suhteesta tanssintutkimukseen. Tapahtumiseen liittyy arvaamattomuus, tyyli on alati avoinna muutoksille. Ihminen on se tyyli miten hän on.

Tutkimisen polulla, kirjoittamisen tapahtumisessa, olen ajelehtinut paikkaan, joka muistuttaa Barthesin kuvailemaa tilaa, jossa on vain nyt-hetki, jossa tekstintekijä syntyy kirjoituksensa kanssa.<sup>280</sup> Taustani, henkilöhistoriani huuhtoutuu osin pois, koska sillä ei ole merkitystä kirjoittamiseen upottautumisessa. Asemalla ei ole merkitystä, kielellä ja lukijalla on. Fragmentaariset lainaukset asettuvat rinnakkain, merkityksien avaruus avautuu lukijalle, jotta hän voi unohtaa itsensä ja uiskennella sanoissa. Roland Barthes ylistää tekstin fragmentaarisuutta, sen katkelmallisuutta, koska silloin vapaudutaan oletetusta totuudesta. Samalla fragmentit tuottavat mielihyvää, ne luovat aina uuden aloituksen, josta voi iloita<sup>281</sup>. Kirjoittajan ja lukijan on mahdollista antaa lihan olla auktoriteetti, joka johdattaa osin tuntemattomaan. Tyyli lihassa tiivistyy ja hajoaa, hetkessä jokin asettuu aistittavaksi.

<sup>280</sup> Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntyminen*. 1993, 111–117.

<sup>281</sup> Lea Rojola, *Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä*. Pirjo Lyytikäinen (toim.), *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. 1995, 87.



# Kauneus

Työpajassa opiskelijat kommentoivat toistensa tanssimista: se näyttää kauniilta. Tämä toistuu kirjoituksissa. Muistelen seuraavassa tapahtumaa, joka herättää erityisesti kauneuden tunnistuksen.

*Näen, tunnistan tuon kauneuden josta opiskelijat puhuvat. Viisi opiskelijaa, jotka ovat erikokoiset, erinäköiset miehet ja naiset, liikkuvat lasiseinän edessä. He liikkuvat lattialla, lähellä seinää, joku tekee välillä hypyn. He ovat samaan aikaan rennot ja ketterät, nopeat kuin eläimet. Äkisti he pysähtyivät. He jähmettyivät paikoilleen. He ovat eri asennoissa lihakset valppaana, iho avautuu tilaan ja toisiin liikkujiin. Näky tarjoaa ihmisten väliset etäisyydet, suuntien risteyskohdat. Yksi tukee käsivarrellaan lähellä lattiaa, kyynärpään ja kämmenen välinen alue painautuu raskaana puun pinnalle, se tukeutuu puulattiaan. Toinen seisoo hänen vieressään, jalkaterä levittäytyy lattiaan, hänen säarensä koskettaa keveästi toisen hiuksia. Kaksi opiskelijaa on kyykyssä lähellä toisiaan, kummatkin ovat kumartuneena eteenpäin vastakkaisiin suuntiin, olkapäät ovat lähellä toisiaan, he katsovat eteenpäin, eivät toisiinsa. Tuijotan tilaa olkapäiden välissä, se elää, se liikkuu hengityksen tahtiin. Tuo tila siirtyy vasempaan poskeeni, viipyilee poskellani, jään lumoutuneena tuohon kokemukseen. Havahdun. Opiskelijat ovat taas liikkeessä, eri rytmit liikkeissä sekoittuvat kudelmaksi. He ovat yhtä liikkeittensä kanssa, vauhti kiihtyy, he välttävät törmäykset. Kaaos näyttää selkeytensä. He kiinnittyvät maisemaan. Lihallisuus ja liikkeiden muoto hitsautuvat yhteen. Katseen muuttuvat tilanteet, pysähdykset ja samalla vasemmassa poskessani tuntuu edelleen kosketuksen jälki, se levittäytyy lihaan. Painauma, kevyt hipaisu jää merkiksi poskeen.*

Seuraava opiskelijan kommentti liittyy edellä kuvaamaani tilanteeseen, jossa opiskelijat tanssivat pienryhmissä, he vuoroin tanssivat ja katselevat toisiaan. He liikkuvat samaan aikaan kukin eri tavoin, eri tasoilla ja pysähtelevät yhtä aikaa, ennakoimatta.

I'm impressed by this last thing,  
it is fun and also beautiful to watch.  
( z 13.2/ 10-11)

Tanssiminen tuo kirjoittajalle ilon, ja toisten liikkumisen katselu avautuu hänelle kauneutena. Tämä hämmentää, koska he tanssivat vasta toista päivää. Opiskelijalta puuttuu toiston tuoma osaaminen, tuon kauneuden täytyy olla olemassa harjoittelematta. Kun opiskelija itse tanssii, hän ei ajattele kauneutta itsessään. Liikkuminen on hauskaa, se on riemullista. Näköaisti ei etäännytä, silmä tunnustaa kaltaistensa, tanssin maallikoiden tanssimisen kauneuden. Katsellessaan toisia hän tunnistaa liikettä itsessään, oma kokemus vaikuttaa näkemiseen lihassa. Kirjoittaja viittaa yhdessä tanssimisen iloon. Virkistävyys, valppaus leikkaa läpi lihan. Jaan hänen kanssaan tuon kokemuksen, jota nimitetään kauniiksi. Se saapuu arvaamatta, se katoaa, se jättää katsojalle muistijäljen.

Jacqueline Lesschaeve on kiittänyt Cunninghamin teosten hetkistä, jotka ovat olleet kauniit ja koskettavat. Hän vertasi niitä dueton lyyrisiin hetkiin, mutta modernilla tavalla: ne on löydetty, niitä ei ole etsitty. Cunningham myönsi eleiden vaikuttavan (engl. evocative) voiman, vaikka hän ei ole siihen pyrkinyt. Keskustelu kiteytyi siihen, että kauneus koskettaa, kun tanssijoiden välillä on jotain intiimiä; intiimi yhteys on ilmaantunut teokseen, sitä ei ole tavoiteltu<sup>282</sup>. Toisen ihmisen koskettaminen luo intiimin tunnelman. Työpajassa tilallinen yhteys opiskelijoiden välillä luo henkilökohtaisen läheisyyden myös silloin kun he eivät kosketa toisiaan. Pyrkimys ei ole kohti intiimiä. Tanssimisessa he tunnistavat itseänsä suhteessa toisiinsa fyysisessä tilassa. Se merkitsee tunnistusta ihossa, ihon tunnistusta ilman fyysistä kosketusta tai katsetta. Iho avautuu toisille. Tehtävä, johon opiskelija viittaa, tarkoittaa ennakoimattomia pysähdyksiä. He pysähtelevät aistien toisiaan, yhteiset pysähdykset ovat kiinnekohta, kun kukin tanssii lähellä toisia. He vaihtelevat tasoja ja nopeuksia. Pysähdysten tunnistaminen lihassa ilman katsetta ei ole mahdollista ilman herkimistä toisille. Toisten opiskelijoiden liikkeen aistiminen ilman tuijotusta, ilman silmän hallitsevaa asemaa tuo merkityksen tanssimiseen. Se välittyy katsojalle kauneutena.

Cunningham ei ole etsinyt kauneutta, hän ei ole yrittänyt pyydystä sitä askeliin. Kauneus on ilmaantunut katsojalle, kauneus ilmaantuu opiskelijalle hänen katsellessaan toisia opiskelijoita. Voiko näissä kauneuden kuvauksissa olla jotain samaa? Harjoittelun määrä ja tapa erottavat tanssin ammattilaiset ja maallikot, tapahtuminen liikkeessä yhdistää. Työpajassa toisille virittäytyminen, liikkeessä oleminen tuo kauneuden kokemuksen opiskelijalle, joka on välillä katsojana. Opiskelijat ovat tanssin maallikoita, he yllättyvät nähdessään toisensa kauniina tanssimisessa. Teatterissa tanssin katsoja on virittäytynyt näkemään jotain yllättävää, kaunistakin. Työpajassa puuttuu näyttämö, valot, musiikki – opiskelijat eivät ole valmistautuneet esiintymään. He tanssivat toistensa kanssa, sallivat toisten katsella tanssiaan. Kauneus saapuu. Tanssiessaan he eivät ole tietoisia siitä kauneudesta joka tulvii tilaan.

Cunningham on vakuuttanut, että hän sallii laajan liikkumavapauden tanssijoiden muotojen ja kokojen suhteen. Vaatimuksena on, että he osaavat tanssia, ei riitä, että tanssija on mahtava jossain teoksessa, hänen on osattava myös repertuaari, aikaisemmat teokset<sup>283</sup>. Työpajan opiskelijat ovat erikokoisia, eripituisia nuoria naisia ja miehiä. Heiltä puuttuu tanssikoulutus, heitä ole järjestelmällisesti muokattu kuten tanssijoita. Cunningham on saanut aikaan jonkinlaisen samankaltaisuuden erikokoisten ja -näköisten ryhmässä.<sup>284</sup> Hänen

<sup>282</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 106–107.

<sup>283</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 69–70.

<sup>284</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 70.

tanssijansa ovat näyttäneet joka tapauksessa pitkiltä ja solakoilta, työpajan opiskelijoiden ruumiinrakenne vaihtelee huomattavan paljon. Kauneus ei liity tässä tutkimuksessa ruumiinmittoihin eikä harjoituksen tuomaan liikesarjojen hallintaan tai esiintymiskokemukseen.

Liikkuessaan opiskelijat eivät ajattele kauneutta, vaan he kiinnittyvät tilanteeseen ja keskittyvät tehtävään, he keskittyvät kuulemaan toiset koko ruumiillaan. Aistiessaan he unohtavat ja kadottavat jaon katsojasta ja katseen kohteesta. He ovat itse katse, kuulo, tunto. Yksi naisopiskelija kuvaa seuraavassa tanssimisensa vaihtelevat tunnelmat.

Connections between my body and my feelings:  
positive happy thoughts/feelings tend to make me forget my body  
it doesn't matter how I look  
if my muscles ache etc.  
Negative feelings seem to emphasize such things  
as these pants make me look fat  
I can't move  
my muscles ache...  
(x 5.3/ 18–25)

Kirjoittaja määrittää olotilansa tuntemisen avulla. Positiivisuus kiidättää tanssimiseen, ego unohtuu. Negatiivisuus korostaa ulkoiset asiat, sen miltä hän kuvittelee toisten silmissä näyttävänsä, ja liike estyy. Negatiivisuus jähmettää hänet liikkumattomuuteen, arvostelmiin omasta ulkonäöstään. Kun unohtaa itsensä, voi pudota tapahtumiseen ja olla koruttomana, kauniina. Hän kirjoittaa kuinka hetkessä oleva tunne valtaa hänet, ja sitoo tanssimisen kokemuksen tietynlaiseksi. Liike alkaa soida liikkujassa siten kun hän siihen asennoituu.

Cunninghamin teoksissa on puhuttu tanssijoiden tiiviistä sitoutumisesta itse liikkeeseen. He luovat jonkinlaisen rauhallisuuden tuossa keskittymisessään, jossa he etäännyvät itseltään ja näin voivat esiintyä vapaasti, vapaina.<sup>285</sup> Siinä keikkuu paradoksaalinen tasapaino: unohtaa itsensä jotta voi olla vapaasti itsessään. Johdattaako työpajan tehtävä, toisten kuuleminen liikkeessä ja pysähtely valppauden olotilaan, jossa kauneus syntyy? Kun opiskelijat tanssivat, he eivät ajattele ulkonäköään, he kiinnittyivät toisiinsa liikkeessä.

Työpajan paikasta, puutyösalista puuttuu koroke. Kukin paikka salissa, kuten nurkka tai keskilattia on vuorollaan arenana, katseiden kohteena, pienryhmien kenttänä tanssia yhdessä. Siellä ei ole näyttämöä, koska kaikki ovat tekijöitä ja katsojia, demokraattisuus merkitsee näin muuttuvia rooleja ja jokaisen paikan mahdollisuutta olla tanssimisen paikkana. Kuitenkin kehys kauniin ihmisen tunnistamiseksi on olemassa: raamit nähdä kaunis siinä.

Katse luo näyttämön. Seuraava kirjoitus vahvistaa näyttämön olemassaolon, kokemuksen katseen rakentavasta voimasta, vaikka tunnelmat vaihtelevat voimallisesti.

Yesterday it all made sense and felt fascinating.  
Today it feels like it does not make sense at all.  
--

<sup>285</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86–87.

But the last dancing in groups is really good.  
As an audience I feel  
as if I am watching dance in the theatre.  
( z 9.2/ 1-2, 8-10)

Työpaja luo mahdollisuuden pysähtyä sellaisen äärelle, jota kirjoittaja ei yleensä näe tai tee. Näkeminen muuttuu, se tarkentuu, sen yhteys omaan lihaan aukeaa. Kirjoittaja on yksi tanssijoista, yhden pienryhmän jäsen. He kaikki tanssivat samaan aikaan ensin pareittain ja sitten pienryhmissä. Sen jälkeen yksi ryhmä jatkaa, ja toiset katsovat. Heillä ei ole esiintymiskokemusta tanssissa, yhdessä toimiminen tuo turvan. Opiskelijat keskittyvät kuulemaan toisiaan. He unohtavat itsensä, he unohtavat että heitä katsellaan. Kirjoittaja arvostaa näkemäänsä, hän viittaa tanssimisen ammattimaisuuteen. Samalla hän tunnustaa lihansa vaikutuksen, oman kokemuksensa jäljen katseessa, kun hän on katsojan roolissa. Ensimmäisten rivien toteamus vahvistaa oman kokemuksen mahdin näkemisessä, koska huolimatta tanssimisen mielen kuihtumisesta toisena päivänä, hän näkee toisten tanssimisen arvokkaana.

Opiskelijoiden etu on, että he eivät pyri esittämään mitään tanssiessaan, heitä puuttuu kokemus sellaisesta. He keskittyvät liikkeeseen, ja liikkeen tuomiin tuntoihin itsessään. Remy Charlip, joka tanssi Cunninghamin ensimmäisessä ryhmässä, muistelee kuinka tärkeää Cunninghamille oli, että tanssijoilta puuttuivat ennakkokäsitykset siitä miltä liikkeen pitäisi näyttää. Cunningham loi silloin oman tekniikkaansa, tapansa liikkua, ja hänen mielestään oli rajoittavaa käyttää tanssijoita, jotka olivat harjoitelleet muiden koreografiensa kanssa ja joilla oli maneerit tai tietyt käsitykset tanssista<sup>286</sup>. Tietämättömyys tanssimisen maneeereista tai käsityksistä elää työpajassa. Jotain tästä ilmiöstä he nimeävät kauniiksi.

Cunningham kertonut lumoutuvansa, kun tanssija on työskennellyt paljon ja jotain on alkanut tapahtua, vaikka ruumis ei ole alussa ”hyvä”. Cunningham on muovaillut tanssijansa, jolloin erilaisiin tanssijoihin on muodostunut jotain yhteistä<sup>287</sup>. Työpajassa hurmaavuus purkautuu siinä, että tanssin maallikot ovat kokemattomia tanssimisessä ja kuitenkin – tai siitä syystä – tapahtuminen alkaa. Kauneuden inhimillinen luonne, nähdä oitis kauneus toisessa ja tunnistaa se yhteisessä tanssimisessä ponnahtaa työpajassa esiin.

Kun osa opiskelijoista tanssii, niin toiset katselevat ja kuuntelevat koko ruumiillaan, jolloin näkö ulottuu laajasti koko ryhmään eikä kiinnity johonkin tiettyyn kohtaan. Esittämisen maneerit puuttuvat. Heidän olemisensa tanssissa suuntautuu yhteytenä toisiin liikkujiin, katsoja pääsee siitä osaksi, katsojan lihassa kaikuu oma tanssimisen kokemus. Kokemattomuus esittämisessä palkitsee, halu olla ihailun kohde on tunnistamaton tilanteessa. Tanssimisen kokemus, jossa he ovat pelkistetysti kohti toista, luo eettisyyden. He kunnioittavat toisiaan, he kuulevat toisiaan kaikilla aisteillaan. Katsojan on helppo olla, helppo katsoa liikettä joka tapahtuu: liikkuja ei tyrkytä itseään tai ole vaivaantunut. Tila avautuu liikkujien ympärillä, he ovat osa tilaa joka hehkuu.

<sup>286</sup> Earle Brown, Remy Charlip et al., *The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage (1985)*. Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 54.

<sup>287</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 69–70.

## Tarpeellinen tarkoitukseton liike

Välillä tanssimisen haasteet vyöryvät opiskelijoille liiallisina.

The exercise with different directions is hard at first.  
I don't know how to do it really  
but when we show to the group later on in different combinations  
it feels better  
and becomes beautiful combinations.  
(x 4.2/ 6-10)

Kirjoittaja viittaa tilanteeseen, jossa jokainen opiskelija luo oman, toistettavissa olevan liikemateriaalin, jonka he tekevät kinesfääriinsä, kinesfääristään. He valitsevat suunnat ympärillään, esimerkiksi vasemmalla-alhaalla tai oikealla-etudiagonaalissa-keskitasossa. Eri ruumiinosat johtavat, ne kuljettavat heitä valitsemisensa suunnissa. He muuntuvat suunniksi, elävät suunnat. He päättävät ajoituksesta, rytmistä, liikelaadusta, liikkeen koosta, he tutkivat tilaa liikkeillään. Lopulta kullakin opiskelijalla on toistettavissa oleva liikemateriaali, suurin piirtein.

Ryhmässä on viisi opiskelijaa, kukin keskittyy omaan liikesarjaansa. Keskittymisessä oman liikesanaston muistaminen tihentyy, he kiinnittyvät ensisijaisesti liikkeeseen ja samalla osaltaan myös toisiinsa ja fyysiseen tilaan. Katsojille tämä on palkitseva, he liittyvät esimerkiksi rytmisesti toisiinsa synkopoiden ja eri nopeuksilla. Samoin suunnat avautuvat moninkertaisesti. Yllätyksellisyys säilyy, koska eri ihmiset tanssivat toistensa kanssa aloittaen eri paikoissa eri etäisyyksillä toisistaan. Aika, ajoituksen suhde toisiin ja liikkujan paikka tuovat joka kerta uudet näköalat. Se luo kauneutta, jossa on jotain pysyvää ja jotain yllätyksellistä.

Opiskelijan esimerkissä henkiä outous ja tarkoituksettomuus. Hän ihmettelee tekstikatkelman alussa tanssimistaan ja mihin se liittyy. Kinesfäärissä tanssiminen, sen tunnistelu asettaa opiskelijan uudenlaiseen haasteeseen. Siinä jokainen tanssii ilman toisen selkeää tukea, jokainen vastaa omasta liikesommitelmastaan. Muutos aikaisempaan on suuri. Ilmavirta ihossa on tuskin olematon vastus liikkeille, jolloin hämäännys iskeytyy olemiseen. Liike syntyy vaivoin, opiskelijoista se tuntuu mitättömältä. He liikkuvat erillään toisistaan. Suuri tila syö liikkeet kun he tanssivat itsekseen. Tila on avoin, ryhmä on hajaantunut salin eri puolille, he jähmettyvät nopeasti. Opiskelija löytää tarkoituksen suhteessa toisiin, liikeminen merkityksellistyy toisten liikkujien vierellä, kun he tanssivat pienryhmissä. Liikemateriaali pysyy samankaltaisena, koska opiskelija keskittyy liikkeissään valitsemiinsa suuntiin ympärillään. Katsojalle mielekkyys kirkastuu, kun liikkujia on useampia kuin yksi, ja näin monimuotoisuus aukeaa, kun useat opiskelijat tanssivat yhtä aikaa. Pienryhmien esityksissä kirkastuu opiskelijoiden tapa liikkua oma liikesommitelmänsä, mikä tapahtuu yksinkertaisesti, selkeästi. Kukin avaa liikkeellään suunnat tilassa, mutta kun useat tanssivat toistensa lähellä, runsas tanssi paljastuu ja lukuisat suunnat aukeavat pelkistyneinä. Opiskelijat ojentavat käsivartensa, he kyykistyvät, he hypähtävät sivulle, kurottavat taakse. Suunnat ja liikkeet terävöityvät entistä enemmän omassa soolossa toisen tanssiessa vierellä, koska he ovat valppaat myös toistensa olemiselle. Toiset opiskelijat muodostavat turva-

verkon, jonkin johon suhteessa olla ja tanssia. Epäily katoaa, tapahtuminen alkaa. Kirjoittajalle tanssimisen kokemus on mielekäs vasta ryhmässä. Ryhmä lujittaa yhteisesti vielä häilyvän tarkoituksellisuuden näennäisesti tarkoituksettomassa liikkeessä. Kenties yksi mieli toisen tanssimisen vierellä on siinä, että oma tanssiminen selkeytyy toisen kuuntelussa. Siinä oma oleminen kirkastuu.

Cunninghamin tanssijalta Daniel Squirelta kysyttiin miltä tuntui esittää iso soolotanssi teoksessa *Interscape*. Hän vastasi: Yksinäiseltä, tunnen olevani niin paljaana, avoimena itselleni<sup>288</sup>. Opiskelijoille tanssimisen mielekkyys löytyy ensisijaisesti toisten kanssa tanssimisesta, ja yksin liiketutkielman tanssiminen tuo autiuden. Yksin tanssiessa omat rajat, oma rajallisuus näyttäytyy tiiviinä, on vaikea löytää ulospääsy itsestä. Toisten opiskelijoiden kanssa tilanne muuttuu, he sekoittavat toistensa hallitun, tarkkarajaisen maailman ja yhteys toisiin valaisee oman olemisen uudella tavalla. Yhteys perustuu eettisyyteen, eettinen suhde estää umpioitumisen, sillä toisen vierellä liikkuja kysyy koko ajan itseään ja toista. Hän on liikkeessä, liike itsessään on merkityksellinen. Ulkoinen katse, tuomitseva silmä katoaa. Liiallinen tietoisuus itsestä liikkeessä vaimenee, jolloin kauneus pääsee ilmenemään.

Kauneuden kokemus lomittuu eettisyyteen. Eettisyys on taipumus, joka avautuu oitis toisten kanssa toimiessa. Katsojat näkevät liikkujat tilassa, ja he eivät ole tietoiset itsestään. Se miten opiskelijat ovat toiminnassa, miten he aistivat toisensa tanssissa, luo eettisyyden. Liikkujina he eivät näe itseään, liikkumisen kauneus piiloutuu itseltä. Kauneus paljastuu katsojalle, hänessä kaikuvat tanssimisen tunnot.

Cunningham on liittänyt kauniiseen liikkeeseen, kauniiseen olemiseen tarpeellisuuden. Hän kuvailee *Walkaround Time* -teosta (1964), jossa Carolyn Brownilla oli lyhyt osuus, jota Cunningham ei ollut koreografinut. Brown teki liikkeen päästääkseen yhdestä vaikeasta tasapainosta toiseen, siitä puuttui koristeellisuus, tarve synnytti sen, se oli kaunis<sup>289</sup>. Edellä kuvatussa esimerkissä opiskelijoiden tekemät liikesarjat eri suuntiin heidän kinesfäärissään tuntuvat heistä aluksi tarkoituksettomilta. Yksin, erillään toisista liikkuminen tuntuu tarpeettomalta, turhalta. He havahtuvat eloon, toisten läheisyyden aistiminen tuo merkityksellisyuden liikemateriaaliin, vaikka kontaktina heillä on vain jaettu tila. Katsojalle kauneus avautuu moninaisuutena, useiden opiskelijoiden erilaisten liikkeiden tapahtumisena. Opiskelijat keskittyvät tanssimiseen, he luottavat liikkeeseen ja liike kannattelee olemisen. Tämä merkitsee useiden liikkujien liikkeiden sattumanvaraista yhdistymistä. Katsoja muodostaa tulkinnan, hän luo tilalliset ja ajalliset merkitykset liikkujien välille. Jokainen opiskelija sitoutuu muodostamaansa liikesarjaan, omaan olemiseensa, suuntiin ja suhteisiin tilassa. Silti, he muodostavat ryhmän, yhdessä olemisen. Eettisyys nousee yhdessä tanssimisesta, katsoja näkee, hän tunnistaa kauneuden siinä. Katsoja yhdistää liikkujat kokonaisuudeksi. Toteutuminen on kaunis, katsoja näkee erillisyyden yhdistävänä tekijänä, jossa jokainen liikkuja liittyy toiseen heittäytymällä liikkeisiinsä ja kuulemalla toista lihasaan.

Liikeimprovisaatiossa, jossa ohje on pysähtyä yhtä aikaa, opiskelijat liikkuvat ilman erityistä päämäärää, pysähdykset jaksottavat, ja luovat rakenteen tanssille. Jokainen pysähty-

<sup>288</sup> Zoe Anderson, Merce Cunningham The London Season. *Dancing Times*. November 2002, 44.

<sup>289</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 115.

minen on hämmästyksen aihe, sillä seisahdukset tapahtuvat ennakoimatta. Suhde liikkumisen ja pysähdysten välillä luo jännitteen. Pysähdykset tapahtuvat yhtä aikaa, katsojan silmä ei erota kuka kenties pysähtyy ensin. Ihmisten sijainti suhteessa toisiinsa, ääriviivojen piirtyminen tilaan ja levollinen liikkeessä oleminen luo tunnelman, jota opiskelijat kutsuvat kauniiksi. Pelkistyneisyys, ennakoimattomien suvantojen, seisakkeiden, pysähtymisien jaksot lomittuivat liikkeeseen, ne muodostavat harmonian, johon kuuluu yllätyksellisyys. Tanssimisen tehtävänä on pysähtyä samaan aikaan, siinä kaikki. Välttämätön tapahtuu. Välttämätön esiintyy samaan tapaan kuin Carolyn Brownin tarpeellinen liike tasapainosta toiseen. Kummassakin tapauksessa – opiskelijat työpajassa ja Carolyn Brown teoksessa – he sallivat ruumiin tehdä ratkaisut, jotka liittyvät siihen tehtävään, siihen hetkeen tilassa. Toiminta ei viittaa mihinkään itsensä ulkopuolelle. Pysähdykset ja liike tuovat työpajassa myös toistensa tavan olla esiin, tanssimiseen kuuluu seisahdus, se on osa tanssia. Liikkumattomuus on täynnä liikettä.

Cunninghamin teokset ovat tarjonneet kaunedon ilman syytä, ilman järkeilyä. Tanssi-kriitikko Joan Acocella on verrannut Cunninghamin teosten tunnelmaa maailman tilaan heti jumalan luomistyön jälkeen, ennen kuin ihmiset alkoivat toimia. Kauneudesta puuttui ahdistus<sup>290</sup>. Jonkinlainen viattomuus, ennen kokemattomuus asustaa toisinaan opiskelijoissa heidän liikkuaan. Kokemattomuus avaa kauneuden näkymän. He keskittyvät liikkumaan, kuulevat toisiaan liikkeessä. Se muistuttaa tilaa ennen häpeää, ennen arvioivaa katsetta.

### **Linjaus maailman kanssa**

Työpajassa tanssiminen merkitsee syleilyä, kiinnittymistä toisiin, paikkaan ja itseän. Se, miten opiskelijat ovat tilanteissa, linjaa heidät maailmaan. Se tuo varmuuden: liike, mikä tahansa liike, on riittävä. Kyse on oman olemisen paljastumisesta ja tämän suhteesta toisiin opiskelijoihin.

Another knowledge I have learned from these four days is to stand up  
and show the group some improvised movements  
that come directly from me  
that I have invented and stand up for.  
It is good that you say us everything we do is right,  
there are no wrong moves,  
that gives me self confidence.  
(x 4.4/ 11–17)

Opiskelija kirjoittaa liikkeiden syntyisestä itsessä, omasta valinnastaan. Häpeä, kainostelu puuttuu tanssimisessa. Spontaanisuus pääsee irti. Hän muodostaa rajat, hän on turvassa omassa tilassaan, omassa liikkeissään. Hän asettuu tapahtumien keskipisteeksi, aktiiviseksi tekijäksi ja näkijäksi. Ohjeet helpottavat hänen olemistaan, ne mahdollistavat etsimisen ja löytämisen. Oivallus omasta olemisesta, oman liikkumisen riittävydestä ryhmän edessä tuo turvan.

<sup>290</sup> Joan Acocella, *The Critics: Dancing: Double or Nothing: Merce Cunningham Goes Rock*. *The New Yorker*. 2003. 3 November, 99



三  
一  
二  
三  
四  
五  
六  
七  
八  
九  
十

but when I am really into  
I somehow just start to “go with the flow” –  
meaning it starts to become more natural in a way. –  
It’s really a great feeling.  
(y 6.1/ 11–14)

Tässä kirjoituksessa liikkujat pääsevät olotilaan, jossa ei pyritä mihinkään. Helppous avautuu liikkumisessa. Hän unohtaa itsensä ja solahtaa tapahtumisen virtaan. Cunninghamin tanssijat ovat keskustelleet hänen tavastaan opettaa, sillä hän ei puhunut paljon. Hän näytti liikkeitä, hän ei selittänyt niitä verbaalisesti. Tämän sanattomuuden he kokivat kauniina, he pyrkivät mukaan liikkeeseen, mikä merkitsi pääsemistä hänen liikkumisensa intohimoon mukaan<sup>291</sup>. Tässä näyttäytyy ero opiskelijoihin ja tanssijoihin. Opiskelijoilla virtaukseen pääseminen, kauneuden kokeminen liikkeessä on lähtöisin heistä, tanssista heissä. Toiset varmentavat sen tanssimalla vierellä. Työpaja tarjoaa heille siihen tilaisuuden. Ryhmä ja sanalliset ohjeet tukevat tapahtumista. Tanssin ammattikentässä on toisin, koska Cunningham on näyttänyt tanssijoille esimerkin, ja he ovat pyrkineet hänen valoonsa, hänen intohimoonsa.

Tanssijoiden ja työpajan opiskelijoiden todellisuudet ovat erilaiset. Tanssijoiden tapaan tanssia on liittynyt varsinkin viime vuosikymmeninä virtuositeetti, huikea ruumiin hallinta. Se on synnyttänyt tietynlaisen kauneuden, se on tuonut arvostuksen vuosien työille. Työpajassa korostuu liikkeen pelkistyneisyys, liikkumisen koruton yksinkertaisuus. Kumasakin tapauksessa liikkujat uskovat liikkeeseen, he uppoutuvat siihen ja elävät sen.

Työpajassa kauneus merkitsee liikkeiden yksinkertaisuutta ja selkeyttä. Nigel Gosling näki Cunninghamin esityksiä 1960-luvulla, hän on kirjoittanut tanssien karusta yksinkertaisuudesta, joka ulottui yksitoikkoisuuteen. Tanssit olivat myös kekseliäitä ja häiritseviä kauniit. Tuo harvinainen, häiritsevä kauneus merkitsi näkökulman muuttumista pysyvästi<sup>292</sup>. Kekseliäisyys, karuus, kauneus kuvasivat teoksia, ne herättivät Goslingin näkemään uudella tavalla. Opiskelijoilla näkeminen muuttuu oman tanssikokemuksen vuoksi. Se muuntuu lihan katseeksi, joka on yhteydessä omiin tanssikokemuksiin. Tällainen katse näkee kauneuden kaltaistensa, tanssin maallikoiden liikkumisessa. Yhdessä tanssiminen luo liikkeiden moninaisuuden, ei yksitoikkoisuuden kuten Gosling kuvaa.

Ruumiin kauneus ja liikkuminen kuuluvat yhteen, kauneus paikantuu liikkeessä, koska liike ja liikkujat ovat erottamattomat. Platonin mielestä elävä olento on kaunis kun hän on sopusointuinen, kun ruumiin ja sielun välillä vallitsee sopusointu.<sup>293</sup> Juha Varto on pohtinut Platonin kauneuskäsitystä, joka jäsentää kokemustodellisuuden. Kauneus ymmärretään oikeina suhteina, jäsentyneisyytenä, järjestyksenä ja sopusuhtana. Kauneus on jonkinlainen suhdekäsite, joka sisältää sekä käsitteellisen että aistittavan. Toiminta vaatii taidon, se vaatii kyvyn ymmärtää mitta siinä, missä toimii<sup>294</sup>. Oma ruumiillisuus toimii ensisijaise-

<sup>291</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 123.

<sup>292</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 141.

<sup>293</sup> Platon, Timaios. Platon, *Teokset. Viides osa*. 1982, 87 c.

<sup>294</sup> Juha Varto, Kauneuden taito. Markus Lammenranta & Veikko Rantala (toim.). Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia. 1990, 21–22, 25; Juha Varto, *Kauneuden taito. Estetiikkaa taidekasvattajille*. 2001, 20–21, 24.

na mittana, suhde omaan ruumiillisuuteen ja suhde toisiin opiskelijoihin luo kauneuden kokemuksen. Kauneuden käsite on opiskelijoilla jo olemassa, he tunnistavat lihassaan tanssimisen kauneuden, ja tunto kuvastuu katseeseen.

Ruumiillisuudessa asustaa ymmärrys kauneudesta. Työpajassa opiskelijat havahtuvat kauneuteen, jonka liha tunnistaa. Tanssija Deborah Hay<sup>295</sup> on ottanut ruumiinsa oppaakseen. Hän on kysellyt ja ihmetellyt ruumiin ja maailman suhdetta liikkeessä. Ihminen on jatkuvassa suhteessa maailman kanssa, tuota suhdetta ei tarvitse luoda, vaan se pitää nähdä, tajuta. Hän karkottaa kysymyksellään ”mitä jos linjaus on kaikkialla” ulkoisen silmän vaatimuksen ruumiin kokeman linjauksen oikeellisuudesta<sup>296</sup>. Tuntemus linjauksesta ihmisessä itsessä saa vahvistuksen lattialaudoissa, kattopalkissa. Aistisuus vahvistaa olemisen, se tunnustaa liikkeen suhteen fyysiseen ympäristöön. Vapaus ulkoisista ideaaleista muuttaa linjauksen pakottavasta muodosta avaraan olemiseen maailmassa. Jako ulkoiseen ja sisäiseen rajoittaa. Kun ihminen tunnistaa liikkumisen linjaukset itsessään, ilmestyy linjakkuus ja sopusointu. Rosoisuus kuuluu kauneuteen, maailmassa olemisen harmonia hengittää rosoisuuden ja säröt. Itsensä paikantaminen tapahtuu toiminnassa, vastuun ottaminen omista valinnoista tuo luottamuksen itsen, kuten yksi opiskelija toteaa viitatessaan uskallukseen olla mikä on. Kauneuden ilmaantuminen yhdessä tanssiessa vaatii luottamuksen tilanteeseen, turvan olemisessa. Jokaisen luottamus itseensä olla miten on muodostaa perustan, ilmavan yhdessä olemisen. Kauneus elää ihmisissä ja heidän välillään, se elää hetkissä, hengityksessä.

Renessanssioppinut Giovanni Pico della Mirandola on kirjoittanut ihmisen arvokkuudesta. Jokainen ihminen on ainutkertainen ja jokaisen ihmisen tulee valita oma kohtalonsa. Hänen ihanteenaan on askeetikko, joka on ruumiistaan piittaamaton. Hän on uppoutunut mietiskelyyn, ”hän sisältää suuren pyhyden ihmisruumiissa”, joka ei tarkoita maallista eikä taivaallista olentoa<sup>297</sup>. Opiskelijat todentavat tanssiessaan oman ainutkertaisuutensa. He jakavat arvokkuuden, kauneuden näkemisen, he ihmettelevät toistensa olemuksen kauneutta. Opiskelijat valitsevat ja jäävät tanssimaan, heittäytyvät tuntemattomaan tuntemattomien seurassa. Tanssiminen vie kohti egon onohdusta ja jättäytymistä liikkeen vietäväksi. Opiskelijoilla ruumiillisuus tulee kuulluksi, aistisuus on keskiössä toisin kuin Pico della Mirandolan näkemyksessä. Toisaalta opiskelijoiden humahtaminen aistisuuteen tarkoittaa uudenlaisen ruumiillisuuden löytämistä, jossa tapahtuminen asettuu keskiöön, ja ruumis tarkkailun kohteena poistuu.

Kauneus ilmaantuu työpajassa puheessa ja kirjoituksessa, opiskelijat näkevät toistensa tanssimisen kauniina. Esitetyt kuvaukset kertovat tapahtuneesta, ne kertovat tapahtumisen luonteesta, jota nimetään kauniiksi. Oivallukset luottamuksesta itsen tuovat myös kauneuden kokemuksia. Tapahtumissa hämärtyy perinteinen subjekti–objekti–jako, toiset opiskelijat eivät ole kohteita edes silloin kun he katselevat toisten tanssimista. Lihallisuus yhdistää, tuore tanssimisen kokemus yhdistää. Kauneuden kokemus, jonka jaan opiskelijoiden kanssa, ei ole raamitettu minä/me ja kohde. Tuo kauneus läpäisee meidät, se katkaisee

<sup>295</sup> Deborah Hay tanssi Cunninghamin tanssiryhmässä vuonna 1964. Jo ennen sitä hän tutustui Cunninghamin työskentelyyn osallistumalla avoimiin tekniikkatunteihin ja katselemalla teoksia. Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 47.

<sup>296</sup> Deborah Hay, *My body, the buddhist*. 2000, xxiv–xxv.

<sup>297</sup> Giovanni Pico della Mirandola, *Ihmisen arvokkuudesta*. 1999, 59–62, 63.



näkemisen virran, jolloin ihmetys aukeaa. Opiskelijat eivät ole tietoiset kauneudesta, kun he tanssivat. He liikkuvat vailla tietoista päämäärää. Luokittelut poikkeavat työpajan todellisuudesta, johon kuuluu liittyminen maailmaan, ei kuulun kaivamista tekijän, katseen ja katseen kohteen väliin. Jako katsojaan ja kohteeseen on yleistä kauneudesta puhuttaessa, mutta se ei kuulu työpajan todellisuuteen.<sup>298</sup> Liikeimprovisaatiotyöpajassa aistiminen tapahtuu koko ruumiillisuudella. Yhteys itseän sallii toisen kuulemisen. Toisen kuuleminen herkistää itselle, rajapinta elää. Iho kihelmöi, se huokuu kohti toista.

Toiminnassa, jossa tekijä ja katsoja ovat samankaltaisessa olemisen maastossa, kauneus ilmaantuu. Liikkujan kauneus merkitsee uppoutumista hetkeen, täyteys ilmenee yhdessä tanssimisessa. Katsoja nauttii vapaudesta katsoa ketä tai mitä haluaa, nähdä rytmi, aistia pysähdysten ennakoimaton järjestäytyminen. Kauneuden inhimillisuus, eettisyys kumpuaa yhteisestä toiminnasta, se ulottuu toimijoista katsojiin ja takaisin. Kauneuden kokemuksen jaettavuus ulottuu ruumiin tuntemuksiin, ja siten voi tunnistaa samankaltaista olemisessa, keskittymistä katsojana, mitä on juuri kokenut liikkujana. Tanssiminen tapahtuu juuri tuona hetkenä, eikä kumpikaan, katsoja tai liikkuja tiedä mitä tapahtuu ennen kuin se tapahtuu. Loikkaa tai askelta ei suunnitella, vaan liike tapahtuu juuri siinä tilanteessa.

Kauneus avautuu vailla tiukkaa tiedostamista, se merkitsee avoimuutta ja avautumista tapahtumiselle ilman liiallisia ennakkokäsityksiä. Opiskelijat eivät ole tietoiset ulkomuodostaan, kun he improvisoivat yhdessä. Se on sivuseikka. Sekä katsellessaan toistensa tanssimista että myöhemmin he ymmärtävät yhteyden toisiinsa, liittymisen maailmaan, hetken merkityksellisyyden. Tarkoitukseton liike antaa tarkoitusta olemassaololle, tuolle hetkelle. Tietäminen lihassa ja ei-tietäminen kohtaavat. He nimeävät sen kauneudeksi.<sup>299</sup>

Copeland on kuvailut Cunninghamin työtä oman identiteetin ja persoonallisuuden pakenemisen kauneudeksi.<sup>300</sup> Tämä osoittaa pois tiedetystä, kohti ei-tietämistä. Tämänkaltaisen kauneus ilman tarkkaa yksilön määrittelyä tapahtuu myös työpajassa, mutta siitä puuttuu tietoinen pako tiedetystä.

Cunningham on kirjoittanut tanssijan tyyneydestä, joka sallii hänen irtaantua ja siten esiintyä vapaasti ja ennakkoluulottomasti. Hän on verrannut tanssijaa eräänlaiseen elävään nukkeen, joka tanssii napanuoran kaltaisen narun varassa. Äiti-luonto ja isä-henki liikuttavat hänen jäseniään, tanssijan ei tarvitse ajatella<sup>301</sup>. Kun tanssija liukuu olemiseen, jota tietoisuus ei hallitse, jossa hän on tietämätön itsestään, kauneus aukenee. Heinrich von Kleist on kirjoittanut tarinan marionettiteatterista, jossa ihailaan marionetin olemusta, sen

<sup>298</sup> Toisenlaisen lähestymisen kauneuteen tarjoaa esimerkiksi Yrjö Sepänmaa, joka kirjoittaa kauneuden lajeista. Hän nimeää moraalisen, teknisen taitoa korostavan sekä rationaalisen kauneuden. Moraalinen liittyy yhteisöllisiin vaatimuksiin, tekninen taidon korostamiseen ja rationaalinen älylliseen eleganssiin, yksinkertaiseen ja tarkoituksenmukaiseen kauneuteen. Yrjö Sepänmaa, Esteettinen kauneus. Markus Lammenranta & Veikko Rantala (toim.), *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. 1990. 145–162. Sepänmaan artikkeli luokitukseensa ja jakoihseen perustuu kohteen tarkasteluun, näin se poikkeaa työpajan tapahtumista. Hän korostaa asenteen valintaa; työpajassa tapahtuu jotain, siellä ei ole kyse asenteen valinnasta. Sepänmaan käsite rationaalinen älyllinen eleganssi muovautuu työpajakokemuksissani *liikkumisen eleganssiksi*, koska opiskelijat luottavat ruumiilliseen tietoon, ammentavat kaikkea sitä mikä kuuluu ihmisyyteen. Liike tapahtuu myös katsojassa, jako poistuu.

<sup>299</sup> Liitan kauneuden ruumiillisuuteen, en osallistu keskusteluun hyvästä ja totuudesta, jotka yleensä liitetään kauneuden kumppaneiksi.

<sup>300</sup> Roger Copeland, Fatal Abstraction. *Dance Theatre Journal*. 1998.14:1, 41.

<sup>301</sup> Merce Cunningham, The Impermanent Art (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*.1997, 86–87; Merce Cunningham, Toistumaton taide. Tiina Suhonen (koonnut). *Hetken vangit: koreografien ja tanssikiitikoiden kirjoituksia*. 1991, 141. Eräänlainen elävä nukke on Cunninghamin kuvauksessa "a kind of nature puppet".

kauneutta.<sup>302</sup> Siinä kertoja kuvailee marionetin liikuttelun mekaniikkaa, joka tuo mieleen Cunninghamin tanssien liikkeen vaativuuden, täsmällisyyden, suhteen tilaan. Tarina koskettelee tanssimisen ydintä, jossa liiallinen tietoisuus tuhoaa tanssin hengen. Jos tanssija on liiaksi tietoinen omasta olemisestaan, tanssi lakkaa. Kleist on viitannut myös eläimen tiedostamattomaan ja jumalalliseen kaikkitietävyyteen, ihminen putoaa vääjäämättä näiden väliin. Cunningham on tavoitellut tiedostamatonta olemista sattuman menetelmillä, jotka ovat etäännyttäneet omasta tahdosta. Kleist on nähnyt asian synkemmin. Ihmisen tiedollinen ponnistelu epäonnistuu. Hän on verrannut nivelnukkea ja jumalaa, kummallakin on hallussa luonnollinen viehätysvoima, kauneuden kokemus. Marionetilla se toteutuu ilman tietoisuutta kun taas jumalalla on ääretön tieto<sup>303</sup>.

Työpajassa opiskelijat ovat kokemattomuuttaan lähempänä Luontoa kuin Cunninghamin ammattitanssijat. He eivät ole ehdollistuneet tanssikoulutukseen tai ammattikentän tapaan toimia. On paradoksaalista, että tanssijat harjoittelevat vuosikaudet hiljentämään tietoisuuttaan, palauttamaan spontaanisuuden tanssitekniikoiden opetteluun jälkeen. Opiskelijoilta puuttuvat tanssitekniikat, joka tuo spontaanisuuden. Kokemattomuus tanssissa asettaa heidät eri paikkaan suhteessa Cunninghamin tanssijoihin. Kokemattomuus ei näyttäydy puutteena vaan erilaisuutena, erilaisena kauneutena. Opiskelijat tunnistavat spontaanin olemisen toisissa katsellessaan heitä, liikkujat hellittävät tietoisuudestaan. Katsojat nimeävät sen kauneudeksi. Liikkuja ei voi tunnistaa kauneutta omassa tanssimisessaan, koska tietoisuus etäännyy. Opiskelijat liikkujina nimittävät olotilaa hauskaksi tai ruumiin unohdukseksi. Ego kaikkoaa, kauneudelle avautuu paikka, sen sallitaan ilmaantua. Se paikka on hämärä, se on liikkeessä.

Toisena iltapäivänä opiskelijat valpastuvat tanssimaan, aistimaan toistensa läheisyydessä. Ensin he tanssivat oman liikesommitelman yksin, erillisinä toisista omassa kinesfäärissään. Toisten läheisyydessä he tunnistavat itseänsä uudella tavalla, tanssiminen on mielekästä, tanssiminen näyttää kauniilta. Esteettisyys ja eettisyys solmiutuvat yhteen. Emmanuel Levinas painottaa ihmisen aistisuutta. Aistisuus liittyy ruumiillisuuteen, joka ylittää oman itsen käsittämisen, koska ihminen kiinnittyy toisiin ennen itseä<sup>304</sup>. Työpajassa opiskelijat liittyvät toiminnassa toisiinsa. Se merkitsee kunnioitusta, herkistymistä toisen olemiselle, Toista ei pyritä muuttamaan tai omistamaan. Toisten ja samalla omaa tanssimista ihmetellään, tanssiminen koetaan kauniina. Sana kaunis pulpahtaa kuvaamaan jotain, joka ylittää totutut tapahtumat, se merkitsee näkemistä uudella tavalla, havahtumista toisten ja omaan ruumiillisuuteen. Kauneus sitoutuu tapahtumiin ryhmässä, miten olla toisten kanssa, se liittyy sosiaalisuuteen. Levinas kirjoittaa heräämisen tilasta, joka tarkoittaa inhimillisen elämän heräämistä kun ihminen huomaa toisen.<sup>305</sup> Opiskelijat heräävät kauneuteen tanssiessaan toisten kanssa ja katsellessaan toisten tanssimista. He eivät pyri kauneuteen, se ilmestyy. Se ilmenee kun he avautuvat kohti toisia, aistisuus hehkuu toiminnassa. Se elää käännöksissä, pysähdyksissä, askelluksissa.

<sup>302</sup> Heinrich von Kleist, Marionettiteatterista. *Parnasso*. 1991:5, 283–286. Alkuperäisteksti on julkaistu vuonna 1810.

<sup>303</sup> Heinrich von Kleist, Marionettiteatterista. *Parnasso*. 1991:5, 286.

<sup>304</sup> Emmanuel Levinas, *Collected philosophical papers*. 1998, 76.

<sup>305</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 94.

# Pitkästyminen

valot himmenee  
aika kämmenellä  
valuu ei kulu

aika sammuu

Tanssimisen hurmio, uutuus ja ihmetys merkitsevät yhdenlaista kokemusta liikkeestä. Toisinaan opiskelijat pitkästyvät. He jäävät toistamaan samankaltaista liikettä, tekeminen jatkuu ilman päämäärää. Jotkut opiskelijat kestävät pitkästyksen, ja löytävät siitä uuden polun. Pitkästyksen tilaan pääsemiseen tarvitaan aikaa, mutta kun siihen saapuu, aika katoaa, sillä ei ole merkitystä. Pitkästyminen eroaa tavanomaisesta tylsistymisestä, jossa oma itse on erillinen ympäristöstä, josta nousee helposti turhautuminen. Turhautumisessa aika asettuu kitkaksi. Jotkut opiskelijat eivät halua kokea pitkästyksiä. He haluavat koko ajan uudet ohjeet, uudet haasteet. Samankaltaisen liikkeen tutkailu on heille vierasta. Oleilu samankaltaisessa olotilassa, tapahtumattomuuden keskiössä oudoksuttaa heitä. He turhautuvat ja tuskastuvat. Turhautuminen kulkee aivan eri maastossa kuin pitkästyminen, sillä turhautuminen merkitsee pettymistä siihen, että ei saavuta päämääriä tai toiveita joita on. Työpajalla opiskelijat pitkästyvät ja turhautuvat, he ovat kummallakin tavalla.

Vad är de vi gör här?!?  
Om jag ändå viste vad är tanken bakom  
så kommer det bli lättare  
att ta åt sig och leva sig in i de olika ”lekarna”.  
(y 20.2/ 7-10)

Tämä mies kysyy toiminnan merkitystä. Tanssiminen on hänelle vierasta. Hän etsii ulospääsyä vierauden tunteesta, - joka merkitsee hänelle tanssimisen ymmärtämistä kielellisesti, toiminnan tavoitteen sanallistamista. Se helpottaisi hänen olemistaan, paikallistaisi tilanteeseen, avaisi tarkoituksen. Tanssiminen sellaisenaan ei riitä hänelle. Hän olettaa että

minulla on jokin tieto, ajatus tekemisestä, joka hänen kuuluisi tietää. Kun piilossa oleva ajatus ei avaudu hänelle, se häiritsee hänen olemistaan. Kysymysmerkit ja huutomerkki kuvaavat että hän on kadoksissa. Hän on vieraantumisen kynnyksellä, eikä hän uskalla kohdata sitä. Tekstissä henki vaatimus minulle työpajan ohjaajana, ja minun pitäisi pelastaa hänet tältä vieraantumiselta. Edellisenä päivänä sama henkilö on kirjoittanut myös vieraudesta ja sen muutoksesta.

Morgon passet  
är framför allt för min del att våga släppa min energi i en situation  
som inte riktigt är van för mig.  
Vanligt visst är de vid aktiviteter  
som man känner sig hemma vid  
eller som det finns ett intresse runt.  
Jag kan inte riktigt säga att skutta omkring på ett golv utan ett mål  
brukar vara mitt intresse  
men de bygger upp en känsla i kroppen  
som får utlopp på eftermiddagen.  
(y 20.1/ 13–22)

Kirjoituksessa kuultaa ihminen, joka tekee yleensä sellaista mikä kiinnostaa, mikä on tuttua. Päämäärätön lattian poikki loikkiminen, harppominen tuntuu hänestä vieraalta, hän vähättelee sitä. Kuitenkin hän kestää kummallisuuden, ja vaeltaa tilassa ilman päämäärää. Hän kuvailee tapahtumista yhden päivän kuluessa, jolloin tunnelma muuttuu, ruumiin tunnoissa tapahtuu purkautuminen. Hän kirjoittaa muutoksesta, uudenlaisesta olemisesta tilassa, vaikka ei selitä tarkemmin millainen tuo tuntemus, tila on. Hän pitkästyttää, kierii lattialla ilman päämäärää ja iltapäivällä hän huomaa muutoksen ruumiissaan. Seuraavana päivänä – kuten aikaisemmassa tekstissä käy ilmi – hän empii, hän ei ole valmis heittäytymään olemiseen ilman selvää suuntaa. Hän turhautuu. Hän keinuu tuntemuksissaan helposti suuntaan tai toiseen, pitkästyminen on hänelle vierasta. Hän ei halua antaa tapahtumiselle tilaa, vaikka pilkahdus mahdollisuudesta, uudenlaisesta tuntemuksesta on pujahtanut häneen. Tanssimisen ja järkeilyn ajat taivaltavat eri tavoin.

Työpajassa tanssimisessa on kyse siitä, miten opiskelijat ovat itsessään, liikkeissään ja miten he avautuvat ympäristölle. Pitkästyminen on yksi haaste tanssimisessa. Merce Cunninghamin teokset ovat vaatineet tanssijoilta virtuositeetin, keskittymisen vain tanssimaan. Tanssi on ylittänyt hänen mukaansa psykologiset, kirjalliset, esteettiset merkitykset. Liike liittyy jokapäiväiseen kokemukseen, hän on esimerkiksi katsellut usein kun ihmiset kävelevät kadulla<sup>306</sup>. Tanssiminen ja arjen liikkeet liittyvät yhdessä olemiseen, samankaltaisuuden aistimiseen, jossa yksilö ei ole erillinen toisista, fyysisestä ympäristöstä, vaan asettautuu sellaiseen olemiseen, jossa määreet ja rajat eivät päde, niitä ei tarvita. Tanssimisen avaruus on liittynyt Cunninghamilyn myös hänen tilakäsitykseensä, jonka mukaan mikä kohta tahansa esiintymistilassa on yhtä tärkeä. Hän on poistanut paikkojen keskittämisen,

<sup>306</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 139.

samalla hän on pyyhkäissyt pois tilan magneettisuuden, jolloin kaikki paikat näyttämöllä ovat samanarvoiset<sup>307</sup>. Asiat eivät asetu rajattuihin tärkeysjärjestyksiin, vaan kaikki kuuluvat samankaltaiseen olemiseen tilassa. Nämä kuvaukset sopivat myös pitkästymiseen. Jokin alkaa näyttäytyä.

### Toiston kuorma

Seuraavassa toinen opiskelija kuvailee myös ensimmäistä päivää. Se aiheuttaa hänelle lievää tuskastumista, se koettelee hänen olemistaan. Tanssimisen kesto, samassa liiketeemassa pitkään oleminen on hänelle vierasta. Tällainen liikeimprovisaatio on hänelle liiallista; raja itsessä paljastuu.

Toisto kuormittaa.

Before lunch  
it got a little bit too much,  
too much time for each group.  
It would have been good to have one or two other –  
much more smaller “tasks” in between.  
(x 18.1/ 6–10)

Tuskastuminen ei pääse tässä tekstissä valloilleen. Lyhyemmät jaksotukset helpottaisivat kuitenkin opiskelijan olon. Se olisi turvallisempaa, vakaampaa. Lyhyet jaksot ehkäisivät pitkästymisen, silloin tarjolla on aina jotain uutta, jolloin ei tarvitse pysähtyä siihen mikä on käsillä. Hän kirjoittaa suhteestaan aikaan ja tilanteeseen sekä tekijänä että katsojana. Samankaltaisen toiminnan toistaminen ei miellytä häntä. Hän asettaa ajalle ja ajalla rajat kokemiselleen. Jaksottaiset, lyhyet tuokiot tuovat vapautuksen, pitkät jaksot taas liiallisuuden, ajan ankaruuden. Hänelle tarjotaan liikaa aikaa, aika muuntuu raskaaksi, ja hän haluaa kääntyä siitä pois. Hän asettaa sanan tehtävä lainausmerkkeihin, se rajautuu ajassa joksikin jota vasten koetella, jossa on helpohko olla. Kun samankaltainen tanssiminen jatkuu ja jatkuu, toiminnan luonne muuttuu toisenlaiseksi, ja tehtävä, itse ja maailma kietoutuvat yhteen samankaltaisiksi. Pitkästyminen vaatii pujahtamista epämääräisyyteen. Opiskelija on haluton pitkästymään. Pitkästymisen olotilassa ei ole pyrkimystä asioiden hallintaan tai ymmärrykseen, vaan liikkuja vajoaa olemiseen, jossa tehtävä, ympäristö ja itse ovat samankaltaisen merkityksettömyyden tilassa. Kirjoittaja ei luisu sellaiseen olotilaan, hän aavistelee ja toivoo, että alati uudet tehtävät pitävät hänet poissa epämääräisyydestä.

Sama opiskelija kirjoittaa seuraavassa koko työpajan tunnelmistaan. Tanssimiseen kuuluu ajassa vellominen, ja vaikka se ei häntä miellytä, se jättää jäljen.

Some of the exercises are hard to do,  
to learn in that “small” time.  
And some other ones we are doing for too long time –  
I (you) grow tired of the task.  
(x 18.4./18–21)

<sup>307</sup> James Klosty, Introduction. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 12.

Tanssija Douglas Dunn kysyi kerran Merce Cunninghamilta mitä tämä tekee kun ei nauti tanssimisesta. Cunninghamin vastasi, että kun sitoutuu johonkin, sitä tekee koko ajan, eikä vain silloin kun huvittaa. Tekemisen, tanssimisen jatkaminen, vaikka ei huvita, oli Dunnille arvokas neuvo<sup>308</sup>. Dunn on tanssin ammattilainen, hän oli ollut tuolloin Cunninghamin tanssiryhmässä jo pari kolme vuotta. Hän tarvitsi mestarilta vahvistusta sille, että olo muuttuu, että oikotietä ei ole, että jatkaminen on ainoa oikea tapa tanssimisessa. Työpajassa opiskelijoiden sitoutuminen merkitsee sitoutumista kulloiseenkin hetkeen. Tanssi ei kuulu heidän ammatilliseen sitoutumiseensa. Vastassa on haaste astua tuntemattomaan, kyse on suhteesta elämään. Työpajassa en puolustele ajan tärkeyttä, tarjoan aikaa työstää tehtäviä: tanssia, tanssia. Cunninghamin tanssimaailmassa sitoutuminen tanssimiseen näyttytyy sellaisena mikä on mielialojen yläpuolella. Tuntemukset, olotilat tulevat ja muuntuvat, tanssiminen jatkuu. Tanssi jatkuu, tanssiminen on selkäranka, tanssi on olemisen perusta. Entä jos tällaista tanssimisen intohimoa ei ole? Seuraavassa liikkeiden toistaminen vie opiskelijalta hauskuuden.

The "shadow" exercise is fun to do in the beginning.  
But after a while I feel  
as if I only have to repeat the movements.  
(z 17.1/ 1–3)

Tässä tekstissä toistaminen on hauskuuden vastakohta. Opiskelija tunnistaa nopeasti omat tapansa liikkua. Kun hän on tanssinut liikeseanastonsa, alkaa toisto. Liikeseanaston jo-tietäminen valtaa olemisen. Toistaminen puuduttaa. Uutuuden viehäytys häipy nopeasti, hän on toistonsa vanki. Hän vangitsee itsensä toistamisen tavallaan. Toistaminen on hänelle mekaanista, häneltä puuttuvat muut vaihtoehdot asettautua toistoon, aistia liikkeiden vivahteet. Tanssiminen ei merkitse hänelle ainakaan vielä sellaista sitoutumista, jossa hän ei heti arvottaisi olotilaansa. Hän ei vajoa pitkästymiseen, koska siinä puuttuu hauskuus tai tuskastuminen, jotka ovat opiskelijan kirjoituksen vaihtoehdot. Pitkästymisessä ei ole pakkoa, pakolla ei ole merkitystä.

Most of the time, the time spent on the different things are good  
but in a few classes it feels a little bit too long.  
Although I realise that I (you) can't learn these things in five minutes.  
(z 15.2/ 5–7)

Opiskelija on herkkä ajalle, tanssimisen kestolle. Hänellä on selkeä näkemys kuinka pitkään voi tehdä jotain, ennen kuin hän astuu tuntemattomalle alueelle. Turhautuminen uhkaa. Hänen tavoitteenaan on oppiminen, mikä näyttytyy suljetulta taidolta. Opiskelijan kirjoitus kuvaa tanssimista "näinä asioina" tässä, jotka hän ottaa haltuunsa. Hän etäännyttää itseänsä tanssimisesta, ajattelee sitä jonakin, jonka hän voi ottaa haltuunsa. Hän tunnustaa

<sup>308</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time*. 1998, 121–122.

ajan merkityksen, mutta ei ole valmis kokemaan sitä itsessään. Toiminnassa korostuu tämä hetki, jonka uhkaava venyminen vieraannuttaa hänet sen auvoisesta olost. Venytetty nyt-hetki ei ole mieluisa, uutuuden ihanuus katoaa siitä. Täten tanssiminen vertautuu oppimiseen, mikä tarkoittaa hänelle asioiden haltuunottoa ja päämäärätietoista toimintaa, jossa alistutaan jatkuvalla harjoittelulle.

Osa opiskelijoista nauttii toistosta, tekemisen rakenne on tuttu, ensikosketus on saavutettu, tukirakenteet vahvat, minkä jälkeen he heittäytyvät ja nauttivat liikkeessä olemisesta. Osa haluaa koko ajan uusia ohjeita, uutuuden viehätyks kiehdo. Muutos olotilaan haetaan tehtävien määrällä, se on yksi reitti.

Toisto raskauttaa, se häiritsee kuten opiskelija kirjoittaa.

I also have the opinion that the warm ups are too long.  
I understand that they are needed  
and they are good,  
but since I believe we don't have the same patience as you do  
maybe it would be better to have more variation of exercises  
but shorter.  
Otherwise it's very good  
and I'm having a good time.  
(z 24.3/ 8-15)

Tekijä puhuu minulle, hän asettautuu toisten opiskelijoiden kanssa rintamaan suhteessa minuun. Hän toivoo tekemisen järjestelemistä pienempiin annoksiin, joissa aika ja sisältö ryhmittäisivät kontrolloituihin jaksoihin. Totuttu tapa tekemisen jaksotuksesta kuvastuu kirjoituksesta. Se heittää ennako-odotukset siitä, miten työpajan olisi ajallisesti sovelias-ta kulkea. Työpajan alku kestää hänestä liian pitkään, hän ei ole valmis uppoutumaan tehtävään. Nopeatempoisen vaihtelu vaatii erilaisen olemisen, erilaisen valppauden kuin tekeminen, joka kestää, kestää, joka jatkuu jatkumistaan. Variaatiot tuovat aina uutta, uutuus viehättää liikkumisessa; eri näkökulmat vievät aina erilaisiin olotiloihin, eri maisemiin. Opiskelija jakaa tanssimisen lämmittelyyn ja muuhun tekemiseen. Lopun toteamus on riskitietainen alun kanssa, hän on tempautunut tanssimiseen, ja epäselväksi jää kuinka paljon jaksojen pituus häntä lopulta vaivaa. Pitkästyminen uhka heittää varjon tanssimisen ilolle.

Opiskelijan mielestä minulla tanssijana on kärsivällisyys siihen, että voin jatkaa ja jatkaa samaa tekemistä, että jaksan olla pitkästyvä tai voin antautua pitkästyseen. Cunninghamin neuvo tanssijalleen korosti tekemisen jatkamista: on vain tanssittava vaikka ei huvita. Sen taustalla on ajatus, että ammatillinen sitoutuminen sisältää raskauden ja vaivalloisuuden. Se kestää pitkästyksen – se vaatii pitkästyksen. Cunninghamin toiminta on ollut esimerkkinä hänen tanssijoilleen. Hän on ollut koko ajan kiinnostunut maailmasta ja omasta tekemisestään. Carolyn Brown on kuvaillut häntä suhteessa sattumaan ja määräämättömyyden<sup>309</sup> menetelmiin. Ensiksi, hän on tanssija, toiseksi, hän on kiinnostunut siitä että

<sup>309</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz, Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time*. 1998, 111. Määräämättömyys (engl. indeterminacy) merkitsee, että esimerkiksi teoksen kokonaiskesto, tanssijoiden lukumäärä, osioiden järjestys ja niiden kesto voivat vaihdella. Teos voidaan myös esittää erilaisissa tiloissa. Määräämättömyyden periaatteella luotuihin teoksiin kuuluvat *Story* (1963), *Field Dances* (1963), *TV Rerun* (1972). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 129–130, 183.

on kiinnostunut, ja kolmanneksi, jos hän on kiinnostava toisille, sitä parempi<sup>310</sup>. Brownin kannanotto viittaa siihen, että Cunninghamilla on ollut erityinen kyky olla pitkästyvä, tanssia kiinnostuneena. Cunningham ei ole nähtävästi pitkästynyt, vaan hän on ollut valpas, utelias muun muassa kehittämiensä sattuman menetelmien ansiosta. Tanssijoille asia on ollut toisin. Lukuisissa Cunninghamin neuvoissa hänen tanssijoilleen on paljastunut pelkistyneisyys, koska on vain tanssittava, toistettava. Tanssijoilla ei ole ollut sellaista löytämisen ihmetystä teosten tekemisessä, sen mestari valitsi itselleen. Remy Charlip muistelee, kuinka työskentelyssä Cunningham oli jo selvittänyt liikekarttojen haasteet itse. Kun hän antoi liikkeitä tanssijoilleen, ne olivat jo hyväksytyt fakta.<sup>311</sup> Näin tanssijoilla ei ole ollut tilaisuutta heittäytyä tuntemattomaan, pitkästyä olemisessaan, koska tieto päämäärästä on estänyt sen. Päämääränä on ollut oppia tanssiteos ja esittää se. Tämä on merkinnyt selkeästi suuntautumista tiettyyn, työskentely on johdattanut esiintymiseen. Työpajassa opiskelijoilta puuttuvat sellaiset pyrkimykset, tanssiminen on jotain muuta kuin se mitä he kuvittelevat tekevänsä teollisen muotoilun opiskelijoina. He työstävät paljon sanallisten ohjeiden avulla, jolloin liikemateriaali löytyy tanssimisessä. Ei-ammattillisuus voi johdattaa polulle, jossa voi kohdata tuntemattomia asioita ilman vaatimusta päämäärästä.

Toisaalta Cunninghamin tanssijoilla on ollut mahdollisuus pitkästyä annetun liike-materiaalin parissa, koska heille on asetettu vaatimus löytää oma tapa olla annetussa liikkeessä, ja he ovat usein työskennelleet materiaalin parissa yksin. Se on kuitenkin erilaista verrattuna työpajan opiskelijoille tarjottuun mahdollisuuteen, koska heiltä puuttuu pitkästyksen kokemus tanssimisessä. Ajassa vellominen ei miellytä opiskelijoita.

Seuraavassa kuvailen työpajan tapahtumaa, pitkästyksen vastustusta.

*Toisen iltapäivän raskaus laskeutuu saliin, se iskeytyy lihaan. Rentous uhkaa valua raskaaksi, myräksi. Opiskelijat ovat matkanneet toisaalle lounastauolla, vastustus kasvaa pahkana heidän nahkassaan. Nihkeys natisee. Leukani tuntuvat jäykiltä, sanani matkaavat toisaalle. Tunnistan sanojen rakentavan muuria, tunkkaisuus levähtää saliin. Sanani tuntuvat harsolta, luonnoksilta. Yritän koskettaa sanoilla etsimisen tärkeyttä. Huidon käsilläni, kurotan sanoja sillaksi välillemme. Haen liikkumisellani uskottavuutta sanoilleni, itselleni. Yritän olla lyhytsanainen, selkeä.*

*Opiskelijat loittonevat tehtävästä, into sammuu. He kurottavat kohti hetkeä, jossa ruumis säkenöi, jossa luiden liikeradat selkeytyvät, jolloin ruumis liikkuu hurmiossa. Tahto tukahduttaa tapahtumisen. Tehtävä, liikkuminen omassa kinesfäärissä, henkilökohtaisessa tilassa vie heidät rämeikköön. Oman tilan, omien rajojen tunnustelu kauhistuttaa. Suuntien tunnustelu, suuntien maistelu ei kiinnosta. Läheisyys tuo heille turvan, nautinnollisen oleilun toisen lämmössä. Pelkkä oma tila autioittaa. Muutama opiskelija innostuu, into tyrehtyy pian. Oleminen väljähtyy.*

<sup>310</sup> Carolyn Brown, On Chance. *Ballet Review*. 1968, 2:2, 23.

<sup>311</sup> Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 62. Charlip viittaa aikaan, jolloin Cunningham itse tanssi voimallisesti. Myöhemmin Cunningham on käyttänyt esim. Life Forms -tietokoneohjelmaa, jonka avulla hän on hahmotellut liikettä ennen tanssijoiden kanssa työskentelyä.

*Opiskelijat raahautuvat valitsemalleen paikalle tilassa. Etäisyys toisista näyttää kivuliaalta, pakotettu erillisyyks. He alkavat liikehtiä paikallaan, kädet tyrkkivät suuntia ympärillä. Tarjoan valintojen mahdollisuudet: dynamiikka, rytmi, pysähdykset, projisointi, hidastukset, tempon vaihdos, eri ruumiinosat, eri paikka salissa. Jätinkö liian väljät raamit, annanko liian paljon valintoja? Kysymykset kiertävät otsaani, ne jäähmettyvät hiusrajaan. Onko mahdollista siirtää juuri eletty, koettu tuntemus omasta kinesfääristä laaduksi liikkeisiin, suuntiin ympärillä? Omat tuntemukseni tilan, suuntien värinästä, kiillosta, tuulesta ei kajastu heistä, heihin. Vuosien tilatutkielmat huljahtelevat minussa, niiden jälkiä virkoo lihassani. Kohtaan heidän rajansa, rajoitukset, toiminta tuntuu liian ahtaalta. Annan heidän tuskastua, turhautua, väsyä. Luon mahdollisuutta pitkästymiseen. Sallin heidän tutkailla yksin, erillään toisista. Asetun vastukseksi. Olen, en vaihda aihetta. Kyllästyminen vie heitä juomapullon ääreen yhä useammin, vain muutama jaksaa puurtaa, kokeilla mahdollisuuksia. Tila vaimenee, se haalistuu. – Harso laskeutuu saliin, se peittää kaiken vaippaansa. Tila mykistyy.*

*Ikkuisuuden jälkeen kokoonnumme yhteen katsomaan opiskelijoiden tanssit yksitellen. Se ei suju, jännitys pingottuu saliin. Sen jälkeen katsomme aina kaksi henkilöä yhtä aikaa tanssimassa omat liikesommitelmansa. Kiristys kaikkoaa. Seuraavaksi he tanssivat harjoittelun osuutensa pienryhmissä, aloittavat oman liikkeensä herkkyyden toisten aloituksille, lopettavat eri aikaan, he pysähtyvät hengittäen yhteistä tilaa. Tilaan tulvivat äänet, valo, väreily. Uupumus korvautuu yhä uudelleen keskittymisellä, tanssimisella eri ihmisten kanssa, eri kohdassa salia. Yhteys toisten liikkeisiin tulee meille katsojille näkyväksi, käden kurkotus kohti toisen kaulaa, nopea pudotus alas, kieriminen kolmannen jalkojen juurelle. Yksi liikkuja takoo tanssiaan säntillisesti tasajakoisessa rytmisessä. He eivät katso toisiaan, yhteys on näköä voimallisempi. Pyydän heitä toistamaan, muutan suuntia, lisään heille juoksujä, toisten kiertämistä, muutan joidenkin tempoja. Katsojat, kannustajajoukko tuntee muutokset nahoissaan, he nauravat ja tekevät uudet ehdotukset toteutukseen. Jokainen tanssii vuorollaan, kukin kuuluu yhteiseen olemiseen – jännitys katoaa. Toisto ei ole täsmällistä, edellis-kerran hieno yhteys, suuntien risteyskohta, ei seuraavalla kerralla ilmesty, mutta tällä kertaa esiin leiskahtaa yhtäaikainen rytmisen peli. Jokainen keskittyy omien liikkeiden tanssimiseen, olemisen paljous hokkaa iholla, se kajastuu meihin, katsojiin. Liikkeiden pelkistyneisyys muodostaa yhtenäisyyden. Liikkeet hohtavat elettyä toistoa, niissä tuoksu toinen tuntu. Rajapinnat liikkujien ja katsojien välillä sekoittuvat, liikkujat ovat liki poskiamme, huuliamme. Tilassa loksahda.*

Raja, josta jokin alkaa ilmetä toisenlaisena, saattaa olla jyrkkä. Kuvatussa tapahtumassa kaikki on hetkessä toisin. Vastustus muuttuu iloksi ja ihasteluksi.

Pitkästyminen ei houkuta, se merkitsee väljähtynyttä, laimeaa olotilaa. Siinä hetket venyvät tunnistamattomiksi, kaikki on yhdentekevää, kirkkaiden hetkien loisto himmenee. Pitkästyminen viiltää aukon auvoiseen olotilaan, todellisuus vaipuu harsoiseen kaikenpeittävään vaippaan. Cunningham on todennut, että tanssi tulee eläväksi vasta silloin kun

se tuntuu taas hankalalta.<sup>312</sup> Työpajassa opiskelijoiden puurtaminen suuntien ilmentämisessä omassa kinesfäärissä muuttuu toisenlaiseksi yhdessä tanssimisessa, yhteys toisiin kirkastaa oman tanssin, joka herää eloon ja merkityksellisyyteen. Yhteys toisiin palauttaa tanssimisen mielekkyyden, toisten rinnalla kiteytyy tanssimisen mieli, aikaisempi liiketutkielma herää eloon.

Opiskelijat ovat haluttomia antautumaan pitkästymiseen; yksi opiskelija viittaa minun erilaiseen asenteeseeni pitkästymiseen tanssin ammattilaisena. Rakenteellisesti minulla on valta työpajan ohjaajana, en täytä opiskelijoiden nopeatempoisia toiveita, asetelmat tulevat näkyviksi. Opiskelijat valitsevat itse miten ovat, miten liikkuvat. Turva on työpajassa riittävä, sitä ei ole liikaa: liiallinen turvallisuuden tunne olisi tukahduttamista, yksimielisyydenielisi mahdollisuuden kuulla itseänsä tarkasti. Liikkeen kajo hehkuu pitkästymisen kynnyksellä, liikkeestä voi syttyä uudenlainen tapa olla.

Toiminnan rajapyykki, joka johtaa heti auvoiseen hetkeen tai pitkästymiseen vailla varmuutta, ei ole selkeä tai tiukka kaikille opiskelijoille.

Sadly I got a little bit bored before lunch,  
I don't know why because I like what I am doing.  
(z 17.3/ 5-6)

Kirjoittajalla on oletus, että tanssimiseen ei kuulu pitkästyminen. Se, että hän pitää tekemisestä ja samalla pitkästy, tuo hänelle haikeuden. Tanssiminen on hänelle mieluisa, mutta siihen ei liity sitoutuminen Cunninghamin tapaan. Työpaja on tuulahdus, ja pitkästymisen saapuminen yllättää hänet, hän ei tiedä miksi niin tapahtuu. Pitkästyminen saapuu varoitamatta. Hän liukuu innokkaasta tanssimisesta pitkästymiseen. Lounas katkaisee tuntemukset, sen jälkeen alkavat uudet haasteet ja uusi aikajakso.

Cunninghamin yhteistyökumppani John Cage on kirjoittanut koetusta ajasta suhteessa käsillä olevaan tekemiseen. Cage viittaa zen-oppeihin, joiden mukaan jos jokin on pitkästyttävä kahden minuutin jälkeen, tee sitä neljän minuutin ajan. Jos se on vielä pitkästyttävä, jatka sitä edelleen kahdeksan, kuudentoista, kolmenkymmenen minuutin ajan, ja jatka edelleen. Lopulta se ei ole ollenkaan pitkästyttävä vaan hyvin mielenkiintoinen<sup>313</sup>. Tämä asennoituminen vaati sitoutumisen siihen mitä tekee, uskalluksen ja luottamuksen antautua.

Cunningham on löytänyt keinon, jolla hän on voinut estää oman pitkästymisen tanssimisessä, estää jokapäiväisen harjoittelun muodostumisen puurtamiseksi, raadannaksi. Hän on avannut silmänsä aina jollekin mielenkiintoiselle, kääntänyt ajatuksensa pois siitä että harjoittelu pitää tehdä. Hänen mielestään monilla ihmisillä elämä ei kulu asioiden tekemiseen, vaan sen odottamiseen mitä muuta tekisivät. Jos tanssituntia ajattelee harjoitteluna, se jää sellaiseksi, joksikin jonka läpi pitää kulkea<sup>314</sup>. Onko Cunningham vältellyt pitkästymistä? Onko hän kääntynyt pois pitkästymisestä, koska hänen alati ihmettelevään asenteeseensa ei ole mahtunut pitkästyminen. Hän ei ole kurkottanut kohti toiveita tai odotuk-

<sup>312</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 26.

<sup>313</sup> John Cage, *Silence*. 1973, 93.

<sup>314</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 164.

sia, vaan on löytänyt tanssimisessa aina uutta. Hänen asenteensa on valaissut tanssimisen. Tanssiminen on muuntunut mielenkiintoiseksi ajassa ja katselemisen tavassa. Näin Cunningham on luonut polkunsaa pitkästäymiselle, joka on samankaltainen Cagen näkemyksen kanssa.

Näyttää siltä, että Cunningham ei ole antautunut pitkästäymiseen, ja sattuman metodit ovat auttaneet häntä siinä. Sattuman metodit ovat johdattaneet hänet pois pitkästäymisen piinasta, oman itsen rajoista. Sattuman käyttö koreografian teossa on auttanut vapautumaan omasta mielikuvituksestaan ja sen kliseistä. Sattuman menetelmät ovat vieneet hänet samalla seikkailuun, jossa huomio on pysynyt valppaana<sup>315</sup>. Työpajassa opiskelijat maistavat toisenlaisia reittiä, jossa pitkästäyminen on tarjolla. Seikkailu on tarkoittanut Cunninghamilla jatkuvaa löytämistä, ei pysähtymistä tilaan, jossa ei tiedä minne se vie vai viekö minnekään. Vaikka sattuman menetelmät ovat työläät<sup>316</sup>, Cunningham on tiennyt kokemuksesta, että ne ovat vieneet aina muualle, pois itsestä, uusiin maisemiin. Se on vapauttanut. Mutta kuinka teki- ja irtaantuu itsestään? Hän on itse määritellyt miten hän käyttää sattuman menetelmiä. Hän on valinnut, vaikka on toivottanut tunteettoman tervetulleeksi töihinsä sattuman avulla, jolloin tutut tavat ovat väistyneet. Esimerkiksi hän on määrittänyt osiot, jotka hän on arponut. Sattuma ei ole ollut siis sattumanvarainen, vaan riippuvainen siitä, miten Cunningham on määritellyt liikkeet ja tilan arvottavaksi. Hänen sattuman käyttönsä on siis silti rajoittunut häneen. Sattuma ei ole saapunut, vaan Cunningham on ottanut sen metodikseen, aivan kuten Carolyn Brown kuvaa sattumaa ja sitä käyttäviä taiteilijoita<sup>317</sup>.

Työpajassa monet opiskelijat kirjoittavat toistosta. Toisto on heille vierasta. Aivan kuin he toistossa puuduttaisivat ruumiin tunnon, jos toiminta kestää pitempään mitä he ovat tottuneet. He ovat tottuneet lyhyehköihin jaksoihin toiminnassa, lyhytkestoisuus tuntuu hyvältä. Kun nautinto ei tule heti, he epäilevät, ja kritisoivat ajan käyttöäni varovaisesti. Tanssin maailmassa toisto on tuttu, se on välttämätön tanssitekniikkojen harjoittamisessa. Toistamisessa liikesarjat ruumiillistetaan, ne otetaan omiksi, vieraus muuntuu tuttuudeksi, osaksi omaa liikevarantoa. Toistaminen voi olla myös vahvistus sille kuka ja miten ihminen on. Toisto on keino ja mahdollisuus vakiinnuttaa omaa olemista tanssijana. Tanssijan ammattisuuteen kuuluu toisto. Se, miten kukin suhtautuu toistoihin, merkitsee jokaiselle tanssijalle keskustelua itsensä kanssa. Toiston, liikkeiden vahvistamisen mahti on melkoinen. Tuo toisto ei aina liu'u pitkästäymiseen ja siitä haltioitumiseen, uudenlaisen olotilan löytämiseen, vaan se voi olla mekanistinen toisto. Tuollaisessa tilassa sinnitellään, ego roikkuu tiiviisti tietynlaisissa määreissä, siinä tanssija kamppailee maailmaa vastaan, ei liiku sitä. Tämä on synkkä näkymä, ja tähän Cunningham on tarjonnut tanssijoille omaa keinoaan, jatkuvaa ihmettelyä, hämmästyä mahdollisuutta liikkeessä.

Työpajassa tanssiminen tarjoaa opiskelijoille samankaltaisen suunnan, jota Cunningham on viitoittanut – tanssi tarjoaa mahdollisuuden kysyä, ihmetellä omaa olemista maailmassa. Uteliaisuus johdattaa opiskelijat uusille vesille. Vaikka pitkästäyminen ei ole yksi houkuttelevimmista, se tarjoaa näkymän, joka johtaa uusiin olotiloihin tai antaa kokemuksen

<sup>315</sup> Carolyn Brown, *On Chance*. *Ballet Review*. 1968, 2:2, 24; Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86.

<sup>316</sup> Carolyn Brown, *On Chance*. *Ballet Review*. 1968, 2:2, 19.

<sup>317</sup> Carolyn Brown, *On Chance*. *Ballet Review*. 1968, 2:2, 11.

pysähtyneestä vedestä. Jatkuva hurmioitumisen, haltioitumisen tila tarvitsee rinnalleen pysähtyneisyyden, jotta kumpikin puoli tulee todeksi ruumiissa. Erot auttavat tunnistamaan selvemmin. Toiston voi nähdä ammattitanssijoilla keinona ylläpitää ammatillisen tuntemuksen itsessään tanssijoina. Teknisen korkeakoulun opiskelijoille, tanssin maallikoille toisto tarjoaa yhden tavan olla maailmassa, liikkua maailmaa. Toisto saattaa olla välineellisempi ammattitanssijoille, koska heillä on haasteena löytää toistosta joka päivä uutuus, jotta toiminta olisi alusta asti tanssimista, eikä vain harjoittelua, lämmittelyä. Kaikki tanssijat eivät siihen edes kurota, toisto voi suoda turvan ja vahvistuksen olemiselle sellaisenaan. Opiskelijoille toisto tapahtuu esimerkiksi kinesfääriin tehdyssä liikesommitelmassa ja pienryhmien tansseissa eri tiloissa. Toisinaan toisto tarjoaa liikkeen täsmällisen toiston sijasta aikaa tutkailla liikkumisen mahdollisuuksia rajatun haasteen parissa annetussa ajassa.

Yksi toisto tapahtuu työpajassa joka aamu, hengittellemme piirissä yhdessä, hengitysrytmi johtaa liikettä.

I think that I´m going to wake up earlier from now on  
to do the breathing exercises.  
I think they´re a good way to start the day.  
(x 5.4/ 60–62)

Kirjoittaja löytää hengittämistä sellaista, johon voi palata joka päivä. Rajatusta toiminnasta, liikkeen ja hengityksen yhdistämisestä muodostuu hänelle haaste, joka kiehtoo niin paljon että hän suunnittelee tekevänsä sitä jatkossa aamuisin yksin, ilman ryhmän tukea. Siinä on löytämisen mahdollisuus. Hengitys ja liike asettuisivat näin jokapäiväiseen arkeen.

Opiskelija kirjoittaa hengittämisen merkityksestä, kuinka hän suunnittelee tulevaisuudessa keskittyvänsä hengitykseen, liikkuvansa joka aamu. Se on rajattu toiminta, joka voi puuduttaa tai elähdyttää. Drew Leder kuvailee, kuinka meditoija tuntee että ”hänessä hengitetään” yhtä paljon kuin että hän hengittää. Hengittämisestä tulee zeniläis-taolainen ei-tekemisen prototyyppi, mikä viittaa helppoon toimintaan. Se on tyypillistä sille, joka on murtautunut vapaaksi egon identifikaatiosta<sup>318</sup>. Pitkästyksessä liikkuja vapautuu egon terävasärmäisestä, tietyllä tavalla määritellystä itsestä, ja hän voi vapaasti kuulla, tuntea hengityksensä ja sen avaavan voiman. Siihen eivät kuulu tavoitteet. Shunryu Suzuki kuvaa hengittämistä heiluriovena, ilma kulkee maailman ja minun välillä, olemme yhdessä kokonaisessa maailmassa, ero minun ja maailman välillä ei päde. Tuossa rajattomassa maailmassa kurkku toimii heiluriovena, se heiluu sisään hengityksen ja uloshengityksen tahtiin<sup>319</sup>. Liikkujan ja maailman rajat katoavat, ihmisen erillisuus maailmasta lakkaa hengityksen kuuntelussa, joten kuvaus sopii myös pitkästykseseen.

Timo Klemola kirjoittaa hengityksestä liikkeenä, joka on lähinnä meitä. Tietoinen hengittäminen avaa kehotietoisuuden, jonka hän kuvaa tietoisuudeksi joka on kehoa, kehoksi joka on tietoisuutta. Zen-harjoitusten avulla sulkeistetaan ensin ulkomaailma, ulkoiset aistisisällöt, sen jälkeen sulkeistetaan ”empiirinen ego”, joka muistelee menneitä ja suunnitte-

<sup>318</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990, 171.

<sup>319</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990, 171.

lee tulevaa. Näin kehontietoisuus siirtyy keskiöön ja ego-tietoisuus on siirtynyt syrjään, tietoisuus tyhjenee käsitteellisestä ajattelusta. Tietoisuus pysyy hengitysliikkeessä, ja ihmisen sisäiset tuntemukset tulevat tarkasteluun. Kehontietoisuus on Klemolan mukaan paluuta läsnäoloon, olemista täysillä tässä hetkessä<sup>320</sup>. Klemolan kuvaus tietoisuuden tyhjenemisestä, empiirisen egon vallan väistymisestä, muistuttaa pitkästymisen tapahtumaa, mutta yhtä järjestelmällisesti pitkästymiseen ei pyritä. Pitkästymisessä keskittyminen itseensä sumenee, ei sillä ole niin väliä ja liitos maailmaan avautuu samantekevänä. Liikkujan kokemus muuttuu avoimeksi oleiluksi maailmassa, yhteys maailmaan avautuu – henki kulkee.

Sekä Lederin että Klemolan kuvauksissa on kyse meditaatiosta tai meditatiivisesta otteesta. Meditaatiossa ja zen-harjoituksissa suunnataan huomio sisäänpäin, ajatukset keskitetään johonkin tiettyyn asiaan, usein hengitykseen, ja meditoija pyrkii aktiivisesti sulkemaan pois muut ajatukset. Pitkästymisessä opiskelijat luiskahtavat meditaation kaltaiseen olotilaan, mutta reitti on erilainen. He tanssivat, se sisältää monenlaiset tunnelmat ja epäilyä. Keskittyminen voi levitä eri suuntiin, samalla se haalenee, mitään elämästä ei pyritä sulkeistamaan järjestelmällisesti pois.<sup>321</sup> Toiminta itsessään saattaa johdattaa pois totutusta, pois määritellystä itsestä. Aika ja uskallus avaavat ulottuvuuden, pitkästymisen mahdollisuuden. Liikeimprovisaatio saattaa johdattaa toiminnan tilaan, jossa vähitellen asioiden tärkeys haalenee – pitkästyminen saapuu.

### Pitkästymisen paalu

Osalle opiskelijoista pitkästyminen on vieras, he vastustavat sitä. Toisille kynnys pitkästymiseen on korkealla. Seuraava opiskelija on tottunut työstämään olotilojaan sosiaalisessa tanssimisessa.

I've been playing handball for six years.  
Until I was 18.  
Then I've just been working out with my body.  
I like using my body and my muscles.  
I've got friends that like dancing.  
We are used to let our bodies to go away when we get bored and tired.  
About this week... It has been a different week.  
My body is aching.  
I like this thing with moving with my body.  
(x 1.4/ 1–9)

Kirjoittaja, naisopiskelija on tottunut liikkumaan, käyttämään lihasvoimaansa. Hän on kokenut aikaisemmin, että tanssimalla ystävien kanssa hän pääsee pois väsymyksestä ja pitkästymisestä, nuo olotilat katoavat tanssimisessa, samalla ruumis unohtuu. Hänellä on

<sup>320</sup> Timo Klemola, *Taidon filosofia – Filosofin taito*. 2004, 53–57.

<sup>321</sup> Klemolan sulkeistaminen on systemaattinen. Toisenlaista tapaa edustaa Sara Heinämaa, hän on kuvaillut Eugen Finkin ja Maurice Merleau-Pontyn käsitystä: reduktiota ei suunnitella, vaan joudutaan yllättäen vastakkain ennakoimattoman kanssa. Reduktio sisältää passiivisen vaiheen, ja pysähdys luo mahdollisuuden suhtautua havaintoon uudella tavalla. Sara Heinämaa, *Ihmetyks ja rakkaus*. 2000, 104–105. – Heinämaa korostaa ihmetyksen tilaa. Työpajassa tapahtuu pysähdys suhteessa totuttuun. Ihmetyksen sävyt vaihtelevat suuresti. Jäljitän sitä. Pitkästyminen työpajassa on verrattavissa Heinämaan kuvaamaan reduktioon.

tapana paeta pitkästyminen sosiaaliseen tanssimiseen. Pitkästyminen viittaa tekstissä turhautumiseen ja uupumiseen. Liikeimprovisaatio tuo hänelle erilaisen tavan kokea ruumistaan. Ruumis ei katoa tanssimisessa ja kipu tuo sen yhä tiiviimmin läsnä olevaksi. Kirjoitus osoittaa, että hän ei pakene ruumiin tuntoja, hänelle liikkuminen on mieluisaa kivusta huolimatta. Mielenkiinto, uteliaisuus johdattaa häntä: liikkuminen on hänelle tuttu, liikeimprovisaatio outo. Hän ei kirjoita pitkästyisestä improvisaatioon, kenties hänen kuuden vuoden kokemuksensa käsipallossa estää sen. Urheilussa toistot ovat ehdottoman tarpeellisia, ne luovat varmuutta ja tarkkuutta. Hänellä on kokemusta toistamisesta, se ei yllätä häntä. Hänen kokemuksensa käsipallosta, päämääräsuuntautuneesta liikkumisesta ei rajoita häntä, se ei estä häntä heittäytymästä tanssimiseen. Vapaa-ajan sosiaalinen tanssiminen viittaa haluun poispäin itsestä, liikeimprovisaatio suuntaa itseensä ja toisiin. Vapaa-ajan tanssimisessa ajatuksena on tanssia itsensä unohtuksiin, pois väsymyksestä, pois turhautumisesta. Lisäksi kipu tuo ruumiillisuuden koettavaksi, sitä ei voi väistää. Liikeimprovisaatioissa hän tanssii itseänsä, ruumiillisuutensa näkyväksi.

Cunningham on korostanut valppauden ja avoimuuden merkitystä tanssimisessa. Ne eivät tarkoita pitkästyksen vastakohtaa. Hän on todennut, että avoimuudessa tanssijalla on oltava kaikki suhtautumistavat, eikä vain yksi tietty asenne.<sup>322</sup> Tätä voi soveltaa pitkästyseen ja on oltava avoin sille, hengitettävä sitä ilman odotuksia. Toisaalta näin tanssija voi ohittaa pitkästyksen, hänen ei tarvitse astua siihen. Cunninghamin perusasenne tanssimisessa – mihinkään ei voi luottaa, mitään ei voi odottaa, on vain toimittava tilanteessa mitä hyvänsä tulee tapahtumaan – sopii pitkästyseen.<sup>323</sup> Toisaalta, kun hän haluaa painottaa valppautta tietynlaisena vireytenä, hän käyttää esimerkiksi tempojen äkillisiä vaihteluita, joka haastaa tanssijat teknisesti.<sup>324</sup> Silloin tanssijat suuntautuvat suorittamaan liikkeitä annettussa tempossa, tiiviit tapahtumat korvaavat tapahtumattomuuden, he loittonevat pitkästysestä. Näin tanssijoiden on mahdoton pitkästyä, heidän aistinsa ovat avoinna lukuisille haasteille.

Cunningham ei ole halunnut ilmaisua tanssijoiden olemukseen. Kun tanssijat tanssivat täydesti, siitä muodostuu itsestään mielenkiintoista. Samoin, jos katsojalta puuttuu vaatimuksia, jos hän todella katsoo, hän löytää useimmat asiat mielenkiintoisina. Jos katsojalla on ollut tietyt ennako-odotukset, hän katsoo niiden mukaan ja toiset asiat jäävät huomaamatta<sup>325</sup>. Mielenkiintoisuus asettuu pitkästyksen vastakohtaksi myös katsojalle. Cunningham toivoo katsojan sitoutuvan, olevan valpas ja avoin katsomaan teosta. Hän toivoo, että mielenkiinto siirtyy näin osaksi katsojan asennetta. Cunningham asettaa toiveet katsojan tavalle katsoa. Mestarille kenties olisi kauhistuttavinta, että katsoja pitkästyisi, kun hän katselee teosta. Katsojan odotetaan heittäytyvän niin, että hän ei odota mitään, mutta ottaa vastaan ja antaa paljon – luo oman tulkintansa. Cunninghamin teokset ovat laajasti tunnetut. Katsojat hakeutuvat esityksiin, vireystila katsomiseen on olemassa. Pääsylipun maksaminen, sen lunastaminen tarkoittaa yleensä kiinnostuksen ja orientaation suuntaamista teokseen. Katsojat valikoituvat. Teosten ajalliset kestot ehkäisevät myös pitkästyksen, koska ne eivät kestä tuntikausia.

<sup>322</sup> Deborah Jowitt, *Zen and the Art of Dance*. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985, 31.

<sup>323</sup> Deborah Jowitt, *Zen and the Art of Dance*. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985, 31.

<sup>324</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 142.

<sup>325</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 153.

Jo viisikymmentäluvulla Cunningham kirjoitti ekstaasista tanssissa, riemastuttavasta hetkestä, jonka puhdas energia antaa. Se merkitsee täydellistä tietoisuutta maailmasta ja samalla erillisyyttä siitä<sup>326</sup>. Opiskelijat kirjoittavat paljon tanssimisen auvoisista tunnelmistä. Toisaalta, sama kuvaus sopii osin pitkästyminen: olla tietoinen maailmasta ja olla samalla erillinen siitä, erillinen niin että maailma on yhdentekevä.

Kreikan sana ekstaasi (ekstasis) tarkoittaa olemista tai seisomista itsensä ulkopuolella, se viittaa poistumiseen muualle. Yksi etymologinen merkitys on sielun vetäytyminen ruumiista, jolloin viitataan mystiseen transsiin. Ekstaasia on käytetty myös teknisenä terminä, jolloin haltioituneessa tilassa ruumiin ajateltiin olevan kykenemätön tuntemuksiin, kun sielu oli kiinnittyneenä jumalallisten asioiden mietiskelyyn<sup>327</sup>. Ekstaasissa ihminen siis tuntee olevansa jossain toisaalla ja toisella tavalla, itsensä havaitseminen muuttuu. Ekstaasissa ja pitkästyemisessä on samankaltaisia piirteitä. Pitkästyminen antautuminen johdattaa olemiseen, jossa itsensä ja paikan havaitseminen muuttuvat, ne ovat yhdentekevät. Kummassakin ihminen paikantuu uudestaan, hän kokee itseänsä ja ympäristönsä eri tavoin. Olotiloina, laadultaan ne ovat hyvin erilaiset. Ekstaasi viittaa hyppyyn rajan yli, toisaalle. Pitkästyemisessä pysähtytään, liike vaimenee. Pitkästyemisessä ihminen haalenee, vieraus itsessä liittyy lopulta kokonaisuuden tuntemiseen olemisessä, olemiseen siinä missä on, ei muualla.

Olen samaa mieltä Cunninghamin kanssa siitä, että ajatus tanssimisesta harjoitteluna jättää sen välimuodoksi matkalla jonnekin muualle. Silloin liikkujan ei tarvitse asettua olemiseen, kuulla sitä. Toiminta työpajassa ja esiintymispaikoilla on kaikki tanssimista, liikkeessä olemista. En puhu lämmittelystä tai harjoittelusta valmisteluna johonkin tärkeämpään. Tanssissa olemiseen ei aina pääse, sitä ei voi vaatia. Tapahtumattomuus kuuluu tapahtumiseen. Rajan muodostaminen harjoittelun ja varsinaisen tanssimisen välille kaventaa mahdollisuuden elää liike sellaisenaan. Harjoittelu tai lämmittely voi jäädä välineelliseksi tiellä kohti varsinaista tanssia. Jotkut opiskelijat jakavat selvästi päivittäisen toiminnan lämmittelyyn ja varsinaiseen tanssimiseen. Kenties se on heidän asenteensa toimintaan yleensä. Jotkut opiskelijat vaativat valmistelun, orientoitumisen ennen kuin voivat antautua mihinkään toimintaan. Toisille päivien aloituksista, hengittämisestä muodostuu itsessään merkityksellinen. Joillekin työpaja on yhtä tapahtumista, jonka lounasaika ja nukkuminen katkaisevat. Koen pitkästyminen antautumisen merkitykselliseksi tanssimisessä. Se on kontrolloimaton aava, jossa koordinaatit häviävät, jossa tyhjiys asettuu olemiseen. Kaikki ei ole koko ajan hyvin kiinnostavaa, ei edes kiinnostavaa, kaikki voi näyttäytyä peräti samantekevänä, kunhan on. Näyttää siltä, että Cunninghamin zeniläisyys on suojannut hänet pitkästymiseltä. Hänellä on ollut erilaiset valmiudet nähdä tilanne uutena ja kiinnostavana. Toivon, että opiskelijat pitkästyvät, saavat kokemuksen siitä mitä on kun ei tiedä, kun vain jatkaa liikkumista, liikkumista udussa, josta saattaa luiskahtaa toisenlaiseen olemisen tilaan. Ajalla leikkiminen ei ole leikkiä varsinkaan silloin kun olen ohjaajana. Jotkut opiskelijat antavat minulle merkkejä. Ilmeillään ja tavassaan olla he kertovat minulle että nyt riittää, heidän kiinnostuksensa herpaantuu, he tarvitsevat uudet ohjeet, he tietävät jo tämän. Tietää jotain: raja heissä piirtyy näkyviin, he eivät halua kokea tanssimisen toistoa, he aset-

<sup>326</sup> Merce Cunningham. *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, Merce Cunningham Fifty Years. 1997. 86.

<sup>327</sup> Ecstasy. *Oxford English Dictionary Online*. 2008.

tavat uutuuden etusijalle. Useat opiskelijat haluavat uutta ja pienissä annospaloissa sen sijaa, että tekisivät, toistaisivat samankaltaista liikettä, toistaisivat ajassa sitä mikä tuntuu alussa liialliselta. Silti, kukin opiskelija asettautuu tilanteeseen tavallaan, ja jotkut uskaltavat pitkästyminen, vaikka en perustele sen merkitystä eikä heitä vaadita sitoutumaan siihen.

Ero pitkästyemisessä opiskelijoiden ja Cunninghamin välillä liittyy tanssimisen päämäärään tai päämäärättömyyteen. Cunningham on ollut pitkästyemisessä omalla tavallaan, hän on nähnyt kaikessa kiinnostavuuden. Tanssijoita hän on neuvonut jatkamaan tekemistä, hän tietää millaisesta ilmiöstä on kyse. Näin mestari on opastanut, että pitkästyminen kuuluu ammattiin, siitä ei tarvitse päästä eroon – se pitää kestää – ja jatkaa tekemistä. Kaikki on kuulunut työskentelyyn kohti teoksen esittämistä. Opiskelijoiden pitkästyminen tanssimisessa ei liity heidän valitsemaansa alaan. Se liittyy heidän elämäänsä, olemiseen liikkeessä. Päämäärä pirstoutuu. Tanssiminen aukenee olemisena. Harppaus, haaste on antautua ajan kuljettavaksi ilman odotuksia. Joillekin se on helppoa, kun taas jotkut pitävät kiinni uutuuden tunteesta tanssimisessa. Opiskelijat esiintyvät toisilleen työpajan lopussa, he jakavat ryhmissä tekemänsä liikesommitelmat eri tiloissa kampuksella. Se ei muodostu kohokohdaksi. Tanssiminen on kussakin hetkessä toimimista, ei kurottamista johonkin tiettyyn päämäärään.

Opiskelijoiden pitkästyminen tai tuskastuminen liittyy yleensä yksin tanssimiseen, toisten kanssa se on harvinaisempaa. Yksin tanssiessa kysymykset, epäilyt oman olemisen luonteesta saapuvat, ennen kuin pitkästyminen voi saapua. Emmanuel Levinasille on tärkeää löytää ulos olemisesta, olemisen tuolle puolen. Hän kirjoittaa persoonattomasta olemisesta, hän käyttää siitä nimitystä *il y a*, ”on”. Hän kuvaa sitä ehdottomaksi tyhjyydeksi ennen luomista, kohisevaksi hiljaisuudeksi, joka muistuttaa simpukankuoren laittamista korvalle. Olemisen kauhun hallitsemiseksi hän otti hypostasis-käsitteen, josta tuli kuitenkin vain välietappi. Hypostasis tarkoittaa tapahtumaa, jossa oleva sitoutuu olemiseen. Tapahtuu siirtyminen olemisesta joksikin, verbin asemasta asiaksi, ja hän antaa esimerkin: pöytä on<sup>328</sup>. Hän kuvaa hypostasista tapahtumaksi, joka ei ole vielä jotain, se ei ole olemassa, mutta se on olemisen tapahtuma jonka kautta jokin alkaa itsestään.<sup>329</sup> Hypostasis merkitsee tietoisuuden repeämää olemisen merkityksettömässä kohinassa, olemassa oleva laitetaan kosketuksiin olemisen kanssa.<sup>330</sup> Tämä merkitsee yksilöllisen olemassaolon erottumista ”on”-olemisesta, yksilöllistymistä olemisesta.<sup>331</sup> Pitkästyemisessä ihminen ajautuu anonyymiin olemiseen, jossa itsellä ja ympäristöllä ei ole väliä, sen kautta ihminen voi palata kokonaisuuden kokemukseen, joskin se ei muistuta Levinasin persoonatonta olemisen kauhua. Tapahtuu päinvastainen liike kuin Levinasilla. Hänellä ruumiillinen minä ilmaantuu ”on”-olemisesta, olemisen kauhusta, sen merkityksettömyydestä, yöstä. Pitkästyemisessä ihminen vajoaa ympäristönsä kanssa samankaltaiseen olemisen tilaan, jossa hän ei erottau ympäristöstään. Vaikka hypostasissa anonyymi ”on”-oleminen lakkaa, ja perustasta

<sup>328</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 52–53, 55.

<sup>329</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 2005 (1947), 52.

<sup>330</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 2005 (1947), 51.

<sup>331</sup> Richard A. Cohen ehdottaa Heideggerin käsitteen varsinaisuus (saks. Eigentlichkeit) yhteyttä hypostasis-käsitteeseen olemisen yksilöitymisessä. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 2005 (1947), 44: alaviite 6.

kohoa oleva, joka tulee itsekseen, niin kuitenkin Minä on aina sidottu olemassaolonsa.<sup>332</sup> Levinas asettaa myös nykyisyyden hypostasiksen tapahtumaksi, jolloin nykyisyys tarkoittaa lähtöä itsestä. Se on repeämä äärettömyyden aluttomuudessa ja olemisen loputtomassa kankaassa. Nykyisyys hajottaa ja liittää uudestaan, se alkaa, se on alku itsessään<sup>333</sup>. Ihminen saa nykyisyyden ja yksilöllisen olemassaolonsa, kun hän tulee ulos olemisestaan ja samalla hän on lukittu nykyisyyteen aivan kuten hän on lukittu olemassaolonsa. Pitkästyemisessä sitä vastoin ajan kulku ja paikka haalistuvat, minällä ei ole väliä.

Levinas on jatkanut ajatustaan, jonka mukaan ”on” -olemisen poistumiseksi ei tule asettua asemaan jonka oleva saa hypostasissa, vaan luopua siitä. Tämä merkitsee sosiaalista suhdetta toisen kanssa. Vastuullisuus toisen puolesta, toisen-puolesta-oleminen pysäyttää olemisen merkityksettömän kohinan<sup>334</sup>. Suhde toiseen on minän itseydeksi tulemisen lähtökohta. Vasta toinen mahdollistaa ihmisen irrottautumisen egostaan. Useimmille opiskelijoille yksin liikkuminen vie merkityksettömään olotilaan, se kauhistuttaa. Vastaavasti Levinasille olemisen merkityksetön kohina herätti kauhun. Työpajassa pitkästyminen jättää jäljen, yhdentekevä yhteys ympäristöön luo eron tiiviiseen yhdessä tanssimiseen.

Levinasin mukaan ainutlaatuisena ihmisenä oleminen vailla identiteettiä mahdollistaa suhteen toiseen, vastuun toisen puolesta.<sup>335</sup> Työpajan eri tilanteissa, myös pitkästyminen mahdollisuudessa, tanssiminen vie opiskelijat tilaan, jossa määrittelyjä ei tarvita, tapahtumisen voi ottaa sellaisenaan. Kummassakin tilanteessa, Levinasin kuvaamassa toisen kohtaamisessa ja tanssimisessa työpajassa tapahtuu törmäys Toiseen, jota ei voi ottaa haltuun. Oma itse paikantuu uudella tavalla: paikantumattomana, kokonaisena.

Muistan koreografi Yolanda Snaithin ohjaaman koreografiatyöpajan Laban Centressä, jossa opiskelin. Pitkästyminen mahdollisuus heittäytyi syliini, siitä muodostui yksi virstanpylväs.

*Makaan lattialla oikealla kyljelläni, kierin puolelta toiselle. Sarja, jota liikun, lyhenee ja lyhenee. Lopulta reitti, joka kulkee vasemman polven kaarrosta lattialla, siitä ilmaan, irti ylöspäin muodostaa yksitotisen taipaleen, mikä toistuu minussa. Tuo liike tapahtuu minussa vailla hurmioita, vailla haltioitumista. Liike toteutuu minussa mutta se ei poraudu luihin, liike verhoutuu, tila verhoutuu tarkoituksettomuuteen. Liike virtaa jähmettyneesti, tunteiden aallokko vaimenee. Iho kilpistyy panssariksi, samankaltaiseksi lattian, seinien kanssa. Olenko vaipumassa uneen, jossa näen mutta missä äänet sammuvat. Vaatteiden kahina vaimenee, polven kosketus lattiaan muuttuu äänettömäksi. Seinät vetäytyvät, hengitys ei syki, pulppua. Raajani tietävät reitin, silti se ei ole tuttu tai tuntematon – se on. Variaatiot vähenevät, liike pelkistyy, se ei ole paljas tai peitetty. Se on. Tuntemus sammuu, liike jatkuu. Odotan ohjaajalta lisää*

<sup>332</sup> Emmanuel Levinas, *Existence and Existents*. 2003 (1978), 83–84. – Teologissa hypostasis tarkoittaa Kristusta, joka yhdistää inhimillisen ja jumalallisen sekä jokaista kolmea persoonaa kolmiyhdydessä. Joyce M. Hawkins & Robert Allen (eds.), *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. 1991, 703.

<sup>333</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 2005 (1947), 52.

<sup>334</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 55.

<sup>335</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 57.

*neuvoja, opastusta seuraavaan vaiheeseen. Sitä ei tule. Hän on hiljaa. Snaith on salissa, hän istuu sivussa tuolilla, kukin tanssija on omillaan, kukin on erillisenä jaetussa tilassa. Suhde heihin sammuu, heidän toimintansa on samalla tavoin yhdentekevää kuin oma liikkeeni lattialla. Snaith ei kannusta, kommentoi, hän vain on samassa tilassa. Tuntemattoman ajan kuluttua kuulen oven pamahduksia, kollegat säntäävät ulos toinen toisensa jälkeen, turhautumisen tuska leimuaa. Tehokkuuden, tuottamisen ilmapiiri heiluu huoneessa, tämä tällainen on vieras, se on turhauttava. En tiedä miksi minä jatkan, jatkan. Kenties sinnikkyys, uteliaisuus, epäusko – tässä olen siis tätä teen. Mielessäni välähtävät tekemättömät työt: esseen palautus, uuden teoksen harjoitukset. Pian tuollaiset kiintopisteet etäännyvät, ne sammuvat. Olen liikkeessä, liike ei puhuttele minua, ei tunnu, se vaan on. Hamuan liikettä, aistit sulautuvat tilaan. Ajassa ajelehtiminen tuo muutoksen – joskus aikojen päästä, etäällä lähtöpisteestä ja aivan siinä – sama liikesarja lattialla syntyy valoon, olen eri tavalla siinä liikkeessä, sujahdan merkitykselliseen autuaalliseen tanssimiseen. Siinä on kaikki: lattia, valo, liike, toiset. Väsymys kaikkoaa, olen täysin valveilla, virkistynyt. Haltioiduin yksinkertaisesta liikesarjastani, mutta olen samalla väkevästi salissa, aistin tilan ja toiset. Kyse on jostain enemmän kuin liikelaadut, löydän jotain joka on merkityksellinen. Kulkemani matka, liikkumani tanssi syttyy valoon. Kietoudun saliin, olen osa sitä, se kuuluu osana minuun.*

Snaith kutsuu tämänkaltaista improvisaation hetkeä ”pitkästyminen esteeksi” tai ”rajaksi pitkästymisessä”, jossa tanssija ”kyllästyy” toimintaansa ja työstää esteen löytääkseen ”hyviä asioita”.<sup>336</sup> Oletan, että nuo hyvät asiat ovat sellaiset, jotka voi työstää edelleen näytämölle. Läpikäyty matka on olemassa liikkeissä, se henkii jonkin löytämisen, se ei ole enää mikä tahansa liike. Kokemukseni on osin erilainen verrattuna Snaithin ajatukseen, hän puhuu esteestä jonka tanssija voi toiminnallaan tai päätöksellään muuttaa. Tunnistan tanssissani, että avautuminen uudenlaiseen tanssimiseen voi tapahtua ilman tahtoani, omat ponnisteluni eivät siihen vaikuta. Tämä merkitsee antautumista uudenlaisen tilan ja ajan kokemiseen. Tuosta kokemuksesta lähtien pitkästyminen antautuminen on ollut itselleni merkityksellinen, siinä ei koskaan voi tietää mitä tapahtuu – jos tapahtuu. Siihen ei myös voi johdattaa muita. Voi vain tarjota tilan ja ajan, teen sen työpajassa. Pitkästymisessä olemisen, tunnelissa kieriskelyn ja pysähtymisen jälkeen voi syttyä valo, uusi merkitys voi syntyä toimintaan. Jos niin ei tapahdu, sitten ei. Pitkästyminen voi olla jatkuvaa ilman selkeää siirtymistä jonkin asian tai tunnelman löytämiseen.

Martin Heidegger esittää pitkästymisestä, että se ei merkitse veltostumista. Tilanteessa määrittelyt, rajaukset eivät ole päässeet valtaamaan olemista, ihminen on yhteydessä esi-neisiin, toisiin ihmisiin, erittely minun ja toisen välillä puuttuu<sup>337</sup>. Liikeimprovisaatio on opiskelijoille vierasta, he eivät rajaa etukäteen olemistaan. Joskus tapahtuu, että kaikki on siinä hetkessä, pyrkimykset, tavoitteet kaikkoavat, ne kuihtuvat. He kietoutuvat toisiin ja fyysiseen tilaan. Heidegger käsittelee pitkästy mistä ihmisen olemisen perustilana, joka ei

<sup>336</sup> Snaith nimeää hetken: ”Barrier of Boredom”. Valerie Preston-Dunlop, *Dance Words*. 1995. 412.

<sup>337</sup> Juha Varto, *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. 1995. 72–74.





ole toimintaa, se on sellaisekseen jättämistä. Pitkästy misessä purkautuvat määrittelyt ja kausaalisuhteet<sup>338</sup>. Liikkuminen ja liikkumattomuus vievät tilaan, jossa kaikki on yhteydes sä toisiinsa, jossa aika katoaa, se menettää merkityksensä. Iho avautuu fyysiseen tilaan, oman itsen erillisuus kaikkoaa. Ja toisinaan yhteydet katoavat, oma tuntemus asettuu päällimmäi seksi, turhautuminen tulvii esiin ja tekemisen merkityksettömyys on läsnä. Siinä tilantees sa tanssiminen ei huvita. Odotus, toive jostain suuremmasta tukkii tanssimisen. Pitkästy misessä, jossa määrittelyt itsestä ja ympäristöstä kuihtuvat, oma oleminen liittyy koko naisuuteen. Tämä on olotilana hyvin toisenlainen kuin arjessa touhuaminen.

Martin Heidegger kuvaa pitkästy mistä hiljaisena sumuna, joka siirtyy kaikkiin esineisiin, ihmiseen itseensä ja toisiin ihmisiin; ne ovat kaikki merkillisessä yhdentekevyyden tilassa. Tämä pitkästyminen tarjoaa olemisen kokonaisuudessaan<sup>339</sup>. Hän kuvaa sitä myös tilana, jossa ilo ja epätoivo ovat yhtä kaukana toisistaan, kaiken tavanomaisuus aukeaa autiomaana.<sup>340</sup> Pitkästyminen on mahdollisuus opiskelijoille. Haahuilu salissa tuntuu vieraalta, se tun tuu vieraalta suhteessa hikeen, toimintaan, hurmioon. Vieraus kyseenalaistaa määreet itsestä ja toisista. Tarmokas tanssiminen on heille myös vierasta, mutta hiki vihkii heidät yhteen, se vetää enemmän puoleensa kuin jättäytyminen kuulemaan samankaltaista liikettä itsessä. Hiki liisteröi heidät myös fyysiseen tilaan, he kiinnittyvät tilanteeseen. Näin he määrittävät itseään uudestaan, pitkästy misessä määreet jäävät auki. Voiko kokea vierauden itsessään, tunnustella vierautta kotona olona ottamatta sitä haltuun?

Useat opiskelijat ovat tyytymättömät tarjottuun pitkäkköön aikaan joissakin tilanteissa, heillä on valmiudet jaksottaiseen, lyhytkestoiseen toimintaan. Useat pysähtyvät tuolle tutulle rajalle, ennen rajaa, sillä pitkästyminen ei olemuksellaan kutsu kaikkia. Heideggerin mu kaan raja ei muodosta estettä johon jokin loppuisi, vaan raja on se mistä jokin ilmenee, mistä jokin näyttää läsnäolonsa.<sup>341</sup> Ajatus sopii pitkästy misen tilaan: jossain on raja, josta mah dollisuudet kumpuavat, toisenlainen olotila saattaa ilmaantua.

### **Pitkästy misen kosketus: India Song**

Mitä se on kun mitään erityistä ei tapahdu? Tapahtumat eivät leikkaa toisiaan, ulkopuoliset impulssit eivät ravistele, olon täyttää samankaltainen sameus. Asioilla ei ole väliä, ne vain ovat. Liikkumisesta puuttuvat kohokohdat, sama liike toistuu, se tapahtuu. Liikkumisella ei ole mitään tiettyä päämäärää, siinä ei etsitä mitään, se ei esitä mitään. Tuota olotilaa kuvaa Marguerite Durasin elokuva *India Song*<sup>342</sup>. Se kuvaa, se elää ja hengittää pitkästy mistä. Siinä ei oikeastaan tapahdu mitään, neljä eri kertojaa taustääninä kertovat tarinan, henkilöt vael tavat mykkinä tilassa. Tapahtumattomuuden näyttämö on Ranskan suurlähetystö Intiassa. Päähenkilönä on Anne-Marie Stretter, lähettäjä vaimo ja useat miehet sekä yksi palvelija. He kulkevat huoneessa hitaasti, he tanssivat erittäin hitaasti, nojailevat seiiniin. He ovat samassa asennossa pitkään, hyvin pitkään. Silmien räpsäytys, pään pieni liike kertoo että oleminen jatkuu, tilanne on siinä. Intohimo on liikkumaton. Kertojaäänten traagiset tari-

<sup>338</sup> Juha Varto, *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. 1995, 74.

<sup>339</sup> Martin Heidegger, *Was ist metaphysik?* (1929). Martin Heidegger, *Wegmarken*. 1976, 110.

<sup>340</sup> Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics*. 2000 (1953), 2.

<sup>341</sup> Martin Heidegger, *Building Dwelling Thinking*. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. 2001(1971), 152.

<sup>342</sup> *India Song*. Ohjaus ja käsikirjoitus Marguerite Duras. 1975.

nat eivät lihallistu, henkilöt ovat tilanteessa, mutta oleminen on viitteellinen, hatara. Puhumattomuus, hidas liike ja hämäryys luovat usvan. Usva peittää heidät, se kuvaa hämäryyden puutarhassa, tyhjällä tenniskentällä, meren rannalla. Paikka on yhtä tärkeä kuin henkilöt. Kun henkilö astuu kuvasta ulos, kamera jää pitkäksi aikaa tallentamaan tilaa, henkilöt eivät ole määräävä tekijä, vaan henkilö ja fyysinen tila ovat yhtä merkitykselliset tai merkityksettömät. Samoin tila on välillä kuvassa pitkään, myöhemmin kuvaan saapuu henkilö. Henkilöillä ei ole määränpäättä, suuntaa, he ajelehtivat tilassa. Tila ja henkilöt ovat samanarvoisessa asemassa, he ovat osa kokonaisuutta. Henkilöt uppoavat tilaan, maisemiin. Kaksijakoisuus hämärtyy. Samoin liikkeessä, pitkästyminen olotilassa ruumis uppoaa tilaan ja tila uppoaa ruumiiseen, rajat huuhtoutuvat epäselviksi.

India Songin teema, pianomusiikki saapuu elokuvaan useita kertoja. Se ei tapahdu osoittelevasti vaan musiikki laskeutuu kuvaan. Elokuva ei tähtää suureen kohokohtaan, joskin Lahoren varakonsulin pitkä valittava huuto kuvassa leikkaa tapahtumattomuuden. Se ei kuitenkaan vaikuta mitenkään henkilöiden olemiseen, joka jatkuu samankaltaisena. Tarina rakkaudesta, tarinat rakkauksista etenevät kertojien äänissä, kuva näyttäytyy unettavana, hämyisenä. Torjuttu rakkaus huutaa vihlovasti. Elokuvan maailmaan on antauduttava tai sitä ei jaksa katsoa. Tunnelma on, se ei muutu. Tai muuttuu: valon aste muuntuu kuvassa, kuva kirkastuu, se painuu takaisin usvaan, kirkastuu uudelleen.

Yksi vaikuttava asetelma on kuvassa pitkään, siinä vain valo ja sen kirkkausaste vaihtelevat. Asetelmassa nainen on puoli-istuvassa asennossa, neljä miestä on hänen ympärillään, he seisovat, istuvat tai ovat kyykyssä. Kaikki miehet ovat kiinnittyneenä naiseen, ovat tietoisia toistensa paikasta, asennosta, asemasta suhteessa naiseen. Kuva esittää jaettua tilaa, jaettua pitkästymistä. Ajan kuluminen osoitetaan valon vaihtumisella, välillä henkilöt muuttuvat tummuudessa silhueteiksi. Henkilöt pysyvät samoissa asennoissa.

Eräässä kohtauksessa mies ja nainen tanssivat, äänet tulevat muualta, heidän suunsa ovat liikkumattomat. Repliikit käsittelevät ikävystymistä. Nainen puhuu: ”Ikävystyminen riippuu ihmisestä, ei siitä voi antaa neuvoja”. Mies puhuu: ”Ehkä se ei olekaan niin raskasta kuin sanotaan”. Pitkästyminen ei kuohuta tunteita, se ei liity keveyteen tai raskauteen, se levittäytyy harsona olemiseen.

Joskus ainoa liike kuvassa on tupakan savun leijailu tilassa. Tupakka on tuhkakupissa tai jonkun miehen sormissa. Henkilöt eivät ole kärsimättömät, he vain ovat. He elävät öisin, kuumuus on päivisin liiallista eurooppalaisille. Öinen maisema ja aamunsarastus tuovat hiljaisuuden. Hiljaisuus kuvissa on raskas. Elokuvasa ei selviä kuinka monta päivää ja yötä se kuvaa. Sillä ei ole väliä. Henkilöt eivät kiinnity aikaan, he ajelehtivat ajassa. Huoneessa on suuri peili, usein ei voi olla varma näkykö henkilö vai onko hän peilin kautta tuleva heijastus.

Elokuvan loppupuolen kohtauksessa näkyy hotelli, se on valaistu kirkkaaksi, ihmisten oleminen pysyy samankaltaisena, siirtymä paikasta toiseen, asennot. Aivan kuin mikään ei tartuisi heidän nahkaansa, tilanne jatkuu ja jatkuu. Kertojat puhuvat samalla maailman tilanteesta, Kiinan sodasta, mutta maailman tapahtumat eivät liikauta heitä pöydän ympärillä. Heissä on silti lihan kerrostumat, tarinat ovat heitä, heissä, mutta ne eivät siirry alleviivavaana tunteiden, tunnelmien myrskynä. Mikään ei kosketa naista.

Lopussa kamera kiertää Intian karttaa, se kaartaa paikkojen nimissä. Aivan kuin nyt vasta jokin paikallistuisi, jokin todellistuisi. Ja kuitenkin – se on vain kartta. Se on toisella tasol-

la kuin tapahtumapaikka, kartta etäännyttää vielä enemmän, se kertoo tuskin mitään. Matka on tehty, reitti on kuljettu. Mitä jälkiä jää jos jää? Päätös on kuin opiskelijoiden hetki, jakso työpajassa – pitkästymisen ajanjakso, tuokio. Kun he palaavat siitä arkeen, lähtevät työpajalta kotiin, jää ihmetys: missä kuljin jos kuljin ja miten. Matka kotiin on toisenlainen todellisuus, sinä he kulkevat funktionaalisesti tietyn matkan, reitin, ja matkalla on selkeä päämäärä.

Elokuva koskettaa jälkeinpäin, se liikauttaa päivän, päivien jälkeen. Tapahtumattomuuden tunnelma levittäytyy minuun, se saapuu kokonaisuutena, ilmapiirinä jonka elokuva luo, ei erillisinä kuvina. Se herättää, se muistuttaa muista aisteista, yön äänet, lämpö joka hohkaa rakennuksista vielä yölläkin. Liikkumattomuus liikauttaa. Kertojaäänten ja kuvien maisema alkaa elää minussa. Pitkästymisen<sup>343</sup> hataruus, sen utuisuus muuntuu väkeväksi tunnelmaksi, josta en löydä selkeää ydintä elokuvaan. Se vaikuttaa viiveellä. Aika asettuu eri tavoin liikkuessani, tanssiessani pitkästyneisyydessä – siitä aukeaa portti. Se aukeaa joskus erilaiseen olemiseen, jossa maailma näyttäytyy toisin. Astun selkeästi portista tuohon todellisuuteen siinä hetkessä. Elokuva kietoo otteeseensa myöhemmin, päivien päästä. Kun tanssin pitkästymisen hämärässä maassa aistit sumenevat, siinä en näe, en kuule tai tunne kirkkaasti mitään. Kunnes – valo iskeytyy lihaan, maisema avautuu toisennäköiseksi, liikkeenä, liikeratani tunnistavat ilman uudella tavalla, tuoreesti. Hämäryys haihtuu. Hämäryys on poispyyhkäisty, olen uudessa paikassa. Kirjoitus hamuaa koettua:

aikaa kädellä  
valonsäde ovella  
maisema auki

<sup>343</sup> Julia Kristeva on viitannut Durasin kirjoituksiin. Hän kuvaa Durasin luomia naisia, heidän suruaan, joka on 'ei-mitään'. Kristeva nimeää tuskan pitkästymisen tyhjyydeksi. Hän nimeää Durasin tekstit rajojen kirjallisuudeksi, ne laajentavat sitä mikä on nimettävissä. Henkilöiden keskustelut tuovat jatkuvasti esiin 'ei-mitään', johon tuska tiivistyy. Tämä johdattaa merkityksen valkeaan tyhjyyteen. Julia Kristeva, *Musta aurinko: masennus ja melankolia*. 1998, 263, 267, 282.

# Outous

Opiskelijat puhuvat ja kirjoittavat paljon outoudesta. Paikka, tekninen korkeakoulu, on tanssimiseen vieras. Itse tanssiminen on heille tuntematonta. Tanssiminen tilassa, omien liikkeiden kuuntelu tai tanssiminen toisen kanssa, toisen läheisyydessä herättää kummalliset tuntemukset. Toiminta itsessään johdattaa heidät outouden maailmaan. Lähestyn outoutta muun muassa saksankielisten *abgrund* ja *unheimlich* sekä toiseus käsitteiden avulla. *Abgrund* ja *unheimlich* avautuvat erityisesti Martin Heideggerin maastossa ja toiseus paikantuu Emmanuel Levinasin kuvaamassa Toisen kohtaamisessa.

## Abgrund

Työpajassa liikkuminen tarkoittaa liikkeessä olemista, ei liikkeen suorittamista. Opiskelijat kuuntelevat liikettä, he aistivat liikelaatuja. Joka hetki mahdollisuudet levittäytyvät eri suuntiin, liikkeet eivät matkaa tiettyä rataa alusta loppuun, vaan herkistyminen ja aistisuus ovat läsnä: tunnelmat vaihtelevat, varmuus seuraavasta liikkeestä on poissa. Edellinen tapahtuma pyyhkiytyy, seuraava tilanne yllättää. Ihmetys liikkeessä, liikkeen kantama tunnelma itsessä aukeaa erilaisiin olotiloihin. Olennaista on miten olla liikkeessä, ei se onko liike käden nosto sivulle vai pyörähdys. Vaikka opiskelijoilla on paljon liikunnallisia harrastuksia, työpajan tarjoama tapa olla liikkeessä on heille outo. Se koettelee myös heidän fyysistä kuntoaan, päivittäinen kahdeksan tunnin tanssiminen on rankkaa. Seuraavassa opiskelija yrittää yhdistää tanssimisen aikaisempiin kokemuksiinsa.

It's hard to draw any conclusions out of this week,  
it has been really strange.  
I don't know the meaning of these sessions  
but I think we all had a good time  
getting to know each other which is good of course.  
In my group we had some problems  
to decide what to do out of our performance.  
To work with nothing but moves is strange  
and hard at the same time.

However, to come up with something feels great!  
Creativity in an odd way I guess...  
(z 6.4/ 1–11)

Opiskelijan kirjoituksessa outous purkautuu siinä, että työpajan tarkoitus on hänelle epäselvä. Kuitenkin tuo tarkoituksettomuus tuottaa mielihyvän, se tuo ilon. Opiskelija kuvaa tilannetta, jossa työskennellään pienryhmissä. Tehtävänä kussakin ryhmässä on luoda rakenne ja tapa toimia, tanssia yhdessä ryhmän valitsemassa fyysisessä paikassa kampusalueella. Kukaan opiskelija ei asetu ulkopuoliseksi katseeksi, vaan ryhmä työstää teosta yhdessä, se kommunikoi liikkeessä. Kirjoittaja tilittää tällaisen työskentelytavan aiheuttamaa hämmennystä. Tunnelma heittelee, siinä vaihtelevat outous, rankkuus ja ihanuus. Ryhmässä opiskelijat törmäävät päätöksenteon ongelmaan. Miten päättää sellaisesta, joka on heille tuntematonta. Sanallisten päätösten tekeminen etukäteen, oman ja toisten tahdon yhteensovittaminen ei toimi, vaan työskentely merkitsee liikkeessä kommunikointia, antautumista kyseiseen hetkeen. Tunnelmat vaihtelevat ryhmässä ja jonkin löytäminen – liikkeen, liikesommitelman, toisen kanssa olemisen – tuo auvoisen olon. Kirjoittajalle outous tarkoittaa liikkeellä kommunikointia ja liikkeeseen luottamista. Se on rankkaa, se on vaikeaa. Hänen kokemusmaailmassaan siihen ei löydy perustaa. Outous vallitsee itsessä, ympärillä ja hän kiinnittyy tiiviisti toisiin: hän käyttää me-muotoa. Yhteinen ihmetys ohjaa heidät jonnekin, he saapuvat yhdessä johonkin sellaiseen, josta kirjoittaja on ylpeä. Lopuksi kirjoittaja hapuilee tekstissä kohti luovuutta, hän liittyy outouden luovuuteen, koska tutut maamerkit ovat kateissa. Outoa on vaikea istuttaa määritelmiin. Tehtävän rakenne luo mahdollisuuden heittäytyä tuntemattomaan. Opiskelija uskaltautuu tehtävään, hän jättää oman tahdon, astuu ei-tietämiseen. Sen hän tekee rohkeasti.

*Abgrund*, pohjaton pohja, on kuulunut Cunninghamin tapaan tehdä koreografioita. Työskentelyssä on ollut voimallisesti pohja, perusta ja sitä ei ole ollut. Sattuman menetelmillä hän on antanut itsensä ajautua tuntemattomaan, kuitenkin pohja on ollut teosten tekemisessä, arvalla saatujen kombinaatioiden työstämisessä. Susan Leigh Foster on kuvailut Cunninghamin työskentelytapaa. Hän on luonut erilliset liikkeet ja sitten käyttänyt sattuman menetelmiä, jolloin liikkeet ovat asettuneet sarjoiksi. Hän on rajannut arvottavaksi myös liikkeiden toiston, keston ja tilalliset reitit, jolloin ympyrät, kaaret, diagonaalisuunnat, siksak-kuviot ovat saattaneet ilmetä<sup>344</sup>. Cunningham on siis käyttänyt hallintaa, kun hän on määrittänyt mitkä asiat hän on valinnut arvottaviksi. Arvonnan jälkeen hän koetteli liikkeet itse.<sup>345</sup> *Abgrund* on tarkoittanut eri asioita työskentelyvaiheen eri aikoina Cunninghamille ja hänen tanssijoilleen. Tanssijoille *abgrund* on välittynyt, se on siivilöitynyt Cunninghamin antamissa liikemalleissa. Turvallista oli, että Cunningham oli jo itse koetellut liikemallit, tuntematon tarkoitti vaatimuksia liikkeen suorittamisesta. Cunningham usuttaa tanssijoita hyppäämään kuiluun. Ihanteena on, että tanssija suorittaa liikkeet moitteettomasti ja samalla elävästi, jolloin hän ylittää aina itsensä. Tuota hyppyä ei voi älyllistää<sup>346</sup>. Cunningham on asettanut tanssijoilleen vaatimukset miten olla liikkeessä, joten turvallista olemista tans-

<sup>344</sup> Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. 1986, 37.

<sup>345</sup> Kuten alussa mainitsen, viittaan enimmäkseen siihen aikaan kun Cunningham itse tanssi.

<sup>346</sup> Deborah Jowitt, *Zen and the Art of Dance*. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*. 1985, 32.

simisessa ei mestarin sanoista ole voinut tavoittaa. Tämä on tarkoittanut, että liike on ollut pois tarinallisuudesta, haasteena on ollut sallia yksilöllisen liikelaadun ilmetä paljaana, voimakkaana ja häpeilemättä.<sup>347</sup> Vaikka Cunningham oli yleensä koetellut liikkeet itse, ne tuntuivat tanssijoista kummallisilta. Työpajassa tilanne hohtaa outouttaaan, kun liike tapahtuu ilman päämäärää. Valppaus liikkeen kuulemiseen johdattaa kummallisuuden todellisuuteen. Liikkeet eivät kuitenkaan ole sellaisenaan outoja, vaan tapa jolla liikutaan luo kummallisuuden kehän.

Tanssijoiden oli oltava itsensä tanssiessaan. Cunningham on olettanut että he tanssies- saan samanaikaisesti pyrkivät ja ovat pyrkimättä, sillä pyrkimys ei saa kuluttaa heitä. Pyrkimys merkitsi pyrkimystä kohti täydellisyyttä. Tanssijan piti tavoitella täydellisyyttä ja samalla hylätä se kokonaan. Tanssijan täytyi sisäistää tuo paradoksi, muuten tanssi ei ollut sitä mitä Cunningham siltä odotti, muuten jokin puuttui<sup>348</sup>. Tällaiseen paradoksiin ei työpajassa pyritä. Siellä ei ole kyse liikkeen täydellisyydestä, sen moitteettomasta suorittamisesta. Liike on ihme työpajan osallistujille. Kokemustaan kuvaavan opiskelijan tekstistä selviää, että tavoitteiden puuttuminen ja toiminnan epäselvyys avaavat maaston ihmettelylle. Ryhmässä opiskelijat eivät tiedä mihin pyrkiä. Pyrkimättömyyden olotila on outo heille, se hämmentää. He jättävät tahtotilan syrjään. He luottavat siihen, he luottavat tuntemattomaan. Toimiminen luo jotain yhteisesti. En anna heille liikemalleja, eikä heillä ole selvää käsitystä millaiselta tanssin pitäisi näyttää. Näin he ovat avoimet ei-tietämiselle. Cunninghamilla on ollut selvemmin suhde johonkin, pohjattomuuteen, hän on etsinyt sitä, käyttänyt tahtoaan: hän on käyttänyt sattuman menetelmiä päästäkseen pois oman valtansa piiristä. Sattuman menetelmät ovat auttaneet hänet pois intuition ja tavan poluilta.<sup>349</sup> Calvin Tomkinsin mielestä sekä Cagelle että Cunninghamille sattuma on tarjonnut keinon etäännyä itsestä kokonaan, tiedostamattomastakin. Se on päästänyt uudelle tietoisuuden kentälle missä maasto on kokonaan tuntematon<sup>350</sup>. Opiskelijoilla outous puskee tanssimisesta, pohjattomuus aukeaa yllättäen, se aukeaa etsimättä tanssimisessa. He eivät valitse kuten Cunningham, vaan tanssiminen viettelee heidät uudenslaisiin todellisuuksiin. Opiskelija toteaa kirjoituksessaan kuinka häneltä puuttuu kosketus tällaiseen työskentelyyn. Opiskelijalla aukeaa toisten kanssa tanssimisesta pohjattomuus, jollaista hän ei ole kokenut aikaisemmin.

*Abgrund* on nähtävissä Cunninghamin työskentelyssä, jossa hän on yhdistänyt baletin liikekielen, arjen liikkeet ja sattuman menetelmät. Näin sattuma ja olemassa oleva liikekieli ovat muodostaneet pohjattoman perustan.

Cunningham on halunnut sovittaa yhteen oman näkemyksensä ja itseään suuremmat voimat. Se on merkinnyt tasapainoilua kahden suuren voiman – kulttuurisen ehdollistumisen ja inspiraation – välissä. Kuvaan astui pelko, että luopuu omasta irrallisuudestaan ja valppaudestaan. Sattuman käyttö on tuonut Cunninghamille ainakin väliaikaisen ratkaisun<sup>351</sup>. Silti,

<sup>347</sup>Esim. Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>348</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 294.

<sup>349</sup> David Vaughan, Merce Cunningham. Sontag, Susan et al., *Cage Cunningham Johns. Dancers on a Plane*. 1990, 81.

<sup>350</sup> Calvin Tomkins, *On Collaboration* (1974). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 46.

<sup>351</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 111. – Copeland esittää, että Cunninghamin kiinnostus baletin liikekieleen ja sattuman menetelmiin viittaavat nykyajan klassismiin. Hän nimeää Cunninghamin klassismin edustajaksi. Copeland määrittelee klassisistin henkilöksi, joka tunnistaa itseilmaisun rajoitukset ja näkee luovuuden oman subjektiivisuuden ja tradition, esimerkiksi olemassa olevan tekniikan yhteistyönä. Cunninghamin muoto klassismissa liittyy ”epäilyn aikaan” (the age of suspicion): on vaikea tunnistaa luonnollinen ”inspiraatio” ja kulttuurinen

tuo sattuma on näyttäytynyt Cunninghamille ainakin osin tiedettynä, siinä on lopulta jokin järjestys aivan kuten kaaosteorioissa. Cunninghamin kuvaamat voimat<sup>352</sup> ovat ”tässä maailmassa”, vaikka hän tunnusti niiden voiman ja sen, että ne ovat hänen itsensä ulkopuolella. Ne kuuluvat johonkin jo tiedettyyn, ei äärettömään. Hän tunnistaa kuilun, *abgrundin*, ja oman suhteensa siihen.

*Abgrund* esiintyy Martin Heideggerin kirjoituksissa. Alkuaikojen kirjoitusten olemisen perusta muuttuu myöhemmin kuiluksi, ilman perustaa olevaksi. Se ei kuitenkaan merkitse negatiivisuutta. *Abgrund* on alkuperäinen tilan ja ajan ykseys, samoin alkuperäinen perustan olemus.<sup>353</sup> *Abgrund* ei ole pohjattomuutta, vaan se näyttäytyy perustana, jolla on piilevä laajuus, avaruus ja kaukaisuus.<sup>354</sup> *Abgrund* ja perusta kuuluvat yhteen, *ab-grund* on nimensä mukaisesti perustasta lähtevä. Näin se ei merkitse yksinkertaista peräytymistä tai poismenoaa<sup>355</sup>. Se ponnistaa jostakin tietystä, perustasta. *Abgrund* tuo esiin ei-tietämisen, kuilun, jolla on pohja, perusta. Kätkeytymisessä perusta tuo esiin tyhjyyden avoimuuden, joka on määrätty.<sup>356</sup> Heidegger perustelee monin samoin *abgrundin* yhteyden perustaan. Kuilu, *abgrund* ei ole mahdollinen ilman perustaa. Ne tarvitsevat toisensa, koska kuilussa olemisen kokemusta ei voi mitenkään käsittää ilman tajua perustasta. Ne kuuluvat olemiseen, liikkumiseen aivan kuten varsinainen ja epävarsinainen oleminen kuuluvat täälläoloon, arvottamatta.<sup>357</sup> Jos *abgrund* on perusta kätkeytymisessä, sillä on kuitenkin suhde johonkin mitä vastaan olla, mitä vastaan koetella. Opiskelijoiden outouden kokemusta ei voi olla ilman sitä mikä on heille tuttua, tavallista. Tuttuuden kautta outous hahmottuu. He kävelevät, istuutuvat ja kurottelevat päivittäin. Se, miten he asustavat liikettä tanssiessaan, miten liike heijaa heitä eri tunnelmissa, on outouden maailma, perustaton perusta. Samoin tapamilla he ovat toistensa kanssa liikkeessä, on vieras. He humahtavat kuiluun, tietämisen ja ei-tietämisen maastoon.

## Kontrolli

Kontrolli vilahtelee työpajassa silloin tällöin kun toiminta uhkaa liiallisella outoudellaan. Seuraavassa on opiskelijan kuvaus tilanteesta, kun kaikki liikkuvat yhdessä salissa. He lävistävät tilaa, eri ruumiinosat johdattavat vuorollaan salin toiselle puolelle.

I (you) think I (you) know how I (you) can move the body,  
but it isn't that easy.  
When we are racing over the floor like somebody dragging us  
It is a bit difficult to let go of myself (yourself).

ehdollistuminen. Kulttuurinen ehdollistuminen, koulutus uhkaa klassista impulssia. Tätä ongelmaa Cunningham lähestyy teoksissaan, sattuman menetelmä on tarjonnut yhden ratkaisun (mts. 110–111).

<sup>352</sup> ”I am touch with (something) far greater than my own personal inventiveness could ever be, much more universally human than the particular habits of my own practice.” Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>353</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. 1989, 379.

<sup>354</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. 1989, 387.

<sup>355</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. 1989, 379.

<sup>356</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. 1989, 379–380.

<sup>357</sup> Heideggerin mukaan täälläolo määrittyy mahdollisuudesta olla itsensä tai olla olematta itsensä. Varsinaisuus (saks. *Eigentlichkeit*) ja epävarsinaisuus (saks. *Uneigentlichkeit*) kuvaavat näitä olemisen tapoja, joita ei arvoteta. Hän kuvaa epävarsinaisuutta erityisenä tapana olla täysin maailmassa, kun joku ei ole itsensä. Hän liittää täälläolon epävarsinaisuuden lankeamiseen, joka on upottautumista kenen tahansa julkisuuteen. Varsinaisuus on taas olemismahdollisuuksien mukaista itsenä olemista. Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*. 2000 (1927), 33, 67, 223, 322.

Think I am (you are) too aware of the others.

(x 1.2/ 8–12)

Opiskelijalle toiset muodostuvat kontrolliksi, hän asettuu ensisijaisesti katseen kohteeksi, hän luopuu itse katseena olemisesta. Hän kirjoittaa ruumiistaan kohteena, jota hän voi ja osaa liikuttaa. Ajatus siitä, miten oma ruumis liikkuu, ei auta toiminnassa, itse tilanteessa. Käyttäytymissäännöt ja liikkumisen ennakointi asettuvat kontrolliksi tanssimiselle. Hän kiittää poikki salin ilman tiukkaa hallintaa, mutta epäily jäytää häntä. Toiminta tuntuu oudolta, koska toiset näkevät hänet. Katseet muodostuvat hänelle arvottavaksi, negatiiviseksi voimaksi mikä estää tapahtumiselle jättäytymisen. Myös Cunninghamin tanssijat ovat muistelleet toisten katseiden kiusallista läsnäoloa, kun he olivat odottamattoman haasteen edessä. Cunningham antoi tanssijoilleen hyvin pitkät tanssisarjat, joihin he eivät olleet totuneet. Hän näytti ne vain kaksi tai kolme kertaa ja pyysi toistamaan. Ryhmässä joku muisti jotain, toinen lisäsi siihen mitä muisti. Osa nautti, osa kärsi tilanteesta. Valda Setterfieldille kokemus oli jumalainen, hän muistaa nuo tunnit ihmeellisimpinä seikkailuina elämässään. Useimmat tulistuivat. Heidän mielestään tuollainen toiminta oli edesvastuutonta, sopimatonta, se saattoi aiheuttaa onnettomuuksia. Jotkut tanssijat myönsivät, että he eivät pitäneet siitä, että heidät nähtiin kun he eivät osanneet askeleita. Cunningham puolusti toimiaan. Hän halusi nähdä mitä tanssijat tekevät materiaalilla, koska hän halusi löytää jotain uutta itselleen. Cunningham luopui pian tästä toimintatavasta tanssijoiden vastustuksen takia, tanssijoilta puuttui rohkeus siihen. Setterfield oli sitä mieltä, että Cunningham järkyttyi tuon ajan<sup>358</sup> tanssijoiden turvallisuuden tarpeesta<sup>359</sup>. Tanssijoille kiinnekohta on ollut yleensä hyvin harjoitetussa liikemateriaalissa, siinä paljaana oleminen on haastanut. Liikkeet ovat kaivertuneet lihaan harjoituskertojen myötä, mikä ei tapahdu työpajassa. Pelko naurunalaiseksi joutumisesta estää kummassakin tapauksessa mahdollisuuden uudelleenlaiseen kokemukseen. Kummassakin ryhmässä liikkujat asettavat kollegat, toiset ihmiset, uhkaksi. Näköaistin herruus nostattaa kontrollin.

Seuraavassa on toisenlainen kuvaus, kun toiset opiskelijat ympärillä eivät määritä opiskelijan olemista.

It feels embarrassing at first;  
jumping, breathing loudly, making extreme body movements.  
I think it depends on me and myself  
And not the other people around me.  
It is about getting in a certain control  
and the other way round: no control.  
Let my body float,

<sup>358</sup> Aika sijoittuu vuosille 1972–1975: Setterfield oli ryhmässä toiseen otteeseen vuosina 1965–1975. Brown lopetti ryhmässä vuonna 1972, tapahtumat sijoituivat hänen lähtönsä jälkeen. Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 103, 231.

<sup>359</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al. Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 118–119.

Get contact with my body and mind.  
Afterwards I feel in a kind of way, free and loose.  
(x 3.1/ 12–20)

Tässä vapautuminen, irtaantuminen ilmenee suhteena itseen ja toisiin. Toiset eivät muodostu kontrolliksi, määrääväksi tekijäksi. Se vapauttaa ajelehtimaan, löytämään itseään. Tanssiminen salissa, suuret liikkeet ja äänekkyyys heittävät pois arjen totutusta olemisesta, hämmennys sekoittaa, ja opiskelija kurkistaa kontrollin, käyttäytymissääntöjen toiselle puolelle. Hän pääsee nopeasti hämmennyksen yli, hänen asenteensa poikkeaa sekä edellisestä opiskelijasta että tanssijoiden hämmennyksestä tanssisarjan opettelussa. Ajelehtiminen liikkeessä, kausaalisuudesta luopuminen liittyy kontrollista irtautumiseen.

Opiskelijat hyväksyvät tanssimisen sen outoudessaan; outous on yksi houkutin heittäytyä tapahtumiseen. Cunningham on käyttänyt muun muassa I Ching<sup>360</sup> -menetelmää päättämään liikkeen ja tilan käytöstä. Mielen pitää olla vapaa vastaanottamaan menetelmällä saadut liikkeet tilassa, sen jälkeen löytyy tapa selviytyä tilanteesta. Tämä tarkoittaa tilanteen hyväksymistä sellaisenaan. Koreografi heittäytyi tilanteeseen, jossa päätös syntyi. Hän hyväksyi sen, toimi sattuman ohjeen mukaan<sup>361</sup>. Cunninghamin heittäytyminen ei ole ollut täydellinen, umpimähkäinen, sillä ennen arpomista, ennen sattumaa hän määritteli tarkasti liikkeet, suunnat ja reitit. Näistä elementeistä arpomalla syntyi järjestys – arvaamaton järjestys, outo järjestys. Opiskelijat heittäytyvät tanssimiseen, heiltä puuttuu päämäärän tai tarkoituksen tuoma tuki. Cunningham on tähdännyt teoksen valmistamiseen. Opiskelijoiden tanssiminen toistensa kanssa on verrattavissa Cunninghamin sattuman menetelmiin, koska kummastakin puuttuu tieto mitä tulee tapahtumaan. Opiskelijoilla ei ole kuitenkaan opittua tanssimisen tapaa purettavana kuten Cunninghamilla. Liikkeessä oleminen on opiskelijoille kummastus.

Kontrolli on toiminut myös ikävänä yllätyksenä uusille tanssijoille. Kun Steve Paxton aloitti tanssiryhmässä, niin eniten häntä ihmetytti, että he eivät istuneet ja arponeet, heittäneet kolikoita kuten hän oli odottanut. He vain tulivat ja opettelivat askeleet<sup>362</sup>.

Steve Paxton on myös huomannut, kuinka Cunningham on kyennyt monin eri tavoin käyttämään hyväkseen kaaosta tai työskentelemään määräämättömyyden kanssa. Paxton viittaa harjoitus- ja esiintymistilojen kokoeroihin, jolloin haasteena oli siirtää pienessä studiossa harjoitettu teos suurempaan esitystilaan. Kuinka tanssijat pystyivät silloin tanssimaan teoksen ajallisesti oikein lyhyessä harjoitusajassa? Siinä tarvittiin kaikilta älyä ja kykyä järjestelyyn<sup>363</sup>. Paxton viittaa ulkoiseen muutokseen, tilan kokoon, mikä haastoi tanssijat uuteen ponnistukseen. Fyysisestä tilasta muodostui kontrolli, ajasta samoin. Lundissa työpajan sali ja opiskelijoiden valitsemat tilat tansseille kampuksella ovat pikemmin mahdollisuus kuin rajoitus. Opiskelijoiden ei tarvitse venyä tilaan, kamppailla tilan kanssa tai huolehtia tar-

<sup>360</sup> I Ching -menetelmässä peruskuvioita, heksagrammeja on 64. Cunningham saattoi tehdä 64 erilaista liikefraasia, joista arpoi. Fraasien kesto saattoi vaihdella yhdestä 64 laskuun. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 232.

<sup>361</sup> Janet Lynn Roseman, *Dance masters: interviews with legends of dance*. 2001, 54.

<sup>362</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 104–105.

<sup>363</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers* (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 105.

kasta ajoituksesta. He tanssivat tilaa, tila tanssii heissä. Maisema heittäytyy heihin. – Toisinaan kuluneesta puulattiasta irtoaa säleet jalkapohjiin, kipu paikallistaa juuri siihen todellisuuteen.

Cunningham on antautunut odottamaan päätöstä sattuman menetelmissä, toiminta tanssijoiden kanssa on ollut toisenlaista. Tanssijoiden mukaan Cunningham tuotti tietynlaisen kaaoksen tahdollaan. Se tarkoitti, että hän seurasi tilannetta, jos teos yltyi liian kaaottiseksi, hän veti takaisin, hän käytti älyään ja hän mukautti teoksen sellaiseksi kuin hän halusi<sup>364</sup>. Cunninghamin tapa heilua kontrollin ja kaaoksen välillä on asettanut hänet harkitun sattuman käyttäjäksi. Rajattu, harkittu hallitsemattomuus kuvaa hänen työskentelyään. Hän on osoittanut toiminnallaan, että hän on tunnistanut herkästi eron kontrollin ja kontrolloimattomuuden välillä, ja on kallistanut teoksen takaisin kontrolliin vähentämällä esimerkiksi tanssijoiden valinnan vapautta.<sup>365</sup> Työpajassa opiskelijoilla ei ole tuota taitoa, he eivät kallistele suhteessa kontrolliin, kun he antautuvat toimintaan, he perääntyvät harvoin.

Sattuma on ehtymätön lähde, siinä ilmestyy jotain itselle tuntematonta. Cunninghamin teosten toteutuksessa ei kuitenkaan ole ollut mitään sattumanvaraista. Kaaos ja kontrolli ovat olleet jatkuvassa vuorovaikutuksessa, muistelee myös ryhmän tanssija Emma Diamond<sup>366</sup>. Cunningham on kiinnittänyt kaaoksen toteutuksella, kontrollilla siihen hetkeen. Tanssi on näyttänyt silloin hallitulta ja määrättyltä. Työskentelyvaiheen taustalla oleva kaaos on pilkahdellut teoksessa, se on yhdistynyt kontrolliin ja tuonut ripauksen outoutta.

Cunningham luopui osin kontrollista sattuman menetelmien avulla. Hän on omaksunut lukuiset tavat luottaa sattumaan, se on rikastuttanut teoksen sisältöä. Hän on kuitenkin ohjastanut tiukasti tanssijansa. Perusteena on ollut, että monimutkaiset liikekuviot vaativat tarkan koordinaation ja niin suuren nopeuden, että on huolehdyttävä tanssijoiden turvallisuudesta onnettomuuksien välttämiseksi<sup>367</sup>.

Cunningham on toistuvasti puhunut siitä, että liikkeellä ei ole mitään muuta merkitystä kuin liike itse. Cunningham on opettanut tanssijat tanssimaan niin, että liikkeeseen ei liity symboliikkaa, liike ei kuljeta mukanaan tiettyä ajatusta tai tunnetta, on vain liike itsessään. Tällainen tyhjiys on luotu tanssimisen kehykseksi. Kuitenkin tanssija Marianne Preger Simon on havainnut, että se mitä tanssijoiden mielessä liikkui oli heidän asiansa, mutta mitä he tarkalleen projisoivat oli liike, ei mitään muuta. Hän on arvioinut, että vaikka Cunningham vakuutti, että tanssit eivät kerro mistään, he tanssijat tiesivät asian paremmin<sup>368</sup>. Sattuman menetelmät ovat olleet dogma Cunninghamin teoksissa. Myös tanssija Carolyn Brown on kehottanut katsomaan tarkemmin teoksia, sillä niissä tapahtuu paljon sattuman lisäksi.<sup>369</sup> Tanssijoiden omat tulkinnot tansseista ovat muodostuneet erilaiseksi kuin mitä

<sup>364</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 105.

<sup>365</sup> Eräässä *Storyn* esityksessä Cunningham haki yhden tanssijan ja saattoi hänet pois näyttämöltä. Cunninghamin mielestä hän oli näyttämöllä liian kauan, vaikka teoksen rakenteen piti sallia tanssijoiden ajankäytön valinnat. Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber et al., Cunningham and His Dancers. *Ballet Review*. 1987, 15:3, 24. – On myös mahdollista, että tanssijat olivat yleensä tottuneet ohjastukseen, kuten Vaughan on esittänyt. Cunningham itse on viitannut käytännöllisyyteen, koska kiertueoloissa määräämättömyyden periaatteet olivat hankalat. David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 131, 134.

<sup>366</sup> Emma Diamond, *Beyond Chance*. *Dance Theatre Journal*. 1998, 14:1, 43. Hän tanssi ryhmässä vuosina 1988–1994.

<sup>367</sup> Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 109.

<sup>368</sup> Earle Brown, Remy Charlip et al., *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage* (1985). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 61, 55.

<sup>369</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz, *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 111.

koreografi itse on niistä puhunut. Cunningham ei ole voinut kontrolloida tanssijoiden mielteitä. Koreografina hän on toiminut ulkopuolisena silmänä ja hän on pitänyt huolta siitä, että tanssijoiden pelkistynyt tanssiminen on säilynyt – sellaisena kuin hän sen koki – mutta annetuissa rajoissa tanssijat ovat tulkinneet miten halusivat, samoin katsojat. Eri suuntiin levittäytyvät merkitykset teoksista ovat avartaneet ja sekoittaneet niitä. Ne eivät ole mahtuneet tiettyyn tulkintaan, mestari on pidättäytynyt tulkinnan antamisesta. Liike on riittänyt, sellaisenaan. Tanssijoille on muodostunut omat selityksensä tanssille, koreografilla on ollut oma ja kukin katsoja on rakentanut oman merkityksensä. Cunningham on kuvailut tanssimisen tilaa, jossa tanssijoiden täytyy kiinnittää mielensä työhön kuten uutiskamera nauhoittaa jotain yksittäistä elämän toimintaa. Tanssijoiden tarkkuutta hän on verrannut hengittämiseen<sup>370</sup>. Kun kameramainen keskittyminen on täyttänyt ruumiin, tanssijoiden omille ajatuksille ei ole jäänyt tilaa. Cunninghamin puheissa on ollut ristiriita kontrollin ja tyhjyyden välillä. Kenties tästä ristiriidasta on kohonnut osin vieraus, outous. Tanssijoiden liikkeitä ja liikeyhdistelmät ovat olleet hyvin kontrolloidut, mutta ennakoimattomalla tavalla kontrolloidut.

Koska Cunningham ei selittänyt teosten työstövaiheessa tarkoituksiaan, hän loi eräänlaisen läsnäolon ja poissaolon arvoituksen tanssijoilleen. Heidän piti omaksua poissaoleva esityksen tapa. Sitä on kuvattu myös poissaolevana performatiivisena läsnäolona. Tämänkaltaisen laatu muodostui sattumalta, se oli sivutuote Cunninghamin haluttomuudesta kertoa aikomuksiaan tanssijoille, on Ramsay Burt todennut<sup>371</sup>. Hän on huomannut, että tämä laatu kiinnosti joitakin Judson Church -tanssijoita – esimerkiksi Steve Paxtonia – jotka valitsivat samankaltaisen esitystavan tutkimisen, ja liikemateriaalin merkitys jäi heillä syrjään.<sup>372</sup> Jokin outous tanssijoiden olemisessa viehätti edelleen seuraavan sukupolven tanssijoita, vaikka heidän toimintansa on nähty tanssinhistorian kirjoituksissa hyvin erilaisena suhteessa Cunninghamiin.<sup>373</sup>

Kaaos, siihen antautuminen on jo kaukana kun tanssijat esittävät teoksen yleisölle. Ne jäljet, jotka työskentelystä ovat jääneet, ovat katsojan aistittavissa teoksessa. Jäljet viittaavat Cunninghamin sattuman menetelmiin. Niistä on jäänyt jälkiä myös tanssijan työssä, jossa hän on hahmottaa ja oppii arvotun, ennen kokemattoman liikkeen. Tämä voi olla yksi selitys teoksen lukuisille tulkintamahdollisuuksille. Sattuman menetelmillä jotain ei-tietämistä on jäänyt teoksiin. Teoksessa on jäänteet työskentelyn vaiheista, ajasta, jossa sattuma oleili. Cunninghamin vaatimus tanssijoiden paljaudesta merkitsee heille jatkuvaa omaan pohjattomuuteen katsomista. Opittu liikemateriaali pitää heidät ”pinnalla”, muut teoksen erilliset elementit viettävät vierauteen. Kun tanssijat kuulevat äänimaiseman vasta ensi-illassa, se tuo heille uutta, vaikka he tanssivat esityksen metronomin tarkkuudella. Äänimaisemaan

<sup>370</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>371</sup> Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 44. Moira Roth kutsuu sitä puolueettomaksi estetiikaksi (aesthetic of indifference), joka oli Marcel Duchampin työskentelyn perustana. Työskentelytapa innoitti siis Cagea, Cunninghamia, Johnsia ja Rauschenbergiä (mts. 32).

<sup>372</sup> Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 44.

<sup>373</sup> Ks. Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 1–25. Burt kritisoi Sally Banessin kirjoituksia postmodernista tanssista ja sitä vastoin korostaa Cunninghamin työn avant-garde luonnetta. Cunninghamin ja Cagen avulla Judson Church -tanssijat tutustuivat Marcel Duchampin todellisuuteen, jolla oli siis yhteys Cunninghamin toimintaan. Esimerkiksi Duchampin löydetty objektit ovat vastanneet Yvonne Rainerilla ja kumppaneilla löydettyjä liikkeitä, arkipäivän liikkeitä. Myös Cunningham kokeili arjen liikettä ja olemista *Walkaround Time* -teoksessa. Burt osoittaa yhtäläisyydet Rainerin teoksen *The Mind is a Muscle* ja Cunninghamin teoksen *Walkaround Time* välillä.

ei voi tukeutua, siihen ei voi turvautua perinteisessä mielessä. Äänimaailma siirtää olemista tuntemattomaan. Se vaikuttaa katsojan kokemukseen outoudesta. Valaisu ja esineet näytämöllä toimivat joissain teoksissa samoin, liikkeitä ei harjoitella suhteessa niihin.

Tanssijoille turva, perusta on harjoitetussa liikkeessä. Siinä ei ole mitään kontrollioimatonta. Työpajan opiskelijoilta puuttuu tällainen turva, sillä vaikka he muodostavat muuttaman liikesommitelman, heidän liikesommitelmansa on alati muuttuva kudos, heillä ei ole liikkeiden tarkkuutta tai tanssijoiden liikemuistia. Useille opiskelijoille tuntemattomuudessa oleilu, siinä liikkuminen on lopulta hieno kokemus. Tuntemattomuus kannattelee heitä, yhteinen ei-tietäminen tuo jotain, josta he ovat tyytyväiset. Vierauden vastaanottaminen työpajassa hämmästyttää. Outous houkuttaa ja kontrolli siirtyy syrjään.

Esimerkeissä opiskelijoiden tuntemukset vaihtelevat. Jotkut huokailevat tyytyväisyyttään, he ovat aktiivisia toimijoita, ulkoinen katse ei määritä heitä. Toiset tunnistavat ulkopuolisen katseen mikä kahlitsee ja estää liikkeeseen heittäytymisen. Kahlitseva tilanne syntyy kun joku katselee ja joku tuntee katseen itsessään. Yleensä kaikki liikkuvat yhtä aikaa, he kokevat ja näkevät. Aika ja yhdessä tanssiminen muuttavat outouden kuohuja, outous imeytyy lihaan, mutta aivan tutuksi se ei muutu.

Cunninghamin tärkeitä ajatuksia sattuman menetelmien käytössä on ollut, että hän on päässyt sen avulla pois tutuista tavoistaan, omista kliseistään kohti tuntematonta. Tuo tuntematon ei ole ollut absoluuttista, sattuma ei ole merkinnyt sattumanvaraisuutta koreografian teossa. Cunninghamin yritys väistää oma ego sattuman menetelmien avulla on ollut paradoksaalinen: kun henkilö itse valitsee sattuman, hän samalla vakiinnuttaa egoansa. Teokset kantavat aina koreografian nimeä riippumatta siitä, miten teos luodaan<sup>374</sup>. Työpajassa ryhmätyö, toistettavan esityksen työstäminen pienryhmissä vaatii opiskelijoilta jokaisen olemisen vahvistamista, näkyvänä olemista itselle ja muille. Cunninghamin tanssijoille muutos ei ole ollut niin suuri, koska he toimivat valitussa ammatissa.

Cunningham ravisteli omat tekemisen tapansa teoksessa *Story* (1963). Siinä valinta siirtyi osin koreografilta tanssijoille, koska itse teoksessa, siinä hetkessä he saivat keksiä uudet liikkeet. Juuri ennen esityksen alkua Cunningham päätti mitkä osiot esitettiin, missä järjestyksessä ja minkä kestoisena. Tanssijoiden määrä vaihteli viidestä kahdeksaan esityksestä toiseen. Robert Rauschenberg hoiti valaistuksen ja lavastuksen. Valaistus oli määräämätön, lavastuksen hän rakensi paikan päällä kiertueella siitä materiaalista mitä sattui löytämään.<sup>375</sup> Teos ei ollut tanssijoiden eikä koreografian mieleen. Eräs tanssija sanojensa mukaan inhosi liikkeiden keksimistä, joten hän teki aina ne samat liikkeet, jotka oli tehnyt ensimmäisellä kerralla. Inho kohdistui siihen, että hän koki, ettei hän kyennyt tekemään improvisoituja liikkeitä niin hyvin kuin ennalta annetut liikkeet. Rauschenberg oli sitä mieltä, että Cunningham ei kestänyt hänen suurta, kasvavaa osuuttaan teoksessa, se aiheutti suuttumusta koreografissa. Teos jätettiin ohjelmistosta. Carolyn Brownin mukaan syy oli se, että Cunningham vihasi teosta koska ei voinut kontrolloida sitä<sup>376</sup>. Toiminnassa Cunninghamin

<sup>374</sup> Carolyn Brown. On Chance. *Ballet Review*. 1968, 2:2, 16–17.

<sup>375</sup> Rauschenberg veti yleensä myös takakankaan sivuun, jolloin taustatila paljastui sekä avasi ovia, jotka tavallisesti olivat kiinni. Näin hän avasi katsojille näkymän ulos teatterista. Samoin hän laittoi näihin tiloihin teatterista löytämiään esineitä, esimerkiksi tikapuita ja polkupyöriä. Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 13.

<sup>376</sup> Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 103–108.

periaatteet näyttäytyvät ristiriitaisina, ne näyttäytyvät erilaisina kuin puheessa tai kirjoituksessa.<sup>377</sup> Halu ja toiminta ovat hamunneet eri suuntiin.

Cunninghamin halu kontrolloida Rauschenbergin osuutta teoksessa *Story* saattoi johtua myös lavalle astumisesta. Darlingtonissa Rauschenberg ja hänen avustajansa Alex Hay asettivat silityslaudat lavalle valokiskoihin, paikkaan, jota tanssijat eivät voineet käyttää. Kun esitys alkoi, miehet silittivät paitojaan. Miehet jatkoivat samankaltaista toimintaa esityksen alussa muissa esiintymispaikoissa<sup>378</sup>. Toiminta lähenee liikaa koreografiaa, Cunninghamin omaa tonttia.

Kaksijakoisuuden, kontrollin ja kaaoksen paradoksin on huomannut myös taiteilija Carolee Schneeman, se tulee esiin sanassa ”sattuman metodit”. Tässä sanayhdistelmässä sattuma sisältää oman tahdon ylittämisen, metodi taas tahdon käyttämisen. Roger Copeland on sitä mieltä, että Cunningham on saavuttanut hienosyisen tasapainon näiden kahden polariteetin välissä<sup>379</sup>.

*Abgrund* sisältää pohjan ja pohjattomuuden sekä Cunninghamilla että Lundin opiskelijoilla. Kuitenkin opiskelijoiden suhde outouteen on karkeampi kuin tanssin ammattilaisen. Heiltä puuttuu taito säädellä outouden voimaa. Heidän tahtonsa asettuu vaivoin tanssimisen piiriin. Tanssiminen on heillä täynnä ihmetystä. Ihmetys ei ole liikkumatonta kuuntelemista vaan voimallista liikkumista, välillä rehkimistä. Liike tempaa heidät mukaansa. Muutamat opiskelijat jättäytyvät pois työpajalta, kontrolli toimii ovena: kulkea sisään outouteen tai jättäytyä pois.

Cunningham on innostunut fysiikasta ja kaaosteorioista. Luottamus siihen, että niin kutsutussa kaaoksessa on lopulta havaittava, tunnistettava rakenne, on näkynyt hänen työssään ja teoksissaan. Tasapainoilu kontrollin ja kaaoksen välillä on onnistunut Cunninghamilta Copelandin mukaan. Kenties seikka, että tanssimisessa ei ole ollut virtausta, on jättänyt minuun katsojana kontrollin maun, kaaos on siirtynyt ajatukseksi, ei koetuksi. Toisaalta se, että tanssijat eivät ole voineet ”antaa mennä”, on luonut oudon ennalta arvaamattomuuden. Samoin se, että tanssijat eivät ole siirtäneet painoaan niin, että olisivat olleet vaarassa menettää tasapainon, on luonut minuun katsojana tunteen kontrollista. Kun kallistun riittävästi, olen hetken ilmassa, kokemuksellisesti en ole tarkasti missään. Tahdollani en voi enää muuttaa liikkeen suuntaan, syöksyn. Tuntemus siitä missä on ja miten on merkitsevät eri asioita kullekin tekijälle ja katsojalle.

## **Outouden poijuja, epälineaarisuuden aallokossa**

Outoudessa ilmenee tunnusomaisia piirteitä, joista yksi on lineaarisuuden puuttuminen. Outoudessa ennako-odotukset eivät päde, tapahtumiset eivät kulje kausaalisesti asiasta

<sup>377</sup> John Cagen vaikutus Cunninghamiin on ollut huikea. Cage opasti Cunninghamin sattuman menetelmiin. Cage kirjoitti tarkoituksellisesta tarkoituksettomuudesta ja vakuutti mielen vapautta rakenteen ja metodin hallitsevasta roolista. Cunningham ei liene koskaan siihen yltänyt kuten Cage, Brown toteaa. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007, 48. Brown kaipaa Cagelle tunnustusta sattuman menetelmistä ja arkiliikkeiden käytöstä koreografiassa. Cunningham on sitä vastoin kertonut saaneensa usein innoituksen teoksiinsa katselemalla studion ikkunasta suurkaupungin toimintaa (mts. 52–53). – Kuitenkin Cunninghamin saavutukset koreografiina ovat kiistattomat, sattuman mentelmät ovat vain yksi osa Cunninghamin toimintaa.

<sup>378</sup> Michelle Potter, ”A License to Do Anything”: Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle*. 1993, 16:1, 14. Elävä kalusto (life set) toiminta alkoi Rauschenbergillä tästä, ja hän jatkoi sitä. Taidemaalari yhdistyi esiintyjään (mts. 14–15).

<sup>379</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 108.

toiseen. Se haastaa liikkujan, se haastaa katsojan. Opiskelijat kohtaavat tämän, samoin Cunninghamin teosten katsojat.

Katsojat ovat joutuneet koetukselle epäjatkuvuuden maailmassa, jonka Cunningham on luonut eri elementtien avulla. Deborah Jowittin mielestä maailmassa, jossa tanssijat ovat liikkuneet, on puuttunut klassisen taiteen harmoniaa. Samalla sieltä on puuttunut sitä tukeva hierarkia. Katsoja on joutunut nappaamaan kokemuksia sieltä mistä pystyi, ja hän saattoi tuntea kaaoksen läsnäolon, jonka hän on kenties kieltänyt elämässä. Toisaalta, katsoja on voinut kokea teoksen vapauttavana – hänellä on ollut vastuu, yksinoikeus ajatella itse<sup>380</sup>.

Cunninghamin tanssijoiden oleminen ei ole kantanut jatkuvuutta, jolloin liikkeiden virtaus on ollut poissa, keskittynyt kasvojen ilme ei ole vienyt odotukseen tulevasta, on ollut vain se hetki. Heidän reittinsä tilassa ovat olleet ennakoimattomat katsojille, kuitenkin heille tutut, hyvin harjoitetut. Silti Cunninghamin ajatuksen mukaan he eivät ole kuljettaneet jo kuljettua reittiä siinä hetkessä, eivät kuljettaneet mennyttä tulevaan tanssiessaan. Heidän olemisensa, tanssimisensa tilassa on ollut kaikkialla ja ei missään, aivan kuin heidän muistissaan ei olisi ollut mennyttä, ei tulevaa: ei yhteyttä edelliseen liikkeeseen, ei tietoa tulevasta, he ovat olleet paljaana siinä hetkessä. Tanssijat ovat pyrkineet harjoittelulla sellaiseen olemiseen, missä lineaarisuuden odotukset eivät toimi. Työpajassa opiskelijat joutuvat sellaiseen tilaan osaksi olosuhteiden pakosta. Heiltä puuttuu tanssitausta sekä tulevat opinnot, paikka ja toiset opiskelijat ovat vieraat. He aistivat tapahtumaa paljaina tanssimisen manereista, puhtoisina harjoittelun ja erilaisten tekniikoiden tuomista ihanteista. Heiltä puuttuvat tanssiharjoittelun jäljet ruumiistaan, eikä siihen ole painautunut odotuksia siitä, miltä heidän pitäisi näyttää tanssiessaan. Jowitt on verrannut Cunninghamin tanssijoita eläimiin. Eläimet ovat valppaat, liikkuvat taloudellisesti, eivät pysähdy huolehtimaan siitä, mitä on ollut, vaan elävät havaintojen nykyhetkessä. Tanssijat ottavat annetun maailman vastaan äyllä, uskalluksella, hengen rauhallisuudella<sup>381</sup>. Opiskelijat putoavat hetkittäin samantapaiseen liikkumiseen, Jowittin määrittelemään olotilaan, jossa he uskaltavat improvisoida ilman ennakoimattomia odotuksia. He uskovat ruumiillisuuteen, sen voimaan tehdä ratkaisut. Tanssimisen outouden hyväksyminen kuljettaa opiskelijat uudennaisille kokemisen laiturille.

Edwin Denby on esittänyt, että Cunninghamin teoksissa ei ole ollut loogista narratiivisuutta eikä loogista muodollista rakennetta, mutta hänellä on ollut valtava dramaattisuuden kyky, mikä on luonut oudon vapauden ja tilan tunteen.<sup>382</sup> Outo esiintyy tässä kommentissa adjektiivina, outous liittyy tilaan, teoksen vapauteen ja ei-lineaarisuuteen, josta kausaaliset suhteet puuttuvat. Teokset ovat avautuneet moneen suuntaan eri tavoin, ennakoimatta. Kun opiskelijat improvisoivat yhdessä, dramaattisuus on heissä, se on liikkeissä ja he ovat yhdessä, avoimina ympäristölle. Aika ei ole sidottu kausaalisuuteen, mennyt, tuleva ja nykyhetki tihkuvat lihan kerroksista läpi, ne sotkeutuvat toisiinsa verkkona. Outouden tila kuitistaa järkevyyden. Järkevyyden vaatimus heittää odotuksen, se tyrkkää ennakoimattomien maailmaan. Siinä mahdollisuudet kutistuvat, tila pienenee.

<sup>380</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 279.

<sup>381</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 288–289.

<sup>382</sup> Edwin Denby, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham*. *Dance Perspectives*. 1968: 34, 16.



Vad är det vi gör här?!  
Om jag ändå viste vad tanken är  
så kommer det bli lättare  
att ta åt mig och leva in i olika ”lekarna”.  
(y 20.2/ 7–10)

Kirjoittaja pohtii työpajan merkitystä, se jää hänelle hämäräksi. Jokainen opiskelija joutuu perustelemaan itselleen tanssimisen tai jättämään perustelut silleen. Odotus siitä, millaisesta opiskelusta teknisessä korkeakoulussa on kyse, ei toteudu. Odotushorisontti tukkii liikkeen, se pakkauttaa aikakerrostumat. Heittäytyminen ruumiillisuuden, aistisuuden olotilaan on kirjoittajalle tukalaa. Leikin laittaminen lainausmerkkeihin on leikistä etäännyttä. Sanaton sopimus liikkeeseen heittäytymisestä valtaa työpajan. Nuori opiskelija empii ja epäilee. Hän ei pääse kiinni tanssimiseen, hän jää pohdiskelemaan tekemisen merkitystä. Hän kohtaa selkeän rajan, ehdon itsessään: järkevyyttä toimintaan.

Cunningham on vetänyt yhtäläisyydet tanssiryhmän työskentelylle ja nykyiselle yhteiskunnalle, jossa pirstoutuneet palaset laitetaan vierekkäin eri tavoin.<sup>383</sup> Cunninghamin teosten epälineaarisuus ja erillisten elementtien yhdistäminen on siten heijastellut yhteiskunnan moninaisuutta ja muutosta. Myös yhteiskunnan kiihkeä rytmi on kuvastunut teoksiin. Alkuaikojen teosten liikkumattomuus, hiljaisuus ja tyhjät tilat ovat hävinneet myöhemmistä teoksista<sup>384</sup>.

## Outouden jälkiä lihassa

Suurin osa opiskelijoista suhtautuu tanssimisen outouteen avoimesti. Se tuntuu tärkeältä, jättää häiveen lihaan, ja muuttaa suhtautumista tuleviin tapahtumiin.

Right now I consider quite hard  
to find any connection to my future studies.  
But I still think this has given me something.  
---  
I guess that I just don't know how  
or when until I'm there, in the actual situation.  
And I'm not even sure  
If I'll be aware  
What actually helps me to handle the problem.  
(z 17.4/ 2–4, 10–14)

Kirjoittaja tunnustaa työpajan irrallisuuden suhteessa odotukseen tulevasta opiskelusta teolliseksi muotoilijaksi. Työpajan anti saa jäädä hänelle määrittelemättömäksi, sellaisek-

<sup>383</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *The Drama Review*. 2002, 46: 1, 13.

<sup>384</sup> Marianne Preger Simon vertasi Cunninghamin aikaisempia teoksia hänen 1980-luvun lopun teoksiinsa. Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 119.

si, mitä ei voi nimetä, ainakaan vielä. Tuo anti on jotakin, jonka hän uskoo aktivoituvan tulevaisuudessa, tilanteessa jota hän ei vielä tiedä. Työpajassa itse oivallettu, eletty tieto avautuu käytettäväksi, se herää eri tilanteissa kun sitä tarvitaan. Toiminta herättää sen. Ei-tietäminen tietämisessä henkii toteamuksessa, että hän ei kenties ongelmatilanteessa tunnista mikä häntä auttaa. Tanssikokemus saattaa kuitenkin auttaa tulevissa ongelmatilanteissa järjelle. Tanssikokemukset luiskahtavat pohjattomaksi pohjaksi, joka on hänessä. *Abgrund* on olemassa varmasti, mutta siitä ei voi olla tietoinen. Teksti kieppuu epämääräisyydessä, mutta siitä tulvii usko, että tanssimisen anti on elossa, se on muuttuva. Se on varmasti tallessa hänessä. Tuo epämääräisyys – työpaja on antanut minulle jotain – saapuu ruumiin tunnoista. Hän on vakuuttunut siitä ilman selvää yhteyttä teollisen muotoilun opintoihin. Ihminen muuttuu liikkeessä ja liikkuminen avaa muutoksen mahdollisuuden. Muuttuvuuden merkitys avaa huikeat näköalat aistimiseen, havaitsemiseen. Hän tunnustaa sellaisen olemassaolon mitä ei voi nyt tietää. Nimeämätön astuu ruumiillisuuteen, se avautuu ruumiillisuudesta. Se on suuri loikka: toivottaa tuntematon tervetulleeksi omaan elämään. Ruumiillisuuden kokemus, liikkeessä oleminen merkitsee muuttuvaisuuden ja ei-tietämissen hyväksymistä.

Opiskelija aavistelee, että tanssiminen on jättänyt jäljen, se on muuttanut häntä niin, että se auttane ratkaisemaan tulevat tilanteet. Cunningham on sanonut, että tanssi parhaimmillaan – mikä tarkoittaa hyvin harvoin – tuottaa määrittelemättömän ja helposti unohtuvan kuilun katsojassa. Se on vain hetki, ja heti sen jälkeen mieli määrittää tilanteen nopeasti. Tuntemukset ovat kiireiset, kuohuttavat, vahvistavat tai kieltävät. Hetki on kuitenkin tärkeä, se uudistaa ihmisen<sup>385</sup>. Jotain outoa häivähtää opiskelijoiden tanssimisessa, joka on tarpeeksi vahva jättääkseen jäljen lihaan.

Cunninghamin näkemysten taustalla hämöttää zenbuddhalaisuus ja fysiikka. Hän on tunnustanut luonnon arvaamattomuuden. Zeniläisyys on tullut esiin kausaalisuuden kaih-tamisessa. Tämä hetki ja siinä avoimena oleminen on tärkeä. Hän on todennut, että paljon elämää kuluu siihen, että odotamme tekevämme jotain muuta kuin teemme. Hän on yrittänyt katsoa joka päivä samoja asioita uusin silmin, kiinnostuneena. Tällöin hän on väistänyt huippukohtien odottamisen, sillä avoimessa tilassa eläminen on merkinnyt hänelle jatkuvaa huipentumaa<sup>386</sup>. Tämän voi ymmärtää myös niin, että hän on antautunut ei-tietämiseen. Pohja on tässä eikä mitään pohjaa ole, on vain tämä hetki – nämä kummatkin puolet ovat olleet kirkkaana hänen toiminnassaan. Cunningham on etsiytynyt eri tavoin tuollaisiin hetkiin. Hän on vetänyt tanssijansa mukaan tuohon todellisuuteen. Pohjattomuuden, kuilun voi ainoastaan tunnistaa antautumalla ei-tietämiselle. Yleensä opiskelijoilla on sanallinen ohje, josta liike alkaa. Heidän on uskallettava astua kynnyksen yli, sallittava heittäytyminen, jotta outous voi saapua heihin.

Tanssijat ovat etsineet rajojaan tanssimalla, kokeilemalla. Emma Diamond on kuvaillut tilannetta, jossa hän opetteli sarjan, jossa sattuman menetelmällä oli erikseen luotu liikkeet jaloille, käsille ja torsolle. Tuon kaiken yhdistäminen yhdeksi vei viikkoja, ja harvoin siitä tuli orgaaninen<sup>387</sup>. Outous liittyi Diamondilla omien rajojen laajentamiseen, outous

<sup>385</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 119.

<sup>386</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 164–165.

<sup>387</sup> Emma Diamond, *Beyond Chance*. *Dance Theatre Journal*. 1998, 14:1, 45.

puski niitä ulommalle. Kuitenkin tuo avoimuus palveli tanssimista, koska outous tanssijoilla merkitsee oman ammattitaidon avartamista. Työpajassa opiskelijoilla on vaikea ajatella tanssimisen merkitystä suhteessa heidän tulevaan ammattiinsa teollisina muotoilijoina. Selkeä syy-seuraussuhde kätkeytyy.

### Liikkumisen olotiloissa

Outouteen sekoittuvat erilaiset olotilat. Seuraavassa opiskelija kirjoittaa ensimmäisen ja toisen päivän tunnelmistaan.

I got a different feeling, it is nice.

-

It is fun, serious, relaxing.

-

I have to breathe also to keep my energy,  
but also a lot of fun.

(x 16.1/ 6, 9,12–13)

It is really funny and serious at the same time,  
to work by myself and together with others.

(x 16.2/ 11–12)

Tanssimisessa siiviloityvät eri olotilat liikkuaan, jolloin hauskuus, vakavuus, rentous ja rankkuus asettuvat lihaan. Opiskelija liikkuu eri tunnelmissa, nuo tunnelmat merkitsevät eri vivahteita. Hengitys, hengittäminen on liike, joka pitää tunnelmat elossa ja ilmavina. Näin tunnelma ei umpioidu. Hengitykseen keskittyminen auttaa säilyttämään valppauden. Seuraavana päivänä opiskelija palaa tunnelmaan, johon sekoittuu vakavuus ja hauskuus. Hän ei nimeä sitä oudoksi, erilainen se on silti. Kenties hän tarkentaa, hän löytää näin eri tunnelmien yhtäaikaaisuudella tarkemman määreen olotilalleen. Tunnelma punoutuu samankaltaisesti ainakin näennäisesti vastakkaisista tunnoista. Cunningham on kysellyt, hän on heittänyt retorisen kysymyksen kirjaansa sivun laidalle:

What makes a movement  
at one moment grave,  
and the same at the  
next, humorous?<sup>388</sup>

Hän on puhunut koreografina siitä, miltä liike näyttää. Hänellä on myös kokemisen perspektiivinsä tanssijana. Cunningham on jaksanut ihmetellä liikkeen tunnelmien muuttumista, miten tanssija on pystynyt muuttamaan hetkessä liikkeen tunnelmaa. Kyse on myös vastaanottajan kyvystä aistia erilaiset tunnelmat. Cunninghamin kysymys viittaa ihmetykseen miten sama liike voi muuntua hetkessä vakavasta humoristiseksi. Työpajassa opiskelija ku-

<sup>388</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

vaa tunnelmien yhtäaikaisuutta, sillä hauskuus ja vakavuus majailevat liikkeessä yhtä aikaa.

Opiskelijoiden tunnelmat leikkautuvat yllättävästi, joten ne eivät noudata mitään tiettyä järjestystä. Opiskelija vertaa seuraavassa tanssimista omiin liikkumisen kokemuksiinsa, arjen toimintaan.

I move in ways I am not used to, normally in the everyday life.

--

I close my eyes- I feel with hands around in air.

Surroundings in my body - very safe – near

Further away- new exciting?

It feels nice and curious, what is around me, out there, further away?

Similar to things in life. Near- familiar – know about

Further away – new school, new home. What will happen tomorrow?

(x 16.4/ 29, 20–25)

Tekstikatkelmassa huokuu opiskelijan asenne outouteen: se houkuttaa, se kiinnostaa. Hän vertaa lähellä olevia asioita tuttuuteen ja kauempana olevia tuntemattomaan. Teksti kyselee, ihmettelee, se ei esitä väittämiä. Aistisuus on perustana ei-tietämiselle. Opiskelijoiden tunnelmat vaihtelevat suuresti, seuraava kirjoittaja tunnustaa ajoittaisen turhautumisensa.

Yesterday it all made sense and felt fascinating.

Today it feels like it doesn't make sense at all.

It feels like just moving around with no purpose at all.

I don't know if it is lack of motivation from my side

or if it depends on anything else.

Yesterday it felt being of mysterious,

today it feels being of silly.

But the last group dancing is really good.

As an audience I feel

as if I am watching dance in the theatre.

(z 9.2/ 1–10)

Raja mysteerin ja typeryyden välillä on näkymätön. Mysteerin kokeminen on herkkää toimintaa. Kirjoittaja liittää toisiinsa järkevyyden ja lumoavuuden, lumous katoaa, kun hän ei löydä tekemiselle enää järkevyyttä. Mikä tai kuka antaa tanssimiselle lumoavuuden? Milloin se häviää? Vaikka opiskelija ei itse koe lumousta tanssiessaan tuona päivänä, hän näkee jotain siitä katsojana, kun hän katselee toisten tanssia. Se on jotain, jota hän ei kiellä, se on. Puutyösali muuttuu näyttämöksi. Ero toisenlaiseen olemiseen ilman haltioitumista on selkeä ja tiukkarajainen. Samalla tavoin kuin outous saapuu kutsumatta, se voi kadota. Pysyvyys ei kuulu outouteen. Näissä tunnelmien vaihteluissa, typeryyden ja mysteerin aallokossa ympäristö on sama. Se, miten hän kohtaa maailman, riippuu siitä, miten valpas hän on ottamaan vastaan ympäristön ja toiset ilman ennakoasenteita. Raja heiluu. Kuvauksessa opiskelija haltioituu toisia katsellessaan, ei aina silloin kun hän itse tanssii.

Katsoja voi aistia outona myös eri liikemateriaalien rinnastamisen. Carolyn Brown on todennut, että Cunningham on asettanut rinnakkain ”jokapäiväisiä liikkeitä” ja tanssimateriaalia. Hän on ollut kiinnostunut peleistä, huumorista, surullisesta klovnista<sup>389</sup>. Lähtökohtaisesti erilaisten tunnelmien, eri materiaalien rinnastuksesta on muodostunut teosten tunnelma, joka on luonut outouden katsojalle. Tuo outouden leima on kohdannut fyysisyyden, hikiset tanssijat näyttämöllä. Outouteen tanssissa on sekoittunut jotain hyvin tuttua, arkipäivän liike, ja samalla se on piiloutunut tavanomaisuudelta. Brown on esittänyt edelleen, että Cunninghamin tanssien merkitys on ollut toiminnassa, joka on ollut samalla kertaa fyysistä, emotionaalista ja henkistä. Katsojan omasta herkkyydestä on riippunut teoksen vastaanotto, sillä tanssiminen näyttäytyy katoavana ja mysteerisenä toimintana. Se on omassa ajassa ja tilassa todellisista, ekspressiivistä, tarkoituksellista<sup>390</sup>. Tanssimisen oma aika ja tila muodostavat samalla mysteerin, outouden maiseman. Outouden viehäytys voi kadota, se voi hävitä taikaiskusta. Työpajassa outoudesta nauttiminen edellyttää siihen heittäytymistä ilman epäilyä.

Cunninghamin teosten outous on näyttäytyneet suhteessa aikaisempaan tanssin traditioon, siihen mihin katsojat ovat tottuneet. Varsinkin hänen uransa alkuaikoina hänen rakentamansa maailma on ollut vieras katsojalle.<sup>391</sup> Joan Acocellan mukaan Cunninghamin työt eivät ole koskaan näyttäneet kaoottisilta, sattuman säännöllä on ollut toinen, luultavasti tarkoitukseton tulos – tanssit ovat näyttäneet kaikki samanlaisilta. Sattuman rakennelmat näyttävät samankaltaisilta, vaikka voivat olla hyvin erilaiset, koska ihmiseltä puuttuu analogia niille<sup>392</sup>. Jos jokin on liian outo, se vetäytyy samuuteen, koska sille ei löydy tarttumapintaa itsessä, joten ripaus tuttuutta outouudessa varmistaa outouden ominaislaadun.

## Unheimlich

Opiskelijat määrittelevät kokemuksiaan tanssimisesta kummalliseksi kirjoituksissaan ja puheissaan. Minulle tanssiminen on tapa hahmottaa ja olla maailmassa, olla osa maailmaa. Se merkitsee kotona oloa, kotona ruumiissani ja maailmassa. Ruumiin sisätilat ovat kosketuksissa ympäristöön, ne kietoutuvat maailmaan. Tilat ruumiini ja maailman välillä matkaavat ja kohtaavat. Tanssiessani pääsen myös kosketukseen tuntemattoman kanssa. Se on liki henkäyksenä, voin melkein kurottaa siihen. Tuttu ja vieras sekoittuvat. Opiskelijoilla sekoittuvat erilaiset tunnelmat tanssimisessä – näihin erilaisuuksiin sisältyy jotain samaa, jotain tuntematonta.

Saksan kielen sana *Unheimlich* sisältää tuttuuden ja vierauden. Outoa ei voi nimetä vieraaksi, jos suhde tuttuun puuttuu. Liikkuminen on tuttu opiskelijoille, arjessa he pyöräilevät, kävelevät, kurottavat, kääntyvät. Tapa millä he keskittyvät työpajassa liikkeeseen tuo vierauden. Vieraus uinuu tuttuudessa; David Michael Levin esittää liikkumisen kokemuksen olemisen perustaksi maailmassa.<sup>393</sup> Ero tuttuuden ja vierauden välillä auttaa tunnistamaan

<sup>389</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives.* 1968: 34, 37.

<sup>390</sup> Carolyn Brown, *Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. Dance Perspectives.* 1968: 34, 38.

<sup>391</sup> Esimerkiksi vuonna 1953 *Sixteen Dances* -teos otettiin Illinoisin yliopistossa hyvin vastaan, joskin se herätti myös buuauksia. Brown kirjoitti tapahtumasta katsojana: yleisö alkoi nauraa, mutta tanssin voimasta se hiljeni. Carol Brown, *Chance and Circumstance.* 2007, 46.

<sup>392</sup> Joan Acocella, *The Critics: Dancing: Double or Nothing: Merce Cunningham Goes Rock. The New Yorker.* 2003, 3 November, 98.

<sup>393</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being.* 1985, 142.

ilmiön. Tekninen korkeakoulu paikkana ja liikeimprovisaatio tapana olla kohtaavat. Ne ovat toisilleen vieraat maastot, ne kuultavat toisiaan vasten omanlaisina. Toisilleen vieraiden elementtien yhdistely paljastaa kummankin olemassaolon merkityksellisyyden, mitä ne eivät yksin voi tarjota.

Se, että teknisen korkeakoulun opiskelijat nimittävät liikkumisen kokemustaan monin eri tavoin oudoksi, vahvistaa sen merkityksellisyyden. Se poikkeaa siitä, mihin opiskelijat ovat tottuneet. He kirjoittavat tuosta tuntemattomasta kokemuksesta sanoilla *strange, weird, odd*. Nuo sanat viittaavat tuntemattomaan, ei tiedettyyn. Saksankielinen sana *Unheimlichkeit* viittaa tuntemattomaan, pelottavaankin, mutta sana sisältää myös tuttuuden, kodin: *Heim*. Etuliite viittaa tuntemattoman vastakohtaan. Se mikä on tuttu ihmiselle, koti, siihen liittyy vieraus. Outous on jotain merkillistä, sillä hyvin tuttu asia liittyy siihen. *Heimlich* tarkoittaa salaisuutta; opiskelijoiden olemisessa paljastuu toisenlainen oleminen maailmalle, maailmassa. Oma ruumiillisuus on tuttu, se on koti, mutta pysähtyminen, sen kuuntelu vie tuntemattomaan maastoon, jossa varmuus katoaa, varmuus suhteessa entiseen, jokapäiväiseen olemiseen. Salaisuus kiinnostaa heitä.

Martin Heideggerille outous on maailmassa-olemisen jokapäiväinen kattava perustapa.<sup>394</sup> Outoudesta kumpuava oleminen on alkuperäisessä yhteydessä ihmiseen itseensä. Outous on maailmassa olemisen tapa opiskelijoilla, he liikkuvat outoutta ja outous liikkuu heissä. Jokin tuttuus siinä auttaa tunnistamaan sen. Outous syöpyy luihin ja levittäytyy ympärille.

Heideggerin ajattelussa ahdistus ja outous liittyvät yhteen. Ahdistus kuvaa perusvirityneisyyttä maailmassa, sitä miten joku on. Kun siihen liittyy outous, se merkitsee epämääräisyyttä, mutta myös olemista poissa kotoa, jolloin ei putoa jokapäiväisyyteen. Ahdistus mahdollistaa täälläolon maailmassa-olemisena<sup>395</sup>. Heideggerin käyttämää saksankielistä käsitteä *Heimlichkeit* voi tarkastella suhteessa opiskelijoiden tuntemuksiin, sillä tanssimisen kokemuksen outous liittyy varsinaiseen olemiseen, olemiseen pois jokapäiväisyydestä. Outoudesta ja ahdistuksesta voi löytää maailmassa-olemisen tavan, jossa yhteys maailmaan aukeaa. Opiskelijat pujahtavat välillä varsinaiseen olemiseen liikkeessä ja sen kuuntelussa. Se ei ole uinumista nautinnollisessa olotilassa, vaan matkaamista erilaisissa tunnelmissa, varsinaisuuden ja epävarsinaisuuden tiloissa Heideggerin käsitteitä käyttäksenne.<sup>396</sup>

Opiskelijat asustavat liikettään; tanssijat ovat asustaneet Cunnighamin antamaa liikettä, hänen todellisuuttaan. Olemisella ja asumisella on yhteys. Heidegger viittaa tuohon yhteyteen, joten tapa jolla olemme maailmassa, on asumista. Asumisen ja olemisen verbeillä on yhteinen juuri: *bauen, buan, bhü, beo* viittaavat sein-verbiin: *ich bin, du bist*<sup>397</sup>. Asumisen voi ymmärtää ruumiin asustamisella, mikä tapahtuu liikkeessä olemisena.

Taina Rajanti kuvaa kaupunkia ihmisen kotina. Asumaan asettuminen on hänen mukaansa kirjaimellisesti paikan ottamista, sen perustamista. Perustaminen merkitsee katkosta, shokkia, jossa jokin ottaa paikkansa. Asuminen ei kuitenkaan merkitse sulkemista vaan avonaisuuden pitämistä. Perustaminen tapahtumisena, paikan tuleminen katkokseksi,

<sup>394</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. 1976. 368; Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*. 2000(1927), 337.

<sup>395</sup> Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*. 2000(1927), 237–238.

<sup>396</sup> Kuvasin Heideggerin käsitteitä s.139: alaviite 357.

<sup>397</sup> Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken* (1951). Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. 2000, 149; Martin Heidegger, *Building Dwelling Thinking*. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. 2001 (1971), 145; Martin Heidegger, *Rakentaa asua* ajatella. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 2003, 3: 53.

merkitsee paikan avaamista siinä olemiselle ja orientaatiolle<sup>398</sup>. Työpajassa liike asuttaa opiskelijan, ruumiillisuus ottaa paikkansa maailman hahmottamisessa. Paikka, ruumiillisuus ei ole pysyvä, muuttumaton, vaan alati liikkeessä oleva, se on avoin tilanteille. Siitä alkaa kodin tuntu. Katkos tapahtuu opiskelijoille ällistyksenä, oma ruumiillisuus tuntuu alussa vieraalta, tuntemattomalta. Tanssimisen aloitus on heille shokki, mullistus, ennalta arvaamaton tapahtuminen. Asustaminen merkitsee liikkeessä olemista, sen kuuntelua ja toistoa.

Tuttuuteen, kotiin liittyvä ilo. Opiskelijat eivät vierasta ei-tietämistä, vain muutama opiskelija jähmettyy outouden edessä. He eivät hyväksy, että merkityksiä voi syntyä tuntemattomasta tai että merkitykset jäävät kiinnittymättä, että jokin on, vastustamattomasti. Nimeämätön kavahduttaa heitä. Useimmat opiskelijat ovat liikkeessä ja tanssiminen on tapa kohdata tuntematonta, nimeämätöntä. Käsi voi melkein tunnustella sitä, jotakin. Työpajassa opiskelijoiden liikeradat laajenevat jonkin verran, merkittävämpää on kokemushorisontin avautuminen pohjattomuuteen, abgrundiin.

Joillekin opiskelijoille tanssiminen tuntuu liian oudolta, ja he jäävät pois työpajasta. Sigmund Freud, psykoanalyysin perustaja, on kirjoittanut artikkelin nimeltä Kammottava, jossa *Unheimlich* avautuu lähinnä kirjallisuuden avulla. Hän esittää, että kun tuttu ja salattu, heimlich muuttuu kammottavaksi, niin kammottava ei ole vieras vaan hyvin tuttu, joka on muuttunut vieraaksi (torjuntaprosessissa). Etuliite *un* on torjunnan merkki, ihminen torjuu jonkin, joka on hänelle tuttu<sup>399</sup>. Artikkelissa ”kumma” ei määrity tietyksi, vaan kielenkäytön ja esimerkkien analyysit, ajatus torjutusta, fiktion ja todellisuuden outous sekoittuvat. Outous pakenee salaisuudeksi. Muutamat opiskelijat pakenevat tanssimista. Se ei ole sanaleikki vaan tunto lihassa, jota he eivät voi syystä tai toisesta ottaa vastaan. Työpaja tarjotaan tilaisuutena, joka sisältää kieltäytymisen mahdollisuuden.

## Kaunotar ja hirviö

Jean Cocteaun ohjaama elokuva *La Belle et la Bête*<sup>400</sup> esittää tutun sadun kaunottaresta ja hirviöstä. Siinä kaunotar tutustuu vähitellen hirviöön linnassa. Linna on kummallinen, käytävän kynttelikköjä pitelevät ihmiskädet. Käsivarret ovat kynttilöinä, ne syttyvät sitä mukaa kun kulkija etenee käytävällä. Pöydässä käsi kaataa kannusta viiniä, patsaat näkevät. Ovi ja muut esineet puhuvat, ne palvelevat kulkijaa ja asukkaita. Hirviössä on ihmisen piirteitä, siihen liittyy myös kummallisuus, esimerkiksi savuavat sormet. Paikka on *unheimlich*, se on tuntemattoman tuntematon koti. Kaunotar tottuu elämänsä puolielävässä maagisessa linnassa, ja tottuneesti hän nostaa kynttelikön sitä pitelevästä kädestä, kulkee äänien, varjojen, verhojen muuntuviissa käytävissä. Tuon maailman lait ovat lahjomattomat, selkeys asustaa outoudessa. Ympäristön ja pedon outous pitävät kaunottaren tarkkaavaisena, sillä outoudessa hän aistii tarkasti, itsestäänselvytykset puuttuvat.

Elokuvan esineet voi tunnistaa tutuiksi, mutta niiden elävyys tuo outouden. Kaikki esineet ovat myös metsän takana toisessa todellisuudessa, mutta ne ovat toisella tavoin siellä. Raja linnan todellisuuden ja kylän, toisen todellisuuden välillä liukuu. Puiden oksat paljas-

<sup>398</sup> Taina Rajanti, *Kaupunki on ihmisen koti*. 1999, 39.

<sup>399</sup> Sigmund Freud, Kammottava. *Nuori Voima* 2003: 5–6, 25–37. Artikkelin ”Das Unheimlich” ilmestyi vuonna 1919. Ks. myös Merja Hintsa, *Mahdottoman rajoilla*. 1998, 138–155. Hintsa analysoi artikkelin ja toteaa, että kumma tuntuu tekevän sitä mestaroivat ihmiset kyvyttömiksi valintoihin.

<sup>400</sup> *La Belle et la bete*. Ohjaus Jean Cocteau. 1946.

tavat polun, ne kaartuvat taas sulkemaan tien. Sumu eksyttää, hajaannuttaa orientaation. Orientaatio muodostuu erilaiseksi linnan sisällä. Työpajassa opiskelijat ottavat tanssimisen outouden vastaan, he astuvat maagiseen linnaan, toisenlaiseen todellisuuteen. Päivien kuluessa outous ei katoa, mutta tanssiminen lakkaa olemasta kokonaisuudessaan vieras. Opiskelijat kulkevat eri todellisuuksissa, ja ystävät tai huonetoverit eivät voi käsittää mitä tanssiminen on, mitä se outoudessaan merkitsee. Sanat eivät riitä tunnelman avaamiseen. Samoin elokuvassa kaunotar yrittää selvittää kylässä olevalle perheelleen olemistaan linnassa – turhaan. Elokuvasa hevonen on silta noiden todellisuuksien välillä, se tietää reitin ja vie perille. Taikasanasta. Eräs taikasana työpajan opiskelijoille ovat ne ylemmän vuosikurssin opiskelijat, jotka ovat tukihenkilöitä uudelle ryhmälle, he saapuvat tervehtimään. *”It feels strange in the beginning but we enjoyed it”*, he lohduttavat väsyneitä ja hikisiä opiskelijoita. Outous vapauttaa. Opiskelijat astuvat yhdessä maagiseen linnaan, mutta kukin ottaa askeleet itse.

Elokuva paljastaa myös ulkomaailman, ”normaalin” käytöksen takana olevan petoksen ja ahneuden. Linna, pedon valtakunta, muodostaa *abgrundin*, pohjattomuuden joka on suhteessa pohjaan, ulkomaailmaan. Kaunotar ihastuu vähitellen hirviöön, odottaa heidän päivittäistä tapaamistaan. Samalla tavoin työpajassa opiskelijat tutustuvat päivittäin toisiinsa liikkeen läheisyydessä. He hätkähtävät mielihyvää, läheisyyttä vieraiden kanssa. Opiskelijat eivät vielä tiedä, he eivät muista toistensa nimiä, mutta heidän kosketuksensa ja hajunsa on tuttu. He toivovat, he odottavat fyysistä kontaktia, samoin kaunotar odottaa hirviön tapaamista, outous alkaa kiehtoa. Vähitellen neito tottuu petoon, alkaa nähdä siinä inhimilliset piirteet, ja lopulta rakastuu olioon. Silloin taika murtuu, hirviö muuttuu prinsssiksi. Elokuvasa rakkaus auttaa näkemään toisin, näkemään jotain muuta. Lopussa he kirjaimellisesti lähtevät lentoon, he lehahtavat yhdessä ylös johonkin kolmanteen todellisuuteen, jota on vaikea kuvitella, se on entistä oudompi paikka. Opiskelijat huumantuvat yhdessä tanssimisesta, mutta taika ei murru.

### **Outous – toiseus tuossa toisessa**

Outouden kokeminen tapahtuu ryhmässä. Opiskelutoveri vierellä, kosketuksessa johtaa vastukseen ja törmäykseen. Toinen ja itse liikkeessä ovat ihmetyksen aihe.

I´m impressed.

I and the others are doing this thing, strange to us.

But I (you) learn a lot.

(x 1.4/ 20–22)

Outous vetää puoleensa, yhteinen sanaton päätös tilanteeseen heittäytymisestä ihmetyttää kirjoittajaa. Hän on vaikuttunut omasta ja toisten toiminnasta. Työpaja on johdantokurssi opinto-ohjelmassa, joten se tuo jonkinlaisen vakuuden, luvan outoudessa olemiselle suurimmalle osalle opiskelijoista. He eivät löydä tanssimiselle selkeitä perusteluja. Opiskelija ei nimeä mitä hän oppii, se on osin nimeämätöntä, ja hän tietää oppivansa paljon.

This week has been really nice,  
quite intense and strange,  
but nice.  
At first I feel uncomfortable  
with being so near to other people.  
I kind of lose my privacy.  
But then it changes  
as I and everybody else let loose and say:  
OK, this is a bit odd  
but let's get in to it.  
(x 14.4/ 14-23)

Tälle liikkujalle fyysinen läheisyys luo hämmennyksen, yksilöllisyys joutuu joukon, yhteisöllisyyden puristuksiin. Omat tutut rajat, oma henkilökohtainen tila katoaa, hän astuu yhteiseen olemiseen. Tämä merkitsee uudenlaista olemista tilassa, fyysisen tilan jakamista. Toisen läheisyys tuntuu vieraalta. Outouteen sisälle pääseminen vaatii suostumista sellaiseen mitä ei tunne. Pitkät työpajapäivät eivät päästä helpolla, joku on aina lähellä. Opiskelijat syöksyvät outouteen yhteisestä sanattomasta päätöksestä. Sävyt löytyvät seuraavassa kirjoituksessa.

Today it is a really odd day,  
not similar to any experience I've had before.  
Some movements are really good for relaxing,  
some are good for, simply, warming up!  
The part when we follow our partners moves,  
is really hard to keep up with,  
especially with the balance part – exhausting! (but fun)  
(y 6.1/ 1-7)

Opiskelija sukeltaa innolla liikkeeseen; liikeimprovisaatio on hänelle hyvin outoa. Se ei vertaudu aikaisempiin kokemuksiin. Hän löytää tanssimisesta puolet, jotka avaavat hänen olemistaan, esimerkiksi rentouden. Toista ei voi kuitenkaan tietää. Toisen liikkeet eivät ole arvattavissa. Toisen liikkeiden yhtäaikainen seuraaminen haastaa, pari seuraa takana varjona koko olemusta. Ruumiillisuuden kuuntelu ja samalla hyppäys toiseen asentoon tai askelikkoon vaatii tasapainon, koska toisen tapa liikkua yllättää, poikkeaa omasta.

Yhdessä tanssiminen luo eron itseen ja omaan toimintaan suhteessa toisiin työpajassa. Outouden haastavuudessa, sen pohjattomuudessa opiskelija tunnistaa ja tunnustaa ilon ja hauskuuden. Hän antautuu vieraudelle ja nauttii siitä. Kyse ei ole ensisijaisesti fyysisten kykyjen, liikeratojen laajentamisesta, vaan maailman vastaanottamisesta sellaisena kuin se näyttää ruumiillisuuden kuuntelussa, aistisuudessa. Seuraavassa samuuden illuusio katoaa, toisen käsittämättömyys muodostaa uudenlaisen varmuuden, varmuuden ei-tietämisestä.

I've also been forced to rethink about  
what can I expect from people around me.  
I can never tell with 100% sureness  
what will be the logical next step of a living thing.  
z 12.4/ 18–21)

Yhdessä tanssiminen patistaa opiskelijaa pohtimaan itsensä ja toisen eroa. Se merkitsee arvaamattomuutta, sillä erilaisissa tilanteissa ei voi tietää miten toinen tulee toimimaan.

Opiskelija kertoo olostaan toisen opiskelijan vierellä; Cunningham on keskittynyt liikkeeseen. Hän on painottanut, että liike sellaisenaan riittää, huomio on liikkeessä eikä niinkään sen merkityksessä. Opiskelija ihmettelee, että hän ei voi tietää toisen seuraavaa liikettä; Cunningham on rakentanut koreografioitaan niin, että ne eivät johda ”loogisesti” tilanteesta toiseen. Tämä merkitsee sitä, että esimerkiksi hyppy ilmaantuu ilman selkeää valmistelua hyppyyn, liikkeiden sitominen toisiinsa ei tapahdu tuttuun tapaan, katsoja ei voi tuudittautua liikkeiden virtaukseen. Virtaus on katkaistu. Katsoja asettuu samankaltaiseen tilaan kuin opiskelija, kumpikaan ei voi tietää mitä seuraavaksi tapahtuu. Tanssijat sitä vastoin ovat harjoitelleet osansa, ja tapa millä he tanssivat välittyi keskittymisenä liikkeeseen, vain liikkeeseen. Opiskelija kirjoittaa fysisestä kokemuksestaan suhteessa toiseen, katsojalle toisuus näyttäytyy esimerkiksi siinä, että liikkeiden virtaus ei jatku.

Työpajassa toinen näyttäytyy toisena alkujännityksen jälkeen, kun uskaltautuminen liikkeeseen tapahtuu. Rentous luo tilan paljaudelle ja mahdollistaa kohtaamisen.

I think we (people) are more relaxed now.  
We (they) have shown our inner feelings and emotion  
and got feedback.  
This is really bringing us (people) more attentive to people around us  
(them).  
It feels like it makes me more comprehensive towards others.  
Enjoying peoples different personalities  
instead of trying to find out the person  
I (you) best come along with.  
It's more about giving and taking now.  
(x 2.3/ 1–9)

Kirjoittaja on altis toisille hänen ympärillään. Hän on saanut vastakaian omille tuntemuksilleen, hän on avoin aistimaan miten kukin on. Hän toteaa entisen tapansa toimia, etsiä henkilö jonka kanssa on helpointa kommunikoida. Nyt entistä tapaa ei tarvita, hän voi ihmetellä ja nauttia eri ihmisten tavasta olla. Hän aistii toisten olemisen, he ovat eri tavoin kuin hän itse on. Tuntematon, toisen outous saa luvan tulla kohdatuksi.

Opiskelijan kommentti tasa-arvoisesta kohtaamisesta lähenee Martin Buberin ajattelua, jossa Minä–Sinä-suhde on tasavertainen.<sup>401</sup> Emmanuel Levinasin kirjoituksissa suhde on

<sup>401</sup> Martin Buber, *Minä ja sinä*. 1999(1923), 25–58.

epäsymmetrinen. Toinen on ulkopuolinen Minän kokemuksiin nähden, Toisesta ei voi olla koskaan lopullista tietoa, Toinen on aina enemmän kuin Minä voi käsittää<sup>402</sup>. Toinen tekee minän ymmärryksen tyhjäksi, Toinen ei voi koskaan olla todella läsnä Minälle.<sup>403</sup> Levinasin toteamukset ovat samankaltaisia opiskelijan toteamuksen kanssa siinä, että ei voi koskaan sataprosenttisesti tietää miten Toinen toimii. Vastuun lankeaminen vain Minälle ja eri-aikaisuus, diakronisuus tuo epäsymmetrian.<sup>404</sup> Tasa-arvon kysymys ei ole olennainen outoudessa, siihen ei kuulu tasa-arvo. Outoudessa asustaa tuntematon, johon tasa-arvon valo ei yllä. Outous kallistelelee.

Cunninghamin näkemyksessä loistaa kokonaisuuden illuusion poistaminen. Työpajassa opiskelijoiden illuusio merkitsee ennakoinnista luopumista, luopumista siitä, että toisen ihmisen voi tietää. Kummassakin tapauksessa maailma avautuu ei-tiedettynä ja aukollisena, josta ei ole täyttä varmuutta. Cunningham on kehottanut katsojia nauttimaan siitä, että asiat eivät liity toisiinsa. Työpajassa toisten tapa liikkua herättää aluksi outouden, läheisyys tuo myös miellyttävyyden. Emmanuel Levinasin ajatus tuolla puolen olevasta, äärettömyydestä, joka on ihmisestä riippumaton, muistuttaa tästä. Opiskelijat, Cunningham, Levinas – kaikilla heillä on aavistus tai usko johonkin jota ei voi hallita tai käsittää ihmisesä. Levinasilla Toinen edustaa vierautta, jota ihminen ei voi käsittää tai ottaa haltuun. Opiskelijat törmäävät tähän ajatukseen toisten opiskelijoiden läheisyydessä, heidän vierellään tanssimisessa. Omana itsenään he erottuvat Toisesta, koska Toinen on enemmän kuin he pystyvät käsittämään. Cunninghamilla jokaisen tanssijan ainutlaatuisuus korostuu siinä, että jokainen ryhmän tanssija on myös soolotanssija. Samoin hän korostaa, että jokaisen on oltava pelkistetysti jokaisessa liikkeessä. Liikkeet, koreografia muodostavat kuitenkin tiukan rajan, rakenteen tanssijan olemiselle.<sup>405</sup> Tunnetun ääri on tiukasti lähellä.

Kuitenkin katsojalle on suotu outouden kokemukset, sillä Cunningham on rohkaissut katsojaa nauttimaan kokemuksesta, joka ei liity aikaisempaan.<sup>406</sup> Elementtien erillisuus teoksessa on ollut kaukana kokonaistaideteoksen aatteesta. Roger Copelandin mukaan Cunningham oli ensimmäinen koreografi, joka todella maallisti tanssin, hän poisti siitä primitiivisyyden. Tämä perustuu osin sanojen etymologiaan, jossa hylätä kokonainen "the whole" merkitsee pyhän "the holy" hylkäämistä<sup>407</sup>. Kokonaisuuden hylkääminen tanssiteoksessa on merkinnyt hänen mukaansa pyhän hylkäämistä ja maallisuuden saapumista. Lundin työpajassa pyhän läsnäolo on saattanut olla osa Toisen kohtaamista, sitä ei-tiedettyä. Se välkehtii, vilahtaa, viipyilee ja on jo toisaalla. Levinasin kuvaamassa Toisessa henkiä jokin pyhyys, Toinen on aina enemmän kuin itse. Toista kunnioitetaan. Elämä näyttätyy Toisen kohtaamisessa hallitsemattomana, ennakoimattomana.

<sup>402</sup> Marika Tuohimaa, Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 2001:3, 37.

<sup>403</sup> Dan Zahavi, *Self-awareness and alterity*. 1999, 197. Zahavi erottaa Levinasin ajattelussa kolme toiseuden variaatiota: minä, objektit maailmassa ja Toinen. Ne ovat olennaiset subjektiivisuuden muodostumisessa.

<sup>404</sup> Marika Tuohimaa, Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 2001:3, 37.

<sup>405</sup> Terry Treachout esittää, että noviisikatsojan on mahdoton erottaa Cunninghamin tanssijoita toisistaan. Tanssijat erottautuvat kuten identtisten kaksosten erilaiset sormenjäljet. Tanssijoista ei ole kuvia ohjelmalehtisissä tai teatterin aulassa, heitä ei voi tunnistaa kadulla. Terry Treachout, Pale Horse, Pale Rider. *New Dance Review*. 1994, 6:3, 8. – Toisaalta, eikä liike sellaisenaan ilmene parhaiten näin? Pelkistyneisyydessä tanssi kehkeytyy ja tapahtuminen alkaa.

<sup>406</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 320. Copeland nimeää kokemuksen: the experience of "non-relatedness".

<sup>407</sup> Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 321.

Kokonaistaideteoksen hylkääminen on liittynyt tanssissa Diaghilevin synteesin kyseenalaistamiseen.<sup>408</sup> Postmoderni tanssi, Judson Churchin piirissä syntynyt suuntaus maallisti tanssia. Kuka tahansa saattoi olla tanssija, samoin mikä tahansa liike voi olla tanssia. Toisaalta, eikö voida katsoa että jokin pyhä saapui arkeen ja mihin tahansa liikkeeseen? Näin ajatellen vieraus on pyhää. Sitä ei voi hallita, se on outoa. Cunninghamin tanssijoiden olemus ei herätä minussa maallistumisen tunteita, eikä tanssijoiden ruumiillisuus vie pois henkisyuden mahdollisuutta. Maallisuus ja henkisyys eivät ole toisilleen vastakkaisia, ruumiillisuus on kiinnekohta, josta merkitykset elävät. Ne ovat kiinnittyneenä ruumiiseen. Työpajassa eri tuntemukset, Toisen läsnäolo herättää outouden tuntemukset, se vie heidät sellaiseen olemiseen mikä on heille vieras. Hiki, toisen lämpö ja liike sekoittuvat tuohon vierauteen. Siinä on ripaus pyhää, pyhää siinä mielessä mitä ei voi ymmärtää tai käsittää. Mutta tuo jokin – henkisyys, pyhä – liittyy opiskelijoilla ruumiillisuuteen, liikkeessä kommunikointiin. Ruumiillisuus takaa Levinasin mukaan inhimillisen subjektin henkisyuden.<sup>409</sup> Opiskelijoille ja Levinasille pyhä tarkoittaa koettua pyhää lihassa, kun taas Cunninghamin esimerkissä se liittyy kulttuuriseen pyhään, joka rajaa ja erottelee. Koettu pyhä aukenee avautumisena kaikelle mitä on. Olemisen merkitys aukenee koetussa pyhässä.

### Tyyneys avautuu toisen outoudessa

Opiskelijat ottavat outouden vastaan levollisesti. Kummallisuuteen laskeutuminen rauhoittaa tilanteen, he voivat jättää empimisen ja aistia toiset. Suostuminen outouteen on vedenjakaja, sillä se mahdollistaa tapahtumisen, heittäytymisen tanssimiseen. Seuraavassa opiskelija kirjoittaa suhteestaan toisiin.

I like a lot the exercises  
that are about trusting each other  
and to use only the body to communicate.  
I feel so calm and unstressed  
(z 17.4/ 15–18)

Opiskelijan kirjoituksessa rauha ja stressittömyys saapuvat toisen kanssa tanssimisessa. Toiseen voi luottaa. Toinen mahdollinen luenta kertoo ruumiin kommunikaatiosta, siihen voi luottaa, se on outoa joka tapauksessa. Siinä piilee outouden levollisuus. Toisen läheisyydessä hän löytää rauhan.

Cunningham on uskonut, että taide huomioi elämän epäsointiisuuden ja sen ennustamattomuuden, ja taide voi auttaa sekä taiteilijaa että katsojaa hyväksymään ne tyyneesti.<sup>410</sup> Työpajan outouden ilmapiirissä yllättävää on, että opiskelijat hyväksyvät sen, sallivat sen tulla liki – he jopa kaipaavat sitä.

Johanna Oksala näkee, että vasta toiseuden kohtaaminen rakentaa subjektin Levinasin ajattelussa. Kohtaamisessa subjekti avautuu toiselle, jonka vieraus on samalla myös lähei-

<sup>408</sup> Kokonaistaideteoksen hylkääminen näyttäytyy erityisesti *Events*-tapahtumissa. Toisaalta Cunningham jatkoi Diaghilevin perintöä palkkaamalla muusikoita ja taidemaalareita. Ks. Jack Andersson, *Dances about everything and dances about some things* (1976). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 96.

<sup>409</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 79.

<sup>410</sup> Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*. 1989, 282–283.

syöttä<sup>411</sup>. Paradoksaalisesti läheisyys ja toiseus, vieraus sekoittuvat opiskelijoiden lihassa ja iholla. Tyyneys, rauha saapuu. Ruumiillisuuden tieto on muuttuva. Opiskelijan kuvaamassa hetkessä voi levähtää, mutta toisen kanssa olemista ei voi tematisoida. Se elää epävarmuudessa, ei-tietämisessä. Se mitä ei voi hallita toisen läheisyydessä tuo tyyneyden, toisen läheisyys luo tyyneyden hallitsemattomuudessaan. Se on lohdullista. Kaikessa on mukana ruumiillisuus, kosketus, toisen läheisyys. Levinasin *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* -teoksen englanninkielisessä esipuheessa Alphonso Lingis kirjoittaa eettisen suhteen aistisesta luonteesta. Avoimuus toisudelle, paljaus toisen kasvojen kohtaamisessa kuuluu elämisen ytimeen<sup>412</sup>. Etiikka tapahtuu Levinasilla ihon tasolla, itse on aistittavissa, se on avoin kivulle, haavoittuvuudelle, eroottisuudelle.<sup>413</sup> Toisen kohtaamisessa inhimillisen elämän sävyt kukoistavat.

Emmanuel Levinas korostaa sitä, kuinka tärkeää on tunnistaa omassa olemisessaan ”olemisen yleensä” paino. Olemisen yleensä, *il y a*, on määrittelemätön, se on vieras, toinen<sup>414</sup>. Opiskelijan lainaus, jossa hän ihmettelee sitä, että Toisen liikkeitä ei voi tietää, sisältää Toisen kohtaamisen. Vieraus vierellä, jopa Toisen fyysisen painon tunnistaminen omaa lihaa vasten tuo määrittelemättömyyden esiin, se tuo sen aistittavaksi. Toinen on varmasti siinä vierellä, mutta häntä ei voi tietää. Toinen on määrittelemätön.

Toinen opiskelija vierellä tuo tuntemattomuuden konkreetisti esiin. Aistisuus on tapa olla Toiselle ja Toisen kanssa, tieto Toisesta levittäytyy suoraan aisteihin. Tunto, haju, näkö ja kuulo ovat kaikki kohtaamisessa, joskus myös maku: huulten kevyt kosketus Toisen kaulalla, suupielen hiki sekoittuu toisen hikeen. Yhdessä tanssimiseen sisältyy eroottisuus, se avautuu aistisuudessa, sen mahdollisuus ja paikka hämmentävät. Seuraavassa opiskelija haikailee lisää kosketusta, mutta epäilee heti toivettaan.

I'm hoping for more contact...  
that sounds strange...?! See you tomorrow.  
(x 18.2/ 12–13)

Herkkyyks, vastaanottavuus Toista kohtaan on eettistä Levinasin ajattelussa. Hän korostaa aistista olemista, kyse ei ole tietoisesta<sup>415</sup>. Opiskelijoille Toisen läheisyydessä olemisen tuo eettisyyden, se tuo eettisyyden joka sisältää outouden tunteen. Toinen vierellä ei ole hallittavissa, tiedettävissä, jolloin outo tunne itsessä herää. Uudenlainen merkitys tanssimisessa avautuu. Levinas toteaa, että vastuullisuus toisen puolesta pysäyttää olemisen anonymiteetin ja merkityksettömän kohinan. Toisen kohtaaminen vapauttaa ”olemisen yleensä” kahleesta, kauhistuttavasta ja persoonattomasta ”on” -olemisesta<sup>416</sup>. Toisen kohtaaminen leikkaa tuon olemisen yleensä, se sivaltaa sen poikki ainakin hetkeksi.

<sup>411</sup> Johanna Oksala, Järjen ja tahdon tuolla puolen. Etiikan mahdoton subjekti. Sara Heinämaa & Johanna Oksala, (toim.), *Rakkaudesta toiseen*. 2001, 71.

<sup>412</sup> Alphonso Lingis, Translator's Introduction. Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006, xxii.

<sup>413</sup> Simon Critchley, *The Ethics of Deconstruction*. 1992, 180.

<sup>414</sup> Antti Pönni, Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 14.

<sup>415</sup> Simon Critchley, Introduction. Simon Critchley & Robert Bernasconi (eds.), *The Cambridge Companion to Levinas*. 2003, 21.

<sup>416</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 55–56.

Levinas korostaa siis Toisen kohtaamista, kuinka se leikkaa, murtaa olemisen yleensä. Opiskelijoiden kirjoitukset korostavat Toista, toisen vierautta ja arvaamattomuutta. Toisen kohtaaminen liikkeessä, fyysisessä kontaktissa murtaa aikaisemmat käsitykset toisesta. Se murtaa myös käsitykset itsestä. Näin Toisen outous ja liikkumisen ennakoimattomuus ravisuttavat opiskelijoiden maailmasuhdetta. Jokin kenties ehyt saa särön, tuntematon astuu aistisuuden kenttään. Levinasin mukaan suhde Toiseen avaa Minän sulkeutuneisuuden.<sup>47</sup> Vaikka liikkuminen on tuttua, se muuttuu Toisen läheisyydessä oudommaksi. Toisen olemassaolo purkaa joitakin malleja olemisessa, tanssimisessa. Toinen muuttaa Minää. Levinasin mukaan suhde Toiseen asettaa minut kyseenalaiseksi, tyhjentää minut itsestäni. Se löytää minusta aina uusia voimavaroja eikä lakkaa minua tyhjentämästä<sup>48</sup>.

*Kirjoittamalla tutkiminen* tunnustaa outouden, koska kirjoittaminen toimintana on ennakoinnattomaa ja usein yllättävää. Kun antautuu toimintaan, toiseus tulee liki. Opiskelijoiden kirjoitukset ovat minulle osin tunnetut, koska olin tapahtumissa. Samalla outous tulvii kirjoituksissa, lukuisat tulkinnat ovat mahdolliset, kirjoitukset elävät omaa elämänsä. Outous etenee sanoissa ja minussa seuraavasti.

Astelen, varjoni liikehtii, se saartaa minua. Varmuus irtoaa luistani, imeytyy horisonttiin. Ei-tietämisen salit avautuvat, ne laajenevat pidäkkeettömästi hämäryydessä.

Pimeys kurottuu kohti minua ja tila kutistuu. Että ei tiedä on siunaus: tuttu ja tuntematon. Se on kuilu jonka reunalla lepäävät kaikkeus ja ei-mitään. Ainoastaan kajastukset, sirpaleet. Katoaminen houkuttaa. Seinätön seinä vastassa ja minussa.

Ääretön kolkuttelee äärellisen rajoja, lihaani tässä.  
Ääriiviivat hämärtävät; tanssi alkaa.

### *Seisahdukset*

Outoudesta kirjoittaminen houkutti vääjäämättä tanssiin. Tanssifilmissä, *Reittejä tästä tähän*, lihallistan sanoja ja ajatuksia<sup>49</sup>: opiskelijoiden, omien ja toisten ajattelijoiden. Pohdinnat ja kirjoitukset outoudesta muodostuvat yhden tanssisoolon lähtökohdaksi. Löydän paikan, joka edustaa minulle outoutta. Jossain vaiheessa liha ottaa vallan ja liike vie, jolloin liikkeen tahto ylittää kepeästi oman tahtoni. Antaudun outouden ajatukseen tanssissa, ja se johdattaa ennen kokemattomaan. Lopulta kuvan ja liikkeen liitto tuo näkyväksi jotain, jota en tiennyt.<sup>420</sup>

<sup>47</sup> Marika Tuohimaa, Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 2001:3, 37.

<sup>48</sup> Emmanuel Levinas, Toisen jälki. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 107.

<sup>49</sup> Olen "lihallistanut sanaa" Helsingin Diakonissalaitoksella työskennellessäni, sillä olen tehnyt tansseja esityksiin sekä lyhytfilmeihin, jotka perustuvat asiakkaiden ja henkilökunnan sanoihin ja sanontoihin. Tekstit on kerätty sadutusmenetelmällä. Ohjaamassani lyhytfilmitrilogiassa *Koti* (2004) pohjautuu vanhusien tarinoin, *Huomenna kaikki on toisin* (2005) huumetyöntekijöiden puheisiin ja *En muista*. *Muistan* (2008) esittää lastenkodin lasten tarinoita. Koreografia on merkinnyt sanoihin uppoutumista ja lihan liikettä niiden soinnista ja tunnelmista, yhteys sadutettuihin ihmisiin on ollut myös läsnä työskentelyssä.

<sup>420</sup> Kirsi Heimonen, In a Spiral: Cycles of Words, Dance and Strange Images. Leena Rouhiainen (ed.), *Ways of Knowing in Dance and Art*. 2007, 100–110. Artikkelissa avaan filmin tekotapaa ja toiseuden käsite liittyy myös kuolemaan. Yllättäen,

Seisahtaminen filmin äärelle editointistudiossa sysää tuntemattomaan maastoon. Pääsen eksymään. Hiljaisuus, paussi voi muodostaa tilan, jossa historian kerrokset laskeutuvat il-  
mavasti lihaan, toteaa antropologi Nadia Seremetakis. Hän kuvaa paikalla olon tekoa, ”*still-act*”<sup>421</sup>, joka herättää unohduksen ruumiin ja paljastaa jäykät mallit. Hän käsittelee lapsuut-  
taan esseissään, joissa muisti ja aistikokemusten fragmentit kokoontuvat ja muodostavat  
aistisen historian, joka herättää uudelleen havainnon eron. Hetki pysäyttää ajan jatkuvan  
virran. Hän puhuu myös tomusta, jolla hän tarkoittaa sekä tapaa katsoa että kohdetta itse-  
ään. Silloin vallitsee aistinen mykkyys<sup>422</sup>. Aistisuuden herättäminen tuo uudelleen näkemi-  
sen ja kokemisen mahdollisuuden.

Tutkimisen matka on myös seisahtamista tai seisauttamista, jolloin toisin näkeminen pää-  
see valloilleen. Sara Heinämaa on kuvannut ihmetystä eräänlaisena pysähdyksenä tai kes-  
keytyksenä, joka mahdollistaa suunnanmuutoksen. Hän on johdattanut ihmetyksen ajatuk-  
sen filosofiassa kauas pois ennako-oletuksista ja arviointiperusteista. Päämääräksi karahtaa  
lopulta avoin, joustava ajatuksen liike, joka kykenee kohtaamaan toisen ja kohtelemaan  
ihmistä, maailmaa ja kirjoitusta sen outoudessa<sup>423</sup>. Ihmettely on eettistä, koska se ei jää  
ennako-oletuksiin eikä ota koskaan täydellisesti tapahtumaa haltuun.

kun orientoiduin tanssimisessä outouteen, kuoleman kuvat saapuivat filmille. Metalliköysi yhdistyy hirttosilmukkaan, sen  
kulttuurista luentaa ei voi ohittaa.

<sup>421</sup> Seremetakis esittää tapahtuman kuvaamastaan tilasta, paikalla olon teosta (still-act): hän katselee ja koskettelee erilaisia  
kirjontamalleja Kreikassa, ja hänen äitinsä kertoo samalla niiden historiaa. Sukulaisnaiset olivat tehneet kirjontamallit  
muistoksi Seremetakisin elämän virstanpylväistä, vaikka he eivät olleet nähneet häntä vuosiin. Kirjontan tekijät levittivät  
työhön Seremetakisin historiaa, ja samalla he siirsivät itseään materiaan. Kuunnelleensa äitinsä tarinoita ja kosketellessaan  
kirjontatekstiilejä hän pääsi matkalle, jonka kirjoitosten tekijät olivat luoneet. Nadia C. Seremetakis, *Memory of the Senses*,  
Part I: Marks of the Transitory. Nadia C. Seremetakis (ed.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in  
Modernity*.1996, 15–16.

<sup>422</sup> Nadia C. Seremetakis, *Memory of the Senses*, Part I: Marks of the Transitory sekä *Memory of the Senses*, Part II: Still Acts.  
Nadia C. Seremetakis (ed.), *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*.1996, 12, 23–43.

<sup>423</sup> Sara Heinämaa, *Ihmetys ja rakkaus*. 2000, 57, 13.

# Liike - empatia

Muistelen seuraavassa tanssimista toisen läheisyydessä.

*Oikea käsivarsi kurottaa suoraan ylöspäin, leuka piirtää puolikaarta kasvojen edessä alhaalta ylös. Reittini jatkuu puolivarpaille, seison tukevasti. Pysähdyn, hengitys heijaa minua. Liike jatkuu minussa; toinen tanssija vierelläni kaartaa sivullani puolikaaren, se leikkaa tilan. Hänen reittinsä kirkastavat liikkeeni, pituus jatkaa matkaansa selkärangassani, hänen ruumiinsa piirtää ympärilleni jäljen, kaaren, johon olen suhteessa. Päälaki suuntaa kohtisuoraan ylöspäin, erillisyyksien hänestä selkiytyy kaaren rinnalla. Tila tihenee välissämme. Korva johtaa minut tuohon tihentymään, pää kallistuu sen ytimeen, samalla oikea käsivarsi laskeutuu hitaasti alaspäin kyynärpäätä edellä, se kuuntelee pään matkaa. Sormenpääni tunnustelevat joka hetki etäisyyttään oikeasta poskestani, ne havahtuvat vasemman käden olemassaoloon, ottavat kiintopisteen vasemmasta kämmenestä. Hetkessä vasen kämmen herää, kun toinen tanssija hypähtää sivulta taakseni, tila avautuu kutsuen ja vasen käteni ohjaa minut käännökseen. Käännös painautuu voimakkaasti minuun – hän tanssii vierelläni. Nyt maailma on vielä hetken tunnistamaton, ihmettelen tätä ruumiini aamua. Hiljaisuus laskeutuu solisluiden kaarteisiin. Rintakehä kumahtelee vastapäisen seinän valkeutta. Hän kierähtää vaakatasoon – tila levenee ruumiini saleissa. Hän kulkee omia polkujaan, samalla hän matkaa minussa uusia reittejä, hänen rytmensä hämmentää oman matkani tempoa. Oma taipaleeni tulee näkyväksi minuun, kuulen itseäni toisin. Liikkeittemme reitit muodostavat vyyhdin, jossa säikeeni kirkastuu. Ero häneen kasvaa. Tila välissämme sakenee, siitä alkaa jokin jota ei vielä ole. Mahdollisuuksien avaruus. Olen sen kynnyksellä, mitä en vielä tiedä. Matkaamme yhdessä erikseen.*

Opiskelijat tanssivat yhdessä, he aistivat toisensa. Toinen liikkuu vierellä tai kauempana, näin toinen ihminen muodostaa vastuksen, jota vasten oma ruumis, omat tunnot selkiytyvät. Tuo vastus on alati liikkeessä. Toisten erilaiset tavat liikkua ja erilaiset liikelaadut avartavat oman kokemushorisontin, toisten liikkeet elävät iholla. Nimitän tuota ihmisten välistä yhteyttä liike-empatiaksi.<sup>424</sup> Ihminen herkistyy toiselle liikkujalle, se tuo hänelle tiedon itsestä ja toisesta. Seuraavassa opiskelija hahmottaa tanssimisen antia.

<sup>424</sup> Kirjallisuudessa käytetään nimitystä kinesteettinen empatia. Liike-empatia sanalla haluan korostaa ihmisten välistä tapahtumista, ihmisissä asustavaa tapahtumista. Sana tuo liikkeen tunnon liki, se on konstailematon.

it is a great way to get to know each other  
and ourselves.

I think we all learn much about both each other  
and ourselves that we didn't realise before.

(x 5.4/ 3-6)

Opiskelija määrittää yhteyden toisiin ja itseensä oppimisena. Samalla hän toteaa, että toisen ja itsensä tunteminen on ollut aikaisemmin salattu, tietoisuudelle piilossa oleva. Liikkeessä jokin paljastuu sekä itsestä että toisesta. Oppiminen on avautumista toisen tanssimiselle, siinä hän löytää samankaltaisuuden omien ruumiillisuuden ehtojensa kanssa. Tapahtuminen, yhteys toiseen määrittynee oppimiseksi myös paikan vuoksi, koska työpaja on teknisessä korkeakoulussa. Opiskelijan tekstissä on vahva yhteys toiseen, koska hän löytää itsestään uuden ulottuvuuden toisen liikkujan läheisyydessä. Tanssiminen merkitsee opiskelijalle toisten ja itsensä tunnistamista, uudenlaista oppimista. Merce Cunningham on korostanut tanssijan omaa työtä, työssään tanssija harjoittelee usein yksin, vaikka jakaa tilan toisten kanssa.<sup>425</sup> Hänen on löydettävä tapa tehdä liike itse. Toiset tanssijat muodostavat kokonaisuuden teoksessa, mutta katse suuntautuu ensin selkeästi itse. Tämä tapahtuu toisin Lundin työpajassa, jossa yhteys muihin liikkujiin muodostuu oitis. Toisen opiskelijan liike on vastus, josta kuultaa oma ruumiillisuus. Seuraavassa tekstissä korostuu ruumiin valmius, nopeus kuulla liikkeessä itseään ja toista, toista itsessään.

Hello!

This is my first day in our class.

I feel a little awkward

when we do the first moves in front of the people

I hardly know.

but it feels like I know my class mates better now,

in a physical level.

It feel like I speak to them without words,

but with my body.

I have never tried something similar before

but it is a nice experience.

Though I have been sick for a week

I feel much more energetic now after your class.

(z 23.3/ 1-13)

Tämä kirjoittaja liittyy kolmantena päivänä työpajaan. Hän sukeltaa liikkeeseen uskomattoman nopeasti ja vaivattomasti, hänessä liikutaan kyselemättä, vaikka hän ei ole kohdannut vastaavaa tilannetta aikaisemmin. Kenties sairaus vaikuttaa, hän on joutunut kuuntele-

<sup>425</sup> Carolyn Brown on myös todennut, että Merce toivoi tanssijoiden työskentelevän yksin ilman ohjausta annetun liikemateriaalin parissa kuten mestari itse teki. Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 27. Yksin työskentely liittyy Cunninghamin pedagogisiin periaatteisiin: "A bad teacher gets in the way, a good teacher doesn't disturb the student." Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 74.

maan ruumistaan sairaana ollessaan. Nyt ruumis kuulee, ja hän tietää miten itse on sekä miten tavoittaa, kuulee toiset. Toisaalta tilanne kuvaa tunnelmaa työpajassa, jossa muiden avoimuus liikkeelle ja toisilleen raivaa tilan, johon on hyvä saapua. Kun tämä opiskelija saapuu ryhmään, toisten opiskelijoiden epäily tanssimiseen on jo hälvennyt. Hän kiinnittyy toimintaan, perusteluja työpajan merkityksestä ei enää kysellä. Sanoitta hän tunnistaa toisen ruumiissaan, toisen liikkeet heijastuvat lihassa. Näin vaivattomasti toisen tunnistaminen ei aina tapahdu.

With some people I can really share my energy  
it's received and I get back  
it's wonderful  
then with some people it's not there no connection  
and I feel left out why isn't it happening  
(x 5.4/ 19-23)

Opiskelija kokee energian siirtymisen ihmisten välillä, hän saa ja vastaanottaa energiaa. Carolyn Brown on kuvannut Cunninghamin käsitystä energiasta. Cunningham sitoutuu tanssiin, hän sitoutuu samalla fyysiseen energiaan, joka ilmenee liikkuvassa tai paikallaan olevassa ihmisessä tilassa ja ajassa<sup>426</sup>. Brown esittää energian sellaisena mikä lävistää tanssijan, kun hän omistautuu täysin liikkeeseen. Se näyttäytyy ensisijaisesti mestarin ominaisuutena esiintymis- ja opetustilanteessa. Työpajassa energia tunnistautuu keveänä, se liikehtii opiskelijasta toiseen. He eivät kiinnity tiettyihin liikkeisiin, he kiinnittyvät tanssimiseen toistensa kanssa. Opiskelijan tekstikatkelmassa painottuu hämmästys siitä, että yhteys toiseen ei aina toimi, energia ei siirry. Se kertoo aistisuuden selkeydestä ja varmuudesta. Toisaalta, kun valtava yhteyden kokemus ei saavu, se on pettymys kirjoittajalle. Hän jää yksin. Kirjoitus paljastaa, että muiden oleminen ja heidän liikkeensä voivat avautua käsittämättöminä. Toisten liikkeet eivät kaiu hänessä, toisen olemus tuntuu mykältä. Hän tunnistaa erot voimallisesti. Opiskelijoiden, tanssin maallikoiden tarkkuus aistia samanlaisesti toisen ja oma liike yllättää. Myös seuraava esimerkki todistaa sen.

When we are in the groups moving  
and sensing when others stop –  
that is fun.  
I feel when I am getting "out of range" from the others.  
(z 17.3/ 7-10)

Kirjoittaja kuulee oman ruumiillisuutensa suhteessa toisiin, myös sen, kun hän liukuu pois yhteydestä. Opiskelijat liikkuvat pienryhmissä, tanssivat yhtä aikaa eri tavoin, eri tasoilla ja pysähtelevät yhtä aikaa. Pysähdyksen jälkeen he jatkavat liikettä yhtä aikaa. He aistivat toisiaan – pysähdykset tapahtuvat ennalta arvaamatta. He pysähtelevät, heissä pysähdellään yhtä aikaa, vaikka he eivät näe aina toisiaan. Iho tunnistaa toisen opiskelijan

<sup>426</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 23.

liikkeet myös sivulla tai takana. Epäröimättä ruumis tietää millä etäisyydellä yhteys toisiin katoaa. Etäisyys ei merkitse välttämättä tilallista etäisyyttä, vaan miten valpas hän on toisten liikkeelle. Toisten liikkumisen aistiminen, samalla kun hän itse liikkuu, ei ole mekaaninen tapahtuma, vaan se muuttuu koko ajan. Varmuutta ei ole. Kun hän aistii toiset itsensä, se palkitsee. Se tuo ilon ja ihmetyksen. Liike-empatia luo merkityksellisyyden tanssimiselle.

Cunninghamin teosten luonteeseen on kuulunut, että tanssijat ovat näyttäneet olevan erillään toisistaan jopa ollessaan kosketuksissa. Tanssijoiden irrallisuus ja erillisyydet ovat karistaneet teoksen kausaalisuuden jatkumosta. Sally Banes ja Noël Carroll ovat liittäneet etäännyksen tunteen zen ja hindu-uskontoihin, jotka sisältävät rauhallisuuden<sup>427</sup>. Rauhallisuudesta, tyyneydestä Cunningham on kirjoittanut tanssijan tapana antaa teoksen laadun tapahtua tanssiessa, sitä ei ole voinut pakottaa.<sup>428</sup> Rauhallisuus merkitsee yksilön ominaisuutta, tanssija saattaa olemisellaan, tanssillaan tuoda esiin sellaista, mikä on ollut vielä piilossa. Tanssija keskittyy ensisijaisesti omaan liikkeeseensä, toiset tanssijat ovat läsnä, ja katsoja saattaa rakentaa yhteydet tanssijoiden välille.

Liikkujien yhteys toisiinsa ei välttämättä tarkoita kausaalisuutta. Näin ei tarvitse olla silloin, kun yhteys merkitsee toisten liikkeen tunnistamista, kuten työpajassa tapahtuu. Oleminen, tanssiminen yhteydessä toisiin merkitsee ennakoimattomuutta, opiskelijat eivät tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu. Valppaus olemisessa merkitsee muutosten kuulemista, antautumista tilanteelle. Työpajassa tilanteen turva tuottaa rauhallisuuden. Liike-empatia elää ennakoimattomuudessa, se ylittää kausaalisuuden. Ihmisten toimintaa ei voi tietää, mutta heitä voi kuulla lihassaan. Tanssin rakenne voi myös tukea yllätyksellisyyttä ja loitontua näin kausaalisuudesta. Tästä on esimerkkinä tehtävä, johon opiskelija viittaa, jossa opiskelijat liikkuvat ja pysähtelevät yhtä aikaa, pysähdykset tapahtuvat suunnittelematta. Yllätyksellisyys paljastuu seuraavassa kirjoituksessa, siinä ei enää odoteta mitään tiettyä toimintaa toisilta.

I've also been forced to rethink about  
what can I expect from people around me.  
I can never tell with 100% sureness  
what will be the logical next step from a living thing.  
But it also helps me to collaborate with the others,  
passing the body and gravitation together.  
(z 12.4/ 18–23)

Kirjoittaja pohtii aikaisempia ja työpajan kokemuksia. Liikahdus tapahtuu, aikaisemmat odotukset eivät enää päde. Toisen aistiminen, toisten kanssa tanssiminen tarjoaa hänelle uuden tiedon. Hänen ennako-oletuksensa murtuvat, toisenlainen varmuus korvaa aikaisemman tiedon – se merkitsee ei-tietämistä tietämisen sijaan. Luopuminen toisen toimin-

<sup>427</sup> Sally Banes & Noël Carroll, Cunningham and Duchamp. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 112. Kirjoittavat vertailevat Marcel Duchampin ja Cunninghamin teoksia ja ajatuksia. Duchamp ja Cunningham työskentelivät myös yhdessä.

<sup>428</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86–87.

nan ennakkoinnista ja toisen tietämisestä mahdollistaa hänelle liikkeellisen herkkyyden; painonsiirto tapahtuu. Painon antaminen ja vastaanottaminen muodostuu yhteiseksi taipaleeksi, siinä hän tuntee tietävänsä missä on ja miten on. Fyysisessä kontaktissa hän luottaa ruumiillisuuteensa, liikkumisen reitti aukeaa, ja hän kuulee toista. Hän matkaa välitilassa, jossa sijaitsee varmuus toisen aistimisesta. Kirjoittajan kokemukset liikkeessä vievät kahteen suuntaan. Toisaalta elää epävarmuus toisen ihmisen toiminnasta, toisaalta varmuus yhteisestä matkasta, ruumiillisuuden varmuudesta. Ero huikaisee. Liike-empatia kyseenalaistaa entiset tavat toimia. Se vaatii tilanteelle antautumisen, herkkyyden löytää silta omien kokemusten ja toisten välille. Liike-empatia tarkentaa ja muuttaa hänen olemistaan.

Seuraava kirjoittaja antautuu myös aistisuudelle.

I like a lot the exercises  
that are about trusting each other  
and using only the body to communicate.  
I feel so calm and unstressed.  
(z 17.4/ 15–18)

Opiskelija löytää rauhallisuuden, tyyneyden kun hän avautuu kohti toista. Luottamus avaa olemisen. Yhteys muodostuu. Opiskelija kohtaa toiset, tällöin hän kuulee toiset itsessään. Cunninghamin tanssijoiden suuntana on ollut paljaus. Cunningham on saattanut tanssijansa kohti omia rajojaan, ulos itsestään antamalla heille vaativat liikkeet.<sup>429</sup> Hän on etsinyt tanssijoiden tyyntä olemista, hänen käsityksensä tyyneydestä on pohjautunut idän uskontoihin. Tyyneys on sallinut tanssijan etäännyä itsestään ja tanssia vapaasti ja ennakkoluulottomasti<sup>430</sup>. Silloin on tapahtunut liike pois päin omasta egosta kohti paljautta. Vapautus on syntynyt itsessä, se on merkinnyt vapautta itsestä, tyyneys on sykkinyt tanssijassa. Liikkeelliset rajat ja tekniset vaatimukset merkitsevät hyvin vähän työpajan liikeimprovisaatiassa. Opiskelijat löytävät itseänsä kuullen toisia ja itseään. Liike-empatia asettautuu yhdeksi kiintopisteeksi, joka häilyy, häipyä lihan tunnoista ja ilmaantuu uudestaan. Se ei ole koskaan kokonaan tunnettu. Se paljastuu liikkujassa, se on tihentymä kahden ihmisen välillä. Kenties outouden tuntemukset liikkumisessa vetävät heitä kohti toisiaan. Opiskelijan esimerkissä rauhallisuus saapuu häneen kun hän kommunikoi liikkeessä toisten kanssa. Kun hän aistii heitä, he kuvastuvat häneen rauhallisena olotilana. Osa siitä on itseä, osa toisia. Yhteys muodostaa intersubjektiivisen maaston, jossa toisen ja itsen kuuleminen on mahdollinen.

I think the experience of these days has been very giving.  
I have become more aware of my body  
and the connection to a group.  
(x 4.4/ 2–4)

<sup>429</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 43.

<sup>430</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 87.

Opiskelija vakuuttaa kirjoituksessa yhteyttä, jossa suhde itseen ja toisiin on kirkastunut. Tietoisuus omasta ruumiillisuudesta kietoutuu yhdessä olemiseen ryhmän kanssa. Valppaus merkitsee omien tuntemuksien ja toisten kuulemista erottamattomasti. Yhteys itseen ja ryhmään avautuu tanssimisessa. Carolyn Brown on kuvaillut *Rune* (1959) ja *Aeon* (1961) teosten harjoittelua. Ne sisälsivät paljon samanaikaista liikettä ja paljon vaihtuvia tempoja. Tanssijat harjoittelivat huolellisesti viikkoja, he laskivat ääneen ja tanssivat tietyt jaksot. Salista puuttuivat peilit, ja he aistivat toisensa annetun liikkeen tai liikefraasin pulssista. Cunningham korosti ajan tarkkuutta, jotta tilasuunnitelma säilyi<sup>431</sup>. Brownin kuvaus henkii rytmin, liikefraasin ensisijaisuutta, toiset olivat rinnalla, mutta liikkeen, sen pulssin kuuntelu oli ennen toisten tanssijoiden kuuntelua. Ajoitus ja tilallisuus kulkivat yhdessä, jolloin tilan muutos muutti ajan tai ajan sekä tilan muutos muutti liikkeen.<sup>432</sup> Orientaatio suunnattiin kuitenkin voimallisesti tiettyihin liikkeisiin ja liikesarjoihin.

Peilittömyys yhdistää näitä kahta ryhmää, mutta eri tavoin. Lundin työpajassa peilittömyys on selviö, mutta se yhdistää ryhmää eri tavoin kuin Cunninghamin esimerkissä. Teknisen korkeakoulun puutyöalasta puuttuvat isot peilit seiniltä, opiskelijoiden katse kohdistuu ensisijaisesti heihin itseensä, ja liikkeeseen heittäytyminen ohjaa tanssimista. Liikeempatia toimii eräänlaisena peilinä, jolloin toisen opiskelijan liike heijastuu itseen ja oma liike asettautuu toisen rinnalla tietynlaiseksi. Toisen vierellä tanssiminen kysyy koko ajan omaa olemista.

Opiskelija kirjoittaa yhteydestä ryhmään, mikä kirkastuu hänelle tanssimisessa. Toisen avulla yhteys omaan ruumiillisuuteen selkenee. Oman ruumiin selkeys on ollut erilainen Cunninghamin tanssijoilla, joilla se on tarkoittanut suhdetta liikemateriaaliin. Tanssijoille peilittömyys on näyttäytynyt poikkeuksena, joka on pakottanut aistimaan myös toiset. Koreografi on ollut heille peili, joka lopulta salli teoksen esittämisen yleisölle. Työpajassa toimien osin heijastuspintana, todistan opiskelijoille heidän tanssimistaan myös silloin kun en tanssi heidän kanssaan tai en anna ohjeita, kun olen hiljaa, seison, kävelen tai istun tilassa eri etäisyyksillä heistä. Katsetta ei tarvita.

Säveltäjä Earle Brown on muistellut harjoitustilannetta, jossa Cunningham pyysi häntä tarkistamaan yhden tanssin läpimenon keston sekundaattorista. Tanssijat ylittävät viidentoista minuutin tanssin kymmenellä sekunnilla. Tämä hämmästytti Brownia, koska tanssijoilla ei ollut musiikkia taustalla, Cunningham laski ääneen silloin tällöin. Heillä oli sisäinen ajoitus liikkeestä, samoin he muistivat suhteen toisiinsa ja tilaan. Earle Brown nimitti tanssijoiden kykyä ajan aistiksi, tapahtuman aistiksi, lihasmuistiksi. Tanssi ei tuntunut Brownista mekaaniselta toistolta. Tapaus loi häneen uskoa säveltämiseen, jossa musiikin impulssi nousee vaistosta ja intuitiosta vastakohtana ulkopuoliselle, pakotetulle pulssille<sup>433</sup>. Tapahtuma nojasi ruumiin muistiin, tanssijoiden reitit virkosivat eloon.

Opiskelijoilta puuttuu opittu liikemateriaali. Suhde toiseen muotoutuu juuri siinä hetkessä, ruumiin muisti ei ole tukena tai rajoitteena tapahtumassa. Poikkeuksena ovat pien-

<sup>431</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 24. Peilin puuttumisen vaikutuksesta teoksen *Rune* harjoittelussa katso myös: Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber et al., *Cunningham and His Dancers. Ballet Review*. 1987, 15:3, 26. Cunningham ei ole osallistunut yhdessä tanssijoiden kanssa muisteluun. Tanssijat ovat todenneet, että Merce ei vastannut heille, kun he ihmettelivät työskentelytapoja.

<sup>432</sup> Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 24.

<sup>433</sup> Earle Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 76.

ryhmissä yhdessä tehdyt tanssit ja jokaisen oma liiketutkielma kinesfääriin, joskin materiaali muuttuu toistoissa jonkin verran eikä liikkeen tarkkuus ole vaatimuksena. Opiskelijoille muodostuu tärkeäksi miten he ovat suhteessa toisiinsa, miten he aistivat toisiaan fyysisessä tilassa. Brownin esimerkissä tanssijoille muodostui tärkeäksi missä kohtaa tilaa he kulloinkin olivat, jotta suhde toisiin pysyi sellaisena kuin se oli koreografioitu, ja jotta tanssin kesto pysyi määrättyinä. Näin teos pysyi koossa muun muassa tilallisten merkkien perusteella. Opiskelijat nojautuvat aistisuuteensa, he tuntevat toistensa liikkeitä itsessään – ja tanssivat samalla omaa tanssiaan, eivät muuta tanssimistaan toisten kaltaiseksi. Työpajassa oma liike ja toisen liike vierellä kietoutuvat vyyhdiksi, yhdessä oloksi erillään. He löytävät liikkumalla jotain itsestä ja samanaikaisesti aistivat toiset ja toistensa liikkeitä.

Now I really enjoy moving slowly with others,  
like moving in groups of five in the corner  
feels especially good today.  
(x 14.3/ 6–8)

Opiskelijan teksti kertoo kuinka lyhyessäkin ajassa tuntuma toiseen kasvaa. Hidas liike tuo mahdollisuuden uppoutua toiseen ja itseen, se tuo rauhallisuuden. Opiskelija kirjoittaa tuntemuksistaan kolmantena päivänä, noin 24 tunnin tanssimisen jälkeen. Opiskelija alle-viivaa, hän korostaa toisten kanssa tanssimista. Kolmantena päivänä heilahdus mielihyvään tapahtuu. Tuntemus on kokonaan hänessä ja hänen ympärillään, näköaisti ei kahlitse sitä. Opiskelijan tekstin voi lukea myös niin, että hän kallistelee, suuntautuu kohti muita liikkujia, kuulee itseään kun aistii toiset vierellä. Hän sinkoutuu kohti toisia, yhteisöllisyys tuottaa mielihyvän. Tapa olla tapahtumisessa päihittää liikkeitä sellaisenaan, hitaasti tanssiminen muodostaa nyt yhteyden. Liittyminen toisiin on ensisijainen. Silta, liike-empatia itsen ja toisen välillä kannattelee, on varmaa että se on.

Yhteys toisiin opiskelijoihin liikkeessä avaa uudenlaisen tavan tehdä tanssia.

In my group we had some problems  
to decide what to do out of our performance.  
To work with nothing but moves is strange  
and hard at the same time.  
However, to come up with something that feels great!  
Creativity in an odd way I guess...  
(z 6.4/ 6–11)

Kirjoituksessa suhde toisiin muodostuu liikkeessä. Teos syntyy toiminnassa, se muotoutuu liikkeessä. Pienryhmissä tehtävänä on muodostaa toistettava tanssi valittuun tilaan. Haasteena on kommunikoida tanssien valitun paikan ja toisten opiskelijoiden kanssa. Toiminta ei poikkea ratkaisevasti aikaisempien päivien toiminnasta, vastuu itsensä ja toisten kuulemisesta on opiskelijoilla. Työskentely edellyttää pitkäjänteisyyttä, teos sukeutuu yhdessä työstöstä. Opiskelijat levittäytyvät kampukselle, minun katseeni tapahtuman todistajana ei ole koko ajan heidän kanssaan. Kiertelen ryhmissä, annan ehdotuksia, mutta he päät-

tävät, vastaavat teoksesta itse. Kirjoittajan ryhmä valitsee suoran toiminnan linjan, jossa tanssitaan paljon ja selitellään niukasti.

### **Irrallisuuden tuska**

Liike-empatia elää ja muuttuu tuntemuksena opiskelijoissa, kun he liikkuvat yhdessä. Siitä muodostuu välttämättömyys, he tarvitsevat toistensa läheisyyden tanssimisessa. Tuo tuntemus elää myös silloin, kun he katselevat toistensa liikkumista. Liike-empatia kannattelee, se tukee tanssimista, se tukee katsomista. Yksin tanssiminen on vaivalloista.

The exercise with different directions is hard at first.  
I don't know how to do it really  
but when we show to the group later on in different combinations  
it feels better  
and becomes beautiful combinations.  
(x 4.2/ 6-10)

Opiskelijan kirjoituksessa toistuu ajatus, että yhteys toisiin on merkitsevä. Yksin työskentely on raskasta. Muistan tunnelman työpajassa, jossa vaivautuneisuus ja vaivalloisuus yksin tanssimisessa muodostavat kitkan, vaikka kaikki tanssivat samassa fyysisessä tilassa, jakavat tilan. Tehtävä korostaa opiskelijan liikettä kinesfäärissä, henkilökohtaisessa tilassa. Kukin liikkuu paikallaan ja orientaatio suuntautuu ensisijaisesti omien raajojen liikkeisiin, siihen miten ruumiinosien kurotus tilaan avaa suunnat ympärillä. He ruumiillistavat valitut suunnat ympärillään liikkeillään. Vaikeus ja epätietoisuus syntyvät, kun opiskelijan liikkeet eivät kiinnity toisiin tai tilaan, ne jäävät irrallisiksi. Huomio valahtaa itseen, epäily hiipii tanssimiseen. Epäily poistuu kun opiskelija liittyy ryhmään, tanssiminen merkityksellistyy toisten läsnäolosta, toisten aistimisesta. Yllätyn kuinka voimallisesti opiskelijat suuntaavat kohti toisia ja tunnistavat oman liikkumisensa suhteessa toisiin.

Toinen opiskelija kertoo samasta tilanteesta työpajassa, hän paljastaa tuntevansa itsensä typeräksi, kun hän tanssii yksin.

The last exercise is a bit strange  
when we are going to 5 different directions.  
It feels a kind of stupid  
but when we all do it together it is fun!  
(x 8.2/ 6-9)

Opiskelijan kuvaama tilanne korostaa toisten opiskelijoiden merkitystä. Yksin tanssiminen tuntuu hankalalta, mutta kun toiset astuvat rinnalle, oma tekeminen saa mielen tuosta yhteydestä. Hän hyppää turhautumisesta iloon. Tässä esimerkissä toistuu näkemys, että tanssiminen merkitsee opiskelijoille ensisijaisesti yhteisöllistä tanssimista. Yksin tanssiminen kaventaa liikekokemusta, liike jää tarkoituksettomaksi. Liike kilpistyy omiin rajoihin, oman egon ääriivoihin. Seuraava kuvaus vahvistaa yksin tanssimisen mitättömyyden tunnetta katselijan näkökulmasta.

The "5-directions" are interesting to look at.  
When a single person does it,  
it looks like nothing.  
But by cooperation with others  
it seems to be almost professional.  
(z 17.2/ 12–16)

Opiskelijat liikkuvat, alati muuttuvat etäisyydet heidän välissään tuovat mielenkiinnon ja merkityksellisyyden. Kirjoittaja luokittelee esityksen melkein ammattimaiseksi, kun hän katselee toisia opiskelijoita. Yhteys toisiin elää hänen ihossaan, koska hän on juuri tanssinut itse. Se vaikuttaa hänen tapaansa nähdä, juuri koetut hetket sekoittuvat nykyiseen. Viiden eri suunnan ruumiillistaminen korostaa tilallista orientaatiota. Hän näkee, kun opiskelijat elävät liikkeissään suunnat ympärillään. He muuttuvat suunniksi: leuka tähyää alas vasemmalle, polvi etsiytyy suoraan ylöspäin. Opiskelijoiden raajat kurottuvat tilassa, ne vetävät ilmaan piirrot, jotka tulevat kirjoittajalle näkyviksi hänen tanssikokemuksensa perusteella. Hän tunnistaa kaarien ja suorien linjojen yhteyden toisiin tanssijoihin. Liikkeiden reitit leikkaavat toisiaan, ne asettuvat samansuuntaisiksi, ne etääntyvät ja muuttuvat. Hän arvostaa näkemäänsä. Yhteistyö määrittyy yhdessä tanssimisessa, jossa opiskelijat tietävät mitä tekevät, he muistavat liikemateriaalinsa ja aistivat samalla toisiaan – ainakin jonkin verran. Opiskelija tunnustaa, että soolotanssi näyttää vähäpätöiseltä, toinen opiskelija myöntää samankaltaiset tuntemukset yksin tanssiessaan. Yhdessä on toisin, sekä katseessa että lihassa.

Opiskelijoilta puuttuvat valmiudet ja halu tanssia yksin. Havahdun siihen kun pyydän heitä yksitellen näyttämään liiketutkielmansa kinesfäärissä. Se ei toimi. Opiskelijat vaivautuvat. Annan nopeasti uuden ohjeen ja tilanne helpottuu kun he liikkuvat pareittain tai kolmitaan, viiden opiskelijan ryhmä tarjoaa paljon katsottavaa ja koettavaa sekä katsojille että liikkujille. Heidän valppautensa, rentoutensa ja ilonsa toimii vain ryhmässä tanssimisessa. Yksin tanssiminen autioittaa, mutta yhteys toisiin avaa ja synnyttää uudet tuntemukset. Silloin jokin vakuuttaa, hämmentää ja muuttaa ennako-oletukset. Liike-empatia toimii, he liikkuvat yhteydessä toisiinsa, aistivat itseänsä ja toiset. Ilman toisia liike kuihtuu.

Luodakseen yhteyden katsojaan tanssijan on uskottava liikkeeseen. Liike-empatia ei herää, jos tanssija epäilee toimintaansa. Kerran Cunninghamin ryhmä esiintyi 7–12-vuotiaille lapsille, jotka asuivat köyhälistöalueella Chicagossa. Tapahtumassa Cunningham kertoi tansa mukana teoksista ja vetosi puheessaan katsojien kinesteettiseen aistiin kokea tanssi. Cunningham vetosi katsojien ymmärrykseen, jolloin liikeaisti tukisi katsomista. Lapset katsoivat hiljaa ja tarkkaavaisina. Paikallinen tanssikasvattaja totesi, että yleisö, vaikka ei tiedä paljon tanssimisesta, aistii hyvin nopeasti jos esiintyjät tietävät mitä tekevät<sup>434</sup>. Nuorten katsojien valppaus itsessään, avoin aistisuus heräsi tilanteessa, jossa he tunnistivat tanssijoiden vakuuttavuuden.

Liike-empatia vaatii myös katsojalta uskon omaan ruumiillisuuteensa. Erään esityksen jälkeen tanssija Carolyn Brown puhui yläasteen oppilaille. Yksi oppilas epäili, että kenties

<sup>434</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 156.

Cunningham vetää heitä nenästä teoksillaan. Hetken hiljaisuuden jälkeen Brown vastasi: *“Do you really believe that a man would spend his life working this hard, even going into debt, merely to pull your leg?”*<sup>435</sup> Tanssin katsomiskokemus jää ohueksi, jos katsoja tukeutuu vain järkeensä.

Cunningham on luottanut katsojan kinestesiaan<sup>436</sup>, hän on luottanut liikeaistiin ja samalla toivonut, että katsoja luo omat merkityksensä tanssista. Katsojan ikä tai tanssien tekninen vaikeus ei ole este katsojan tulkinnoille. Katsojan ei tarvitse hallita tanssitekniikkaa tehdäkseen tulkintoja. Cunningham on tyytyväinen kun katsojat ovat kertoneet omat tulkintansa hänen tansseistaan. Tulkinnoissa on paljastunut katsojan elinpiiri. Katsoja näkee teoksen, asettuu tapahtumaan ruumiillaan, aikaisemmat kokemukset heijastuvat katsojan tulkinnasta. Tanssijoiden tunnot eivät siten automaattisesti siirry samankaltaisina katsojaan, vaan katsoja rakentaa oman tulkintansa, joka perustuu myös aikaisempiin liikekokemuksiin ja hetken valppauteen.

Ruumiillisen yhteyden kokeminen työpajassa poikkeaa katsomossa istuvan kokemukselta. Katsojan lihassa heijastuu inhimillinen yhteys tanssijaan ruumiillisena olentona. Heijastus eroaa siitä tunteesta, joka elää opiskelijassa, kun hän aistii toisen liikkuvan vierellään. Kyse ei ole ainoastaan fyysisestä etäisyydestä, vaan oma liikkuminen voimistaa aistimisen. Näin liike-empatia avautuu työpajassa oman ja toisen liikkeen aistimisena.

Vaikuttaako tanssilaji liike-empatiaan? Työpajassa opiskelijat eivät omaa mitään tiettyä tanssitekniikkaa, heidän liikkumisensa vertautuu lähinnä postmoderniin tanssiin, jolloin arkiliikkeet, kenen tahansa tekemät ovat tanssin liikekieli, materiaali. Elisabeth Dempsterin mukaan postmoderni tanssi esittelee jokapäiväisen ruumiin mahdollisuudet, luiden ja lihan ruumiin, joka on yhteinen tanssijalle ja katsojalle, jossa ruumis on asetettu tanssimisen paikaksi. Postmoderni tanssi korostaa tanssimisen materiaalisuutta, ruumiillisuuden yhteisiä ominaisuuksia ja jokaisen ainutlaatuisuutta. Se asettaa etualalle kinesteettisen ja kosketusaistin, kieltää universaalien katseen yksinoikeuden, joka leimaa klassista tanssia. Dempsterin mielestä postmoderni tanssi painottaa materiaalisuutta, lihallisuutta ja näin haavoittuvuutta ja kuolevaisuutta. Tämä koskettaa hänen mukaansa sekä tanssijoita että reflektion kautta myös katsojia. Klassisen tanssin sylfidi luo taas katsojalle onohduksen tilan, jossa oma epätäydellinen ruumis sisältyy tanssijan täydelliseen ruumiiseen<sup>437</sup>. Dempster väittää, että katsojan kokemus määräytyy tanssilajin mukaan. Teknisesti mestarillinen balettitanssija jää siten useimmille katsojille etäämmäksi kuin arkipäivän liikekieltä käyttävä tanssija. Klassisen tanssin erityistekniikka estää näin katsojan yhteyden kokemisen tanssijaan, jolloin liike-empatia hämärtyy, se piiloutuu, jos katsojalla ei ole klassisen tanssin tekniikkaa hallussaan. Dempsterin kuvaama postmoderni ruumis tarjoaa toisaalta moninaisuuden, kirjon. Kosketuspinta on katsojalle tuttu, ja katsojan kokema arkipäivän liike muodostuu erityiseksi, kun se on huomion kohteena. Katsojan avoin asenne aistia voi kui-

<sup>435</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 146; Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 30.

<sup>436</sup> Parviaisen mukaan kinestesia tarkoittaa ”liikeaistimusta koskevaa” tai ”liikkeen kokemiseen liittyvää”. Jaana Parviainen, *Medusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. 2006, 27.

<sup>437</sup> Elisabeth Dempster, *Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances*. Susan Sheridan (ed.), *Grafts*. 1988, 49–50. Dempsterin tarkastelukulma on feministinen. Postmoderni tanssi tarjoaa hänelle mahdollisuuden purkaa aikaisempia sukupuolikoodeja ja luoda uusia merkityksiä.

tenkin ylittää tanssitekniset haasteet. Liikkuminen yhdistää ihmiset. Kummankin, katsojan ja tanssijan ruumiillisuus on ydin, viittaus pelkkään perinteiseen tanssitekniseen osamiseen ei riitä. Kuitenkin niin kutsuttuun postmoderniin tanssiin – Judson Church -ryhmän piirissä syntyneeseen – on kuulunut monenlaiset esitykset, joissa ruumiillisuus on myös näyttäytynyt poissaolon läsnäolona.<sup>438</sup> Ihmisen olo näyttämöllä on luonut ristiriitaisen vaihtelun, johon katsojan ei ole ollut välttämättä helppo liittyä. Irrallisuuden tunne esittäjästä on voinut olla tuntuva. Kukin esitys on omanlaisensa lajista riippumatta, joten luokitukset kuljettavat yhä kauemmaksi liike-empatian tunnosta.

## Sulautumaton

Useat opiskelijat mainitsevat ilon tai hauskuuden, kun he aistivat itsensä ja toiset tanssiesänsä. Yksi ilon aihe on yhteys toiseen, avoin mahdollisuus kuulla ruumiillaan ja tulla kuulluksi. Liike-empatia tuottaa merkityksyydessään ilon ja nautinnon. Se avaa kokijalle oven kuulla itsensä sellaisella tavalla, joka on yksin mahdotonta. Liikeaisti sisältää havainnot ruumiin asennoista ja liikkeistä. Liikeaistilla, kinestesialla on järjestävä merkitys ihmisen havainnoille kokonaisuudessaan.<sup>439</sup> Työpajassa liike-empatia mullistaa toimimisen ja näkemisen tavat. Se voi järjestää katsojan olon myös tuskaiseksi. Muistelen yhden tanssiesityksen katsomista.

*Istun katsomossa. Tuoli hiertää selkääni, on tukala olo. Oloni huononee, en voi hengittää syvään, hengitys salpautuu. Lihaksia jomottaa. Tunnistan itsessäni liikkeen hengityksen puuttumisen, tanssi suorituksena iskee lihaani. Elän tanssijoiden hengittämättömyyden, se tuottaa kivun. Esityksestä puuttuu myös ilo, liikkumisesta nouseva riemu. Olen ymmällä: miksi tanssijat tanssivat pusertaen suoritusta, jossa ei ole tilaa liikkeen tapahtumiselle sellaisenaan? Olen jumittuneena penkkiin ja toivon hartaasti olevani muualla. Istun penkkirivin keskellä, sieltä on mahdoton säännätä ulos. Suljen välillä silmät, jotta olo helpottuisi. Esityksen loputtua kompuroin penkiltä ulos, selkä ja reidet ovat kivettyneet.*

Kuvaus kertoo, kuinka liike-empatia oli ensisijainen aisti, joka määritteli katsomisen kokemustani. En tarkastellut teoksen rakennetta, elementtien suhdetta toisiinsa. Kokemustani ohjasi senhetkinen kiinnostus, olin keskittynyt liikkeen ja hengityksen suhteeseen, liikkeen hengittävyteen. Visuaalisuus lavasteineen oli loistokasta, mutta näky tanssijoiden olemisesta syöpyi lihaan, se aiheutti fyysisen kivun.

Kiinnostus liike-empatiaan on elänyt kauan tanssin kirjoituksissa. John Martin kirjoitti 1930-luvulla metakinesiksestä, jossa katsojalle välittyy tanssijan intentio kinesteettisen sympatian avulla. Fyysisen liikkeen avulla tanssin esteettiset ja emotionaaliset sisällöt siirtyvät katsojalle, ne siirtyvät suoraan katsojan lihaksistoon, hänen lihaansa<sup>440</sup>. Malli mystifioi tanssimisen. Katsojan vapaus ja valta tulkita tanssia tilassa puuttuvat täysin. Martin nimitti liikkeiden ja kohteiden välittymistä katsojaan myös sisäiseksi mimiikaksi (engl. inner

<sup>438</sup> Viittasin Cunninghamin tanssijoiden poissaolevaan esityksen tapaan sivulla 143.

<sup>439</sup> Jaana Parviainen, *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. 2006, 74.

<sup>440</sup> John Martin, *The Modern Dance*. 1972 (1933), 12–13.

<sup>441</sup> John Martin, *The Dance in Theory*. 1989 (1965/1939), 19.

mimicry). Se tuotti harvoin näkyvän tuloksen, mutta siihen kuului esimerkiksi se, että ihminen pidentää, suoristaa itseään, kun hän katselee korkeaa rakennusta tai tornia<sup>441</sup>. Martinin malli esittää, että ihminen rakentuu äärimmäisen kausaaliosuhteessa ympäristöönsä. Katsoja istuu tuolilla ja näkee tanssin, hän tanssii lihaksistollaan, liikkeelliset vastineet rekisteröityvät liikereseptoreissa ja ne herättävät emotionaaliset mielikuvat, jotka ovat sukua niille, jotka elähdyttivät tanssijaa. Tanssijan tehtävänä on johdattaa katsoja jäljittelemään hänen toimintaansa sisäisen mimiikan avulla, jotta katsoja voi kokea tanssijan tuntemukset<sup>442</sup>. Huikea kuva yhteydestä, joka siirtyy vääjäämättä katsojaan, sellaisenaan! Martinin näkemys eroaa sekä työpajan tapahtumista että Cunninghamin näkemyksistä. Samoin se eroaa omista kokemuksistani tanssiesitystä katsoessani, tanssijoiden intentiot eivät imeydy sellaisinaan, omat kokemukset ja valppaus vaikuttavat myös liike-empatian aistimiseen. Liike-empatia ei merkitse automaatiota. Kaikki tanssijan merkitykset eivät avaudu sellaisinaan katsojalle, katsoja rakentaa merkityksen, liike-empatia on yksi tekijä siinä.

Sarah Fowlerin mukaan kinesteettinen ymmärrys on rakennelma, joka välittää tanssiteoksen merkitystä.<sup>443</sup> Kinesteettinen kehys tarjoaa mahdollisuuden, jossa katsoja seuraa tietoisesti liikettä, jossa odotukset murtuvat tai vahvistuvat. Katsojan kinesteettinen ymmärrys on kyky luoda ja yhdistää merkitykset tanssissa. Fowler kirjoittaa myös kinesteettisestä informaatiosta, joka välittyy katsojalle. Tuo informaatio syntyy tanssijoiden välisistä suhteista, ei yksittäisestä tanssijasta. Katsoja seuraa hänen mukaansa tanssijoiden luomaa kinesteettistä jännitettä ja sen purkautumista.

Katsoja voi aktiivisesti vastata teoksen merkitykseen. Kinesteettinen ymmärrys on yksi, mutta ei ainoa tapa ymmärtää tanssin merkitystä<sup>444</sup>.

Sondra Horton Fraleighin fenomenologisessa kirjoituksessa kinesteettinen kokemus on ensimmäinen ja perustava. Se yhdistää tanssijat ja katsojat ja luo pohjan muille merkityksille<sup>445</sup>.

Hän ja John Martin kuvaavat liike-empatian varmana ja suoraviivaisena asiana, mielestäni se on mahdollisuus ja edellyttää aistisuudelle valpastumisen. Muistelen esiintymistäni erään koulutuksen päätösjuhlassa. Paikka on sali, jossa ihmiset seisovat tai istuvat kahvipöydissä. Puheita on pidetty ja yksinlaulu esitetty. Valmistumisjuhlaan osallistuvat opiskelijat ja opettajat. Tanssi alkaa ilmoittamatta.

*Saliin avautuu tila kun aloitan tanssin. Ääntelehdin, heittelen paperinpalasia puulattialle. Muusikko aloittaa hetken päästä, hän jää tilassa kauemmaksi. Kuljen lähellä ihmisiä, kyykistelen pöytien alla, lähellä ihmisten nilkkoja. Hypähtelen valoissa salissa. Puuskutan yhä voimallisemmin, liikun yhä rivakammin. Hiki valuu.*

*Mutta outo tunne, että henki ei kulje, liimautuu nahkaani. Katsojat ympärillä ovat kivettyneet. Sumeat katseet suuntaavat pois minusta, ihmiset ovat liikkumattomat ja*

<sup>442</sup> John Martin, *The Dance in Theory*. 1989 (1965/1939), 23.

<sup>443</sup> Sarah B. Fowler, *Unspeakable Practices: Meaning and Kinesis in Dance*. 1987, 34.

<sup>444</sup> Sarah B. Fowler, *Unspeakable Practices: Meaning and Kinesis in Dance*. 1987, 193–195.

<sup>445</sup> Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*. 1987, 61.





*hengittämättömät. Tuulahdus saapuu niissä kohtaa salia, jossa ihmiset uskaltavat katsoa, liikahtaa, naurahtaa. Katsojien hengittämättömyys liukuu minuun enkä tiedä missä olen. Paikka on kumma. Hetki sitten olin jutellut ihmisten kanssa, nyt he jähmettyvät. Edellinen maisema katosi. Hetkessä he vetävät panssarin ylleen. Ihmettelen asiaa jälkeensä tapahtumassa olleelle, joka uskalsi katsoa, uskalsi olla mukana tilanteessa. Hän totesi: "Olit liian ruumiillinen. Ruumiillisuus on pelottavaa."*

Tanssin yllättävä ilmestyminen säilytti juhlaväen. Lähellä heitä, herkistyneenä tanssi-improvisaatiolle aistin voimallisesti läsnäolijoiden olemisen.

Cunningham on korostanut yksilöllisyyttä tanssissa. Yhteinen tanssiminen perustuu kuitenkin tanssijan suoritukselle. Työpajassa reitti muodostuu toisista itseän, ja oma ruumiillisuus kuuluu itselle toisten kanssa tanssimisessa. Tanssikoulutukseni painaa työpajan alussa. En ole varma, miten nämä opiskelijat, tanssin maallikot pystyvät keskittymään liikkeittensä kuunteluun ja samalla kuulemaan muita. Kuitenkin tarjoan paljon sellaisia tehtäviä ja ohjeita, joissa toisen liikkeen kuuntelu on keskeinen. Yleensä tanssikoulutuksessa, samoin kuin Cunninghamin työskentelyssä korostetaan oman tekemisen ensisijaisuutta. Vuosia myöhemmin, viimeistään näyttämöllä tanssija kohtaa todellisuuden: hän tanssii harvoin yksin, toisten läsnäolon aistiminen on osa teosta. Se ei merkitse alisteista olemista toiselle. Esimerkiksi tanssija Chris Komar on määritellyt saman liikemateriaalin yhdessä tanssimisen yhteiseksi ymmärtämiseksi, jossa kuitenkin jokainen kokee tavallaan.<sup>446</sup> Työpajassa opiskelijoiden oma oleminen ei himmennä, heille paljastuu jotain sellaista, mitä yksin ei voi nähdä. Tämä tapahtuu sekä rinnalla liikkujalle että katsojalle. Aistisessa olemisessa selkenee jotain yhteistä, samankaltaista, mutta myös ero tuntuu lihassa, se mikä erottaa heidät välillä toistensa yhteydestä. Omaan tanssimiseen vaipuminen karkottaa yhteyden, samoin käy, jos toinen piiloutuu, jos hän sulkee aistisuutensa. Tämä näkyy opiskelijoiden kirjoituksissa, koska he tunnistavat milloin yhteys toisiin katoaa tai he ihmettelevät, kun toisen energia ei tunnu. Opiskelijoiden palaute ja heidän tanssimisensa tunnustaa, että oleminen itselle ja toiselle yhtä aikaa on mahdollinen, se liittyy heidät jatkuvasti muuttuvaan tilaan maailmassa. Opiskelijoilla liike-empatia muodostuu vahvaksi, se määrittää tanssimisen ja sen merkityksen. Se tuntuu pelastusrenkaalta, jolloin yhteys toisiin siivittää tanssimisen, se tukee ja kysyy omaa olemista tanssimisessa.

Työpajassa liike-empatia on tunnistettavissa opiskelijoissa ja heidän välissään. Se on intersubjektiivinen. Liike-empatia elää. Se muuntuu liikkujassa, se sekoittaa ruumiillisuuden rajat, iho huokuu kohti toista. Näkymätön tuntuu tietyn. Ja kun sitä ei ole, saapuu autuus. Liike-empatiassa liikkujat tunnistavat yhteisen maaston, he elävät ja hämmästelevät yhteyttä.<sup>447</sup> Hän, joka tanssii rinnalla, kaikuu itsessä. Kaiussa väreilevät monet vaihtuvat

<sup>446</sup> Susan Kraft, Remembering Chris Komar. Excerpts from an oral history. *Contact Quarterly*. 1997, 22:1, 41. Komar erottaa yhdenmukaisen liikkeen (uniform) samaan aikaan tanssimisesta (unison). Samanaikainen tanssiminen ei merkitse täydellistä yhtäaikaaisuutta. Se vaihtelee harjoituksesta ja esityksestä toiseen; jokaisella on sisäiset rytmit ja he silti tanssivat yhtä aikaa. – Toisen aistiminen on olennaista hänen kuvauksessaan.

<sup>447</sup> Lorraine Nicholas viittaa Labanin "liikekuoroihin" (movement choirs), joissa tanssin maallikot tanssivat ammattilaisen ohjauksessa. Laban viittasi kuorossa tanssimista kehittyneemmäksi yhteisötanssin muodoksi, koska se mahdollisti empatian toisten kanssa ja se oli siirrettävissä toisille elämän alueille. Lorraine Nicholas, *Dancing in Utopia*. 2007, 154. Laban on korostanut liikekuorojen tavoitetta, joka tarkoittaa jaettava kokemusta liikkumisen ilosta. Rudolf Laban, *A Life for Dance*. 1975, 157.

äänet. Havainto omista liikkeistä, toisen ja kolmannen ihmisen liikkeet kulkevat tilassa ja kiinnittyvät hetkeksi itseen. Opiskelijat tunnistavat yhteyden, he eivät tiedä sille nimeä. Se tunnistautuu tietynlaiseksi samankaltaiseksi ruumiilliseksi kokemukseksi. Valerie Preston-Dunlopin liike-empatian määritelmä korostaa yhteyden muodostamista toiseen tanssijaan. Hänen mukaansa tanssija rakentaa sillan, tietoisuuden toisen tanssijan liikkeistä ja havainnon niistä ruumiillisena kokemuksena<sup>448</sup>.

## Etäisyyden mahti

Liike-empatia tarjoaa mahdollisuuden selkeyttää omat liikeradat, oman tanssimisen. Olen kokenut sen voiman usein. Kuvaan seuraavassa yhtä tapahtumista, sen muisto elää merkinä kyljissäni.

*Improvisoin toisen vierellä. Tanssin omaa tanssiani, muotoutumassa olevaa, samoin hän. Emme katso toisiimme, toisen läheisyys merkitsee tanssimiseni tarkentumista. Hän työstää omaa tanssiaan samanaikaisesti. Aistin tarkasti hänen paikkansa tilassa, vaikka olen välillä selin häneen. Hänen olemuksensa piirtyy tilaan. Välillä katsomme toistemme tanssit, mutta pelkkä toisen samanaikainen tanssiminen vierelläni muuttaa omaa tanssiani. Aistin oman liikkeen ja hänen liikkumisensa samanaikaisesti. Hänen hiljaisuutensa ja sykkeensä on erilainen kuin omani. Jollain merkillisellä tavalla paljaukset astuu olemiseeni, se tuo kirkkauden, liikkeen selkeyden. Tanssin, olen katseena liikkeilleni lihassa. Samalla toisen tanssijan rinnalla uudenlainen katse kimpoaa hänestä ja aistin itseäni joka suunnalta, liikkeiden radat kirkastuvat. Liikkeen kokeminen ja katse huuhtoutuvat yhteen. Toisen olemus tukee liikkeiden tarkentumista. Jaamme tilan, minä olen yhä enemmän minä ja hän on hän. Liikkeellisesti matkaamme yhä enemmän omiin suuntiimme. Ero tihentyy välissämme.*

Koreografi Yolanda Snaith on puhunut toisen rinnalla työskentelemisestä improvisaatiossa. Siinä tanssijat käyttävät lateraalista näköä, jolloin he ovat tietoiset toistensa liike-materiaalista tanssiessaan, heidän näkökenttensä avautuu sivuille. Katsojille avautuu siten mahdollisuus nähdä tanssijoiden suhteet, jotka ilmenevät spontaanisti. Ja katsojat voivat nähdä myös sellaiset yhteydet, joita esiintyjät eivät välttämättä koe<sup>449</sup>. Tanssijan mieltämä näkökentän laajuus vaikuttaa katsojaan ja tapa jolla tanssija on, avaa katsojalle uudet näkemisen mahdollisuudet. Snaith luottaa katsojan aktiivisuuteen, jolloin katsoja rakentaa yhteydet. Snaithin tapa työskennellä rinnakkain luo tietynlaisen toisen aistimisen kentän. Uskon, että rinnakkain tanssiessa liike-empatia tukee tanssijan omien liikkeiden selkeyttä, toinen toimii vastuksena ja tuo kirkkauden omiin liikkeisiin. Ei voi varmuudella tietää, miten katsoja sen kokee.<sup>450</sup>

<sup>448</sup> Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 371. Preston-Dunlop on määrittellyt kinesteettisen empatian vuonna 1980.

<sup>449</sup> Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 413.

<sup>450</sup> Timo Klemola avaa liike-empatiaa jonkinlaisena muistamisena, toisen liikkeiden katsominen tuottaa katsojassa mikroliikkeitä, ne tuntuvat hänen sisätilassaan. Näin katsoja tuntee jotain samaa kuin liikkuja, hänessä tapahtuu imitointi mikroliikkeinä. Kokemus ei kuitenkaan ole sama kuin toisen liikekokemus tai oma kokemus, jos katsoja oikeasti tekisi liikkeen, mutta siinä on jotain samankaltaista. Timo Klemola, *Taidon filosofia – filosofian taito*. 2004, 100–101. Klemola käyttää termiä kinestetinen empatia.





Jaana Parviainen esittelee kinesteettisen empatian, joka pohjautuu Edith Steinin ajatuksiin. Liike-empatia merkitsee toisen liikekokemukseen asettautumista, se näyttäytyy tietynlaisena tietämisen aktina, joka kuuluu tietoisuuden rakenteeseen. Siinä kokija suuntautuu kohti toisen kokemusta, ei sulaudu siihen, vaan pystyy erottamaan oman empaattisen kokemuksensa toisen kokemuksesta. Steinin mukaan empatia ei merkitse ykseyden tunnetta, koska kokemus omasta itsestä säilyy koko ajan<sup>451</sup>. Kuvaus on samankaltainen opiskelijoiden kirjoitusten kanssa, sillä he suuntautuvat voimallisesti aistimaan toiset ja samalla tiedostavat yhä enemmän oman olemisensa liikkeessä.

Edith Stein kirjoittaa ”tunneautumisesta” kuinka ihminen voi eläytyä toisen kokemukseen, hän voi tavoittaa kokemuksen, joka ei ole kuva toisen alkuperäisestä kokemuksesta eikä palaudu omiin aikaisempiin kokemuksiin.<sup>452</sup> Näin kanssakäymisessä syntyy jotain arvaamatonta. Steinin näkemys on hyvin kaukana John Martinin esittämästä tanssin kausallisesta siirtymästä tanssijasta katsojaan.

Drew Leder kirjoittaa ilmiöstä nimeltä keskinäinen ruumiillistuminen (engl. mutual incorporation). Siinä ihminen täydentää omaa ruumiillistumistaan toisen avulla. Leder käyttää esimerkkiä, jossa toisen rinnalla kävely metsässä laajentaa maailmaa, ja toisen tapa olla vaikuttaa siihen, miten itse aistii ympäristön. Keskinäisessä ruumiillistumisessa kummankin omat kyvyt ja tulkinnat laajenevat, he eivät sulaudu yhteen. Se vaatii etäisyyden ihmisten välille<sup>453</sup>. Sekä Stein että Leder korostavat yksilön omia rajoja, yksilö ei sulaudu toiseen. Työpajassa kokemushorisontti laajenee toisen vierellä olosta, tanssimisesta yhdessä. Väli- maasto, itsen ja toisen paikantuminen ei ole aina selkeä, ruumiillisuus liikehtii tanssissa ja toisen olemus vaikuttaa siihen. Ruumiin ääri viivat hämärtyvät, etäisyydet vaihtelevat. Liikkeet eivät ole tiedetyt ennen niiden ilmaantumista. Opiskelijoille omaan ruumiillisuuteen tutustuminen liikeimprovisaatiossa on uutta, omat rajat häilyvät, ne avautuvat toiselle ja ympäristölle. Tanssiminen toisen rinnalla kiinnittää oman ruumiillisuuden tunnistamiseen.

Opiskelijat luottavat, että ruumiillisuus tuottaa ratkaisut, ruumiillisuus avautuu ympäristön kuulemiseen ja ohjaa toimintaa kussakin hetkessä. Edith Stein puhui empatiasta, jolloin tieto on kyky asettua toisen asemaan ja pitää samalla itsensä. Suunnat avautuvat moninaisesti, en kuule vain itseäni, kuulen myös toiset, jolloin tieto itsestäni liikehtii. Yksi opiskelija kauhistelee, kun yhteyttä toisiin ei aina muodostu. Kinestesia on liikkeen tunteista ruumiissa, se ylittää sisä- ja ulkopuolen rajapinnan.<sup>454</sup> Liike-empatia kertoo, että ihminen ei ole yksin kokemuksessaan, vaan jonkinlainen yhteys toiseen on olemassa. Työpajassa tämä avautuu yhteytenä, yhteisöllisyyden tuntona ilman sanoja. Opiskelijoiden kirjoituksissa yhteys toiseen muodostaa sillan myös nähdyn ja koetun välille<sup>455</sup>, sanat kutoutuvat siitä. Opiskelijat herättelevät ruumiillisen tiedon olemassaolon liikkeessä. Toiminta ja orientaatio, suuntautuminen ruumiin kuunteluun tuo tiedon tunnusteltavaksi itsessä.

<sup>451</sup> Jaana Parviainen, Kinesteettinen empatia – pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.), *Kokemus*. 2002, 325–331.

<sup>452</sup> Jaana Parviainen, *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. 2006, 101.

<sup>453</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990, 94–95.

<sup>454</sup> Jaana Parviainen, *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. 2006, 87.

<sup>455</sup> Jaana Parviainen esittää, että kinestesia toimii sekä itsenäisesti että näkö- ja tuntoaistin ”alla”, se tekee niiden toiminnan osaltaan mahdolliseksi. Jaana Parviainen, *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. 2006, 30.

Jokin itsessä tulee näkyväksi suhteessa toiseen ja ympäröivään maailmaan. Työpaja merkitsee havaintoja ja ymmärrystä muista ja niiden yhteyttä omaan toimintaan, siitä muodostuu liikeaistin ja liike-empatian risteyskohta, avainasema uudelleenlainen tuntoon, liikkeeseen ja kohtaamiseen.

Työpajassa annan usein ohjeita, joissa itsen ja toisten aistiminen tilassa korostuu. Kun opiskelija aistii toisen, niin aistiminen vahvistaa, tarkentaa ja herkistää oman olemisen. Keskittyminen hajaantuu itsen ja toiseen, joten uutta tietoa omasta olemisesta kimpoaa toisesta itsen. Kukin paikantuu itsen, kun he aistivat toisiaan. Liike-empatia levittäytyy kolmeen suuntaan: itsen ja toisiin liikkujiin sekä katsojille. Kukin on aktiivinen toimija. Työpajassa liikkeellinen herkkyys mahdollistaa avautumisen toisten ja omille liikkeille, avautumisen ihmetykselle.<sup>456</sup> Liikkeellisesti on kyse keskipisteestä, huomion valokeila siirtyy itsestä toiseen ja takaisin. Se viiptylee tuossa välitilassa, ei-kenenkään-maalla, tunnus-tellen toisen kaikua itsessä. Tuo kaiku on, mutta se ei muuta liikkujan olemusta toisen liikkeen kaltaiseksi. Se muodostaa yhteyden, tajun yhteisestä olemisesta, ruumiillisesta olemisesta riippumatta tavasta miten kukin liikkuu. Kaiku kertoo tekijöille miten kukin on. Yhteys toiseen kertoo, miten toinen eroaa itsestä, ja ihminen tulee näin näkyvämmäksi itselleen.

Ihminen tulee Minäksi Sinän kautta, kirjoittaa Martin Buber.<sup>457</sup> Hänen kuvailemansa Minä–Sinä-suhde valottaa yhteyttä toisen kanssa. Sitä voi verrata toisen kanssa tanssimiseen. Jotain tapahtuu kahden ihmisen välillä, jonkinlainen tiedon siirto, oman itsen paikallistuminen toisen läheisyydessä. Se tapahtuu, siinä ei tahtominen auta. Tuollaiset hetket ovat katoavaiset, niiden rinnalle tulee väijäämättä Minä–Se-suhde, jossa toinen esineellistetään. Putoaminen Minä–Sinä-yhteydestä Minä–Se-olemiseen on rankkaa, sitä ihmettelee opiskelija kuvatessaan tilannetta, kun yhteys toiseen ei synny. Minä–Sinä-yhteyttä ei voi vaatia, se tapahtuu joidenkin kesken, ei kaikkien eikä kaiken aikaa. Rytmitys tuo yhteyden näkyväksi, se tuntuu silloinkin kun yhteys ei saavu, mutta muisto siitä elää lihassa. Ero kirkastaa yhteyden. Tuo yhteys ei ole järkkymätön, vakaa olotila, se luo muuttuvuudessaan koko ajan moninaisuuden, mahdollisuuden aistia jotain, joka on välissä ja itsessä. Omat ruumiin rajat matkaavat, ne hämärtyvät ja kirkastuvat. Kokemus omista ruumiin liikkeistä selkiytyy suhteessa toiseen tuossa tapahtumisessa, tuossa alati muuttuvassa pyörteessä.

Liike-empatia auttaa itsensä tunnistamista työpajassa, sen avulla ei voi kuitenkaan ottaa rinnalla tanssivaa opiskelijaa haltuun. Emmanuel Levinas on korostanut, että Toinen on alkuaan ja lopulta sellainen, jota ei voi käsittää tai tematisoida.<sup>458</sup> Liike-empatia mahdollistaa yhden tien, ennakoimattoman tien oman ruumiillisuuden yhä tarkemmassa kuulemisessa. Liike-empatia on harsomainen sidos. Levinasin ajattelussa ei-suhde sitoo ihmisen Toiseen, alttius ”ei suhteelle ollenkaan”<sup>459</sup>suuntaa ja pakenee minää. Olen ainoastaan sikäli kun olen

<sup>456</sup> Maxine Sheets-Johnstonen mukaan ihmiset ovat kineettisesti virittyneitä toisiinsa. Se perustuu ihmisen luontaiseen herkkyyteen aistia toisten liikkeitä. Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*. 1999, 229.

<sup>457</sup> Martin Buber, *Minä ja sinä*. 1999(1923), 52.

<sup>458</sup> Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*. 2005 (1961), 172.

<sup>459</sup> Robert Bernasconin mukaan kasvokkain oleminen on ”suhde vailla suhdetta”. Se kaihtaa totaliteettia. Robert Bernasconi, *The Alterity of the Stranger and the Experience of the Alien*. 2000, 62. – Levinas on kuvannut ei-suhdetta (unrelating relation), jossa ketään ei voida käsittää tai tematisoida. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*. 2005 (1961), 295.

Toinen, ainoastaan kun olen Toisen puolesta. Kuitenkaan minä ei ole mitään, mitään ei paljasteta, jolloin minä samastuu Toisen kanssa, joka on anonyymi<sup>460</sup>. Samoin liike-empatia kaihtaa muodostumista joksikin tietyksi, se on ja ei ole suhde ihmisissä ja heidän välissään. Sen kiehtovuus on oman ruumiillisuuden paikantaminen, joka liikehtii alistumatta omiin tai toisten tiukkoihin määrittelyihin tai haltuunottoon.

*Tutkimisessa* tapahtuu liike-empatian kaltainen ilmiö. Tapahtuu paikallistuminen toisten ajatusten rinnalla ja niiden innoittamana. Ihmettelystä ja hämmennyksestä avautuu jonkinlainen väylä siihen, mitä etsii. Kirjoittamisessa kuuntelen lihaani, joka ei koskaan määriyty tietyksi, tiedetyksi. Kartan sulautumasta kokonaan toisten teksteihin tai niiden sulauttamista.<sup>461</sup> Kirjoittamisen liike kutsuu tiettyyn lauserytmiin, sanojen loukutukseen. Rytmi luo kehikon harhailulle, epämääräisyydelle, toisaalta niin ja toisaalta näin -moninaisuudelle. Lihan paikka on avoin, utuinen. Se merkitsee myös erillisyyttä tekstistä. Se on kenties-paikka, ehdotus paikaksi tutkimisessa, jossa selkeys ja hämäryys oleilevat.

<sup>460</sup> Thomas Carl Wall, *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*. 1999, 34, 37, 47.

<sup>461</sup> Varsinkin Levinasin ajatusten esittämisessä olen pitäytynyt hänen tavassaan kirjoittaa, jotta hänen todellisuuttaan ilmenisi.

# Kosketus

Ihmisen ja maailman yhteenkietoutuminen avautuu tässä luvussa fyysisessä kontaktissa. Työpajassa kosketus mielletään pääosin miellyttävänä, varsinkin toisen opiskelijan kosketus. Kosketus näyttäytyy tuntemattomana tunnettuna maastona, johon kuuluu myös kivun kosketus.

## Lattian kosketus

Opiskelijat antautuvat kosketukseen, se ravisuttaa heitä. Kosketus painautuu heihin, se elää, se muuntuu heissä. He muuntuvat kosketuksessa. Seuraavassa kuvaan valmistautumista työpajan ohjaukseen, aamun tunnelmaa ennen opiskelijoiden saapumista. Se alkaa lattian kosketuksesta minuun.

*Laskeudun lattialle. Selkä tunnustelee puista lattiaa, kuulostelen selän painoa; lattia kohtaa selän eri osia. Silta kaareutuu alaselässä: selkä kurottautuu kohti kattoa, pois lattiasta. Alaselkä on jossain, tarkasti ei-missään. Tunnistan vain etäisyyden, selkärangan alaosa kiinnittyy lähellä vatsaa. Oikea käteni kääntyy enemmän kuin vaseman. Tuo tila, tuo etäisyys liukuu sumuna lapaluiden väliin. Havahdun. Sisään- ja uloshengityksen rytmi liikuttelee minut asennosta toiseen, en tee mitään; hengitys johtaa, kuljettaa lihaani lattialla. Hengitys herättelee tilan ruumiin ääriviivojen sisäpuolella, se koskettelee ruumiin saleja, hengitys sytyttelee valot, aukaisee sisätilat. Suljen silmäni avatakseni paremmin pään reitin puolelta toiselle: kasvot kääntyvät lattiaa vasten, otsaluu koskettaa sen karheaa pintaa. Miten voin olla rento ja tilava valahtamatta raskauteen. Millainen valo, millaiset varjot hohtavat ruumiin saleissa tänään? Lattia on muhkurainen, en tunne sitä. Jatkan, jatkan. Siristän silmiäni, opiskelijat saapuvat tilaan. Sukellan uudestaan lähemmäksi lattiaa, kohti hengitystäni. Lämpö tihkuu minussa, minusta, minuun. Ääriviivat ilman ja ihoni välillä hämärtyvät, samalla ihon, painon kosketus lattiaan selkiytyy. Liikkeeni jättävät piirrot ilmaan. Lattia luo perustan kohtaamiselle, ihoni kääntyy kohti opiskelijoita. Etäisyys heihin on sama ja erilainen, iho hengittää vastaan, kohti toista. Valmistaudun huokoisuuteen,*

*aistin ja olen aistittavissa. Lattia pehmittää, avaa tunnistamaan itseni ja toiset. –  
Tunnistus kiirii tähän ja kauemmaksi. Viritys ihossa helisee.*

Tarvitsen lattian kosketuksen, se paikantaa minut tilanteeseen itsessäni ja ympärilläni. Lattian kosketus virittää kieleen, ohjeiden antamiseen. Liikkuminen herättelee sanat, sanojen mahdollista kosketusta lihassa. Työpajan alussa opiskelijat havahtuvat tunnistamaan jalkapohjien kosketuksen lattiaa vasten. Myöhemmin kontakti lattiaan laajenee, kun he kierivät ja pyörivät lattialla horisontaalitasossa. Liikkuminen lattialla merkitsee suhteen luomista lattiaan, upottautumista lattiaan. Seuraavassa kaksi opiskelijaa kirjoittavat suhteestaan lattiaan.

The rolling from wall to wall -exercise with a stretch jump feels good and  
relaxing  
as long as I have the contact with the floor.  
The floor feels smooth, warm and friendly.  
I like to do movements down at the floor.  
(x 3.2 / 4-7)

I really don't like rolling on the floor  
because it hurts  
and I don't get the point.  
I suppose I should breathe  
and roll around in a nice harmony,  
but I don't,  
I only get bruises and lose some good mood.  
(z 13.2 / 2-8)

Ensimmäinen kirjoittaja heittäytyy, rentoutuu liikkumisessaan, hän on luonut kontaktin lattiaan. Toinen kirjoittaja turhautuu, hänellä on odotuksia siitä, mitä pitäisi tehdä saavuttaakseen harmonian, oiketien onnentilaan. Teksti henkii ironiaa. Ensimmäinen kirjoittaja muodostaa ystävyysuhteen kaltaisen olemisen lattian kanssa. Toiselle lattia nousee seinäksi, esteeksi vaivattomalle olemiselle, kokemiselle. Lattia näyttäytyy hänelle kohteena, jota vastaan hän kamppailee.

Näiden kirjoittajien kokemusten erosta välittyy jotain samaa, se on yhteys lattiaan, sillä kummallakin syntyy tuntemus lattialla liikkumisessa. Se sisältää autuuden ja kiukun, maailman kohtaamisen tai sen väistöyrityksen, kieltämisen. Lattia on kiintopiste olotilassa, vastus johon opiskelijat koettelevat ruumistaan. Koettelemisessa on erot yksilöllisesti päivästä toiseen, hetkestä toiseen. Esimerkeistä ilmenee, että kosketukseen virittäytyminen avaa maailman, tuntemukset vaihtelevat mielihyvistä kipuun.

### **Kosketus ui läpi ihon**

Opiskelijat tanssivat liki toisiaan. He koskettavat, he tulevat kosketetuiksi. Lähestyminen tapahtuu vastavuoroisesti. Kosketuksessa vastaanottaja ja saaja yhdistyvät, heitä ei voi erot-

taa toisistaan. Lihassa ei voi sanoa milloin minä kosken, milloin minua kosketetaan; läheisyyden hyväksyminen yhdistää liikkujat. Toisen ihmisen rajapinta itseä vasten herättää ihmetyksen opiskelijoissa. Opiskelijat kirjoittavat seuraavat tekstit heti kontakti-improvisaatiosuuden jälkeen.

I have come closer to my class mates after this last exercise  
when we are supposed to crawl against one  
and other (blind) and feel the bodies.

Very fun and enjoying.

I would like more breaks though,  
to have a glass of water and draw a breath  
but otherwise no complains!

Thank you!

(y 4.1/ 12–19)

Tekstikatkelmassa huokuu läheisyys. Kirjoittaja alleviivaa tuntemista, ruumiin tietoa. Tämä valppaus painon tuntemiseen lisääntyy, kun näköaisti ei rajoita, kun hän ei katso silmillään eikä ole katseen kohteena. Liha yhdistyy kosketuksessa. Kosketus herättää ilon, siitä tulvii mielihyvä. Kirjoittajalle toinen opiskelija tuntuu läheiseltä fyysisessä kontaktissa. Tilanteessa hän ei kavahda toisia, kosketuksen tapa kutsuu jatkamaan liikettä. Tilanteessa fyysinen kontakti on tiivis, hän kaipaa taukoja, vetäytymistä hetkeksi kontaktien tulvasta. Hän kiittää saamastaan mahdollisuudesta olla fyysisessä kontaktissa toisiin opiskelijoihin.

Työpajan tunnelma vaihtelee hetkestä toiseen kontakti-improvisaatiossa, jossa ruumiin painon antaminen ja vastaanottaminen muuttaa ruumiillisuuden kokemisen. Putoamme noissa kosketuksissa lähelle maata, lähelle toisiamme, liki itseämme. Kosketuksessa toinen kurottuu minuun, samalla kurottaudun itseeni. Ja kuitenkin jotain jää salatuksi, siinä on yksi viehätys. Opiskelijat ovat pitkään silmät kiinni, sen mukana luottamus ja uteliaisuus itseen, tilaan ja toiseen kasvaa. Pimeässä aistii tarkemmin. Iho herkistyy ilmapirralle, sivelylle, painolle ja valolle.

Seuraavassa kirjoituksessa korostuu kosketuksen nopea vaikutus. Kosketus kuljettaa intiimiyteen, joka luo yhteisyyden.

Crawling around on the floor is also of fun  
and liberation in a sense.

The first time around we hardly crawl with over partner  
the second time it feels we are all in there  
which gives a sense of unity.

To be honest

I usually have a very tough time doing any kind of exercise in a group of people  
especially the physical ones.

I tend to start laughing

Or get totally self-conscious.

(x 5.1/ 6–15)

Opiskelija kirjoittaa ryhmän tunnoista, miten ryhmä itsessään rohkaistuu tanssimaan, he kierivät toistensa päällä. Opiskelijanainen tunnustaa fyysisen kontaktin hankaluuden ryhmässä. Tilanne näyttäytyy outona, koska he koskettelevat toisiaan, miehiä ja naisia suuressa salissa teknisessä korkeakoulussa. Tilanne poikkeaa rajusti totutusta, mikä estää hänen aikaisempien käyttäytymismalliensa ilmaantumisen. Teema toistuu, jolloin ryhmän heittäytyminen tanssimiseen vapauttaa opiskelijat jättämään ennakkoluulonsa. Kukin voi helittää vastustusta itsessään yhä enemmän, voi kuulla omat tuntoensa ja olla liikkeen vietävänä. Yhteys toisiin opiskelijoihin mahdollistaa sen, se on turvaverkko olemisessa, tanssimisessä. Kosketukset tanssimisessä kiinnittävät opiskelijat maailmaan paljaina, kosketus pyyhkii pelot ja ennakkoluulot. Uteliaisuus, jossa vastaukset avautuvat tapahtumisessa, itse kosketuksessa, herää. Painon vastaanottamisen ja saamisen laatu vaihtelee hipaisusta koko painon antamiseen. Kosketus varioi eri ihmisten kanssa, se muuttuu ajallisesti ja liikkeellisesti. Ilma väreilee hetki ennen kosketusta, ennen seuraavan ihmisen kohtaamista. Lupa kosketukseen kysytään tavassa lähestyä, opiskelijat virittäytyvät tulevalle kosketukselle. Kontakti-improvisaatiossa tulvii rauha ja ihmetys, se vie tilaan jota opiskelija kuvaa vapauttavaksi. Se merkitsee toisen lähellä olemista, se merkitsee niin lähellä olemista että se vapauttaa. Kosketus vapauttaa erillisyydestä, se vapauttaa egon rajoittavuudesta.

Kosketus on tuttu, iho muistaa kosketuksen. Se on yleensä rajattu intiimeihin tilanteisiin tai ohimeneviin halauksiin. Työpajassa tilanne on harvinaisen, koska opiskelijat ovat kosketuksissa useisiin ihmisiin koko ruumiillaan, he kuulevat kosketuksen ja hengittävät kosketuksen. He pysyvät avoimena ihon<sup>462</sup> tiedolle, ego ja epäily rajautuvat pienemmiksi. Kosketuksesta muodostuu vapauttava kun koskettajia on paljon, kosketukset vaihtelevat ja jatkuvat liikkeessä. Edellisiä kirjoittajia yhdistää tapahtuman tuoma mielihyvä ja yhteisyys. Lähellä olo avautuu vapautuksena erillisyydestä. Toive yhteisyydestä vierähtää näkyviin. Yhteisyys aukeaa opiskelijan tekstissä tunteesta, että kaikki ovat mukana tanssimassa. Kaikki liikkuvat silmät suljettuina, lopulta kaikki ovat kasassa liki toisiaan. Iho tunnistaa ryhmän yhteisyyden, on avoin sille, vaikka jokainen opiskelija on kosketuksissa vain muutaman ihmisen kanssa kerrallaan.

Toisaalta fyysiset kontaktit todentavat jokaisen erillisyyden. Työpajassa opiskelijat tunnustavat Toisen koko ruumiillisuudellaan, he näkevät lihallaan. Vastuu Toiseen tulvii herkkyytenä, kukaan ei vahingoita Toista. He tunnistavat vastuunsa tilanteessa Toista kohtaan, he tekevät eettisen valinnan toiminnassaan. Kussakin opiskelijassa päätös tapahtuu lihassa.

Oma erillisyyks piiryy entistä terävämpänä esiin. Tuon erillisyyden ympärille syntyy yhteisyys, jossa kukin opiskelija tunnistaa vastuunsa Toista kohtaan. Levinas viittaa ihmisen yksinäisyyteen erillisenä, yhtenä. Hän ei näe yksinäisyyttä puutteena, hän ei koe sitä vain epätoivona ja hylkäämisenä, vaan se merkitsee myös voimaa, ylpeyttä ja riippumattomuutta.<sup>463</sup>

<sup>462</sup> Työpajassa suora kosketus ihoon on mahdollinen käsivarsissa, kaulalla, jalkaterissä, päässä. Iho aistii myös painon verkkoareiden, farkkujen ja t-paidan läpi.

<sup>463</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 54–55.

I must say it has so far been very fun,  
As it makes 30 unknown persons lay on the floor bumping!  
(z 21.1/ 9–10)

To get not only contact,  
even body contact as well.  
Looking forward to the next days.  
(z 10.1/ 10–12)

I'm hoping for more contact...  
That sounds strange...?!  
See you tomorrow.  
(x 18.2/ 12–14)

Nämä tekstikatkelmat huokuvat odotusta, toivoa toiminnan jatkosta ja kosketuksen yllätyksellisyyttä. Toisen ihmisen läheisyys herättää eroottisen mielihyvän. Kenties viimeinen lausahdus viittaa senkaltaiseen mielihyvään. Hämmennys liittyy siihen, että tekninen korkeakoulu ei ole odotetusti paikka fyysisille kontakteille. Fyysisten kosketusten runsaus ja määrää – työpajan osallistujat ovat fyysisessä kosketuksessa useimpiin opiskelutovereihinsa – luovat hämmennyksen. Nopeasti he pudottautuvat erillisyydestä yhteisyyteen, jolloin he kirjaimellisesti ovat kiinni toisissaan, mutta eivät tarrautuen vaan jatkuvasti liikkuen; hengitys kulkee kosketuksissa. Yhteinen kosketuskohta vie liikettä, kosketuskohta merkitsee painauma poskella, kämmenselän pyörähdystä säärellä, toisen vatsan tuntua selässä. Painon antaminen ja vastaanottaminen kiidättää opiskelijan olotilaan, jossa huutomerkkit ja kysymysmerkit sinkoilevat. Kosketus tuo näkyväksi tarpeen toisen ihmisen läheisyydestä. Tuntee toinen, tuntee toisen ruumis, konkreettinen vastus itseä vasten merkitsee jonkin tunnustamista.

Kosketusten moninaisuus, ihon laaja pinta vastaanottajana ja kokijana luo monisäikeisen tuntemusten kirjon. Se naurattaa, se ihmetyttää. Lopullista tietoa, ääretöntä täyttymystä ei saavuteta työpajassakaan, mutta kosketusta halutaan lisää, opiskelijat kirjoittavat tuosta halustaan. Emmanuel Levinas erottaa halun tarpeesta. Kun ihminen haluaa toista, paljastuu toisen äärettömyys. Toista ei haluta vangita omiin tarpeisiin. Tarpeessa toisesta muodostuu tarpeisiin vastaaja. Halussa Toinen ei näyttäydy kohteena, vaan minän liike suuntautuu kohti Toista tavalla, joka kyseenalaistaa minän. ”Suhde Toiseen asettaa minut kyseenalaiseksi, tyhjentää minut itsestäni ja, löytäen minusta aina uusia voimavaroja, ei lakkaa minua tyhjentämästä”, maalaillee Levinas<sup>464</sup>. Kosketukset tarjoavat opiskelijoille jotain käsittämättömyyttä. He ovat silmät suljettuina, joten kukaan tietty ihminen ei asetaudu koskettamissa tarpeen tyydyttäjäksi, ja kosketus näyttäytyy jonakin jota ei voi tietää, jota halutaan lisää.

<sup>464</sup> Emmanuel Levinas, Toisen jälki. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 106–107. Vrt. Juha Hotakainen, *Lihan laskos*. 2008, 121. Hotakainen avaa Merleau-Pontyn ajattelussa toisen ja minän suhdetta, jossa toinen on minä ja minä toinen, yksi toisista. Toiset eivät kyseenalaista minua vaan tekevät minut. – Levinasin ajattelussa toiset tekevät minän kyseenalaistamalla.

Haluttu kosketus ei tyydyty, jokaisesta kosketuksesta opiskelijat saavat äärettömästi jotain. Kyse on liikkeestä kohti ei-minää, jota ei voida palauttaa tietoisuuden sisällöksi. Toinen on aina enemmän kuin kykyni ajatella häntä<sup>465</sup>.

Kosketus on teko olla tilanteessa, paikantaa itsensä ja toinen hetkessä, paikantua osittaisena. Kosketus kysyy, se kysyy miten liikkujat ovat hetkessä. Toinen ihminen toimii selkeänä vastuksena. Olen tässä, olet tässä. Se tarjoaa liikkujalle tiedon miten hän on, vaikka sanat osoittautuvat riittämättömiksi, kuten opiskelija kertoo seuraavassa.

A lot of times I don't have words that explain  
what I feel happy/ sad, bored/ excited etc.  
All seem to be explained what I feel  
when I am rolling around on the floor  
with a bunch of people that I hardly know,  
yet over the past few days I've been more intimate with them  
than I've been with some of my best friends. –  
It's strange that we don't seek that kind of trust/ intimacy  
with more people  
because it is so nice.  
(x 5.3/ 6–15)

Sana katoaa. Sanat loppuvat. Niillä on vaikea kurkottaa kohti kokemusta, kohti sitä tuntemuksien tulvaa, jossa liikkuja kohtaa tuntojansa. Fyysinen kontakti lähentää opiskelijan tuntemattomiin opiskelijoihin, se merkitsee läheisyyttä ilman sanoja. Selitykset näyttäytyvät riittämättöminä. Tanssiminen yhdessä viittaa kirjoituksessa kontakti-improvisaatioon sen perusmuodossa, se merkitsee luottamusta ruumiin tuntoihin liikkeessä toisen kanssa. Käänte tapahtuu, oudosta muodostuu toivottava, ja tilanne ennen sitä, fyysinen erillisyyttä tuntuu nyt kummalliselta. Lopuksi opiskelija ihmettelee miksi ihmiset eivät yleensä etsi tällaista läheisyyttä. Kosketus tuo mielihyvän sellaisenaan ilman vaatimuksia. Vailla vaatimuksia kosketus kysyy ihmistä itseään, se kysyy ihmetellen kuinka hän on siinä missä hän on. Ihmettely mahdollistaa yllätykselliset tuntemukset, uudenlaiset aistimukset. Fyysisessä kosketuksessa voi rauhassa antautua tapahtumiselle, voi levätä ei-tietämisessä.

Opiskelijoiden kosketukseen kytkeytyy nautinto. Levinas liittää ihmisen kyvyn kokea nautintoa esitietoisuuteen. Nautinto yhdistyy perusasioihin: hengittämiseen, syömiseen ja juomiseen. Ihmisen kyky nauttia ruumiillisuudesta mahdollistaa liikkeen kohti toista ihmistä. Toisen haluaminen mahdollistaa myös antamisen – tästä muodostuu yhteys eettisyyteen. Ihminen, joka tietää miltä tuntuu nauttia leivästä, juomasta tai rakastamisesta kykenee tarjoamaan niitä toiselle. Kyky aistia ja nauttia on välttämätön ehto ruumiilliselle ja kielelliselle kommunikaatiolle, ilman niitä kykyjä ihminen ei voi pyrkiä kohti todellista kommunikaatiota<sup>466</sup>.

<sup>465</sup> Anita Seppä, Ruumiin ja puheen etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa. *Tiede & edistys*. 1999:1, 20.

<sup>466</sup> Anita Seppä, Ruumiin ja puheen etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa. *Tiede & edistys*. 1999:1, 20, 30–31.

## Kosketuksessa: olla tässä, olla toisaalla

Opiskelijoilla fyysinen kontakti herättää yhteisyyden, tunteiden kirjon, riemun ja mielihyvän. Kosketus hämmentää, he halajavat sitä lisää. Cunninghamin teoksissa ei kosketella. Niissä ei kosketella tunnistaen, tunnistellen. Sally Banes ja Noël Carroll esittävät, että tanssijat eivät näytä olevan tietoiset toisistaan tanssiessaan. He tanssivat erilaiset liikesarjat, jotka toimivat rinnakkaisessa asemassa suhteessa toisiinsa, heidät on aseteltu näyttämön eri puolille. Kun he nostavat toisiaan, nojaavat toisiinsa, siitä ei välity tavanmukaista yhteisöllisyyttä. He liittyvät toisiinsa erillisinä, he eivät näytä ihmisiltä joilla olisi yhteinen päämäärä. He ovat kuin atomeita, jotka vain sattuvat kiinnittymään toisiinsa. Tanssijoiden erillisuus riisuu teoksesta kausaliteettia. Toisaalla oleminen ei merkitse liikefraasien erillisyyttä, vaan liikkeisiin liittyvää läsnäolon tunnetta, jokaisen liikeyksikön läsnäoloa. Tuo selittämätön toisaalla olo muodostuu siitä, että orientaatio sekoitetaan ja erilaiset liikkeet asetetaan luodun hämmennyksen kanssa rinnakkain<sup>467</sup>.

Sally Banes esittää Noël Carrollin kanssa edellä kaksi Cunninghamin teoksiin liittyvää piirrettä: tässä olo, toisaalla olo. Tässä olo viittaa ensisijaisesti katsojan haasteeseen kohdata teos, nähdä sen fyysiset ja muodolliset ominaisuudet. Toisaalla olo viittaa tanssijoiden esiintymiseen ja tilan käyttöön, erilaisen liikemateriaalin asettamiseen rinnakkain. Nämä tuovat vieraannuttamisen, epätietoisuuden vaikutelmat. Katsoja kohtaa tässä olossa toisaalla olon. Tanssija on tässä hetkessä, itsessään, jokaisessa liikkeessä, mutta tässä olossaan, liikkeissään, suhteessa toisiin ja tilaan hän luo vaikutelman toisaalla olosta. Erillisyyden vaikutelma luodaan tilallisilla ratkaisuille<sup>468</sup>. Tanssija luo vaikutelman olosta yhtä aikaa tässä ja toisaalla.

Voiko tanssija olla niin paljaana tilanteessa, että hän on jo toisaalla? Missä ja minkälainen maasto on tässä olon ja toisaalla olon välissä? Miten nämä olemisen määreet asettuvat, miten tässä olo ja toisaalla olo yhdistyvät? Työpajan ensimmäisenä aamupäivänä opiskelijoiden kontaktit toisiinsa tapahtuvat yhdessä, he seisovat ryhmässä lähellä toisiaan. Kosketukset ovat keveitä, kukin kannattelee oman painonsa, kukin seisoo lattialla. Seuraavassa opiskelijan kuvaus kertoo työpajan ensimmäisistä tunteista.

I like this.  
When we stand together in a tight group,  
roll our feet  
without any noise  
it feels like I am in a forest all by myself  
listening to the sound of leaves.  
(z 1.1/ 1–6)

Opiskelijat seisovat silmät kiinni kylki kyljessä, ennen tätä he ovat liikkuneet voimallisesti tilassa. Kosketuspinta, kaistale toiseen, toisiin on vierellä, hengitys höyryä. He sei-

<sup>467</sup> Sally Banes & Noël Carroll, Cunningham and Duchamp. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 111–112.

<sup>468</sup> Banes & Carroll käyttävät termejä ”nowness” ja ”thereness”. Sally Banes & Noël Carroll, Cunningham and Duchamp. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 114, 112.

sovat eri suuntiin, ovat kasassa hyvin lähellä toisiaan. Kirjoittaja seisoo olkapää kiinni toiseen opiskelijaan, hän on juuri siinä tilanteessa ja samalla hän on toisaalla: metsä kertoo toisaalla olost. Tässä oleminen silmät kiinni vaikuttaa ristiriidattomalta, toisen ja itsen aistiminen muodostuu keskeiseksi. Kosketus paikantaa hänet tähän tilanteeseen ja siirtää hänet muualle. Yhteisyys ja erillisyyt paikantuvat hänessä. Ne ovat yhtä, ne lomittuvat toisiinsa ristiriidattomasti. Kosketus tuo hänelle äänet, luonnon äänet. Tuntuu, että kirjoittajalle täällä olo ja toisaalla olo merkitsevät harmoniaa itsensä kanssa. Hän ei pakene mielikuvansa metsään, metsä avautuu hänelle toisen ihmisen keveässä kosketuksessa. Tilanne tapahtuu puutyösalissa tuntemattomien ihmisen vierellä, se on mieluisa paikka. Ihon tuntemus, ihon tieto poikkeaa silmän luomista kuvista. Katselen heitä kauempana, silmät etäännyttävät, iho aavistaa, se muistaa samankaltaiset tilanteet. Ihmettelen tapahtumaa, muistelen tapahtunutta ja punon tulkintaa.

*Katson opiskelijaryhmää. Hahmotan keveän huojunnan, paino siirtyy hitaasti keinuen jalalta toiselle, he seisovat lähellä toisiaan. He liittyivät toisiinsa samankaltaisen liikkeen ja tilallisen läheisyyden avulla. Iho huokuu kohti toista. He seisovat levollisina liki toisiaan. Ajan viisarit harppovat, he ovat suojassa ajalta. Näkymätön kupla ympäröi heidät, ilma väreilee tiiviinä. Tilanne on vakaa, tilanne on arvaamaton. Suljetut silmät luovat epä tietoisuuden. He voivat paeta omaan todellisuuteensa, pois tästä; kirjoittajalle paikka on metsä. Hänelle metsä saattaa olla itsessään paljaana olemista, väkevää tilanteessa oloa. Tulkintani mukaan tässä olo huokuu salissa, onko siinä samalla toisaalla oloa, voiko sen nähdä?*

*Metsä on mieluisa, metsä tuo vahvuuden. Lehtien rapina soi hänessä. Minä kilpistyn muodollisiin tekijöihin, etäisyyksien tiheys, samankaltainen huojuva keinunta. Ihmiset ovat runkoina, rungot tukkimetsänä, havun tuoksu. Törmään siihen, että en voi tietää, en häntä, en hänen metsäänsä, kenties hänelle se on katedraalimainen pyökkimetsä ja sammaleen tuntu. Luen liikettä, tutkailen tilaa katsojana. Kosketus puuttuu. Ihoni, käsivarteni ei hengitä metsää hänen kanssaan. Kuilu – tilallinen etäisyys opiskelijoista – vie minut toisaalle heidän ihostaan, silmäni karkottavat minut maanpakolaiseksi. Silmät kaventavat, ne kontrolloivat, ne ohjaavat hillitysti, hallitusti. Ruumiin muisti uskoo metsän, pellon, pientareen. Ihon, luiden, lihasten tarina avaa todellisuuden lukuisiin suuntiin ja aikoihin.*

Seuraavassa opiskelija haluaisi olla muualla, läheisyys kauhistuttaa häntä aluksi.

At first I feel uncomfortable  
with being so near to other people.  
I kind of loose my privacy.  
But then it changes  
as I and everybody else let loose and say:  
OK, this is a bit odd  
but let's get in to it.  
(x 14.4/ 17-23)

Opiskelija kirjoittaa epämukavuudesta tanssia hyvin lähellä toisia. Yksityisen raja on tiukka – hetkessä yksityinen maasto avautuu yleiseksi, se avautuu kaikille yhteiseksi maisemaksi. Opiskelijat rentoutuvat, he asennoituvat tilanteeseen uteliaisuudella. Läheisyys houkuttaa, he antautuvat läheisyyden pauloihin sanoitta. He kohauttelevat kulmakarvojaan, he naurah-tavat ja hiljentyvät aistimaan toisiaan. Lähellä oleminen vetää puoleensa, yksityisyyden raja muuttuu. Yksityisyys näyttäytyy tilana, paikkana itselle, jossa opiskelija on fyysisesti kaukana toisista. Yksityisyyden muuttuminen yhteiseksi paikaksi merkitsee toisten ihmisten päästämistä fyysisesti lähelle. Omassa yksityisyydessä olo vaihtuu yhteiseksi täällä oloksi – hetken epäröinti aikoo viskata hänet toisaalle, tuolla oloon, jokin kutsuu häntä jäämään, jakamaan yksityisyyttään toisten kanssa. Yksityinen painautuu lähelle yleistä, yleinen ja yksityinen kiertyvät liki toisiaan. Täällä olo ja toisaalla olo ovat vieretysten, ne pysyvät silti itsenään. Ne kertovat eri laaduista, nuo laadut mahtuvat samankaltaiseen olotilaan. Läheisyydessä, kosketuksessa on sellaista mikä karttaa kaksijakoisuutta. Yksityisessä on yleistä ja yleisessä yksityistä. Kosketuksen yksityisyydessä on kaikille tuttuja piirteitä, se mahdollistaa yleisyyden yksityisyydessä. Intersubjektiivisuus todellistuu kosketuksissa.

Kontakti-improvisaatiossa opiskelijat eivät katsele toisiaan, he tanssivat yhtä aikaa silmät kiinni. Kosketus paikallistaa opiskelijat uuteen maastoon. Ihon pinnalla tuntemukset itsestä ja toisesta sekoittuvat, mutta lukuisten kontaktien jälkeen lattialla yksin makaaminen palauttaa molemmat, erillisyyden ja yhteisyyden tuntemukset selkeäreunaisina iholle, ruumiillisuuteen. Yhteisyys ei ole ainoastaan yhteisyyden tunnetta muihin liikkujiin, vaan myös yhteisyyden tunnetta fyysiseen tilaan. Kosketus lattiaan tuntuu tanssimisen jälkeen toisenlaiselta kuin aamulla, katto kaartuu ilmastavasti kauas ruumiin ääriviivoista.

Levinasille läheisyys ei ole tila tai lepo, se on rauhattomuus. Se ei jähmety rakenteeksi. Läheisyydestä tulee subjekti, se lähestyy ja muodostaa suhteen, johon ihminen osallistuu. Ihmistä ei voi palauttaa suhteeseen, ja kuitenkin suhde uudelleen ilmaantuessaan tyhjentää ihmisen kaikesta johdonmukaisuudesta<sup>469</sup>. Opiskelijoiden läheisyys toisiinsa viettää lukuisiin suuntiin, he eivät sulaudu suhteeseen, fyysinen kosketus ei ole suhde. Se on tuntematon paikka, liikehtivä paikka. Se on tässä ja toisaalla, tuttu ja tuntematon.

### **Luottamus kosketuksessa**

Fyysinen kosketus on portti yhdessä tanssimiseen työpajan ensimmäisenä päivänä. Kosketus maadoittaa opiskelijat siihen paikkaan. Se vaati kuulemaan. Kontakti-improvisaation perusteet, painon antaminen ja vastaanottaminen, mahdollistavat itsensä kuulemisen. Ennen kontakti-improvisaatiota opiskelijat matkaavat pareittain paljain jaloin sisällä ja ulkona. Toisella parista ovat silmät suljetut, hän valitsee miten pitää kiinni paristaan. Kummatkin ovat aktiiviset toimijat. He kulkevat läpi käytävien, salien, he matkaavat poikki nurmikkojen ja parkkialueen. He palaavat saliin, parit istuvat seläkkäin lattialle, toinenkin parista sulkee silmänsä. Alussa kosketus hämmentää, se naurattaa. Kaikki liikkuvat lattialla silmät suljettuina, he pysähtelevät välillä, he vaihtavat kosketuskohtaa. Koskettaminen muodostuu ytimeksi, se auraa uskallusta seuraaviin päiviin. Kosketus toimi jäänsärkijänä. Ohjeet korostavat hengitystä, se kuljettaa liikettä, se kutsuu pysähtymään. Kosketuksen mahti,

<sup>469</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 82.

sen mahdollisuus laajenee kun näköaisti siirtyy syrjään. Luottamus tapahtumiseen syntyy. Kirjoitan ruumiin kaiulla, olen liki opiskelijoita, kierin heidän kanssaan. Seuraavassa on kuvaus tunnelmasta ensimmäisenä iltapäivänä.

*Hengitän syvään sisään, uloshengityksellä selkäni siirtyy hänen selkäänsä vasten. Lämpö tulvahtaa vastaan, liha vetää puoleensa. Suljen silmäni, liike tapahtuu minussa, yhteys hänen selkäänsä vie liikettä jonnekin. Meissä liikutaan. Pieni heijaus, tunnistus, pysähdys. Tunnen hänen hengitysrytminsä. Selkäni avautuu yhä enemmän hengityksestä, kosketuksesta. Kosketus viipyilee, on kevyt. Kylkeni liittyy osaksi lattiaan, osaksi hänen selkäänsä. Olkapäästä erottautuu pitkä matka kattoon ja seiiniin. Nahkani on paljas tilalle, hänen selkäänsä paaluttaa minut tiukasti tähän. Hänen selkäänsä tutkailee, kyselee. Arka vastus. Epäusko liikehtii. Olemme tietämättömät, tunnistamme kysyvyyden: mitä tapahtuu nyt, tässä tilassa? Siirryn vieressä olevan parin luo. Tarjoan kylkeni toisen vatsaa vasten, jatkan liukumista pää kohti lattiaa, kun hän pyörähtää lattialla. Poskeni tunnistaa puulattian, polvet ja jalkaterät jäävät hetkeksi hänen vatsalleen. Arka huokaus. Kuulen naurahduksen. Toinen naurahdus kiirii kauempana. Hihkaisut, hörähdykset leviävät kulona. Sujahdan edelleen matkassa, etäisyydessä: läheisyydessä. Päälakeni kohtaa toisen samankaltaisen. Pysähdymme. Hengitys lävistää kallon, se hulvahtaa alas jalkoihin. Pyörähdämme lähemmäksi toisiamme, makaamme vieretysten. Hänen poskensa löytää kuopan olkapääni läheisyydessä. Paikan tunnistus ja liike, hengitys rytmittää kulkemisen. Sormenpäätäni, vatsani kohtaa toisen, tapahtuu pysähdys liikkeessä, virtaus jatkuu välissämme. Tunnistan hänet siinä, hän tunnistaa minut tässä. Olemme tässä, olemme omillamme. Sama toistuu, tapahtuu ero läheisyydestä, putous siitä ja erillisyyden kuilu. En voi pysähtyä, jatkan samoamista, jatkan kierimistä lattiasa parin luota toiselle. Lihan kohtaamispaikat pehmentyvät hengityksessä. Lihani liittyy toiseen pehmeästi, mukautuen, muuntuen. Solahdan toisen maisemaan, osa siitä on yhteistä, siitä muodostuu maisemani.*

*Annan kosketusten, hipaisujen, painon antamisen, vastaanottamisen, liukumisen ja pysähdysten kertoa missä olen, miten olen. Minä ja he. Minä ja hän, kulloinenkin hän. Majakkana on liike, se vilkkuu ja vierittää tapahtuman. Ahnaat polvet, posket, kaulat, selät hamuavat kontaktia, kaivattu sade kuivuuden jälkeen. Hiekkapaperi ritisee. Olla liki, olla hyvin lähellä toista, toisia. Siihen on jano. Olen vapaasti turvallisesti kiinni toista. Kontakteissa liike muuttuu, se elää kontakteista. Täytyn kosketuksista, iho kihelmöi kosketuksien jäljistä. Ihossani loistaa merkkejä heistä, kosketukset avaavat lihaani, rentous kulkee läpi. Jäämme makaamaan hetkiseksi toistemme vierelle, päälle, alle. Vieraus lainehtii. Vieraus itsessäni muuttuu; toisen lihan lämpö avaa minut itselleni. Hengitän tietämätöntä itsessäni.*

*Siirrymme erillemme, omaan tilaan jaetussa tilassa. Jokainen makaa itsekseen lattialla. Iho huutaa erillisyyttä tuossa hetkessä yksin lattiaa vasten – autius, avaruus vailla kiintopistettä. Tila leviää ympärillä. Hengitän ihon muistot, tuoreet painaumat minussa. Liha tallentaa kosketuksen, kosketuksen jäljet laskeutuvat lihaan. Ruumiini*

*erillisyyt raottuu. Ruumiin ääriiviivat selkeytyvät kosketusten jälkeen, samalla ne hämärtyvät. Nyt liittyn tilaan ja toisiin, iho minussa hengittää ympäristöä, sulan osaksi tilaa. Olen tässä, olen tässä eri tavoin kuin äsken. He hengittävät minussa, hengitän heitä. Ja kuitenkin olen vahvemmin erillinen kuin aikaisemmin.*

*Siirryn kyljelle, nousen istumaan. Avaamme silmät. Puheensorinaa. Silmät kohtaavat toisen, ilo räiskyy. Näkemisen maailma ei paljasta kenen kosketus oli kulloinkin kyseessä, kosketus avaa näkemään toisin – ei silmillä vaan lihalla.*

Kosketus paikallistaa opiskelijat hetkiseksi, se tuo eri suuntiin kurkottavat tunteet kuten mielihyvän, hämmennyksen ja uteliaisuuden. Jokaisen ihmisen kosketus poikkeaa toisesta, ihon eri kohdat aistivat eri tavoin. Kosketukset piirtävät fragmentaarisen kartan ihoon. Kartta kertoo kokemuksesta, jotain jää salatuksi. Riippumattomuus, erillisyyt ja läheisyys asettuvat vieretysten. Niiden väliltä puuttuu ristiriita, ruumiillisuuden rajat muotoutuvat uudestaan, ääretön ja äärellisyys laskostuvat lihassa.

Seuraavissa esimerkeissä kosketus avaa välittömästi luottamuksen.

I like lot the exercises  
when we cannot see.  
it shows how I have to trust the persons  
but also how we can communicate  
only by touching each other.  
(z 17.2/ 7–11)

Tässä kirjoituksessa kosketuksen voima painottuu kun näköaisti ei määrää. Opiskelija kommunikoi kosketuksen avulla, hän luottaa itseensä ja toiseen. Hän luottaa saapuviin ratkaisuihin, ruumiin ratkaisuihin. Hän tuntee selkeämmin, näköaisti on suljettu pois. Kaikki aistit jakavat saatavan tiedon, kosketuksen osuus laajenee. Luottamus kosketukseen syntyy heti, silmä ei sivall, se ei arvioi.

The head-leading I think is harder for the leader than for the follower,  
as that the head is so very sensitive to touch  
that every fingertip is a signal to move.  
(x 21.2/ 13–15)

Tässä tapahtumassa pari pitelee toisen opiskelijan päätä, hänen kalloa kämmenissään, sormet painautuvat keveästi lähelle korvia. Ohjattavalla opiskelijalla on silmät suljettuna, pari vaihtelee otetta ja kuljettaa häntä eri tasoilla hitaasti. Liikettä ohjaava opiskelija pysähtelee, antaa toisen kallon levähtää välillä. Kirjoittaja tunnistaa kuljettajan vastuun toisen liikuttamisessa. Opiskelija tuntee kenties ensin toisen sormet poskien sivuilla, sormien kevyet painaumat poskissa, leuassa, sen kuinka pienien liikkeiden avulla kallo ja koko ruumis seuraa parin johdattelemana. Hän antautuu kuljetettavaksi, hän muistaa tuntemuksen. Tunto koetusta painautuu lihaan, roolien vaihdossa hän tuntee vastuullisuutensa ja voi-

mansa liikuttelijana. Kommunikointi on äärettömän herkkä. Sormet ohjailevat, ne vievät kalloa eri reittejä tilassa. Pari on suostunut liikuteltavaksi, hän suostuu seuraamaan. Seuraava kirjoitus kertoo samasta tilanteesta.

I (you) feel a lot more flexible than yesterday,  
like I (you) trust my (your) body.  
The head twisting is relaxing.  
It feels like I handed over my head  
and thoughts to someone else.  
Good for a change.  
(x 10.2/ 5-10)

Kosketus vapauttaa oman itsensä rajoista. Fyysisessä kosketuksessa opiskelija oppii luottamaan ruumiillisuuteensa. Sormet ja kämmenet ottavat vastaan liikkujan pään, jossa hän toteaa ajatuksensa majailevan. Omat rajat avautuvat luottamuksessa, ajatukset tarjotaan parille kosketuksessa. Kosketus häivyttää kontrollin. Opiskelija luovuttaa hetkeksi tahtonsa, ajatuksensa, tietonsa toisen kämmenille. Se, mitä hän saa vastineeksi, on rentous. Kosketuksessa hän antaa päänsä pantiksi.

Edellä esitetyissä esimerkeissä kosketus merkitsee yhteyttä toiseen, se merkitsee toisen kuulemista äärimmäisessä luottamuksessa. Silmät ovat kiinni, pimeydessä vallitsee luottamus ja aistien tarkkuus, herkkyys. Cunninghamin teoksessa *Crisis* (1960) korostettiin fyysistä kontaktia. Se oli toisenlaista verrattuna opiskelijoiden kokemuksiin. Siinä käytettiin kuminauhaa säästeliäästi ja lyhyesti eri kohtauksissa. Fyysiset kontaktit muuttivat luonnetaan. Ne olivat kaksijakoisia. Ensin tanssija tuki toista, mutta sitten hän ei päästänyt irti ja tukija kehitti oman tahdon. Kuminauha palveli tätä ajatusta edelleen, ja vaikka tanssijat yrittivät erkaantua, niin kuminauha veti heidät takaisin yhteen. He olivat näin sotkeutuneet itse tehtyyn hämähäkinverkkoon, jossa jokainen muodostui esteeksi itselleen ja toisille. Kuminauha oli läsnä myös kontakteissa, joissa tuki muuttui takertuvaksi, se ei päästänyt irti<sup>470</sup>. Tulkinnan mukaan teoksessaan esitettiin kuinka tuki voi luiskahtaa takertuvuudeksi ja esteeksi. Tuo uhkakuva ei ole läsnä työpajassa. Kontakti-improvisaatiossa ei ole selkeitä rooleja siitä kuka on tukija, kuka tuettava. Kukin valitsee milloin ottaa vastaan tai tarjoaa painoaan. Luottamus vallitsee; vapaus on myös siirtyä syrjään. Kukin on vastuussa itsestään, samoin toisesta. Työpajassa on myös toisenlaisia liikeimprovisaatiotehtäviä, esimerkkinä kallon kannatus ja kuljetus tilassa. Niissä tapahtuu vaihto parien kesken, roolit ovat selkeät. Kumpikin saa olla vuorollaan kannateltavan roolissa.

Luottamus näyttäytyy tuntemattomuutena Levinasilla. Hän korostaa olemisen yksinäisyyttä, erillisyyttä. Hän kuvaa ihmisen transitiivista suhdetta ympäristöön, jossa ihminen koskettaa kohdetta, hän näkee toisen. Kuitenkin hän on yksin, hän ei ole tuo toinen. Ihmisen oma oleminen muodostaa intransitiivisen elementin, jossa ei ole intentionaalisuutta tai suhdetta. Kaikkea voi vaihtaa ihmisten kesken, kaikki on jaettavissa paitsi oleminen. Ihmi-

<sup>470</sup> Stephen Smoliar, Merce Cunningham in Brooklyn (1970). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 86–87. Smoliar, joka kirjoittaa tanssikritiikkiä, korostaa katsojan omia tuntemuksia teoksista. Hänen artikkinsa noudattelee päiväkirjamuotoa.

nen on monadi, hän on olemassa vailla ovia ja ikkunoita. Ihmisen oleminen avautuu oleminen erillisyytenä. Kommunikoimattomuus on omaan olemiseen juurtumista, olemiseen joka on hänessä kaikkein yksityisintä<sup>471</sup>. Opiskelijat löytävät luottamuksen kosketuksessa. Kysyvä, ihmettelevä kosketus painautuu olemiseen, kosketusta ei saada haltuun, samoin toista ei saada haltuun. Haltuunottoon ei pyritä. Ero toiseen liikehtii kosketuksessa, se merkitsee lähellä olemista, se merkitsee etäällä olemista. Tunnistaa jotain, vaikka ei tarkalleen tiedä mitä se on. Oma itse merkityksellistyy toisen vierellä. Yksityisyys ja yhteisyys asettuvat vieretysten, kosketuksessa avautuu mahdollisuus kohdata toinen, hän joka on tuntematon. Oma itse näyttäytyy samalla tuntemattomana; yksityinen ja yhteisyys lähenevät toisiaan tavoittamattomina, halu toiseen herää. Levinas kirjoittaa liikkeestä kohti toista, hän kuvaa sitä inhimilliseksi elämäksi, joka herää kun ihminen huomaa toisen, ja joka on jatkuvassa heräämisen tilassa.<sup>472</sup>

### **Kosketus jättää jäljen**

Fyysinen kontakti, toisen painon ja kosketuksen leviäminen omaan lihaan upottaa toisenlaiseen olemiseen, aistimaan hengityksen kulun läpi lihan kosketuskohdassa. Tämä estää sulkeutumisen, se estää itseensä eristäytymisen ja itsensä ja toisen tunnistaminen jatkuu. Ympäristö, tekninen korkeakoulu ravisuttelee ennako-odotukset, kosketus ei kuulu sinne. Koskettelu tuntemattomien kanssa voi olla epäilyttävää, mutta kosketus ei hämää. Se tuudittaa jonnekin muualle, se pakottaa olemaan juuri siinä tilanteessa. Se vyöryy tulvana, mutta se on odotettu, kaivattu. Kaipuu syliin, kehtoon, metsään. Kosketuksen kaipuu kihelmöi salissa. Nautinnon epäileminen liittyy myös paikkaan, teknisen korkeakoulun puutyösaliin.

Kosketus, fyysinen kontakti on jäänmurtaja, joka auraa aistimisen pohjan, se kysyy ihmisen olemista. Hän voi valita erilaiset tavat miten hän kokee maailmassa olon. Opiskelijat humahtavat maailmaan, he kietoutuvat olemisessaan toisiinsa juuri kosketuksessa. Kosketus on voimallinen, se pysäyttää, se asettaa molemmat osapuolet kysymyksen eteen: kuka olen, miten olen maailmassa? Se kysyy ihmisen suhdetta toiseen ja samalla kysymys kyntää oman olemisen alkujuurta. Kosketus ja koskettaminen kietoutuvat toisiinsa.

Cunninghamin sattuman menetelmät ovat vaikuttaneet tapaan miten kosketusta on käsitelty teoksissa. Kontakteille on annettu etukäteen tietty aika. Ne ovat olleet osa tehtäviä, jotka tanssijat ovat ratkaisseet. Tapa, jolla tanssijat ovat olleet kosketuksissa toisiinsa, ei ole antanut katsojalle yhtä selkeää tulkinnan mahdollisuutta, vaan merkitykset ovat hajaantuneet eri suuntiin. Tanssijat ovat olleet fyysisessä kontaktissa toisiinsa, mutta he ovat olleet etääntyneinä kosketuksessa, koska kosketus on ollut vain yksi liiketehtävä muiden joukossa. Kosketus ei ole sitoutunut yksinomaan seksuaalisuuteen, narratiivisuuteen tai sosiaalisuuteen. Sally Banes ja Noël Carroll ovat korostaneet, että Cunningham ei ole halunnut ohjailta katsojaa viittaamalla tiettyyn tulkintaan. Hänelle on ollut olennaista, että katsoja vastaanottaa teoksen välittömästi, aistisesti. Tämä on edellyttänyt katsojan sitoutumista katsomisen, näkemisen hetkeen. Teosten merkitysten pohdinta on ollut toissijaista, sillä

<sup>471</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 42.

<sup>472</sup> Emmanuel Levinas, *Eetiikka ja äärettömyys*. 1996, 94.

on ollut tuskin mitään merkitystä hänelle<sup>473</sup>. Cunninghamille kosketus on ollut vain yksi rajattu tehtävä, jolle on annettu tietty aika ja paikka sattuman menetelmien avulla. Cunninghamin aistisuus eroaa opiskelijoiden kuvaamista kosketuksista. Niissä uhkuu eletty kokemus, josta merkitykset muodostuvat. Läheisyys, jolle he antautuvat, ohjaa liikettä. Aika palvelee tapahtumista. Kosketukselle antautuminen huokuu opiskelijoiden kirjoituksista; Cunninghamin teosten katsojilta on toivottu myös avointa aistisuutta.

Sally Banes on analysoinut Cunninghamin 1950- ja 1960-lukujen teoksia sukupuoli-asetelman kannalta. Koreografioissa miehet ja naiset ovat suorittaneet samankaltaiset, teknisesti vaikeat tehtävät. Asusteina naisilla ja miehillä oli yleensä kokovartalotrikoot. Parietyössä Cunningham ei paennut klassisen baletin perintöä, jossa miehet nostivat naisia, eivät miehiä, eivätkä naiset nostaneet tai tukeneet naisia. Banes on liittänyt Cunninghamin sukupuoli-asetelman vallitseviin teorioihin. Feministinen liike oli vasta tulollaan. Kuka koskee ketä ja miten -asetelma linkittyi poliittiseen ja kulttuuriseen muutokseen. Seuraava sukupolvi alkoi kyseenalaistaa parityöskentelyn perinteiset tavat<sup>474</sup>. Kosketus työpajassa sisältää tietoisuuden sukupuolesta, mutta se ei ole määräävin tekijä. Se luo jännitteen, uskalluksen, ripauksen luvatonta. Kontakti vaihtelee usein, kun tanssipartneri vaihtuu. Välillä fyysinen kontakti tapahtuu miehen kanssa, välillä naisen. Kosketuksessa herkkyyden tunnistaa toinen on olennainen. Se merkitsee virittäytymistä kosketuksen laadulle, joka kunnioittaa toista. Hengityksen keskittäminen kontaktikohtaan on yksi ohje. Opiskelijat eivät kirjoita saman tai eri sukupuolten välisistä eroista kosketuksissa. Se ei kuitenkaan tarkoita ettei sukupuoli vaikuttaisi kosketukseen. On mahdollista, että tuntemus, eroottinen sävy on niin voimakas että siitä ei kirjoiteta. Seuraavassa yksi opiskelija toivoo lisää fyysisiä kontakteja kirjoituksessaan huutomerkin ja kysymysmerkin kera.

I'm hoping for more contact...

That sounds strange...?!

(x 18.2/ 12-13)

Työpajassa opiskelijat liikkuvat alatasolla, kahden ihmisen välinen kontaktipinta ohjaa liikettä lattialla. He antavat ja vastaanottavat painoa. Fyysinen kontakti toisen kanssa vie työpajassa sen ajan minkä se tarvitsee. Cynthia Novack on vertaillut Cunninghamin koreografioita ja kontakti-improvisaatiota. Hän on huomannut yhtäläisyydet Cunninghamin tanssikäsitysten ja sen välillä kuinka kontakti-improvisaatiota tanssivat ymmärtävät tanssimisensa. Molemmat kaihtavat koreografiaa äärimmäisen käsitteellisenä tai intentionaalisenä. He ovat myös yhtä mieltä siitä, että koreografiaan vaikuttaa enemmän sattuma kuin ihmisen tahto<sup>475</sup>. Novackin löytämät yhtäläisyydet kuulostavat uskottavilta, mutta kun tunnustelen noita kahta liikkumisen tapaa itsessäni, yhtäläisyydet jäävät helinäksi, ne eivät ulotu lihaan. Kahtiajako kärjistyy, koska tanssissa olemisessä kahtiajako puuttuu. Antaudun seuraavassa kirjoituksessa näiden kahden tavan mietiskelyyn.

<sup>473</sup> Sally Banes & Noël Carroll, Cunningham and Duchamp. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994. 114.

<sup>474</sup> Sally Banes. Envoi: Recent Developments in Dance. Lizbeth Goodman & Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*. 2000. 214.

<sup>475</sup> Cynthia J Novack, *Sharing the Dance*. 1990. 26-27.

*Opiskelijoiden kosketukset maadoittavat lattiaan, ruumiin paino kelluu kosketusten aallokossa. Kosketus vaihtelee sormenpäiden uurteiden tunnustelusta koko selän suunnattoman massan aistimiseen. Tila kaikuu ruumiin saleissa, omassa torsossa se kumajaa erilaisena eri liikkujien vierellä. Ajelehdin kosketusten kutsumana. Yhteys toisiin muodostuu pyörteiseksi tuuleksi, ilmavirraksi jossa etenen. Kun tanssin Cunningham-tekniikkaa olen tietoinen raajoistani, niiden koordinaatiosta tilassa. Minä salissa. Minä kontrollissa. Liikkeet piirtyvät tarkasti ympärilläni, kaaret ja suorat leikkaavat tilaa. Cunningham-tekniikassa raajojen reitit tilassa piirtyvät ilmaan, tilaan. Tila ympärilläni jättää erilaisia jälkiä minuun, ne ovat haituvia, pyyhkäisyjä. Kontakti-improvisaatiossa on aina partneri: selkeä, vankka vastus. Keskityn olemiseen toisen vierellä, se mitä tulee tapahtumaan, sitä ei tiedetä. Ero on etäisyyksissä. Ero on merkityksissä. Kosketus sumentaa osin liikkeiden reitit, paino ja yhteinen kommunikaatio tuovat ensisijaisen merkityksen. Fyysisen kosketuksen laadut ovat hyvin erilaiset. Se mikä ulottuu luihin asti, ja se mikä viipyilee hetken ihon pinnalla. Ilmavirran ja ihmisen kosketukset eroavat, ne syövät tilaa itsessä ja ympärillä eri tavoin.*

*Katsellessani Cunninghamin teoksia raikkaus astelee minuun; hahmojen selkeys tilassa, nopeat liikkeet korostavat tanssijoiden erillisyyttä. Siinä ei ole tilaa sensitiiviselle kosketukselle. Tanssijat tuovat ympäröivän tilan esiin. Tila on läsnä eri suuntiin koko ajan, se ei tiivisty kosketuksiin. Moniselitteisyys tuo kolmannen ulottuvuuden läheisyyden ja erillisyyden väliin. Liki tuleva kosketus tuntuu kaukaiselta, ruumis tihkuu kohti toista, se ei liity toiseen. Tanssijoiden ääriviivat ovat selkeät, tarkat. Heidän lihansa ei sulaudu toisiin, heidän itsenäisyytensä huokuu lavalla, vaikka he ovat silti ryhmän osa. Työpajassa opiskelijoiden ääriviivat elävät, ja vaihtelevat tarkan ja epäselvän välillä. Sukeltaudun mukaan heidän liikkeeseensä ja suljen silmäni. Ihon kysyvä, tutkaileva vastaus hengittää kylkeeni. Olen tanssini.*

Etäisyys tanssijoiden välillä vaihtelee Cunninghamin teoksissa. Satunnaiset kontaktit koskettavat. Ne koskettavat erillisyydessään, tarkkuudessaan ja toiminnallisuudessaan. Ristiriitaisuus tuo kolmannen ulottuvuuden läheisyyden ja erillisyyden väliin. Tanssijoiden ääriviivat pysyvät tarkkoina. Liha ei ole sulautunut toiseen, erillisuus vallitsee.

### **Ennakoimaton kosketus**

Kontakti-improvisaatiossa tarvitaan vähintään kaksi ihmistä, jotka antavat ja vastaanottavat ruumiin painoa. Tanssija tuntee, kuuntelee ja tekee ratkaisut. Liikkeiden jatkuvuudessa toimijat herkistyvät hetkelle jolloin voi kiepsahtaa toisen selkään, kurkottaa yli, nosta ja kannatella ohimenevästi<sup>476</sup>. Kukaan ei manipuloi toista, lopputulos on ennalta-arvaamaton. Kuvailtu läheisyys ei ole ollut Cunninghamin teoksissa välttämätön, sitä vastoin jalkojen ja käsien hallinta, eriyttäminen, tarkkuus ja nopeus ovat olleet olennaiset. Toisen on aistinut

<sup>476</sup> Cynthia J Novack, *Sharing the Dance*. 1990, 8.

tilassa, ei nahassa. Arvaamattomuus luo intensiteetin kontakti-improvisaatiassa. Samoin opiskelijoiden kontaktit, fyysiset kosketukset yllättävät heidät. Fyysiset kontaktit muodostavat liikemateriaalin työpajassa kuten kontakti-improvisaatiassa yleensä, jolloin lopputulos on ennalta-arvaamaton.<sup>477</sup>

Sally Banes on esittänyt ristiriidan Cunninghamin vapauden ja hänen tanssijoidensa vapauden välillä. Cunninghamilla itsellään on ollut vapaus sattuman menetelmien kanssa. Hän on luopunut kontrollista suhteessa tilaan, ajoitukseen ja liikesarjojen järjestykseen. Tämä on merkinnyt, että hän on joutunut tiukentamaan otetta tanssijoistaan entistä enemmän. Yksi syy tähän on ollut turvallisuus. Eri nopeudet, monimutkaiset liikesarjat ovat vaatineet huolellista koordinaatiota, koska ilman sitä voi tapahtua onnettomuuksia, varsinkin, kun tanssijat eivät ole voineet luottaa musiikin tukeen. Banes on esittänyt, että sattuman menetelmällä on saavutettu teoksen rikas sisältö, mutta samalla se on johtanut ohjasten tiukentamiseen suhteessa tanssijoihin<sup>478</sup>. Cunningham on tehnyt selkeän eron harjoittelun ja esiintymisen välillä, esityksissä kosketuksen tapa on vakiintunut, yllätyksiä siinä suhteessa ei enää ole ollut. Sattuman menetelmä ei ole antanut aikaa kosketukselle. Liikkeiden arpomisen jälkeen teos on sinetöity, eikä kosketuksen tunto ole pureutunut tanssimiseen, koska siihen ei ole tarjottu aikaa tai orientaatiota. Kosketus kontakti-improvisaatiassa, kuten työpajassa, tuottaa liikemateriaalin, liikkuja ei voi ennalta tietää minne liike vie. Kosketukselle suodaan aika ja tila olla sekä sen sallitaan johdattaa liikettä. Kontakti-improvisaation on sanottu näyttävän eron todellisen ruumiin ja idealisoidun ruumiin välillä kysymällä mitä ruumis voi tehdä, eikä mitä sen voi panna tekemään. Vaistot ottavat vallan<sup>479</sup>. Kosketus Cunninghamin työssä eroaa kontakti-improvisaation kosketuksesta suuresti. Kontakti-improvisaatiassa kosketus on keskiössä, se avaa liikkujan olemisen mahdollisuudet. Cunninghamin tavassa kosketus on yksi liike, se on alisteinen teoksen kululle.

Kosketukselle antautuminen merkitsee oman erillisyyden tunnistamista, kosketuksen viillot tuntuvat kirkkaina. Nuo viillot merkitsevät aukkoa, ne merkitsevät tilaa jossa oma erillisuus raottuu, se avautuu kohti toista. Levinas kuvailee hyväilyä, jossa aistisuus tarjoaa kosketuspinnan toisen kanssa. Tuo kosketus ei merkitse tarttumista, se ei ota haltuunsa. Kontaktin välittömyyttä ei voida ajatella tietona, sitä ei voida palauttaa kommunikoitavissa olevaksi merkitykseksi<sup>480</sup>. Tämä kuvaus on samankaltainen opiskelijoiden kirjoituksissa. Kosketuksen yllätyksellisyys, sen ei-tietämisen luonne muistuttaa Levinasin kuvailua hyväilystä: se ei tiedä mitä se etsii, se on kuin peli, jotain luisuu aina pois, se on peli vailla suunnitelmaa. Se on aina jotain muuta, saavuttamatonta, se on aina tulemisen tilassa<sup>481</sup>.

<sup>477</sup> Ilman herkkyyttä myös kontakti-improvisaatiassa voi luiskahtaa "tempuuluun", esimerkiksi näyttäviin nostoihin, jotka seuraavat toisiaan, jolloin olemisen tapa liikkeessä muuttuu. Korostan olemista, tapahtumisen luonnetta kontakti-improvisaatiassakin, en teknistä taituruutta.

<sup>478</sup> Sally Banes, Merce Cunningham's Story. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 109.

<sup>479</sup> Cynthia J Novack, *Sharing the Dance*. 1990, 181–182.

<sup>480</sup> Antti Pönni, Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 24–25.

<sup>481</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 89.

## Iho ytimenä

Antropologi Ashley Montagu kirjoittaa kosketuksesta, ihon merkityksestä ihmiselle, hänen terveille kehitykselleen. Iho peittää ihmisen kokonaan. Se on sekä herkkä että tehokas suoja. Iho on aistien äiti, se kehittyi ensimmäisenä sikiöllä. Se on myös ensimmäinen kommunikaation väline<sup>482</sup>. Orientoituminen iholla kuulemiseen vie opiskelijat sellaiseen laatuun olemisessa, josta antropologinen katsaus antaa vain häivähdyksen. Montagun teos on kuitenkin erityinen, sillä kosketukseen keskittyminen on ollut harvinaista. Hän tähdentää kosketusta, vaikka hänen lähestymisensä on etäinen, ihmisten ja eläinten käyttäytymistä tarkkaileva. Varhaisella kosketuksella on kausaalinen suhde ihmisen hyvinvointiin ja terveyteen.

Työpajassa kosketus tuo opiskelijat ja maailman yhteen, he kietoutuvat toisiinsa maailmassa ja maailma kietoutuu heihin. Hengitys läpi ihon toimii orientaation keskipisteenä. Toinen ihminen on vierellä, kosketuskohta on liikkeessä, se on muutoksessa. He ja maailma ovat alati muuttuvassa tapahtumassa. Hengittäminen paikantaa. Ihon rajat sekä hämärtyvät että selventyvät, ne pehmenevät puulattialla, ne mukautuvat toisen opiskelijan kylkeä vasten. Toisaalta erillisuus toisista kirkastuu, kun he makaavat yksin lattialla kontaktien jälkeen. He lojuvat yksin yhdessä, yhteys toimii toisiin vaikka he ovat erillään. Koskettaminen tuo tunnon, jossa kaikki on liikkeessä, kaikki on muuttumisen tilassa. Hengittäminen, siihen keskittyminen vaikuttaa kosketuksen pehmeuteen. Kosketus tuo rauhan. Ihon herkkyys avaa olemisen laadun, se kutsuu aistisuuteen siinä hetkessä.

Työpajassa fyysisten kontaktien jälkeen maasto aukenee, iho herkistyy toisen olemiselle myös ilman fyysistä kosketusta. Näin opiskelijat kykenevät kuulemaan ja koskettamaan olemisellaan toisiaan välimatkan päästä seuraavina päivinä. Kosketus jättää jäljet lihaan, se herättää menneisyyden, se vie tulevaan. Sen painallus todentaa nykyisen hetken, joka on aina jo mennyt; painalluksesta jää muisto.

Jasper Johns, joka on tehnyt lavasteita Cunninghamille, on avannut taideteoksillaan ja kirjallisilla teksteillään ruumiin rajojen sulkeutuneisuutta, esittää Jonathan Katz. Ruumis ulottuu käsitteenä ja läsnäolona yli fyysisyyden ympäristöön. Katz, joka on tarkastellut Johnsia taidetta, ehdottaa ihon problematisointia. Sen sijaan, että ajattelemme ihoa pintana, voisimme uudelleen määritellä sen ytimenä, sosiaalisten suhteiden alkukohtana, jonka kautta ruumis saa merkityksensä<sup>483</sup>. Työpajassa kosketukset iholla muodostavat yhteisyyden ytimen. Tämä merkitsee tihentymää, jossa opiskelijat tunnistavat oman erillisyytensä. Toisen läheisyydessä tanssiminen pakottaa tunnistamaan itsensä erillisenä.

Emmanuel Levinasille aistisuus näyttäytyy läheisyytenä, välittömyytenä ja rauhattomuutena. Hänelle aistinen kokemus on aina ruumiillistunut. Se ei muotoudu tietoisuuden asettamisesta suhteeseen ruumiin kanssa. Se sitoo ruumiillisuuden laajempaan yhteyteen kuin pelkkä ymmärrys itsestä, koska kokija on sidottu toiseen ennen itseä<sup>484</sup>. Opiskelijat kirjoit-

<sup>482</sup> Ashley Montagu, *Touching: The Human Significance of the Skin*. 1971, 1.

<sup>483</sup> Jonathan Katz, *Dismembership*. Jasper Johns and the body politics. Amelia Jones & Andrew Stephenson (eds.), *Performing the Body/ Performing the Text*. 1999, 172, 183; alaviite 9.

<sup>484</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 76. – Vastuu toisesta ennen itseä kuuluu Levinasin etiikan perusteisiin, mutta hän korostaa myös kykyä aistia ja nauttia, joka mahdollistaa antamisen ja todellisen kommunikaation. Ihmisen kyky antaa ja tukea toisia ihmisiä osoittaa ihmisen ainutlaatuisuuden, jota enkelitkin kadehtivat. Anita Seppä, Ruumiin ja puheen etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa. *Tiede & edistys*. 1999:1, 31.



tavat läheisyydestä, joka herättellee heissä monenlaiset tuntemukset. Heidän ihonsa huokuu kohti Toista. Kosketus kirkastaa olemisen, kosketus hämmentää olemisen. Levinasille aistisuus merkitsee sitä, että on alttiina, paljaana toiselle.<sup>485</sup> Hän korostaa ihoa, jolloin ihossa, hermojen laidalla tapahtuu suhde toiseen, avoimuus.<sup>486</sup> Etiikka tapahtuu ihon tasolla.<sup>487</sup>

Ihon taso, fyysinen kontakti toisen kanssa ei tarkoita että poistaa hänen toiseuttaan tai tukahduttaa itseään toiseen. Kontaktissa koskettaminen ja se mitä on kosketettu eroavat. Kun kosketus liikahtaa pois, se on aina jo toinen, aivan kuin sillä ei olisi mitään tekemistä hänen kanssaan, joka koskettaa<sup>488</sup>. Näin Levinas pyyhkäisee kosketuksen toisaalle. Se ei sitoudu ihmisiin sellaisenaan, se piiloutuu osin. Kosketukseen sisältyy toisuus, siinä avautuu tuntematon<sup>489</sup>. Levinasille läheisyys näyttäytyy toiseutena jota ei voi syleillä, kosketus ei antaudu kokonaan selitettäväksi. Kosketusta ei voi tietää kuten toista ei voi tietää. Se on itsessään toinen.

Levinasin läheisyys on kaukana kahden ihmisen yhteenliittymisestä. Läheisyys poistaa etäisyyden ja suojan, mutta se ei poista eroa ja erillisyyttä. Tuntemattoman kohtaamiseen ei kuulu toisen ymmärtäminen määrätynlaisena, se tapahtuu ilman aikaisempien luokitusten, ilman aikaisemman havainnon apua<sup>490</sup>. Kohtaamiseen sisältyy aina ei-tietäminen. Opiskelijoilta on mahdollisuus kokea tanssiminen ainutlaatuisena, koska he ovat tanssimisen maalikoita. Tanssimisen yhdistäminen kosketukseen terävöittää aistimisen, se viiltää erillisyyden ja yhteisyyden ytimeen.

Työpajassa kosketus vetäytyy sanoilta, se eletään. Kosketuksessa kiteytyvät opiskelijoiden kokemukset. Se viehättää outoudellaan, se kiinnittää kummallisuudellaan. Läheisyydessä kosketuksen mahti avautuu tuntemattomana voimana. Se vetää puoleensa magneetin tavoin. Jokin avautuu itsessä ja osa verhoutuu. Opiskelijat tunnustavat yhteisyyden kosketuksessa. Toisaalta yhteisyys merkitsee erillisyyttä. Erillisyyden tunnustamisesta voi alkaa yhteisyys, jossa ei sulauduta toiseen. Toisen tuntemattomuus merkitsee myös tuntemattomuuden tunnustamista itsessä. Levinasille Toinen on vääjäämättömästi Toinen, aina tuntematon. Minällä ei voi koskaan olla lopullista tietoa Toisesta. Toisen ottaminen toisena, ei-tiedettynä mahdollistaa eettisen suhteen. Tuon eettisen suhteen avulla ihminen voi päästä ulos olemisen ”yksinäisyydestä”.<sup>491</sup> Aistisuus muodostaa ”kontaktipinnan”, jolloin ihminen voi löytää toiseen yhteyden, jossa eettisyys on mahdollinen.<sup>492</sup> Eettinen suhde tapahtuu kosketuksessa työpajassa, Toista ei pyritä ottamaan haltuun, kosketus kysyy itseään, se kysyy ihmisen olemista kun he tanssivat kosketuksissa toisiinsa.

Kosketuksen mahti näyttäytyy siinä, että se avaa maailmaa, ja maailma saapuu liikkujan luo kosketuksen tapahtumassa. Maailma ja liikkuja kietoutuvat vyyhdiksi. Ruumiillisuus,

<sup>485</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 75.

<sup>486</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 15.

<sup>487</sup> Simon Crichtley, *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. 1992, 180.

<sup>488</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 86.

<sup>489</sup> Yhdessä ohjaamassani yhteisötanssityöpajassa osallistujat nimesivät kosketuksen ”anonyymiksi kosketukseksi”, joka ei vaadi mitään, pyydä mitään. Kosketus tapahtuu, ihminen kysyy itsen ja toisen olemista kosketuksessa. Silmät suljettuina he saattoivat unohtaa kuka oli koskettaja. Näin he eivät jääneet velkaa koskettajalle, kosketus oli lahjan kaltainen.

<sup>490</sup> Rudolf Bernet, *Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin*. Ernst Wolfgang Orth & Chan-Fai Cheung (eds.), *Phenomenology of Interculturality and Life-world*. 1998, 100. Levinas käyttää läheisyydestä sanaa ”proximity”, se korostaa ihmisten erillisyyttä kohtaamisessa, tilaa heidän välissään.

<sup>491</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 83.

<sup>492</sup> Antti Pönni, *Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun*.

Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 24.

toisen kanssa tanssiminen tuo etiikan elettäväksi. Se on Toisen aistimista, Toisen ottamista toisena, hänen toiseutensa kunnioitusta. Etiikka ei pakene abstrahoinniksi. David Michael Levin kuvaa aistista abstrahointia, jossa ihminen etäänny ja eristäytyy kohteiden aistisesta sisällöstä. Siinä hän pyrkii saamaan lisää tietoa kohteesta, mutta hän eristää sen yhteydestään. Tilalle Levin ehdottaa aistista yhteyttä ja läheisyyttä, jolloin ihminen on juurtuneena ruumiin tuntemuksiin. Tämä vaatii totuttujen havaintotapojen purkamista, jolloin havainto kytkeytyy holistiseen suuntaan. Kohde sulautuu ympäristöönsä, kun taas aistisessa abstrahoinnissa kohde abstrahoidaan ympäristöstään<sup>493</sup>.

Opiskelijat antavat merkitykset kosketukselle, merkityksenanto luo kokemushorisonttia, se auttaa havaitsemista ja havainnon juurtumista. Kosketukset ihossa merkitsevät aina uut-taloitusta itsen ja toisen hahmottamisessa. Useaan suuntaan aukeavat merkitykset avaavat mahdollisuuden hahmottaa maailmaa monin eri tavoin. Kosketukset, hipaisut, painon antamiset ovat palasia, merkkejä ihossa. Jokainen niistä on uusi aloitus, uusi alku toisen ja itsensä aistimisessa.

Opiskelijoiden kirjoitukset kertovat jotain kosketuksen jäljistä. Jäljissä on maailman merkki, maailma on niissä. Opiskelija ei vain kuvittele, vaan maailma saapuu liki, se imeytyy häneen kosketuksessa. Se mitä hän kokee sulautuu maailmaan, maailmassa. Itsen ja maailman rajat ovat liikkeessä, elävät ihossa. Työpajan ohjaajana vaikutan osaltani kokemuksen laatuun, koska suuntaan ohjeillani orientaation kosketuksen aistimiseen ja hengittämiseen.

Kuitenkin se, miten kosketus kullekin ilmaantuu, on osin salattua. Kosketus Toiseen tuo mielihyvän; kosketus lattiaan jakaa tuntemukset, sillä kipu ilmestyy. Kipu näyttäytyy myös lihasten jäykkyytenä, liikkumisen kipuna muistona edellisistä päivistä.

## **Kivun painauma**

Opiskelijat kirjoittavat ja puhuvat kivusta: ruumiiseen sattuu. Heidän reitensä ovat jäykät, kipeät. Kipu ja väsymys näyttävät tulevan heille yllätyksenä, ne eivät kuulu tanssimiseen, monelle hurmioituneeseen tilanteeseen. Keveyden tunne saa rinnalle raskauden ja vaivaloisuuden. Mielihyvä kääntyy kivuksi. Kipu pakottaa heitä tuntemaan ruumiillisuuttaan, he eivät pääse sitä pakoon. Kipu maadoittaa heidät tilanteeseen. Ajan laukka katkeaa. Ruumiin rajat urautuvat tuntuun, ainakin hetkeksi.

Työpajan alussa mainitaan jäykkyys.

In the first exercise actually in all exercises that we do before lunch,  
I feel that my body is totally stiff –  
like I have lumps of iron glued to my feet  
making it very hard to move.  
But as the day goes along  
it seems like the iron has left my feet.  
Now I'm exhausted and I shall go to sleep.  
(x 5.1/ 16–22)

<sup>493</sup> David Michael Levin, *The Listening Self*. 1989, 82–83.

Hard! Yes  
The first "warm up" movement is really good.  
I feel my body heat rise  
and the muscles around the hips that normally stays rather stiff,  
feel comfortable.  
(y 4.1/ 1-5)

In the beginning  
I feel really tense  
but after the  
"loosening" exercises  
my hands, arms, and legs feel like rubber...  
(x 8.1/ 1-4)

Kirjoituksissa paljastuu muutos ruumiin tunnoissa, jäykkä ja raudankaltainen oleminen haihtuvat päivän kuluessa. Alkutila ennen tanssimista lähenee kipua, koska ruumis tuntuu niin jähmeältä. Kenties tanssimisessa kyse on paluusta ruumiin avoimuuteen, tilaan jossa on helppo olla, jossa kaikki kivun tapainenkin loitontuu.

Kukaan ei puhu kivusta ensimmäisenä päivänä. Se antaa odottaa itseään seuraavaan päivään.

Väsymys saapuu ensimmäisenä päivänä, se mainitaan puheessa, siitä kirjoitetaan. Kahdeksan tuntia tanssimista päivittäin tyrmää opiskelijat, se poikkeavaa totutusta, vaikka heillä on paljon urheilullisia harrastuksia. Lattialla pyöriminen, rullaaminen puisella lattialla näkyy mustelmina seuraavina päivinä. Opiskelijat kauhisteleivat mustelmia, jotka ovat näkyvä merkki, että jotain on tehty, jotain on tapahtunut.

Kipu halutaan väistää, se halutaan välttää.

I don't like the beginning of the day,  
I really don't like rolling on the floor  
because it hurts  
and I don't get the point.  
I suppose I should breathe  
and roll around in a nice harmony,  
but I don't ,  
I only get bruises and lose some good mood.  
(z 13.2/ 1-8)

Lattia vastuksena harmittaa kirjoittajaa. Liike lähellä lattiaa on kivulias, se tuottaa mustelmat. Hän paikallistaa kivun lähteen lattialla kierimiseen. Lattia aiheuttaa mustelmat, maailmassa oleminen olisi hänelle mieluisempaa ilman tuota tuntemusta lihassa. Hän haluaa säädellä maailmaan kietoutumisen tapaa, sitä miten se häneen vaikuttaa. Hän mainitsee hengittämisen ja paljastaa, että se ei kulje toivotusti. Hengitykseen keskittyminen on mahdollisuus, joka levittäytyy liikkeeseen, se avaa liikettä ja liikkujaa. Teksti henkii sarkasmia, konditionaalimuoto viittaa hengittämisen mahtiin ja samalla hän epäilee sitä. Kipu ja

tanssiminen eivät liity hänessä yhteen. Kipu näyttäytyy ilon pilaajana, se on turha ja tarpeeton. Samansuuntaista pohtii seuraava opiskelija.

I am hoping for a fun day tomorrow—  
and no more blue marks and sore muscles.

Thanks!

(x 8.3 / 6–8)

Opiskelijalle ilo, hauskuus näyttäytyy tässä vastakkaisena kivulle. Teksti on osoitettu minulle, aivan kuin voisin vaikuttaa lihasten kipeyteen tai vetreyteen. Ohjaajana paikallistun kivun antajaksi, kauttani se voi siis myös haihtua. Opiskelija toivoo kivun pois, hän haluaa sulkea kivun tanssimisen kokemuksista. Hauskan päivän, hauskan elämän toive on kirjattuna hänen toivelistaansa.

Today is calmer.

Not as hard as yesterday.

Some warm ups are good because I feel stiff in my legs.

My back hurts as well!

(x 4.2/ 2–5)

Opiskelija tunnustaa liikkumisen mahdin. Se tuo kivun, se vie kivun pois. Tunnelma on muuttunut edellisestä päivästä, ja rauhallisuus luo kipeille lihaksille mahdollisuuden lämmetä. Hän ottaa kaiken vastaan, joten rankkuus, rauha tapahtuvat hänelle, hän ajalehtii tunnelmien virrassa. Samalla hän rekisteröi mitä hänelle tapahtuu. Liike suuntautuu jäykkyyden, kivun poistamiseen. Tanssiminen näyttäytyy hänelle tilanteen muuttajana. Kipu selässä on voimakas, huutomerkki kirskahuttaa tekstissä. Nämä lauseet sekä aikaisemmat lainaukset kivusta kiinnittyvät opiskelijan ruumiin rajoihin, sen eri kohtiin. Mielihyvässä he kirjoittavat ruumiillisuuden kokemuksesta kokonaisuudessa ja suhteesta toisiin, kivussa katse tiivistyy tiettyihin kohtiin itsessä. Jokin paikka ruumiissa tulee näin näkyväksi, ja näin ne kohdat joissa kipua ei ole, ne unohtuvat, ne siirtyvät varjoon. Kivussa katse kilpistyy itseensä.

The things I really don't like  
are the things we did on Wednesday morning  
that really hurt physically.

I prefer the other things;

breathing, leading each other, feeling out bodies etc.

(z 13.4/ 6–10)

Keskiviikkoamun pyöriminen, rullailu puulattialla on myös tämän opiskelijan kauhistus. Kivun tuntu on vieras, epämielinen. Hänelle se ei liity ruumiillisuuden kokemukseen. Tanssimisen kokemus on hänelle muuta, se liittyy miellyttäviin tunteisiin toisten kanssa. Hän osallistuu lattialla työskentelyyn. Kukaan ei sitä lopeta, vaikka vastahankaisuus on läs-

nä. Liikeimprovisaatio tarjoaa mahdollisuudet tanssimiseen, ohjeet luovat maaston. Se miten kukin maastossa kulkee, on hänen ratkaisunsa. Lattialla liikkuminen näyttää olevan ankara ohje monelle, sillä lattia vaatii antautumisen, herkistymisen painon siirroille. Kosketus toiseen kutsuu enemmän, he ovat siihen valmiimmat kuin koettelemaan itseään lattiaa vasten. Kenties lattialla, alatasossa liikkuminen tarjoaa heille liian tiukan mallin miten toimia. Lattia on tinkimätön, se ei siirry alta pois, toinen liikkuja joustaa eri tavalla.

Liikeimprovisaatiossa on mahdollisuus tehdä toisin, löytää erilaiset liikeradat, tavat liikkuu. Työpajan lattialla rullailu muistuttaa Cunninghamin työskentelyä, koska siinä on vaa-dittu tietty tapa toimia. Tietty tapa merkitsee lattiatyöskentelyssä hengittävyttä, ajoitusta, lattian kuulemista, painonsiirtojen hienovaraista tuntemista ja etenemistä salissa. Eteneminen lattiatasossa muodostaa puitteen, lattia vastuksena vaatii paljon. On kyse antautumisesta lihasten jännittämisen sijaan, jotta liikkumisesta ei tule kömpelöä, jotta välttää mustelmat. Cunningham on vastustanut improvisaatiota. Hän on perustellut vastustustaan turvallisuuden vaatimuksella<sup>494</sup>. Vaarat tuovat kivun mahdollisuuden. Opiskelijan esimerkissä kipu muodostuu liian kapeasta tehtävästä, lattia haastaa ankarasti. Lattia ei tarjoa heti kivuttomia vaihtoehtoja, tilanne ei houkuttele antautumaan lattialle. Valpas rentous kaikkoaa. Opiskelijalle turva ja toive ovat tanssimisessä, jossa tilallista valintaa on enemmän kuten ylä- tai keskitasolla liikkumisessa. Tanssijoille täsmällinen liikkeen suorittaminen on tuonut turvallisuuden, se on vähentänyt onnettomuuksia ja siten kipua.<sup>495</sup> Monille opiskelijoille tilanne on päinvastainen, koska tarpeeksi avoimella ohjeella he löytävät eniten mielihyvää ja välttävät kivun.

## Veresliha

Kaikki opiskelijat eivät kavahda kipua. Toisenlaiset äänet, toisenlaiset näkemykset kuuluvat myös työpajaan. Seuraava kirjoittaja vastaanottaa raskauden ja vaivalloisuuden.

I really like these four days  
even though we all become very tired and sore,  
it is a great way to get to know each other  
and ourselves.  
(x 8.4/ 1-4)

Opiskelija kirjoittaa katsausta koko työpajaan. Kenties juuri kirjoittamisen hetkellä häneen ei koske, koska hän näkee kivun osana kokemista. Häneen ei koske niin paljon, että se haittaisi hänen olemistaan tai tanssimisen merkityksen tunnustamista. Tutustuminen itseensä ja ympärillä oleviin opiskelijoihin on olennainen kivusta huolimatta. Kiinnittyminen

<sup>494</sup> Sally Banes, Introduction: Sources of Post-Modern Dance. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. 1987, 7.

<sup>495</sup> Kipu on sysännyt erilaisten liikkumisen menetelmien ja parantavien tekniikoiden etsimiseen. Klein-tekniikka on tanssijan kehittämä tanssijoille, mutta se sopii kaikille. Tanssija Susan Klein kehitti tekniikan polvivammansa takia. Tekniikan tarkoituksena on parantaa syvällä tasolla, auttaa ihmistä saavuttamaan tai uudelleen saavuttamaan liikkumisen laajat mahdollisuudet. Susan T. Klein, Mission Statement. <http://www.kleintechnique.com/articles.html> (luettu 25.5.2007). Moshe Feldenkrais(1904–1984) loi nimeään kantavan hienovaraisten liikkumisen menetelmän. Tarve menetelmään syntyi, kun hän loukkasi polvensa jalkapallon pelaamisessa. Molemmissa menetelmissä ihmisen oma kokemus ja ruumiin kuuntelu avaavat uudenlaiset mahdollisuudet liikkumiseen. Feldenkrais oli koulutukseltaan fyysikko. Ks. esim. työskentelyyn johdettava teos: Moshe Feldenkrais. *Awareness through Movement*. 1990 (1972). Tekniikoita yhdistää pysähtyminen kuulemaan tarkasti omaa ruumista, pois suorittamisesta.

opiskelutovereihin on palkitsevaa, opiskelijalle muisto kivusta haalenee viimeisenä päivänä. Kipu elää ehkä ainoastaan häivähdyksenä, haalistuneena muistona, ei kouriintuntuvana tuntemuksena lihassa. Sanat etäännyttävät helposti ruumiillisuuden tuntemukset, samoin aika kasvattaa etäisyyttä. Kivun kokemus on kuitenkin niin huomattava, että jotain siitä säilyy. Häneltä kipu ei katkaise yhteyttä toisiin, koska he ovat yhdessä kokeneet kivun ja väsymyksen tuntemukset. Hän tunnistaa itseään ja toisia kivusta huolimatta.

As I write this  
practically every part of my body is aching.  
That is every part except my heart and mind.  
It feels like all my senses are on alert –  
picking up sounds and impressions everywhere.  
(x 5.4/ 1–5)

Kuvauksessa aistit korostuvat, ne toimivat yhdessä, äänet ja kuvat liittyvät toisiinsa ja tarjoavat monenlaista informaatiota maailmasta. Ruumiin kipu ei käännä katsetta sisäänpäin vaan herättelee ja herkistää aistisuutta entistä enemmän. Aistisuus kiinnittää ihmisen tiettyyn paikkaan ja aikaan. Opiskelija tunnistaa ruumiillisuuttaan tarkasti ja samalla hän avautuu ympäristöön. Vaikka opiskelija erottelee sydämen ja mielen muusta ruumiista, tämä ei välttämättä merkitse niiden kahtiajakoa, vaan kuvausta olemisesta, yritystä tarkentaa omaa olemistaan. Ruumiillisuuden kokemus tanssimisessa etsiytyy kohti yhdistymistä, liittymistä osaksi maailmaa. Liikkeessä oleminen etsiytyy kohti ykseyttä; kieli voi erotella, jakaa ja pilkkoa. Fragmentaariset lauseet kokemuksista tuovat pilkahduksen liikkeessä olemisesta, tapahtuman luonteesta. Ristiriita kielen ja ruumiillisuuden välillä ei ole sovittamaton, koska lauseet, jotka erottelevat ja vertailevat, tuovat häivähdyksen liikekokemuksesta.

Today is interesting!  
My body has been hurting me all day  
and I'm tired.  
but anyway it has been a funny experience!  
I like getting to know ME!  
Of course as well as the others.  
(x 18.2/ 1–6)

Kirjoittajassa yhdistyvät hauskuus, kiinnostavuus, väsymys ja kipu. Ne kaikki tarjoavat hänelle mahdollisuudet tutustua itseen ja samalla toisiin. Asenne tanssimiseen on suora tervetuloa kaikki tuntemukset, tässä olen! Hän paiskautuu olemiseen, hän antautuu kuulemaan ruumiillisuuttaan, eikä arvota kipua tai mielihyvää. Hän itse on keskiössä tekijänä ja vastaanottajana. Hänelle tanssikokemuksen hauskuus peittoaa kivun. Kipu ei voi kamppailaa häntä. Kipu, väsymys, hauskuus ovat kaikki tapoja tunnistaa itseä, ne auttavat häntä hahmottamaan itseään ja toisia uudella tavalla. Kivussa hän ei ole yksin, yhteisöllisyys on mukana, joten kipu ei eristä häntä toisista. Jokainen opiskelija kokee jonkinlaiset kivun aistimukset, joita he ihmettelevät myös ääneen puheessaan.

Cunningham ei ole puhunut eikä kirjoittanut kivusta. Hänen tekstinsä ovat korostaneet omistautumista tanssimiseen, päivittäistä harjoittelua. Cunninghamin tanssijat ovat myös vaienneet artikkeleissa, haastatteluissa ja seminaarikirjoituksissa kivusta. Tämä ei ole tarkoita piilottelua, vaan asia on arjessa tunnettu, tiedetty, koettu. Kipu ei ole merkitsevä välttämättä jatkuvaa särkyä, vaan ruumis ilmoittaa kivulla rajoistaan maailmassa. Tanssijoille kipu ei ole ihmettelyn aihe kuten se on opiskelijoille. Vaivalloisuus, kamppailu liittyy jokapäiväiseen tanssimiseen. Cunningham julistaa, että tanssijan on kamppailtava, jotta liikkeet kulkisivat täydellisesti hänen ruumiissaan, hänen ruumiinsa läpi tanssitunnilla.<sup>496</sup> To-teamukseen liittyy ajatus tanssijan kesyttämistä liikkeen palvelukseen. Se merkitsee puurtamista. Helppous ei kuulu työntekoon ensisijaisena elementtinä, on tanssija Robert Swinson todennut. Hän on esiintynyt yli viisikymmenvuotiaana, mikä on ollut poikkeuksellista Cunninghamin ryhmässä – paitsi Cunninghamille itselleen. Vammat eivät ole huolettaneet Swinsonia. Hän on kertonut kuuluvansa sukupolveen, joka ei ole kiinnittänyt huomiota vammoihinsa. Hän on vain jatkanut työskentelyä, ja vammat ovat kadonneet tai liikkuneet ympärillä<sup>497</sup>. Hän on asenteellaan ohittanut kivun, tanssiminen on siis jatkunut kivusta huolimatta.

Työpajassa opiskelijoilta puuttuvat oletukset tanssimisen helppoudesta tai vaivalloisuudesta. Heillä ei ole jatkuvuuden tuomaa päämäärää, koska työpajan kesto on rajallinen. Heille tanssiminen, ruumiillisuus ei ole väline jotakin varten, vaan kuuntelu on olennaista sellaisenaan. Opiskelijoille kipu on avoin teema kirjoituksessa ja puheessa. Heiltä puuttuu tanssimaailman vaitiolo asiasta, heille kipu ei ole alisteinen tanssimiselle. Tanssimisessä kipu liittyy karheana, raastavana sävynä olemiseen. Osa opiskelijoista haluaa ohittaa kivun, sitä ei kuitenkaan piilotella. Toiset ottavat kivun vastaan yhtenä tanssimiseen kuuluvana elementtinä ilman arvoitusta tai kiihkoa. He ottavat kivun vastaan hämmästellään.

Marja-Liisa Honkasalo on tutkinut kroonisesti sairaiden kipua. Ihmiset kertoivat kivustaan ”toisena”, itsen ulkopuolella olevana vieraana objektina. Toisaalta kipu voimakkaana oli myös yhtä itsen kanssa, siihen saattoi kokemuksellisesti ”hukkuu”. Joillekin haastateltaville kipu oli ”me”: kipu ja minä, jotka tekivät asioita yhdessä. Pitkäaikaissairailla on todettu sairauden muuttuneen identiteetin olennaiseksi osaksi<sup>498</sup>. Tanssijoilla kipu on liittynyt usein osaksi itseä, kuten Swinsonin esimerkki kertoo, se on ollut niin tuttu että siihen ei ole pysähtynyt, se on ollut osa tanssijana oloa. Toisaalta kipu ei ole voinut olla niin väkevä, että siihen hukkuisi, jolloin tanssi lakkaisi.

Elaine Scarry on pohtinut kosketuksen kahdenlaista luonnetta. Kun kosketus koetaan ensimmäisenä, yhtenä, silloin se liittyy kipuun. Tästä on esimerkki piikki, joka uppoaa sormeen. Tällöin kokija ei koe niinkään piikkiä vaan kivun ruumiissaan. Toinen kosketuksen tapa liittyy ihmisen itsensä paikantamiseen pois, se liittyy (itsensä)transformaation objektivointiin, jossa kosketus ei liity ensisijaisesti ruumiin tuntemuksiin kuten edellisessä tavassa. Tällaisessa kosketuksessa ihminen tuntee ”mielihyvää”, hän tuntee ruumiittomuuden kokemuksia kuten esimerkiksi rakastetun sylissä. Ihminen kokee silloin jotain muuta

<sup>496</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 64.

<sup>497</sup> Donald Hutera, *Being Alive. Dance Now*. 2000–2001, 9:4, 21–22.

Sitä vastoin Swinson vakuuttaa, että hän poistuu näyttämöltä, hän lopettaa tanssimisen kun hän alkaa näyttää vanhalta. – Hän tuntuu olevan toisissaan.

<sup>498</sup> Marja-Liisa Honkasalo, *Jotain jää yli. Ruumiillisuus konstruktioismin ja eletyn jälkeen*.

Eeva Jokinen, Marja Kaskisaari & Marita Husso (toim.), *Ruumis töihin!* 2004, 310.

kuin oman ruumiin<sup>499</sup>. Lattia toimii joillekin opiskelijoille ruusunpiikin tavoin, se tuo ensisijaisesti kivun, siinä ei kuulostella lattiaa, vaan ruumis tuntuu ympäristöstä erilliseltä. Kontakti-improvisaatiossa kosketus toiseen tuo ihmetyksen ja mielihyvän, opiskelijat tunnistavat itseään toista vasten. Itsensä tunnistaminen toista vasten sisältää outouden, mutta opiskelijat eivät paikanna itseään pois, he paikantuvat juuri siihen. Kosketus kysyy heitä olemaan sitä mitä he ovat. Omat ääriviivat vuoroin selkeytyvät, vuoroin hämärtyvät. Scarryn luokitus ruumiittomuuden kokemuksista on osin ristiriidassa opiskelijoiden kuvaamien kokemusten kanssa. Scarryn mukaan ihminen paikantuu pois toisen läheisyydessä. Työpajassa näin ei aina tapahdu, sillä vastavuoroinen oleminen, olemisen toteaminen ja todistaminen ovat tapahtumisessa. Opiskelija tunnistaa itseään toisen kylkeä vasten, samalla hän tunnistaa toista vierellään. Alati muuttuvissa tilanteissa ja tuntemuksissa hän eriytyy omaksi itsekseen. Opiskelijat eivät tunnu pakenevan fyysisessä kosketuksessa toisaalle. He eivät oleile jonkun tietyn ihmisen syleilyssä, he eivät hukuttaudu nautintoon tai poissa-olemiseen, vaan maailma on liki heitä sekä lattian että toisten ihmisten kosketuksissa. Ja kuitenkin kosketus kysyy itseä, eikä vastaus ole yksiselitteinen. Paikantuminen ajelehtii kosketuksessa.

### **Avoimuus kivulle**

Elaine Scarry analysoi, kuinka kivulta puuttuvat objektit ruumiin rajojen ulkopuolella, mikä merkitsee vaikeutta kääntää sitä kielelle. Muodoton on hankala muuttaa materiaaliseen tai verbaaliseen muotoon<sup>500</sup>. Työpajassa kosketus kipuna luo erilaista etäisyyttä maailman, esi-neiden ja oman ruumiillisuuden välille. Kipu kääntää joillakin opiskelijoilla tuntemukset kohti itseä, avoimuus kohti maailmaa umpeutuu nopeasti. Kipu on kaukana kosketuksen tuomasta mielihyvästä. Huomio kiinnittyy itseen, jolloin jokainen liikahdus levittää kipua. Ruumis kirkuu. Kipu jäytää, se kaivertaa. Se poikkeaa aikaisemmista liikkumisen tuntemuksista, keveästä ilmavasta liikkeestä. Hengitys salpautuu.

Valppauden tilassa hengitys ja rentous vapauttavat aistimaan. Tämä liittyy ihmisen kokonaisuutena ympäristöön. Kivussa yhteys maailmaan on olemassa, mutta ihminen ajautuu olotilaan, jossa hän suuntautuu ensisijaisesti ruumiin sisätiloihin. Hän on ruumiin rajojen ympäröimä, ja tila ympärillä sumenee. Aistit ovat kuitenkin herkistyneet, ne ovat hälytystilassa. Jokainen kosketus maailmassa saattaa saada kivun liekehtimään. Äänet kimpoavat ihon pinnalla. Maailmassa oleminen on enemmän itsessä olemista, se on kamppailua maailmassa. Vastus, vihollinen on itsessä. Opiskelijat kohtaavat kivussa itseänsä, ruumiillisuus vaatii kohtaamisen. Tapa on hyvin erilainen kuin fyysisessä kontaktissa, jossa kosketus sulaa osaksi itseä, osaksi ympäristöä. Kosketus toiseen fyysisessä kontaktissa avaa maailmaa heille toisin, ruumiin rajat avautuvat tilaan. Se tuottaa mielihyvää. Vaikka kivussa orientaatio suuntautuu ruumiin rajojen sisäpuolelle, se tapahtuu maailmassa, maailma pysyy.

Kipu terävöittää aistit, esimerkiksi kosketus lattiaan tarkentuu ja suurenee kivussa. Hyppy iskee kivun tarkasti tiettyyn kohtaan reittä. Maailma kääntyy vastaanottajaa vastaan. Kivun kirkuva huomio paikallistaa opiskelijat siihen hetkeen, siinä tilassa he eivät voi unoh-

<sup>499</sup> Elaine Scarry, *The body in pain*. 1985, 166.

<sup>500</sup> Elaine Scarry, *The body in pain*. 1985, 161–162.

taa ruumistaan, raajojaan ja rajojaan. Jokainen askel välittää tiedon: tässä olen, olen olemassa. Kipu viivyttää kokemusta ruumiissa, se ei jätä rauhaan. Mielihyvän tunne saattaa solahtaa läpi ruumiin kevyesti, nopeasti. Mielihyvässä painopiste suuntautuu maailmaan, maailma aukenee houkuttelevana. Kivussa jotain aukeaa sisäänpäin, jotain aukenee ruumiin sisätiloihin. Jähmeys ruumiissa ja kivun odotus pitävät varpaillaan, huomio kiinnittyy kapeasti vain kipuun. Kivun ilmaantuminen mullistaa opiskelijoiden olemisen. Kipu puskee armotta opiskelijat kuuntelemaan ruumistaan, toisaalta ruumis tuntuu hyvin vieraalta miellyttäviin kokemuksiin verrattuna.

Elaine Scarrylle kipu ja kuvittelu ovat samankaltaiset, ne ovat toistensa puuttuvat intentionaaliset vastinparit. Kivulta puuttuu objekti, ja kuvittelu on itse itsensä objekti. Hän liittää työn kivun ja kuvittelun yhteyteen. Työ liittyy hänen mukaansa kärsimykseen ja mielihyvään, taiteeseen ja sivilisaatioon. Se ilmaisee ihmisen laajenevaa mahdollisuutta, liikettä ulospäin maailmaan vastakohtana kivun supistavalle mahdollille. Toisaalta silloin kun työstä tulee itsensä objekti, se lähestyy kuvittelua, taidetta, kulttuuria. Ja mitä huonommin se pystyy tuomaan esiin objektin, kun työ on irrotettu objektista, sitä enemmän se lähestyy kipua<sup>501</sup>. Työn käsite tällä tavoin ymmärrettynä on hankalaa opiskelijoiden tapauksessa, koska he ottavat liikeimprovisaation outona leikkinä, eivät työnä. Toisaalta he työstävät ruumiinsa kuuntelua, mutta tanssimista he eivät pidä työnään, heidän tuleva työnsä on teollista muotoilua. Muutamat opiskelijat mainitsevat toisiin ja itseen tutustumisen yhtenä tanssimisen tuloksena. Se kiehtoo. Cunninghamin tanssijoille tanssi on työtä, koreografian valmistuessa työstäminen tuo esiin toistettavan tanssiteoksen. Cunningham on ilmaissut sen tanssin kentällä tunnetun asian, että monet tanssijat pitävät tanssituntia raadantana, yksitoikkoisena työnä toistojen takia.<sup>502</sup> Tämä puoltaa Scarryn ajatusta, kuinka työ lähestyy kipua silloin kuin se on irrotettu objektista, itse tanssiteoksen tekemisestä. Tässä korostuu ajatus tanssimisestä jokapäiväisenä harjoitteluna, joka poikkeaa tanssimisestä esiintymisenä. Cunninghamin ryhmässä tanssitekniikan harjoittelu on mielletty usein työnä, se on ollut työteliästä ja kivun tunne on vaimentunut kun tanssiminen on liittynyt tiettyyn päämäärään, tanssiteokseen.

Opiskelijoille liikkeessä oleminen merkitsee liikettä kohti maailmaa, kohti toisia, tilallisuuden uudenlaista hahmottamista. Se on ruumiillisuuden ihmettelyä. Kipu tilana kääntää suunnan enemmän itseän, ja suunta ei ole kaikille tervetullut. Jako harjoitteluun ja esiintymiseen puuttuu opiskelijoilta, liikeimprovisaatiossa he liikkuvat toisten kanssa fyysisessä tilassa. Tanssijat voivat perustella raadannan ja kivun tulevilla esiintymisillä, niihin vaadittavana uhrauksena. Työpajassa tila ja aika ovat yhtä, tässä ja nyt. Kun opiskelijat antautuvat liikkumiseen, se on täyttä ja merkityksellistä. Opiskelijoilta puuttuu tanssijoiden oikeutus kipuun esityksen tai työn vuoksi.

Drew Leder avaa kivun vierasta läsnäoloa, kun koko ruumiis tai ruumiinosa muistuttaa itsestään jatkuvasti. Kipu rajoittaa tilallisuutta, se vetää tähän paikkaan, se vaikuttaa myös aikaan ja kutsuu tähän hetkeen. Toisaalta kipua on kuvattu itsestä erillisenä, ”se” on vieras, tuntematon itselle. Kipu merkitsee maailmassa olemista, se on yksi tapa. Suhde maailmaan

<sup>501</sup> Elaine Scarry, *The body in pain*. 1985, 164, 169.

<sup>502</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 67.



on erilainen kuin mielihyvässä. Lederin mukaan ihmiset tavoittelevat ensisijaisesti mielihyvää – rintaruokinnasta lähtien. Mielihyvässä ihminen suuntautuu ulos maailmaan, kun taas kipu paikallistuu omaan lihaan. Se vaikuttaa tilallis-ajallisena rajoituksena, se eristää ihmisen. Kipu tuo rajoituksen maailmassa olemiseen, se jähmettää<sup>503</sup>.

Leder kuvailee kivun kokemusta objektivoimisena, jossa kivulias ruumis on ”se”, joka on erossa olennaisesta itsestä.<sup>504</sup> Vieraus jakaa olemisen, se on uhka ihmiselle. Opiskelijoiden tekstit eivät tue tuota näkemystä. Näkemys, että minä olen ruumiini, jatkuu kivussakin. Kipu on itseä, vaikka jotkut opiskelijat haluaisivat sen välttää. Kipu on yhteyttä maailmassa. Avoinuus omaan ruumiiseen, yhteys omaan ruumiiseen on olemassa, kipua ei väistetä, opiskelijat kuuntelevat sitä. Leder esittää, kuinka ruumis voi kivussa olla poissa itsestään verrattuna tavalliseen tai toivottuun tilaan. Ruumiin voidaan näin kokea olevan poissa minusta, itsestäni<sup>505</sup>. Tässä Leder ajautuu kahtiajakoisuuteen. Hänen abstrakti kirjoituksensa ei juurru ruumiin tuntoihin. Olen ruumiini koko ajan, kipu tuo erilaisen olotilan maailmassa olemiseen, mutta minä ja maailma pysyvät.

Aikaisemmin esillä ollut kirjoitus todentaa kivun vastaanottamisen osaksi olemista.

My body has been hurting me all day  
and I'm tired.

--

I like getting to know ME!  
Of course as well as the others.

(x 18.2/ 2-3, 5-6)

Opiskelijan tekstin voi lukea myös niin, että yhteisyys toisiin säilyy myös kivussa. Sitä vastoin Leder esittää, kuinka ihminen kivussa eristyy muista, kuinka oman ja toisten todellisuuden välillä on halkeama.<sup>506</sup> Työpajassa opiskelijat jakavat samaa fyysistä tilaa, he ovat liikkeillään yhteydessä toisiinsa. Kivun kokemus yhdistää heitä, se opettaa heitä tuntemaan itseään ja toisiaan kivun maastossa. Kipu ei katkaise heidän yhteyttään toisiinsa kuten Leder kivusta kirjoittaa. Hän olettaa, että muut ihmiset ympärillä eivät tunne kipua, siitä kasvaa ero ja ymmärtämättömyys. Opiskelijoilla kipu muodostuu avarammaksi, toisten samankaltaiset kokemukset liittävät opiskelijan yhteisöön omine tunteineen. Työpajassa kivusta puhuminen ja kirjoittaminen, toisten kivun ja vaivalloisuuden todistaminen avaa kivun yhteisölliseksi. Kivusta tulee jaettavissa olevaa, se on tunnistamattomuudessaankin äänekäs. Kipu ei eristäydy yksityisen opiskelijan irralliseksi tuntemukseksi. Tanssiminen tuo kivun esiin, koska totutusta poikkeava liikkuminen, pitkäkestoinen liikkuminen herättää kivun.

Emmanuel Levinasin mukaan työn ponnistuksessa, sen kivussa ja surussa ihminen löytää olemisen painon. Kipu on ilmiö, jossa yksinäisyys lopulta pelkistyy. Nautinto ei tuohon lopullisuuteen pysty. Fyysisessä kivussa on mahdotonta etäännyä itsestä siinä olemisen hetkessä. Kivussa on mahdotonta paeta olemisen hetkeä. Kivun kärsiminen merkitsee tyhjyy-

<sup>503</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 73. 75–76.

<sup>504</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 77.

<sup>505</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 87. 90.

<sup>506</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 74.

den mahdottomuutta. Tämä tila kutsuu mahdottomaan tyhjyyteen ja samalla siinä henkiä kuoleman läheisyys<sup>507</sup>. Kipu tuottaa erityisen paikan opiskelijoille, jotka suhtautuvat siihen eri tavoin: he haluavat paeta muualle tai kokea kivun sellaisenaan. Kummassakin tapauksessa kivun kokemus tarjoaa heille uudenlaisen tiedon itsestään. Kipu ei vie opiskelijoita liian kauaksi toisistaan, kuitenkin se paikantaa ihmisen erilliseksi toisista. Erillisyydessä toiset koetaan yhä enemmän toisina.

Levinas paljastaa avoimuudessa toiselle raadollisen puolen, tällöin avoimuus altistaa ihon haavoille ja loukkauksille. Avoimuus on ihon haavoittuvuutta, sitä ei voi tulkita syyn tai ärsyksen perusteella<sup>508</sup>. Levinasin kuvailema ihon haavoittuvuus vertautuu työpajassa yhdessä tanssimiseen. Tanssin maallikot altistuvat toisilleen ja samalla itselleen. Fyysinen kosketus ja kivun mahdollisuus muokkaavat maaperän yhdessä tanssimisessa.

*Tutkimisessa* lihan kosketus ja kosketus lihassa viipyilevät kirjoittamisen toiminnassa, samalla kirjoittaminen tuottaa onohduksen.<sup>509</sup>

Tämä tässä, ruumiini, joka etäänny toisesta, selästäsi. Etäännyminen jättää jäljen, viirun, joka painautuu minuun; muuntuu joksikin toiseksi.

Tuo tuossa, ovi, joka aukeaa lihaan. Jokaisen liikkujan liike väreilee huoneissa, ruumiini saleissa. Selkeä etäisyys, kirkas tila.

Hengitys ui ihoni lävitse. Maisema: hänen ja minun kosketuspinta imeytyy lihaan, asettuu liki luita. En sitä tunne, tunnettu maasto.

Nämä tässä. Polut minussa matkaavat alati, risteyskohdassa tapahtuu kohtaaminen. Hengitys kulottaa maaston. Iho sulaa kosketuksessa, muistuttaa muusta toisaalla.

Ääriiviivani kirkastuvat, ja äkisti ne sammuvat. Olla ja ei-olla. Hipaisut, painamat kiinnittävät minua pakenevassa tilassa. Maailma, kämmen, selkä ja seinä ovat.

Intiimi etäisyys minussa matkaa jonnekin. Tästä tähän. Juuri tässä – ja jo toisaalla.

Kivun kirskahdus kiirii muistoksi elämän kosketuksesta. Se jää, se hajoaa.

<sup>507</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 68–69.

<sup>508</sup> Emmanuel Levinas, *Collected philosophical papers*. 1998 (1987), 146.

<sup>509</sup> Kirjoittaminen auttaa kivun unohtamisessa. Paul Auster viittaa Edmond Jabesin Kysymysten kirjaan, jossa kerrotaan kahden juutalaisen rakkaustarina. Sarah, joka joutui keskitysleirille, kirjoittaa: "Kirjoitin sinulle. Kirjoitan sinulle. Kirjoitin sinut. Pakenen sanojeni suojaan, sanoihin joita kynäni itkee. Niin kauan kuin puhun, niin kauan kuin kirjoitan, kipuni terä on tylsempi." Paul Auster, *Baabelin perilliset*. 1998, 90. Kirjoittaminen luo toisenlaisen todellisuuden, se luo suojan äärimmäisessä kivussa ja myös kärsimyksessä.

# Tanssiminen lahjana

## Vastalahja

Tanssiminen lahjana, toisten kanssa tanssiminen tuo opiskelijoille ilon, voiman ja ihmettyksen. Tanssimiseen lahjana sisältyy opiskelijoiden kirjoituksissa vastalahjan ajatus. Lahja muuttuu toisenlaiseksi. Vastalahjan odotus ilmaantuu tilanteissa, joissa ykseys kariutuu. Kun opiskelija rikkoo lausumatonta sääntöä, ei antaudu liikkeeseen samankaltaisella intensiteetillä kuin toinen – se luo hämmennyksen osallistujassa. Silloin ajatus tanssimisestä tapahtumisena, lahjana ilman odotusta vastalahjasta hämärtyy. Tilanne muuttuu vastalahjan välttämättömyydeksi.

With some people I can really share my energy  
it´s received and I get back  
it´s wonderful  
then with some people it´s not; there no connection  
and I feel left out why isn´t it happening (?).  
(x 5.4/ 19–23)

Kirjoittaja jää tyhjiyteen, hän odottaa kaikkien kanssa samankaltaista yhteyttä. Lahja merkitsee energian jakamista liikkeessä, se perustuu antamiseen ja saamiseen. Yhteys katkeaa, hän jää ihmettelemään muutosta, hän ei ymmärrä yhteyden puuttumisen syytä. Lahja esitetään tässä näkymättömänä energiana, sitä on jaettavaksi, mutta kaikki osallistujat eivät halua osallistua peliin. Kenties tilanteesta huokuu hitunen häpeää, ainakin hämmennys, koska kaikki eivät vastaanota hänen lahjaansa, liikkeitään ja energiaansa. Sama opiskelija jatkaa, hän kirjoittaa häpeän tunteestaan.

.. I feel incredible shame  
maybe because the group is ONE –  
everybody is one with the group  
and it should not be possible that the whole unit is not present –  
it doesn´t really make sense.  
(x 5.4/ 28–32)

Ykseyden tunne kasvaa tässä äärimmilleen. Joidenkin opiskelijoiden poissaolo raastaa kirjoittajaa. Yhteys toisiin on tärkeä, ja hän ei voi käsittää miksi kaikki eivät ole paikalla. Poissaolevat opiskelijat eivät osallistu tanssimiseen, he eivät osallistu lahjojen vaihtamiseen. Kirjoittaja kaipaa ja tarvitsee toisia. Hän häpeää poissaolevien puolesta. Tanssiminen, yhteys toisiin on hänelle arvokas. Siihen hän tarvitsee kaikki opiskelijat. Ilmiö saa ankarat piirteet, antautuminen vaatii koko ryhmän antautumisen tilanteelle.

The most I feel frustration  
when trying to compromise about creativity,  
one thing I'm really bad at (compromising).  
I guess it makes me frustrated  
because the energy of each individual is not contributing to a great power,  
instead it feels like the energies fight each other.  
I hope I can include more emotions tomorrow,  
cause I think the obstacles are mostly within myself.  
(z 4.3/ 7-14)

Kirjoittaja odottaa, että kaikki tarjoavat olemistaan yhtä voimakkaasti, yhtä antaumuksellisesti kuin hän itse. Näin ei tapahdu ja hänen on tingittävä luovuudestaan. Lahja merkitsee hänelle, samoin kuin edelliselle opiskelijalle, energian luovuttamista ja saamista. Se on siis jotain, jota ei voi varmasti tai tarkasti määrittää. Hän kirjoittaa energioiden riitelystä keskenään, lahjat eivät siirry tasapuolisesti, niiden väliltä puuttuu harmonia. Hän aikoo korjata asian, ja hän suunnittelee tunteiden lisäämistä, mutta jää epäselväksi mitä hän tarkoittaa. Omalla asenteellaan hän aikoo voittaa vastukset, ajatus esteiden sijaitsemisesta itsessä kuvaa muutoksen mahdollisuutta. Hänelle on muodostunut käsitys mitä hänen pitäisi saada toisilta. Lahja katoaa.

Edellisiin esimerkkeihin liittyy ajatus vastalahjan menetyksestä. Seuraavassa korostuu saaminen, aistien avautuneisuus sille mitä on.

I feel that a simple touch of the hand  
can give so much energy.  
(x 5.3/ 16-17)

Tanssimisen jakamiseen, antamiseen ja vastaanottamiseen ei ole tiettyä nimeä, ne nimeetään myös tässä energiaksi. Kosketuksessa ihminen tuntee sekä itseään että toista, ihminen on sekä aistiva että aistittavissa oleva. Kosketus on tässä lahja, se on lahja toiselle ja itselle samanaikaisesti. Lahjan antaja ja vastaanottaja paikantuvat kosketuksessa. Lahjan tunnusmerkki häviää: lahja määrittäytyänsä, se on jotain, vastaanottaja ja antaja tiedetään.

Though I have been sick for a week  
I feel much more energy now after your class.  
Thank you.  
(z 23.3/ 12-14)

Opiskelija tuntee saavansa energiaa, hän tunnustaa saavansa sitä työpajassa paljon. Kiitos osoitetaan minulle, työpajan ohjaajalle, aivan kuin voisin kontrolloida energioiden, lahjojen antamista ja saamista. Kiitos on vastalahja.

Tanssiesityksen katsoja maksaa pääsylipun, vastineeksi hän saa katsoa teoksen. Se ei riitä. Merce Cunningham on vaatinut katsojalta vastalahjan – hän on odottanut katsojan tekevän tulkinnan koetusta. Hän on tarjonnut paljon, samalla hän on haastanut katsojan luomaan oman tulkintansa teoksesta. Hän ei ole osoitellut, määrännyt mitä pitäisi katsoa. Joskus tämä periaate on vaikeuttanut tapahtumista, katsoja ei ole esimerkiksi nähnyt kunnolla tanssijoita, koska valaisu ei ole ohjannut huomiota totutulla tavalla. Teosten valaisu ei ole pyrkinyt kulkemaan tanssijoiden matkassa. Sillä on ollut oma riippumattomuutensa kuten äänimaailmallakin. Valaisuratkaisut ovat vaikuttaneet katsojaan, Roger Copelandin mielestä tila on tuntunut avoimelta ja puhtaalta<sup>510</sup>. Toteamuksissa on kaikin mahdollisuus ennakoimattomaan katsomiseen. Tanssijat eivät ole jääneet kiittolisuudenvelkaan valosuunnittelijalle, koska valaisulla on ollut oma itsenäinen tehtävänsä, sitä ei ole suunniteltu palvelemaan tanssijoiden näkymistä. Teoksen eri osatekijät ovat toimineet itsenäisesti, kiittolisuudenvelkaa ei ole muodostunut, ja teos on näyttäytynyt lahjana, ennalta arvaamattomana katsojalle ja myös tekijöille.

Cunningham toivoo katsojan keskittyvän hetkeen, kyseisiin liikkeisiin. Näin katsojan huomion pitäisi suuntautua siihen, mikä liike on, eikä mitä se merkitsee.<sup>511</sup> Lahjaa ei määrittellä etukäteen, se annetaan koettavaksi hetkessä. Viive katsomisen ja määrittelyn välissä luo mahdollisuuden uudella tavalla näkemiseen.

Marcel Mauss tarjoaa antropologisessa teoksessaan erään tavan, erään esimerkin käsitellä lahjaa, kun hän vertailee alkukantaisten yhteisöjen tapoja. Mauss tarkastelee lahjan olemusta. Siihen sisältyy vastalahjan olettaus, näin lahjaan kuuluu vastaanottamisen ja antamisen velvoite. Mauss kuvaa alkukantaisia yhteisöjä, esimerkkejä on varsinkin Polynesiasta. Hän kirjoittaa suoritteista (prestation), annista, joka periaatteessa käsitetään vapaaehtoiseksi, mikä saa sen näyttämään pyyteettömältä. Kuitenkin suoritteisiin sisältyy antamisen ja vastaanottamisen velvoitteita – ne on verhottu lahjan muotoon<sup>512</sup>. Tämänkaltaisen pakollinen antaminen ja vastaanottaminen ilmenevät yhden opiskelijan kirjoituksessa, hän kirjoittaa energiasta, jota hän luovuttaa toisille, mutta ei saa mitään takaisin. Lahja näyttäytyy antautumisena tilanteelle, ja siihen sisältyy olettaus vastalahjasta polynesialaiseen tapaan. Sama opiskelija kirjoittaa häpeän tunteesta, kun hän huomaa että kaikki opiskelijat eivät ole koko ajan paikalla. Lahja jonka hän tarjoaa, tanssimisen lahja, ei saavuta kaikkia vastaanottajia. Sitä hän ei voi ymmärtää. Ehkä hän kokee, että oman olemisen paljastuminen ilman koko yhteisön tunnustamista on rike häntä kohtaan. Pelin sääntöjä, vaikka lausumattomia, on rikottu.

Opiskelijat kuvailevat energiaa lahjana, joka liikkuu ihmisestä toiseen. He tunnistavat sekä antamisen että saamisen – myös lahjan poissaolon. Näin yhdessä tanssimisesta muodostuu side. Mauss kirjoittaa maorioikeuden muodostamasta siteestä asioiden ja esineiden välillä, joka on ihmisten välinen sielujen side.<sup>513</sup> Työpajassa käsitellään samankaltaista asiaa. Opis-

<sup>510</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 32.

<sup>511</sup> esim. Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 37; Sally Banes & Noël Carroll, *Cunningham and Duchamp*. Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. 1994, 114.

<sup>512</sup> Marcel Mauss, *Lahja*. 1999 (1950), 28.

<sup>513</sup> Marcel Mauss, *Lahja*. 1999 (1950), 40.

kelijat antavat, tarjoavat jotain itsestään. Tanssiminen koskettaa heitä jokaista, he antautuvat toisten aistittaviksi ja odottavat vastakaikua. Yhdessä tanssiminen muodostaa itsessään säännöt. Mauss kirjoittaa *potlachista* eri kulttuureissa, chinook-kielen sana merkitsee ravitsemista tai kuluttamista. Esimerkiksi Luoteis-Amerikan intiaaniheimojen erilaiset sopimukset, riitit, istunnot ja palvonnat muodostuvat oikeudellisten ja taloudellisten suoritteiden verkostoksi. Verkoston avulla määritellään yhteisöjen, heimojen ja kansojen poliittinen arvojärjestys. Käytäntöihin liittyy kilpailun periaate ja vihamielisyys. Myös omaisuutta tuhotaan: suoritteiden vaihdossa rikkauksia tuhlataan pyrkimyksenä nujertaa kilpaileva päällikkö. Suoritteita annetaan näennäisesti vapaaehtoisina lahjoina, vaikka niihin sisältyy tarkasti säädeltyjä toiminnoja, joiden laiminlyönti saattaa johtaa yksityiseen tai julkiseen sodankäyntiin<sup>54</sup>. Työpajassa taistelutilannetta ei synny, mutta muutamien opiskelijoiden poistuminen aiheuttaa häpeää. Tapahtuu hylkääminen, luopuminen taistelutantereesta. Vastus, toinen opiskelija katoaa, oma tanssimisen merkitys himmenee. Oletus paljastuu, oletus kaikkien kokoaikaisesta työskentelystä työpajassa. Kun olemisen, tanssimisen lahjaa ei oteta vastaan täydesti, se satuttaa ja ihmetyttää. Erona *potlachiin* on, että opiskelijat eivät tuhoa olemistaan, lahja annetaan niille jotka osallistuvat, niille jotka ovat mukana pelissä. Poisjääneet putoavat pelistä pois. Oletus vastalahjasta elää työpajassa. Jokapäiväinen osallistuminen työpajaan on lahja, se on tunnustus tilanteen merkityksellisyydestä. Maussin esimerkkiyhteisöissä lahjat yleensä hyväksytään, niitä ylistetään. Vastaanottaminen merkitsee sitoutumista, haaste otetaan vastaan. Se merkitsee, että kummatkin ovat tasa-arvoiset, vastaanottaja on varma kyvystään vastavuoroisuuteen. Heimoyhteisössä arvonmukaisen vastavuoroisuuden velvoite on pakottava. Jos sen sivuuttaa tai jos laiminlyö vastaavan arvon tuhoamisen, se merkitsee kasvojen menettämistä<sup>55</sup>. Kenties jotkut opiskelijat epäröivät kykyään lahjan antamiseen. He eivät ole valmiita tanssimiseen. Opiskelijat, jotka poistuvat aikaisemmin, menettävät kasvonsa joidenkin opiskelijoiden silmissä. Poissaolevien opiskelijoiden aiheuttama häpeän tunne sitouttaa osallistujat toimintaan entistä tiiviimmin, kun päätös jäämisestä tapahtuu. Toisaalta poisjääneet saattavat suunnitella seuraavaa *potlachia*, erilaista tilannetta seuraavina opiskeluvuosina, jossa tulevat näyttämään kykynsä. Tai kenties he tunnistavat mahtiaan yhteisön jäsenenä jo nyt – heidän poissaolonsa aiheuttaa häpeää osallistujille. Jonkinlainen yhteisyys, liitto muodostuu työpajassa, joka muistuttaa alkukantaisia yhteisöjä lahjan antamisesta ja vastavuoroisuudesta.

## Lahja

Toiset opiskelijat kokevat tanssimisen toisin, jolloin liikkumisella ei ole heille niin suurta vaihdannan merkitystä. Liike tapahtuu heissä, he antautuvat liikkeeseen. Liike, sen tuntemus on ihmeen kaltainen. Opiskelijat ympärillä muodostuvat tärkeiksi, mutta se, kuka antaa, kuka vastaanottaa liikettä, ei muodostu olennaiseksi. Jokin liikehtii heissä ja tilassa. Kukaan ei tarkasti tiedä, missä liikkeen alkuperä on, mistä se tulee, minne menee. Liikkumisen kontrolli väistyy, he eivät pyri hallitsemaan tilannetta: jotain lahjan kaltaista saapuu. He eivät ole tietoiset saamastaan lahjasta, antamastaan lahjasta – näin he eivät ole kiitolisuudenvelassa, eivät upottaudu vaihdannan talouteen kuten Marcel Maussin esimerkeissä.

<sup>54</sup> Marcel Mauss, *Lahja*. 1999 (1950), 31–32.

<sup>55</sup> Marcel Mauss, *Lahja*. 1999 (1950), 80–81.

Jacques Derrida puhuu lahjasta aineettomassa merkityksessä. Silloin kun lahja tunnustetaan lahjaksi, se peruuntuu. Se joutuu vaihdannan kehään ja tuhoutuu lahjana. Näin lahjan olemus vaatii ei-tietämisen. Heti kun ihminen tietää sen, hän tuhoaa sen. Derridan lahjan määrittely sopii hyvin liikeimprovisaatiotyöpajaan, sillä kun opiskelijat ovat tietämättömät saajasta tai antajasta, he ovat tapahtumisessa. Derridan mukaan lahja on jotain jota teet: et tiedä mitä teet, et tiedä kuka sen antaa<sup>516</sup>. Näin jälkikäteen voi määritellä, ihmetellä tapahtumista, tanssimista lahjan kaltaisena. Jean-Luc Marion keskustelee Derridan kanssa lahjasta, Marion liittyy lahjan annettuisuuden horisonttiin. Hän erottaa lahjan objektista tai olemisesta. Lahja voi olla tilanne, jossa ei anneta mitään, mutta jossa itse asiassa annetaan paljon enemmän: aika, elämä, sana. Näin lahjalla ei ole syytä eikä se tarvitse sitä<sup>517</sup>.

Työpajassa alkaa tapahtuminen, kun syytä tanssimiseen ei etsitä. Opiskelijat eivät anna mitään ja samalla tarjoavat hyvin paljon toisilleen. Lahja merkitsee olemista liikkeessä, toisen kuuntelua, toisen aistimista – oma oleminen, liike tarjoaa toiselle mahdollisuuden ymmärtää itseään uudella tavalla. Kumpikin tavoittaa jotain itsestään toisen läheisyydessä ilman kiitollisuudenvelkaa. Liikettä ei voi säilöä, se on siinä hetkessä, ihmisen kyky aistia liike itsessä ja toisessa on tärkeää. Liike tarvitsee aikaa, se tapahtuu ajassa. Kädenheilautus tai hyppy sivulle, miten niitä voi rajata? Niiden oleminen kiinnittyy tekijään, mutta ne levittäytyvät tekijän rajoista ulos. Liikkeen tuoma tuulenvire, kahina, askeleen äänet puullattialla kertovat, että jotain tapahtuu. Olennaista ei ole liikkeen muoto vaan aistiminen. Jotain liikehtii ympärillä. Tanssiminen on lahjan kaltainen, koska tapahtuu samanaikainen vastaanottaminen ja antaminen. Lahja piiloutuu tietämiseltä. Siinä tilanteessa antaja ja vastaanottaja eivät tiedä mitä tapahtuu. Ihmisen, ympäristön ja toisen rajat ovat epäselvät – kun aistit ovat avoimina, niin maailma tarjoaa lahjojaan ylenpalttisesti.

Aistisuus korostuu seuraavassa kuvauksessa.

Going blind:  
 makes me aware of the scent of my partner's hair,  
 I could find her in a crowded room after that event.  
 Also points out the importance of how directions feel,  
 how much I am really affected  
 even by the smallest moves.  
 (y 12.1/ 1–6)

Silmät suljettuina todellisuus näyttäytyy opiskelijalle hajuina, suuntien tuntuina. Hän herkistyy olemiselleen, hän antautuu parinsa kuljetettavaksi. Herkistyminen merkitsee avautumista toiselle ihmiselle, tämän liikkeiden kuuntelulle ja tilalle, sen suunnille. Yhden aistin poissaolo tarjoaa rikkaan mahdollisuuden aistia todellisuutta, vastaanottaa sitä, mikä on. Vastaanottaja kietoutuu maailmaan hajunsa ja tuntoaistinsa avulla, tarkkuus ja avoimuus aistisuudessa mykistävät. Aistiminen on lahja, hänessä itsessään on valppaus, aistimisen

<sup>516</sup> Richard Kearney (moderator), *On the Gift. A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion*. John D. Caputo and Michael J. Scanlon (eds.), *God, Gift, and Postmodernism*. 1999, 58–60.

<sup>517</sup> Richard Kearney (moderator), *On the Gift. A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion*. John D. Caputo and Michael J. Scanlon (eds.), *God, Gift, and Postmodernism*. 1999, 61, 63.

lahja. Hänen ei tarvitse kokea kiitollisuutta parilleen, koska hän ei näe tätä. Näköaistin poissaolossa muut aistit avautuvat.

Liikkeessä olemisessa korostuu nyt-hetki. Työpajassa hetket, tunnelmat vaihtelevat, tanssiminen ei menetä erityisyyttään, kummallisuuttaan. Välillä tanssiminen on opiskelijoille ilmestyksenomainen tapahtuma, koska he eivät tiedä osaavansa tanssia jopa niin, että he itse nimeävät sen kauniiksi. Tanssimisessa kukin hetki avautuu loistonsa. On vaikea sanoa tanssimisesta mitään varmaa. Tanssimisen hetket asettuvat toistoksi, vaikka toisto ei ole koskaan sama. Ainoastaan toistossa nuo hetket voidaan ymmärtää, hahmottaa tapahtumiksi. Yhdessä tanssiminen saa jälkeensä merkitysyhteyden, liikkeet kutoutuvat toistossa ymmärrettäviksi. Cunningham on kirjoittanut tanssimisen olennaisesta piirteestä, kun hän on korostanut jokaisen hetken tärkeyttä tanssimisessa. Tanssin elinvoima ja houkutus piilee sen tämänhetkisyudessa (engl. singleness)<sup>518</sup>. Jokainen hetki teoksessa on lahja, arvaamaton. Derridalle lahjaan liittyy yksittäisyys (engl. singularity), johon sisältyy lupaus toistosta. Toisto on osa yksittäisyyttä, ja näin tapahtuma on hankala kuvata: se on samaan aikaan ehdottomasti yksittäinen ja siinä on lupaus toistosta<sup>519</sup>. Hetken yksittäisyys, sen ainutlaatuisuus tulee ymmärrettäväksi sellaisessa toistossa, joka on muuttuva, jossa esikuvat puuttuvat. Silloin lahja kätkeytyy. Jotain ainutlaatuista pulpahtaa esiin.

Improvisaatio tarjoaa lahjansa osallisille, se katoaa historiankirjoituksista, se on vaivoin otettu mukaan tanssin historiaan. Historia keskittyy toimintaan, joka toistuu tarpeeksi usein, toteaa Susan Leigh Foster<sup>520</sup>. Lahjasta kirjoittaminen, tanssimisen tapahtuman avaaminen tuhoaa osaksi lahjan lahjana, ei-tiedettynä. Tapahtuminen elää ihmisissä, se on olemassa ilman kirjoitusta.

Jean-Luc Marion yhdistää lahjaan, annettuun ilmiöön ilmestyksen mahdollisuuden.<sup>521</sup> Ilmestys kuulostaa juhlalliselta, se ilmaantuu opiskelijoille, tanssin maallikoille kun he antautuvat tanssiin, heille vieraaseen toimintaan. Opiskelijat ovat tietämättömät liikkeestä, tanssimisesta heissä ennen kuin se tapahtuu. Lahja on tapahtumista, samalla se on mahdollittoman ilmaantumista. Sitä ei voi löytää, se on kuin Messias joka ei koskaan näyttäydy. Se vertautuu absoluuttiseen salaisuuteen, koska mitään salaisuutta ei ole<sup>522</sup>. Jos tanssiminen vertautuu lahjaan, opiskelijoilla ei ole tietoa siitä mitä tapahtuu edes tanssimisen jälkeen. Lahja kätkeytyy. Lahja jää tietoisien ulkopuolelle.<sup>523</sup> John D. Caputo vertaa lahjaa Markuksen evankeliumin kertomukseen lesken rovosta. Leski antaa uhrilahjaksi kaiken mitä hänellä on, kaiken mihin hänellä ei ole varaa. Lahja tapahtuu<sup>524</sup>. Opiskelijat antavat tanssiessaan toisilleen sellaista mitä eivät tiedä omaavansa, salaisuus säilyy. Jokin aukeaa heissä, he eivät tavoittele itselleen hyötyä, ego ei puristaudu suoritukseen tai itseensä; tapahtuminen ilmestyksenä levittäytyy tilanteessa.

<sup>518</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, 1997. *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 87.

<sup>519</sup> Richard Kearney (moderator), *On the Gift. A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion*. John D. Caputo and Michael J. Scanlon (eds.), *God, Gift, and Postmodernism*. 1999, 67.

<sup>520</sup> Susan Leigh Foster, *Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind*. Ann Cooper Albright & David Gere (eds.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. 2003, 4.

<sup>521</sup> Richard Kearney (moderator), *On the Gift. A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion*. John D. Caputo and Michael J. Scanlon (eds.), *God, Gift, and Postmodernism*. 1999, 64.

<sup>522</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 160.

<sup>523</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 163.

<sup>524</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 176.

Tanssiminen merkitsee opiskelijoille yllätystä ja arvaamattomuutta, se kuuluu vaivoin heidän odotushorisonttiinsa. Lahjalla on tapahtumisena samankaltainen luonne, se yllättää ja siihen liittyy onnekkuus, onnekas sattuma.<sup>525</sup> Opiskelijat kirjoittavat usein ilosta ja mainitsevat tanssimisen riemun. Siitä ei voi tietää mistä se tulee, minne se menee, se ilmenee kun ilmenee. Liikkumisesta pirskahtaa ilo, se on ennakoimaton, äkillinen, se repäisee viillon aikaan. David Michael Levin muistuttaa, että tanssiminen on itsessään iloista, se on iloa pelkästä liikkumisesta. Tanssimisen ekstaasi on luontaista muistamista ja uudelleen liittymistä Olevaan, joka syleilee ruumista kokonaisuudessaan<sup>526</sup>. Kokonaisuuden luonne piilottaa sen täysin tietämiseltä tai täydelliseltä hahmottamiselta.

Tanssiminen lahjana on jotain, jossa antaminen ja vastaanottaminen solmiutuvat yhteen. Ihminen avautuu maailmassa, hän avautuu maailmalle. Hän saa jotain, jonka alkuperää, antajaa tai lahjaa itseään ei voi nimetä. Vastaanottajana hän antautuu ei-tietämiselle, hän ei edes tiedä mitä odottaa. Lahja avaa ihmisen ääriviivat, egon teräväreunaisuus himmenee. Lahja avautuu ei-tekstinä<sup>527</sup>, ei-tietämisenä, se on todellisuutta johon järki ja tietäminen eivät ulotu. Jotain tapahtuu, lahjan vastaanottajassa tapahtuu aukeaminen, mutta kiitollisuutta ei tarvita, ei vastalahjaa. Kenties aina ei edes ymmärretä että lahja pilkahtaa, se kuuluu toisenlaiseen todellisuuteen, häivähdys siitä jää liikkujan. Aistisuudessa, avoimessa tulemisen tilassa maailma avautuu liikkujalle ja liikkuja avautuu maailmaan. Väylä on auki molempiin suuntiin, se on auki kaikkiin suuntiin. David Michael Levin pohtii aistisuutta, jossa on mahdollisuus vastaanottaa ja kiittää yhtäaikaaisesti.<sup>528</sup> Tanssiminen tuo samankaltaisen olotilan, liikkuja kokee hartautta, joka tuntuu samanaikaisesti lahjalta, jonka hän vastaanottaa ja antaa. Aistisuus, avoin oleminen tavoittaa tuon lahjan molemminpuolisuuden. Kiitos liikkeessä olemisesta on tanssimisessa itsessään.

Liikkuminen avaa ihmiselle uudenlaisen todellisuuden. Levin tarkastelee primordiaalista olemisen ymmärtämistä, joka on luonnolta saatu lahja. Tuo lahja on ontologinen lahja, ihmisellä on ekstaattinen kyky ymmärtää olemisen avautumista<sup>529</sup>. Työpajassa ekstaattisuus<sup>530</sup> merkitsee opiskelijoiden heittäytymistä tanssimiseen, hurmioitumista liikkeessä, jossa ego unohtuu. Avautuminen sille, mitä on, tapahtuu tanssimisessa. Levin kirjoittaa ihmisen asennoista ja eleistä. Hän kuvaa käden ojentamisen elettä, jossa ihminen on yhteydessä kokonaisuuteen. Liikkeissä ihminen on yhteydessä olemisen avautumiselle, mikä asettuu kauaksi metafysisestä älyllistämisestä<sup>531</sup>. Tanssiessaan opiskelijat ojentuvat kohti toisia, kohti fyysistä tilaa. Noissa liikkeissä ego väistyy, he ovat kosketuksissa sellaiseen mikä pakenee nimiä, se on ontologinen lahja luonnolta. Levin luo ruumiin liikkeistä ja eleistä perustan egon ylittämiseksi. Egologinen<sup>532</sup> (engl. ego-logical) rakenne subjektiin ja objektiin ylittyä, se poistuu käden ojentamisessa, siinä missä se on saanut alkunsa.<sup>533</sup>

<sup>525</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 169.

<sup>526</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 297.

<sup>527</sup> Käsittelen ei-tekstiä alaluvussa Ruumis ei-tekstinä, ero.

<sup>528</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 181.

<sup>529</sup> David Michael Levin, *The Listening Self*. 1989, 7.

<sup>530</sup> Olen kirjoittanut ekstaasista tarkemmin luvussa Pitkästyminen.

<sup>531</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 138–139.

<sup>532</sup> Levinille egologinen ruumis merkitsee sosiaalisesta ja historiallisesti muotoutunutta ruumiillisuutta, joka muodostuu rooleista, tavoista, rutiineista, naamioista ja sosiaalisista käytännöistä. Sitä voi kuvata Kenen Tahansa ruumiillisuutena, jota kaikki ovat, jota kukaan ei varsinaisesti ole. David Michael Levin, *The Opening of Vision*. 1988, 47.

<sup>533</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 138.

Opiskelijoiden kirjoituksissa näkyy yhteys toisiin opiskelijoihin. Yhteys tunnustetaan myös yhteyden puuttumisena. Martin Buber kuvaa Minä–Sinä-yhteyttä, jossa Sinä ei rajoitu johonkin tiettyyn, Sinä ei kuulu kohteiden ja tavoitteiden alueeseen kuten se Minä–Se-suhteessa. Sinä on rajoittumaton, jolloin Minä–Sinä-suhde avautuu lahjan kaltaisena: ”Joka sanoo Sinä, hänellä ei ole jotakin, ei ole mitään. Mutta hän on yhteydessä”<sup>534</sup>. Buberin kuvaama yhteys on tapahtuma, sitä ei voi hallita tai tietää. Opiskelijoille muodostuu tuonkaltaisen yhteys tanssiessaan, he tunnustavat sen.

Levinas, joka on kritisoinut Buberin Minä–Sinä-suhteen tasa-arvoisuutta, esittää näkemyksessään, että toista ei voi ottaa haltuun, jonkinlainen ei-tietäminen on eettisyyden kivijalka. Hänen mukaansa eettinen suhde toiseen synnyttää subjektiuden, se rakentuu avoimuutena Toiselle, itseen palautumattomalle toiseudelle. Radikaali toiseus kyseenalaistaa ja avaa tietoisuuttani ja samalla tekee minusta subjektin.

”Olen kirjaimellisesti olemassaoloni velkaa Toiselle”<sup>535</sup>. Näkemyksessä Toinen mahdollistaa Minän, joka on vastuussa toisen puolesta. Tämä on ehdotonta vastuuta, joka on lahja. Toisen toiseuden arvostus tuo ei-tietämisen ja arvaamattomuuden kohtaamiseen, lahjan kaltaiseen olotilaan.

## Tanssiminen khorana

Tanssiminen lahjana on määräämätön tila. Tanssimisessa ihminen sekä tilat – ruumiin sisätilat ja fyysinen tila – ympärillä kutoutuvat vyyhdiksi, olemisen ja tulemisen välimaastoksi.<sup>536</sup> Paikka, khora ei sijaitse siellä eikä täällä vaan jossain välissä, se ei ole käsitteellinen eikä aistinen, se murtaa rajaa niiden välissä. Näin Jacques Derrida kuvaa khoraa, hän karttaa sen määrittelemistä ja liittää khoran nimeämisen ongelmaan<sup>537</sup>. Tanssimisen tilaan ei pääse tahdon avulla, järkeistämällä, kuten opiskelijoiden kirjoituksista ilmenee. Se ei myöskään ole pelkkä aistinen tuntemus. Tanssi itsessään on tila, se tarjoaa tilan, muuntaa tilan, vaikuttaa tilaan. Aistien herääminen, valppaus vie maastoon ja aistisuus johdattaa uudenlaiseen olemiseen ja tuntemattomaan tilaan. Khora tarjoaa tilan, kaoottisen paikan, joka ei määrittäydy joksikin, koska muoto puuttuu. Tutkiminen on askeltamista nimeämättömän tilan ympärillä. Tuon paikan tunnustaminen huuhtoo sanat ja määrittelyt syrjään, se on paikka vailla tarkkaa nimeä.

Khora viittaa kuoroon kreikkalaisessa teatterissa. Se sijaitsee kreikkalaisessa teatterissa protagonistien ja katsojien välissä. Protagonistit ovat näyttämöllä, he edustavat persoonia, joilla on kohtalo, oma tahto. Kuoro kommentoi näytelmää, mutta sen toiminta on yllättävä, arvaamaton, sekava. Kuoro on saanut nimensä paikan mukaan: se on välitila protagonistien ja katsojien välissä. Se merkitsee välitilaa tietämisen ja tietämättömyyden välissä, välitilaa näyttelijöiden rajatun näkemisen ja katsojien kokonaisnäkemisen välissä<sup>538</sup>. Khora viittaa

<sup>534</sup> Martin Buber, *Minä ja sinä*. 1999(1923), 26–27.

<sup>535</sup> Johanna Oksala, Järjen ja tahdon tuolla puolen. Etiikan mahdollon subjekti. Sara Heinämaa & Johanna Oksala, (toim.), *Rakkaudesta toiseen*. 2001, 72.

<sup>536</sup> Viktor Turner kirjottaa liminaalisesta ja liminoidisesta tilasta. Turnerin mukaan liminaalisessa tilassa todellisuuden konventionaaliset rajat eivät toimi. Antropologi Turnerin välitilan määritelmä tavoittaa liikettä: tavallinen liike muuttui tanssiksi sinä ympäristössä, koska liminaalisessa tilassa ihmiset leikkivät tutuilla elementeillä ja vieraannuttavat ne.

Victor Witter Turner, *From Ritual to Theatre*. 1992, 20–60, erityisesti s.27.

<sup>537</sup> Eeva Lehtovuori, Kaikki tiet vievät khoraan. *Symteesi*. 1995:4, 51.

<sup>538</sup> Juha Varto, *Laulu maasta*. 1991, 167–168.

2

tuohon tilallisuuteen, kuoron paikkaan, se ei ole mikään tietty samana pysyvä paikka, vaan se on yllätyksellinen. Opiskelijat liikkuvat ja yllättävät itsensä, tanssimisen tila elää heissä. He etsivät sanoja kokemuksilleen, mutta jotain jää aina hämärään. He antautuvat tuolle epämääräisyydelle, jossa askelsarjoja ei anneta malliksi, jossa varmuutta ei ole. Liike syntyy, se muuttuu toisten läheisyydessä, toisten kosketuksessa. He kokevat itseään uudella tavalla, tuntu itsestä vaihtelee alati.

Opiskelijoiden liikeimprovisaatiota voi kutsua peliksi, leikiksi, jossa hämärtyy tulos ja tila. Kausaalisuuden säännöt eivät siinä tilassa päde, se on vaellus tuntemattomuudessa ilman päämäärää, se merkitsee harhailua. Näin tila etsiytyi liikkujassa, se ei paikannu yhteen merkitykseen, se pysyy liikkeessä. Khora<sup>539</sup> tuntuu tilallisuutena, ruumiin sisällä olevien salien ja ympärillä olevien tilojen risteilevänä kenttänä. Liikkuja uppoutuu tilaan, hän on tuo tila, välitila. Se ei piirry terävänä muistiin, se lepattaa, ei ole itse mitään, se imeytyy tanssimisen hetkiin. Ihminen antautuu tanssimiseen, hän on ottamassa askelta olemisesta tulemiseen, viipyilee siinä. Tuo askel on ja ei ole, se peittää jälkensä heti astumisen, liikahtamisen jälkeen. Nyt, koko ajan se pakenee määrittelyjä. Khora on suvuton, se on juureton.

Khoran avulla tanssiminen ei hahmotu miksikään tietyksi. Se avaa mahdollisuuksia, tulee aistisuutta ja tapahtumista. Liike ja ruumiillisuus ovat mahdollisuus hahmottaa tanssi-kokemus lahjan kaltaisena, ei-tiedettynä. Kun tiukka määrittelemine raukeaa, niin tanssimisen kokemus pysyy liikkeessä.

Cunninghamin ryhmässä tanssinut Yvonne Rainer on vaikuttanut postmoderniin tanssiin. Hänen kuuluisa manifestinsa liittyy kieltämiseen. Sally Banes kutsuu sitä kieltämisen estetiikaksi, kieltämisen strategiaksi. Manifestin Rainer kirjoitti vuonna 1965.

NO to the spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to the glamour and transcendancy of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved<sup>540</sup>.

Rainerin kiellot vievät tanssin jonkinlaiseen välitilaan, ne kutsuvat katsojaa katsomaan uudella tavalla, mitä liike itsessään voi tarjota. Hänen manifestinsa muistuttaa khora, joka ei liity mihinkään aikaisempaan, se tarjoaa tilan, mutta ei ole itse mitään. Rainerin teos *Trio A*<sup>541</sup> merkitsi radikaalia siirtymää modernin tanssin ja baletin vastakkainasettelusta.

<sup>539</sup> Esimerkiksi Julia Kristeva käsittelee khora kieliteoriassaan, joka perustuu freudilais-lacanilaiselle psykonalyysille. Khora liitetään lapsen varhaisiin kokemuksiin, äidin ruumis on sen olennainen paikka. Ks. esim. Eeva Lehtovuori, Kaikki tiet vievät khoraan. *Synteesi*. 1995:4, 48–49; Hanna Johansson, Metsä kutsuu laulun. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli*. 2002, 261.

<sup>540</sup> Sally Banes, Yvonne Rainer: The Aesthetics of Denial. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. 1987, 43.

<sup>541</sup> Banes kuvaa *Trio A*:n tyylisiä asialliseksi. Painoa, aikaa tai tilaa ei ole korostettu, virtauksen manipulointi etäännyttää muut tekijät. Liikkeiden suorittamisen homogeenisuus peittää sarjojen irrallisuuden. Teos, neljän ja puolen minuutin fraasi tanssitaan samankaltaisella energialla, siinä ei ole taukoja, siinä ei ole toistoja. Askeltaminen tapahtuu lähellä maata, joitakin pieniä hypähdyksiä tapahtuu. Kävely on tyypillisen liikkumisen tapa, tanssijan katse ei koskaan kohdistu katsojaan. Näennäisestä helppoudesta huolimatta teos on vaativa. Sally Banes, Yvonne Rainer: The Aesthetics of Denial. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*. 1987, 44–47.

<sup>542</sup> Se merkitsi myös tanssitekniikan ja ilmaisun, ekspressiivisyyden välisen kiistan loppua. Tanssinhistorian kiista raukesi teoksessa, olennaista ei ollut tanssitekniikan täydellisyys eikä ekspressiivisyyden voima. Rainerin teoksesta avautui tanssin uusi määritelmä, joka oli enemmän kuin uusi tanssityyli<sup>543</sup>. Rainerin yritys käsitteellistää tanssiva ruumis epäonnistui, koska hänen olemuksensa, johon sisältyi kaikenlaisen speaktaakkelin vastustus, muodostui vavahduttavaksi kokemukseksi katselijoille, teos pakotti heidät todistamaan hänen liikekokemustaan voimallisesti.<sup>544</sup> Tanssiva ihminen on vaikea käsitteellistää, sitoa sanoihin. Rainer toi toisin katsomisen mahdollisuuden, hän johdatti katsojan välitilaan, jossa aikaisemmat tanssin määrittelyt eivät toimineet. Hänen arkiliikkeensä kiinnittivät katsojat näkemään tapahtumista ja tulemista liikkeessä, kun speaktaakkelinomaisuus ja ennakoivuus riisuttiin. Kuitenkin liikkeiden ainutlaatuisuus niiden tavanomaisuudessa outoutti teoksen, ja hankaloitti hahmottamisen. Kenties opiskelijoiden tanssiminen työpajassa muistuttaa sitä, miten Rainer itse toivoi teoksensa tulevan vastaanotetuksi: työnkaltaisena esityksenä itsensä esittämisen sijaan.<sup>545</sup> Opiskelijoilta puuttuu tiukka tanssimisen tapa. Se ei merkitse tanssitekniikan mahtia tai tunteiden ylivaltaa, se on välitila, jossa liike kohtaa liikkujan ja uudenlainen kokeminen tapahtuu.

Cunningham on kuvannut välitilan, khoran kaltaisen tilan tanssimisen kuvauksessaan, jossa aineettomuus ja muuttuvuus korostuvat. Hänen mukaansa tanssiminen ei anna tanssijalle mitään takaisin, ei käsikirjoituksia säilytettäväksi tai tauluja ripustettaviksi, ei runoja painettaviksi ja myytäväksi. Tanssiminen merkitsee pakenevaa hetkeä jolloin tanssija tuntee elävänsä. Sitä ei ole tarkoitettu epävakaille sieluille<sup>546</sup>.

Khora jää annetun ja otetun väliin, ne eivät tiedä toisistaan, niiden välistä nousevat mahdollisuudet, jos niille antautuu. Tämä kirjoitus esittää jotakin, lukija on katsojan asemassa, ja väliin jää tila, jossa lukija voi muodostaa merkitysyhteydet. Samoin tanssiminen sinänsä ei avaudu kokonaan valoon tai merkityksiin. Opiskelijat kohtaavat liikkeen ilman mallia ja tanssimisen merkitys on alussa kaukana, se on hämärä, ja merkitys jää osin pimentoon. Tutkiminen on viipyilemistä, se on tuntemattoman maistelemista ja iloitemista siitä, että ei-tietäminen avaa tanssia yhä enemmän – säilyttää sen salaisuuden.

Gregory Ulmer pohtii khoraa kirjoittamisessa, hän pohtii miten kirjoitus tuottaisi ymmärrystä ilman representaatiota. Sellainen esitys ei voi olla järkevä eikä ymmärrettävä vaan synnyttävä, luova. Sellaisen kirjoituksen pitää olla siirrettävissä, vaihdettavissa ilman yleistyksiä, jotka opastavat erityisestä toiseen<sup>547</sup>. Khora ei tunnu mielivaltaiselta, mutta sillä ei ole tiivistä merkitysyhteyttä mihin liittyä. Se etsii sanoja ja liikettä. Tanssi ja kirjoittaminen khorana ottavat oman vallan, aktiivisuuden itsessään. Ne majailevat olemisen ja tulemisen välissä, ne liikehtivät paikattomina.

<sup>542</sup> Mutta kuinka radikaali Rainerin manifesti oikeastaan oli? Ramsay Burt huomaa yhtäläisyyksiä Rainerin teosten ja kirjoitusten suhteessa Cunninghamin teoksiin ja avant-garde työskentelyyn Cagen kanssa. Ks. Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 32–33.

<sup>543</sup> Sally Banes, Yvonne Rainer: The Aesthetics of Denial. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. 1987, 46–49.

<sup>544</sup> Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. 1997, 20.

<sup>545</sup> Yvonne Rainer, A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies... Roger Copeland & Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?* 1983, 330.

<sup>546</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>547</sup> Gregory L. Ulmer, *Heuristics. The logic of invention*. 1994, 66–67.

Paikattomuuden tunnustaminen auttaa kaksijakoisuuksien häivytyksessä. Kun tunnustelee tilaa ruumiin ääriviivojen sisällä, kylkiluitten muodostamaa kaarevaa tilaa ja havahtuu ulkopuoliseen maailmaan, niin minän ja maailman välinen kaksijakoisuus lakkaa, välitilassa ääriviivat vapautuvat pois selkeistä rajoista, esteistä ja luokitteluista. Tilat luiskahtavat tarkoilta paikoiltaan, syntyy uusi määrittelemätön paikka. Vain henkäys, silmänräpäys, ja kyseinen tila katoaa. Välitila on väliaikainen.

Tanssimisessa ihminen ja ympäröivä tila sulautuvat. Jokin synnyttää liikettä, ja on alustana liikkeelle. Platon kuvaa khoraa kolmanneksi olevaisen lajiksi, joka on paikkana kaikelle mikä syntyy. Sitä leimaa unenomaisuus, sen olemassaolo tiedetään eikä sitä voi tietää. Paikkana khoraa luonnehditaan tekstissä näkymättömäksi, kaiken sisällyttäjäksi, jolta puuttuu muoto<sup>548</sup>. Kirjoittamisen ja tanssimisen ”khoramaisuus” hämärtää, sekoittaa ja vaivuttaa outouteen. Kuitenkin khoran tunnustaminen luo mahdollisuuden tunnustella jotain, joka on, jota ei voi täysin tavoittaa. Avautuu tila ei-tietämiselle.

Opiskelijat humahtavat tanssimisessa avoimeen tilaan, jossa liike virtaa vaivatta ja tarkasti. Ennalta arvaamattomuus ja tuntemattoman voimat heijaavat liikettä. Liike syntyy jostakin, se ei pysy tietynä, se liikehtii ajassa, se ei piirry tarkkarajaisena muistiin, sitä voi kuvata unenkaltaiseksi. Lahja tapahtuu. Opiskelijoiden kokemattomuus tanssimisessa auttaa heitä heittäytymään tähän kolmanteen olevaiseen, mistä mitään varmaa ei tiedetä. Joskus järkevyyden ylivalta muistuttaa itsestään, tuttuuden vaatimus estää tilaan antautumisen, kuten seuraavassa todetaan.

Morgon passet

var framför allt för min del att våga släppa min energi i en situation

som inte riktigt var van för mig

Vanligtvis är det vid aktiviteter

Som man känner sig hemma vid

Eller som det finns ett intresse runt.

(y 20.1/ 13–18)

Kun välitilassa tapahtuu, niin liike syntyy tilaan ja tilasta. Tapahtuminen pakenee asteikkoja, mielenkiintoa ja tuttuutta. Tuttuus tai ennalta osoitettu mielenkiinto sitoo tilan tietynlaiseksi, tietyn muotoiseksi eikä synnytä uutta. Välitilan kokemus vetäytyy tältä opiskelijalta, mutta hän jatkaa pohdintaansa, jotain tapahtuu vastustuksesta huolimatta.

Jag kan inte säga att skutta omkring på ett golv( utan koll )

brukar vara mitt intresse

men det byggde upp en känslan i kroppen

som fick utlopp på eftermiddagen.

(y 20.1/ 19–22)

Jotain tapahtuu liikkujassa, välitila aktivoituu, tila liikehtii hänessä ilman tiettyä päämäärää ja muotoa. Opiskelijalle lattia on riittämätön kohtaamiselle, ja paikantuminen jää va-

<sup>548</sup> Platon, Timaios. Platon, *Teokset. Viides osa.* 1982, 50b–51c.

jaaksi. Kirjoitus kertoo liikkumisen voimasta. Vastustuksesta huolimatta jotain tapahtuu opiskelijassa ja uudenlainen tuntemus ottaa paikan hänessä.

Liikeimprovisaatio muistuttaa khoraa, muuttuvaa, jatkuvasti liikkeessä olevaa. Olla tulemisessa; tulemisen ja olemisen maastossa uinuvat kaikki mahdollisuudet, siinä ei ole mitään varmaa, siinä ovat kaikki värit eikä mitään väriä.<sup>549</sup> Liikehtivässä tilassa puuttuu mennyt, tuleva, ja nykyhetki liukuu pois raiteiltaan, kuvat ovat liikkeessä ilman muistia. Khorasta ei jää edes jälkeä. Jälki kertoo, että jotain on tapahtunut, se tuo poissaolevan lähemmäksi. Khora ylistää salaisuutta, se ei antaudu tietämiselle. Jos khoran paikka on paikantumatomana ruumiissa, se korostaa, että tanssimisen kokemuksissa on paljon sellaista, jota ei voi tietää. Khora ei ole läsnä eikä poissa, se ei ole aktiivinen eikä passiivinen, se ei ole oleva eikä ei-oleva.<sup>550</sup> Khorassa näyttäytyy jokin toinen ulottuvuus, toinen todellisuus, jota emme tunne. Tuntemattomuus on lahja.

Opiskelijoiden kirjoitukset valaisevat, kuinka tapahtumiset tuntuvat ihossa ja painautuvat luihin. Sanat jäävät vajaiksi. Se mikä jää piiloon, mutta mikä näkyy, jos haluaa nähdä, on esillä Roland Barthesin tekstissä, kun hän käsittelee kolmatta merkitystä. Kolmas merkitys asettuu informatiivisen ja symbolisen tason ulottumattomiin. Se etsiytyy kohti lukijaa, mutta se on silti suljettu. Sitä ei voi kuvata, eikä se jäljennä todellisuutta. Se näyttää lähestyvän ja pakenevan vastaanottajaa, tuo merkitys joka on peitetty. Kolmas merkitys kyseenalaistaa merkityksen, kumooa merkityksen käytännön olemassaolollaan. Se on itse vastakertomus. Se katoaa, ilmestyy, katoaa. Kolmas merkitys rikkoo järjestelmällisyyden, ja luo epäilyksen. Se synnyttää särön olemassa olevaan järjestykseen<sup>551</sup>. Työpaja merkitsee opiskelijoille vastakertomusta liikkeestä, se on alati vaihteleva kerrostuma. Opiskelijoiden kirjoitukset avaavat sitä, miten tanssiminen muuttaa yhteyden itseän ja ympäristöön, tanssiminen muodostaa merkitykset, jotka ovat muuttuvat. Kuiluja jää, yksi niistä on kokemuksen ja siitä puhumisen ja kirjoittamisen välillä. Se merkitsee ontisen ja ontologisen eroa. Lukija jää uskon varaan. Lahja putoaa tuntemattomaan tilaan.

Khoralta puuttuu olemus, se on ainut lahja, joka voidaan antaa ilman velkaa ja vaihtoa. Se on palauttamattomasti toinen, se on tietyllä tavalla kokonaan toinen<sup>552</sup>. Tanssiminen ei ole kokonaan khoran kaltainen, mutta siinä vilahtaa, viipyilee se, tuo tuntematon. Opiskelijoille, tanssin maallikoille tuo välitila saapuu kun he luovuttavat tahdon, hylkäävät kontrollin. Välitila merkitsee välissä oloa, se merkitsee toisenlaisen todellisuuden olemassaoloa, josta ei voi tietää. Se merkitsee ulkopuolta, kaikki ei ole tässä. Lahja viipyilee käden nostossa, juoksussa läpi salin. Khora piiloutuu: lahja on.

<sup>549</sup> Sarah Rubidge tarkastelee tanssiteosta tanssin ontologian avulla. Hänelle avoin teos merkitsee jatkuvaa liikkeessä olemista. Avoimessa teoksessa on yhtäläisyys Deleuzen käsitteeseen ”olla tulossa objektiksi”. Se tarkoittaa jatkuvaa moninaisuutta, monisuuntaisuutta, avoimuutta, koostetta heterogeenisiä elementtejä joilla ei ole yhtä yhdistävää keskusta. Tuleminen ei yksinkertaisesti merkitse tulemistä joksikin, jolloin se supistuisi vain objektiksi, tapahtumaksi, asiantilaksi. Sitä vastoin se on tulemistä itsessään, itsekseen. Jatkuvat variaatiot ovat osa tulemistä, transformaation paikka. Sarah Rubidge, *Identity in flux: a practice based interrogation of the ontology of the open dance work*. Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez-Goldberg, *Dance and the Performative*. 2002, 152.

<sup>550</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 35–36.

<sup>551</sup> Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. 1993, 135–152.

<sup>552</sup> John D. Caputo, *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. 1997, 36–37.



## Kohtaamisen lahja

Mika Hannula käsittelee kolmatta tilaa ihmisten kohtaamisena. Hän kuvaa sitä anti-tilana, joka on väliaikainen ja merkittävä. Se on ennen kokematon eikä itsessään toistettavissa oleva. Sitä ei voi jäljitellä, mutta se kykenee uudistumaan. Se on ainutlaatuisen siihen osallistujille. Kolmas tila tarjoaa yhden mahdollisuuden tulla toimeen arjen rosoisuuden kanssa, ratkaisu sellaisenaan se ei ole. Eettinen kohtaaminen mahdollistaa kolmannen tilan, se muodostaa matkan, jossa ei koskaan saavuta päämäärään<sup>553</sup>. Tanssimisen lahja merkitsee sen hetkellisyyttä, muuttuvuutta ja lohdullisuutta. Määränpäättä ei saavuteta koskaan, yhdessä tanssimisen hetket vaihtuvat toisiin.

Emmanuel Levinasille toisen kohtaaminen läheisyydessä merkitsee anteliaisuutta, se on hyvyys ja lahja. Eettinen suhde velvoittaa vastuullisuuteen. On suojeltava toisen vapautta ja asettaa minä alati kyseenalaiseksi. Aistisuus mahdollistaa läheisyyden, se on eettisyyden ydin, koska ruumiittomat olennot eivät tarvitse etiikkaa<sup>554</sup>. Toisen kohtaaminen on ehdoton, vastuullisuus toisen puolesta täyttää olemisen. Se ei tarkoita tietoista lahjaa, mutta ihmisen olemisen eettisenä vaatii sen. Minä avautuu maailmaan Toisen kohtaamisessa. Ihmisen ainutlaatuisuus perustuu vastuuseen toisesta, jota hän ei voi paeta ja jota kukaan ei voi häneltä ottaa. Eettisessä suhteessa minä saavuttaa yksilöllisyytensä, jolloin vastuullisuus tekee minästä korvaamattoman. Itseys riippuu näin Toisesta, se on perustavanlainen puute, vajavaisuus; se on kaukana itseriittoisuudesta<sup>555</sup>.

Oleminen toiselle merkitsee ehdotonta lahjaa<sup>556</sup>, joka ehdottomuudessaan menettää lahjan nimen. Se kuuluu ihmisenä olemiseen, se ei ole valinta. Side toisen kanssa solmiutuu vastuullisuutena riippumatta siitä, hyväksyykö vai kieltäkö sen.<sup>557</sup> Levinas kiteyttää: ”Sanoa: ”Tässä olen.” Tehdä jotain jonkun toisen hyväksi. Antaa. Olla ihminen, siitä on kyse”.<sup>558</sup> Työpajassa tapahtuu ihmisenä olemisen, eettisenä ihmisenä olemisen tapahtuu, sitä ei pohdita, sitä ei kyseenalaisteta. Kohtaamisessa Toinen on lahja, Minä on lahja. Tila on jakamaton, tila on tuntematon.

<sup>553</sup> Mika Hannula, *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. 2001, 110–111, 125.

<sup>554</sup> Anita Seppä, Ruumiin ja puheen etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa. *Tiede & edistys*. 1999:1, 24.

<sup>555</sup> Dan Zahavi, *Self-awareness and alterity*. 1999, 256:loppuviite 2. Zahavin on vaikea ymmärtää, että Levinasille vastuullisuus on määrävä piirre subjektiivisuudessa.

<sup>556</sup> Rudolf Bernet kirjoittaa Husserlin ja Merleau-Pontyn sekä Levinasin tutkimusten eroista, hän johtaa toiseuden erot erilaisista subjektiivikäsitteistä. Hän päättää artikkelinsa kysymällä: ”Is nothing of what I give ever enough as long as I have not given myself entirely?” Rudolf Bernet, *Encounter with the Stranger. Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin*. Ernst Wolfgang Orth & Chan-Fai Cheung (eds.), *Phenomenology of Interculturality and Life-world*. 1998, 110. – Tässä on ydin, jolta voi ottaa kysymysmerkin pois. Levinasille antaminen, vastuu toisesta, ei merkitse riistoa. Lahjan antaminen tapahtuu varmasti, se kuuluu ihmisyyteen.

<sup>557</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 79.

<sup>558</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 79.

# Hartaus

Opiskelijat eivät käytä sanaa hartaus, sana saapuu luokseni. Tapa, jolla he olivat liikkeessä, asettuu hartauden piiriin kuten sen tutkimisessani ja lihassani ymmärrän. Hartaus kertoo myös omasta suhteestani tanssimiseen. Hartaus avautuu luvussa muun muassa Heideggerin hengessä, saksankielinen sana *Inständigkeit* kuvaa ihmisen osallisuutta jostakin tässä olevasta ja samalla salatusta.

Tila näyttäytyy seuraavassa ruumiin sisätiloina, joissa henki liikkuu.

It's like I am more aware of my body,  
like I can feel it more.  
My whole body  
every little part is as much alive as the other one.  
It's like the soul reaches off to every little part.  
(z 2.1/ 1–5)

Opiskelijan kuvaus tuo mieleen raamatullisen kuvan, jossa jumalan henki liikkuu vetten päällä. Vesi on uskonnollisessa mielessä ennen maata, opiskelija palaa jonkinlaiseen alkutilaan, tilaan ennen ehdollistumista kulttuurin karikoihin. Hengen liike tapahtuu ruumiissa. Teksti johdattaa eloisuuteen. Opiskelijassa tapahtuu käänne, jolloin ruumis avautuu aistisuuteensa, elämä palautuu lihaan. Jokin palautuu hänelle, se on ruumiin tunto. Sielu, henki kulkee ruumiin jokaiseen paikkaan. Uskonnollissävytteinen mielikuva tuo valon, ruumis valaistuu, ja ihminen tulee näkyväksi ja tuntevaksi itselleen. Tanssikriitikko Joan Acocellan mielestä Cunninghamin teoksissa päästään lähemmäksi totuutta kuin kenenkään muun koreografin. Totuus liittyy hänellä kauneuteen ja ahdistuksen poissaoloon ilman syytä ja järkeilyä. Teokset kuvaavat elämää ennen kuin aloimme muodostaa sitä. Acocella kuvailee oloaan, kun hän katselee Cunninghamin teoksia, joissa hän näkee maailman kuin seitsemäntenä päivänä, jolloin kaikki oli uutta, sellaisenaan. Silloin ei ollut vielä käärmettä, kyyneleitä eikä selityksiä<sup>559</sup>. Opiskelijan tuntemus paikantuu samankaltaiseksi tilaksi, mutta hänelle tanssimisen kokemus paikantuu varhaisemmaksi, se merkitsee hänelle ensimmäistä

<sup>559</sup>Joan Acocella, *The Critics: Dancing: Double or Nothing: Merce Cunningham Goes Rock*. *The New Yorker*. 2003, 3 November, 99.

luomispäivää. Tanssimisessa luodaan jotain, jokin liikahtaa ruumiillisuuden pimeydessä. Työpaja ei merkitse puhtoista tilaa, siinä on maallisuus – kipu, ilo, epäily ja usko – vuorotellen läsnä. Opiskelijat pysähtyvät kuulemaan eri tunnelmia, he uppoutuvat hartauteen. Acocellan mainitsema totuus pirstaloituu työpajassa, tuntemukset vaihtelevat nopeasti, muutos itsessä on uskollisesti paikalla. Hartaudessa on jatkuvuus tilanteissa, hartaus tapana, joka ilmaantuu, koskettaa osallistujia. Hartaus on alati olemassa, vaaditaan vastaanottajan avoimuus sen tunnistamiseen. Opiskelijan kuvaus ei pakene paratiisiin, vaan työpajassa hiki ja kolotus paikallistavat liikkujat yhdessä hartauden kanssa. Ristiriitaiset tunnelmat kuuluvat siihen. Avoimuus ja ihmettely kutsuvat hartautta.

Opiskelija ajautuu pimeyteen tanssiessaan, ja pimeydestä avautuvat uudet näköalat, uudenlainen tuntemus omasta ruumiillisuudesta. Pimeys ei merkitse ainoastaan liikkumista silmät suljettuina, se on laskeutumista tuntemattomaan. Pimeys on ennakoimattomuus, pimeys merkitsee mahdollisuutta löytää uutta. Teos *Pimeä yö* sisältää karmeliittaveli Ristin Johanneksen kuvauksen sielun puhdistuksesta, joka tapahtuu pimeydessä kulkemisen myötä. Ihminen kulkee pimeydessä ja mitä lähemmäksi Jumalaa hän pääsee, sitä synkempään pimeyteen hän ajautuu. Yö ei ole lohduton, yö puhdistaa. Ensimmäinen pimeä yö puhdistaa sielun aistisuudelta, toinen yö tähtää hengelliseen puhdistukseen, joka lopulta mahdollistaa yhtymisen Jumalaan. Pimeydessä sielu tyhjenee kyvyistä ja haluista, se on turvassa pimeydessä ja lopulta jumalallinen säde voi valaista sen<sup>560</sup>. Opiskelijalta puuttuu kuvattu uskonnollinen kilvoittelu, koettelemus ja kärsimys, mutta tanssiminen tempaa pimeyden kaltaiseen olotilaan. Jokin alkaa liikehtiä ruumiin sisätiloissa. Ruumiin pimeydessä, sen tyhjyydessä sielu liikkuu. Ruumiillisuuden pimeydessä opiskelija tunnistaa aikaisemmin tunnistamatonta. Hän ei kuvittele, kuvittelu estää sen tunnistamisen mikä on. Pimeydessä on mahdollista virittyä maailman hyölylle ja kuulla itseä, olla osa tapahtumista.

Opiskelijat matkaavat työpajan tanssimisessa tunnelmasta toiseen, edellä opiskelija kuvaa sielun matkaa ruumiissa. Mystikko Avilan Teresa (1515–1582) kuvailee teoksessaan *Sisäinen linna* sielun matkaa rukouksessa. Linnassa on seitsemän tilaa, kukin sisältää lukuisat huoneet, joissa sielu vaeltaa kohti Jumalaa. Sielu on hänelle linna, jota hän kuvailee timantiksi tai kirkkaaksi kristalliksi, jossa on monta huonetta vaellukseen.<sup>561</sup> Tanssimisen matkassa ja rukouksen taivalluksessa on jotain yhteistä, jotain tapahtuu ruumiin ja sielun yhteydessä, taivallus muuttaa ihmisen olemista maailmassa.

Avilan Teresan kuvaamassa rukouksessa, sielun matkassa, ihminen unohtaa itsensä, mutta se ei merkitse nukkumisen tai syömisen unohtamista.<sup>562</sup> Rukouksen matkassa ruumiista pidetään huolta, se on ehtona matkan onnistumiselle. Sama tapahtuu tanssimisessä. Tanssimisen hartaus on laskeutumista elämän todellisuuteen yhä tiiviimmin. Omat pyrkimykset kalpenevat, ruumiillisuus kiinnittyy elämään.

<sup>560</sup> Juan de la Cruz, *Pimeä yö / Ristin Johannes*. 2004. Ristin Johannes eli vuosina 1542–1591. Pimeän yön kommentaariosa syntyi vuosina 1582–1585.

<sup>561</sup> Teresa de Jesús, *Sisäinen linna / Avilan Teresa*. 2007. 22. Espanjankielinen alkuteos: *Moradas del castillo interior* (1577). Kuvaus sielun matkasta rukouksessa on runsas ja yksityiskohtainen.

<sup>562</sup> Teresa de Jesús, *Sisäinen linna / Avilan Teresa*. 2007. 235–236.

Hartaudessa ihminen on jo päässyt olotilaan, jossa yhteys maailmaan elää lihassa, hän kuuluu kokonaisuuteen. Päämäärät jäävät kauas ja pelko ulkoisesta katseesta on jo poistunut. Vapautus tanssimisessa liittyy heittäytymiseen, oman egon jäykkyydestä luopumiseen, joka on ensimmäinen askellus. Ykseys saapuu yksinkertaisuuteen astumisesta. Seuraava toteamus kertoo siitä.

It is about getting in a certain control  
and the other way round: no control.  
Let my body float,  
get contact with my body and mind.  
Afterwards I feel in a kind of way, free and loose.  
(x 3.1/ 16–23)

Opiskelija löytää yhteyden itseensä. Hän kuvaa sitä yhteyden saamiseksi ruumiiseen ja mieleen. Siitä syntyy irtonaisuuden tunne. Tuossa ykseyden tilassa vastakohtat, kontrolli ja kontrolloimaton ovat läsnä. Vastakohtien salliminen vie hänet uudenaikaiseen olotilaan. Kokonaisuuden tunne syntyy kontrollin ja kontrolloimattoman sallimisesta, hän on tapahtumisen keskiössä. Tahto ei määrää tapahtumista. Seuraava kirjoitus etenee samankaltaisesti, siitä tulvii vapautuminen tanssimiseen, olemiseen.

I use to go out and climb sometimes,  
and the moves are in a way quite similar –  
at first I(you) go over the moves in my(your) head to a better performance,  
but when I am (you are) really into  
I (you) somehow just start to “go with the flow” –  
meaning it starts to become more natural in a way. –  
(y 6.1/ 8–13)

Opiskelija vertaa tanssimista hänelle tuttuun toimintaan, kiipeilyyn. Siinä ihminen kohtaa selkeän vastuksen, kallio tai seinä haastaa fyysisen suorituskyvyn. Kummassakin hän pääsee olotilaan, joka vaatii askelten ja otteiden suorittamisesta luopumista. Hän pudotautuu olemiseen, jota leimaa helppous, virta kuljettaa hänet. Tanssiminen tuntuu luontevalta, helpolta, se poikkeaa hänen tavallisista arjen tapahtumistaan. Hän on avoin tanssimisessa ja kiipeilyssä, hän antautuu toiminnalle ja ponnistelu katoaa. Paljas kiinnittyminen tai kiinnittymisen paljaus tarjoaa opiskelijalle arkipäivästä poikkeavan tunnelman. Opiskelija löytää kiipeilystä ja tanssimisesta samankaltaisuuden, tapahtumisen virtaan astumisen. Oma tahto ei määrää virran kulkua, hän antautuu kuljetettavaksi. Kiipeilyssä hän pyrkii kuitenkin ainakin alussa tiettyyn päämäärään, parempaan suoritukseen; tanssimisessa on mahdollista haltioitua liikkeestä ilman päämäärien pakotetta. Myös Cunningham on astunut tuntemattomaan. Häneltä kysyttiin kerran milloin hän tietää mitä hän tekee. Hän vastasi: ” En koskaan tiedä mitä teen.” Hän tarkensi vastaustaan kertomalla, että hän vain menee ja yrittää tehdä sen<sup>563</sup>.

<sup>563</sup> James Klosty, Foreword to new Edition. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 9. – Cunningham on kertonut tanssiteosten synnystä: ”Every dance starts with an idea. Although I couldn’t tell you what the idea is, there is something about

## Pudotus tanssiin, yhteys maahan

Hartaus olemisen laatuna tanssimisessa ilmenee hetkittäin. Kaikille opiskelijoille nuo hetket eivät synny, kuten seuraavasta esimerkistä on luettavissa. Ohjeet voivat olla epäselvät, puheeni ei kosketa opiskelijaa. Toisaalta, opiskelijan pitää tehdä valinnat, hänen on luotettava itseensä ja liikkeisiinsä. Opiskelija ei koe oloaan turvalliseksi, hän ei uskalla heittäytyä. Silloin pudotusta liikkeeseen ei tapahdu.

often have feeling that I am doing things in the wrong way,  
I sometimes don't get the instructions  
and instead I have to peek  
and see what everybody else is doing.  
Don't know why.  
Even though I know that there are no rights and wrongs,  
I feel that I could do some things better  
if I understood the instructions better.  
(z 13.4/ 12-19)

Hän on avoin toteamuksessaan, jonka mukaan hän ei tiedä eikä tunnista miksi hän kokee tilanteen epävarmana ja epäselvänä. Kenties halu noudattaa ohjeita tarkasti estää jättäytymisen tanssimiselle. Ohjeet muodostavat rakenteen liikeimprovisaatiossa, mutta kukin osallistuja valitsee toteutuksensa itse. Valinta muodostuu opiskelijalle vaikeaksi. Hän tarvitsee kenties selkeämmät ja tiukemmat ohjeet tanssimiseen. Hän mielessään kangastelee parempi tapa toimia ja se rajoittaa hänen toimintaansa. Hän kiinnittyy kuvittelemaansa päämäärään, johonkin parempaan, joka estää heittäytymiseen tilanteelle, ja hän jää sivuun, ei pääse mukaan liikkeeseen. Tanssija Douglas Dunn on kuvannut samantapaista turhautumista opetellessaan *Changing Steps* (1973) sooloa. Cunningham näytti hänelle tuskin mitään liikkeitä mutta pyysi toistamaan loputtomasti joitakin kohtia kunnes se tyydytti koreografia. Dunn ei ymmärtänyt miten Cunningham toivoi hänen tanssivan. Kun hän myöhemmin näki toisen tanssijan esittävän kyseisen soolon, hän tunnisti siinä saman otteen jonka hän löysi. Hän arvelee, että tuo tanssija oli napannut hänen otteensa videolta<sup>564</sup>. Tietty tapa olla liikkeessä voi tämän kertomuksen mukaan siirtyä tanssijalta toiselle, sen voi havaita ja ottaa omakseen. Se merkitsee toisen tanssijan lähestymistavan omaksumista, imemistä itseensä. Jokin, joka ilmenee, voi siirtyä tanssijalta toiselle, tanssija itse tunnistaa löytämänsä laadun toisessa. Tanssijoilla on laaja kokemus liikkeistä itsessään, esimerkiksi Dunn tunnisti oman otteensa toisessa ja hänen kollegansa tunnisti Dunnin tavassa sellaista, jonka hän toteutti tanssiessaan. Tilanne kuvaa nimeämätöntä, joka siirtyy tanssijalta toiselle hänen lukiessaan, aistiessaan toisen tapaa tanssia. Työpajassa opiskelija turhautuu, en näytä mallia ja ohjeet pysyvät hänelle suljettuina. Ympärillä avautuvat lukuisat vaihtoehdot, liikelaadut, kenties runsaus tuskastuttaa, koska hänen pitäisi tehdä selkeä valinta ja uskoa itse siihen.

physical momentum that I start with." Debra Craine, Pope Mobile. Merce Cunningham Company in London. *Dance Now*. 2002/2003, 11:4, 80. Ruumiillisuus ja idea yhdistyvät heti, ruumiillisuutta ei voi erottaa alkuideasta.

<sup>564</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 103.

Oleminen tilanteessa näyttäytyy uskon asiana, jonka ytimessä on usko tanssimiseen, jokaisen liikkeen arvostus ja oman kokemuksen kuuleminen. Silloin liike asettuu keskiöön, ego siirtyy syrjään.

Esimerkissä opiskelija turhautuu, koska ei ymmärrä miten pitäisi toimia. Steve Paxton kritisoi Cunninghamia, koska tämä ei kertonut miten annettu liikemateriaali piti esittää. Tanssijan tehtäväksi jäi täyttää materiaali, ja jos hän ei osannut tehdä sitä, niin tanssija näytti zombielta<sup>565</sup>. Annettu muoto, liikesarja ei riittänyt. Se jokin puuttui, tanssijan oleminen tilanteessa tai liikemateriaalin asustaminen. Tuon välin eläminen, siinä oleminen jää tanssijan vastuulle.<sup>566</sup> Kuitenkin monet tanssijat ovat kiitelleet Cunninghamin puhumattomuutta, täten hän jätti tanssijan tehtäväksi etsiä oma tapa tanssia. Tekijän erilaisuus näyttäytyy suhteessa annettuun ja otettuun ohjeeseen. Sekä opiskelijoiden että tanssijoiden piirissä molemmat näkökohdat ilmenevät: ottaa tilanne haltuunsa ja tehdä itse ratkaisut sekä toive kaitsemisesta, toive selkeistä ohjeista, joita voi noudattaa.

Työpajassa opiskelijat kysyvät koko ajan olemistaan, heidän tapansa olla tanssimisessa vaihtelee. Seuraavassa esiintyminen valtaa hetkeksi aistimisen.

I really like " body experience " in the beginning.  
But towards the end I think  
it becomes too much performing for me.  
I think it is a good start to get to know each other,  
but maybe we don't know each other good enough  
for some exercises.  
Last day.  
Today I change my mind again,  
today I like it.  
(x 22.4/ 65-73)

Kirjoituksessa naisopiskelija kallistuu esittävyteen, katseen kohteeksi, jolloin hetkessä eläminen jää vajaaksi ja vieraaksi. Vieraus toisiin henkii tekstissä, vaivautuneisuus tulvattaa esiin esimerkiksi liian läheisissä fyysisissä kontakteissa. Mutta hän on liikkeessä, hän on avoin tilanteille, tunnelmat vaihtelevat usein. Hän tunnustaa muutoksen, muuttumisen päivästä ja hetkestä toiseen. Hän ei paljasta mikä on pitämisen tai ei-pitämisen takana, siksi ne sulkeutuvat määreinä vailla syytä. Hän asettautuu joihinkin tilanteisiin luottavaisena, tyytyväisenä ja toisia tilanteita hän kavahtaa. Esittäminen sulkee aistisuuden kentän. Tanssiminen asettuu päivittäin hänen laatimaansa asteikkoon: pidän tai en pidä. Tapahtuminen estyy, hartaus karkaa.

Tanssiminen vie opiskelijat olotilaan, jossa tietoisuus itsestä muiden silmissä muuttuu rentoudeksi, levollinen yhteys itseän ja ryhmään syntyy.

<sup>565</sup> Sally Banes, Steve Paxton: *Physical Things*. Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. 1987, 59.

Myös Carolyn Brown kuvaa kirjansa (Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007) lukuisissa kohdissa Cunninghamin epäsosiaalista luonnetta ja kommunikaation puutetta tanssijoiden kanssa. John Cage toimi toisin.

<sup>566</sup> Kuten aikaisemmin mainitsin, Ramsay Burt kokee tanssijoiden esittämisen poissaolevana tapana. Ks. 148.

I was a bit nervous before coming here this morning.  
 At first I am very aware of myself,  
 thinking about what I must look like.  
 But soon it becomes better  
 and easier as the whole class relaxes,  
 so do I.  
 In the exercises this morning  
 I could really feel the energy of the group.  
 I do not even think about getting tired,  
 I just jump, walk, swirl  
 and breathe with the rest of the group.  
 After those exercise  
 I feel very relaxed  
 and heavy on the floor.  
 (z 11.1/ 1–14.)

Tässä kuvauksessa opiskelija tunnustaa ulkopuolisuuden tunteen, hän asettautuu toisten opiskelijoiden katseiden kohteeksi. Tietoisuus itsestä on tietoisuutta omasta egosta, joka rajoittuu sääntöihin, kapeaan olemiseen. Hän jatkaa tanssimista, jatkaa hengittämistä ja hänen olonsa muuttuu, tilanteessa hän aistii toiset, tunnistaa rentouden, juurtuu maahan rentouden avulla. Hänen olemuksensa muuttuu ja hän on sekä fyysisessä tilassa että ruumiillisuudessaan uudella tavalla. Kapea, sulkeutunut, arvosteleva ulkopuolinen olemus siirtyy syrjään, hän astuu aktiiviseksi kokijaksi ja tekijäksi. Samoin suhde toisiin opiskelijoihin muuttuu. Hän aistii ryhmän olemisen ja se vapauttaa hänet omaksi katseekseen. Ryhmän tunnelma valloittaa hänet, se tempaa mukaansa. Cunningham on uurastanut voittaakseen oman egonsa rajoittuneisuuden, ja sattuman menetelmät ovat olleet yksi hänen tapansa pelastua egon rajoituksista.

Opiskelijoiden esimerkeissä käy ilmi, että kun he ehdoitta antautuvat tanssimiseen, se tuo ykseyden, melkein hurmion. Pudotus liikkeeseen tapahtuu ja mahdollisuus hartauteen aukeaa. Tilanne muuttuu kun epäily saapuu, kun he yrittävät rajata ja ohjata tilannetta. Toisinaan heidän olemisensa sulkeutuu esittämisen tunnoissa, ja epäily estää herkkyyden aistisuuteen.

Tanssiminen on perustavanlaatuista, muistamme olemisen, liitymme uudelleen olemiseen. Näin tanssiminen syleilee ruumista kokonaisuutena, hehkuttaa David Michael Levin<sup>567</sup>. Hän maadoittaa ihmisen, jolloin maa ja sen tunteminen kuuluvat olemiseen ja liikkumiseen. Opiskelija kirjoittaa auvoisesta tunteesta, kun hän makaa lattialla rentona ja tuntee ruumiin rentouden, sen avonaisuuden. Levinille juurtuminen merkitsee liikkumisen herkistymisen esitietoisuutta, tanssi herkistää tajun maasta esi-olemisena. Ihminen tuntee ruumiinsa kokonaisuudessaan<sup>568</sup>. Unohdamme, kadotamme yhteyden maahan helposti. Tunteemus maasta – mistä tulee, mihin menee – lävistää ruumiin, siinä tilassa voi unohtaa egonsa, hengittää olemista.

<sup>567</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 297.

<sup>568</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 299.





Levin esittää, että ihminen voi olla täydesti inhimillinen vain suhteessaan maahan, maan ansiosta. Inhimillisuus nousee kuolevaisuudesta, ja tähän liittyy maan tunnustaminen, koska ihminen seisoo aina suhteessa primordiaaliseen maahan. Kuolevaisuus on ihmisen paino, maallisuuden painovoima<sup>569</sup>. Oleminen ja liike sitoutuvat maahan, ihminen taivaltaa maan-kamaralla ja maa muistuttaa hänen kuolevaisuudestaan. Opiskelijan kuvauksen yksi luenta kertoo taivalluksesta lähemmäksi maata, jossa aluksi ego, oma oleminen toisten silmissä on keskipisteenä. Vähitellen liike tempaa mukaansa, jalkapohjat kiinnittyvät tiiviimmin lattiaan, olo rauhoittuu, tapahtuminen alkaa – uudenlainen ihmisuus alkaa.

Jokaisena päivänä aloitamme hengitysharjoituksilla, ohjaan opiskelijoita seisomaan ensin jaloilla, jalkaterien päällä, ja sitten seisomaan lattialla, jolloin yhteys maahan korostuu, jalkapohjien tuntuma maahan, maan sisään. Heidän jalkateränsä levittäytyvät puulattiaan, paino antautuu kohti maan syvyyttä. Ero jalkaterillä seisomisen ja yhteyden maahan solmimisen välillä on suuri, yhteys maahan auttaa tunnistamaan maaperän, sen kannattelevan voiman. Maaperä tukee, liikkuja on osa maata. Jalkaterät levittäytyvät lattian pintaan, yhteys maahan syntyy, luiden paino putoaa kohti maata, lihakset rentoutuvat, lattia kannattelee, se avaa uudenlaisen olemisen.

Tanssiminen kiinnittyy maahan, lattiaan, joka on kiintopiste, yhteys ja tuki. Opiskelijat makaavat lattialla, he tunnustelevat painon levittäytymistä lattiaan. Lattia toimii välillä kumppanina, kun he kierivät lattiatasossa salin toiselta puolelta toiselle. Lattialla makaminen tai siinä kierintä on joillekin opiskelijoille perin kummallista, he vieroksuvat sitä. Ihmisen pyrkimys on yleensä ylös, lattialla ryömiminen on lyhyt vaihe kohti pystyasentoa, joka edustaa hallintaa ja kontrollia.

In the beginning when we lay on the floor  
it feels like it hurts,  
I feel heavy and the floor feels hard,  
but after all the dancing and moving around  
I feel soft and the floor also feels soft to lie on.  
(x 8.1/ 27–31)

Opiskelija kuvaa matkan maan tunnistamiseen. Antautuminen tanssimaan merkitsee antautumista lattialle, sen kuuntelemista jalkapohjien alla. Yhteys syttyy. Opiskelija tunnistaa pehmeiden lihaksissaan, itsessään ja se heijastuu lattiaan. Tunto lattiaista muuttuu omien ruumiin tuntojen kanssa. Hän sulautuu lattiaan, se on osa hänen olemistaan. Seuraavassa toinen opiskelija kuvaa suhdettaan lattiaan, miten antautuminen lattialle tuo helppouden, rentouden liikkumiseen.

The rolling- from – wall-to-wall-exercise with stretch jump feels good and relaxing  
as long as I have the contact with the floor.  
The floor feels smooth, warm and friendly,  
I like doing movements down on the floor.  
(x 3.2/ 4–7)

<sup>569</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*, 1985, 291–292.

Opiskelija luo ystävyysuhteen lattian kanssa, se tuo hänelle mielihyvän. Lattia kutsuu hänet. Tanssimisen onnistuminen, helppouden ja rentouden tunne pysyy, jos kontakti maahan säilyy. Hän löytää uudenlaisen todellisuuden lähellä maata.

Emmanuel Levinas kirjoittaa seisomisesta maan päällä, jolloin kappale maata, joka tukee, ei ole vain kohteena, mutta tukee myös kohteiden kokemista. Seisominen merkitsee ensisijaista suhdetta itsensä kanssa. Siinä avautuu ihmisen herkkyyks ja vastaanottavuus. Paikalla seisominen merkitsee aistisuuden paikantumista, ei paikantumisen tunnetta<sup>570</sup>. Opiskelijoiden kieriminen lattialla moninkertaistaa maan ja lattian vaikutuksen. Sen aistiminen tukee ja vierittää toisaalle, tunteuttamaan.

Kreikkalainen sana khthoninen (khthonike tai khthonios) viittaa asustamiseen maassa, maaperän sisällä tai maan pinnan alla. Khthoninen jumaluus tarkoitti ensisijaisesti maan alla olevien alueiden jumalaa. Se on ollut myös kuolleiden pimeä koti<sup>571</sup>. Opiskelijat juurtuvat maahan, taju omasta kuolevaisuudesta herää, yhteys johonkin joka on, mutta josta ei voi tietää. Heidegger kirjoittaa kohti kuolemaa kulkemisesta, opiskelijoiden esimerkeissä tunto lattiasta viittaa kuolevaisuuteen. Se viittaa samalla inhimillisyyteen. Se on putoamista oman ruumiin heräämisen hetkeen, uudenlaiseen paikkaan. He putoavat itseensä, johonkin ennen tunnistamattomaan kohtaan itseensä, ja lattia maana konkretisoi tuon pudotuksen. Pudotus maahan syöksee hartauteen.

Opiskelija kirjoittaa hypystä, joka tapahtuu lähellä lattian pintaa. Hän irtaantuu hetkeksi lattiasta, ponnistaa kämmenellä ja jalkaterällä itsensä ilmaan, kierähtää vaakatasossa lattialle, palaa maahan. Hän tutustuu maahan uudella tavalla. Suhde lattiaan säilyy koko ajan. David Michael Levin kirjoittaa hypystä, ekstaattisesta loikasta, joka ilmentää suurta uskoa. Usko kohdistuu lopulta maahan, koska hyppy on ruumiin valmistautumista paluuseen, kotiinpaluun intohimoa, kuuliaisuutta maalle koko olemisella. Hyppy mahdollistaa tekijälleen kokonaisuuden kokemisen, kuuliaisuuden maalle, jossa hän voi kokea äärettömän alistumisen ja äärettömän intohimon<sup>572</sup>. Hypyssä liikkuja jättää maan nähdäkseen sen uudella tavalla. Kotiinpaluu tapahtuu laskeutumisessa. Painovoima ja maa konkretisoituvat hypyssä, joka vaatii uskallusta ilman varmuutta. Ja maa ottaa vastaan, se ottaa opiskelijan vastaan pehmeästi ja lämpimästi. Levin kirjoittaa liikkeen melodisesta syleilystä, jossa ihminen tuntee liikkeen ja itsensä kokonaisuuden. Se liittyy maahan, khthonisen ymmärtämiseen: ihminen ymmärtää maan tarjoaman tuen, joka tuo iloa, ilon tanssissa olemiseen. Ihminen unohtaa helposti juurevuutensa, kuuluvuutensa maahan<sup>573</sup>. Hyppy symboloi myös iloa maan olemassaolosta. Se vapauttaa liikkujan kontrollista ja hallinnasta<sup>574</sup>. Maa on tanssijan paras ystävä, ottaa aina vastaan, ei väisty.

Maan tunnistaminen, sen merkitykselle havahtuminen muuntaa liikkeessä asustamista. Opiskelija kuvaa lattialla kierimistä, hyppejä lattian pinnalla, liikkumisen helppoutta alatasossa. Martin Heidegger kirjoittaa asustamisesta, jolloin ihminen on maan päällä kuole-

<sup>570</sup> Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*. 2005 (1961), 138.

<sup>571</sup> Chthonic. *Online Oxford English Dictionary*. 2008.

<sup>572</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 300–306.

<sup>573</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 299.

<sup>574</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 313.

vaisena.<sup>575</sup> Kuolevaisuuden tunnustaminen edellyttää koko ruumiilla, kaikilla aisteilla maahan tutustumista. Oma oleminen paikantuu suhteessa maahan. Kuolevaisuuden raja palauttaa liikkujat hetkeen, tilanteeseen, jossa he ovat. Levin kirjoittaa valppaudesta ja painovoiman tunnustamisesta, ne tuovat tunnon ruumiillisuudesta kokonaisuudessaan, ja se on voimakas, energisoiva tuntemus. Maan tunnustaminen mahdollistaa itsensä kokonaisuutena aistimisen, se inhimillistää olemisen; maahan kuuluu kuoleminen.

Khthoninen, puhe maan uumenista, viittaa pimeyteen. Tumma elementti, maa unohdetaan usein ruumiin ymmärryksestä puhuttaessa. Tuo pimeys, maa tarjoaa mahdollisuuden yksilöllistymiselle, mahdollisuuden tulla itseksi<sup>576</sup>. Pimeys näyttäytyy tässä mahdollisuutena tunnustella jotain, jota ei vielä tiedä, mutta jonka olemassaolon kuitenkin tunnistaa. Maan pimeys, kuolema ei avaudu koskaan kokonaan valoon. Sitä ei voi yleistää, koska yleistyksellä se tulisi hallintaan, mikä on mahdotonta. Maan kohtaaminen sellaisenaan tuo opiskelijoille uudet tuntemukset, se tarjoaa myös tuntemuksen rajallisuudesta, joka paikantaa heidät tilanteeseen, jossa he kulloinkin ovat. Hartaus syntyy tuosta olemisesta, tuntemattoman ja tunnetun tunnusteleminen, maan tai lattian aistimisesta.

### **Hartauden liikehtivä paikka**

Hartauteen liittyy rauha. Edellisessä luvussa hartaus avautuu antautumisena maaperälle ja heittäytymisenä tilanteeseen. Rauha merkitsee tapaa asettautua tilanteeseen. Se merkitsee sekä liikkeen tyneyttä että sitoutumista, omistautumista tanssimiselle tarrautumatta. Liikkeeseen sitoutuminen vaatii kuuntelun, luottamisen omaan ruumiillisuuteen, kuten seuraavassa esimerkissä opiskelija toteaa.

I (We) also learn more about trusting my (your) own instincts  
and what my (your) body feels and needs.  
(x 8.4/ 11–12)

Omistautuminen tarkoittaa kirjoittajalle itsensä kuuntelua, se kääntää hänen ajatuksensa vaistoihin. Se merkitsee paluuta herkkyyden olotilaan, jossa hän aistii itseään maailmassa. Liikkeessä olemisessa maailma tulee häntä kohti ilman tahtomista, vaatimusta ja kontrolloita. Cunningham määrittelee tanssimisen vaistonvaraiseksi, hän ei ole usko että tanssiminen olisi älyllistä. Toisaalta hän toteaa, että tekniikkatunnilla vaistojen ja älyn pitäisi toimia yhdessä<sup>577</sup>. Opiskelijalle vaistojen ilmestyminen, niille tilan antaminen ei ollut ”älyttömyyttä” vaan vaistoissa majoilee äly, se ei ole yksilön kontrolloitua älyllisyyttä, vaan yhteystä luontoon. Tämä tulee kirjaimellisesti esiin seuraavassa kirjoituksessa.

<sup>575</sup> Martin Heidegger, *Building Dwelling Thinking*. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*. 2001(1971), 145.

<sup>576</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 289.

<sup>577</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 72–73.

The body is our teacher,  
and nature tells what to do.  
Just let go and dance/ move however the impression is.  
(x 10.3/ 6–8)

Irti päästäminen tuntuu opiskelijan tekstikatkelmassa helpolta ja vaivattomalta. Se on kehoitus toimintaan johon hän uskoo. Hän löytää jälleen yhteyden luontoon. Ruumis merkitsee luontoa, mikä on ääretöntä, kontrolloimatonta. Se tietää tien, tuntee tavan liikkua. Siinä itsessään on tarvittava tieto tanssimiseen. Tanssimisen voima on suuri. Perinteisessä tanssikoulutuksessa opetellaan liikettä mallien kautta, liikemallit urautuvat ruumiiseen ja niistä irti päästäminen on vaivalloista, melkein mahdotonta. Opiskelijan esimerkissä luonto saapuu nopeasti, yllättäen. Se on liikkujassa, se odottaa esiintuloa. Liike on hänessä, se ilmaantuu hänestä. Hartaus kuvaa yhteyttä, jolla opiskelija kohtaa itseään ja maailmaa, hän herkistyy aisteilleen. Kirjoittaja mainitsee impression, vaikutelman. Maailma ympärillä muuttuu, hän on muutoksessa kun hän tanssii. Hänen tanssiessaan sisäinen yhtyy ulkoiseen, rajapinta liikehtii, hartaus liikehtii. Helppous tuo selkeyden, selkeys tuo tyneyden tehdä mitä ruumis kutsuu tekemään. Hän elää tanssimisen herkkyydessä.

The brightness in the room is changing,  
becomes warmer, colder in the room, a breeze of air sweeps by me  
the floor feels more clear, direct.  
Sometimes when I lie down, come up, turn run when listening to music-  
calmness- other senses more alert. –  
(x 16.4/ 47–50)

Valpastuminen puutyösalille on kattava tässä kuvauksessa, jossa valon häivähdykset, ilmavirtaus, äänet ja lattian vastus kirkastuvat opiskelijalle. Oleminen ja tanssiminen ovat hartaat. Opiskelija aistii tarkasti tilassa, hän elää tilaa. Hän avautuu aisteilleen, hän yhdistää rauhallisuuden aistien valppauteen. Kuuloaisti liittyy rauhallisuuteen, hänen muut aistinsa valpastuvat. Kuuloaisti määrittää hänen tapaansa olla. Kuuleminen koko iholla avaa hänen olemistaan, liikelaatu muuttuu; hän herkistyy jokaiselle liikkeelle ja fyysiselle tilalle. Hartaus merkitsee hänelle fyysisen tilan ja oman ruumiillisuutensa kuuntelua sekä vauhdissa että pysähdyksissä. Fyysinen tila hänen ympärillään ja tila ruumiissa lähentyvät: maailma astuu häneen.

The nice thing is  
that I move my body a lot  
but I don't feel very tired.  
It feels like I link the body with the mind  
and it gives a feeling of calm (ness).  
(z 9.1/ 7–11)

Liikkumisen kokemus merkitsee tälle kirjoittajalle kokonaisuuden kokemusta. Hänen ennako-odotuksensa kumoutuvat, ja rasitus ei väsytä. Tanssiminen tuo rauhan. Keskittyminen liikkeeseen, ympäristöön ja itseen merkitsee eheyden kokemusta, joka on rauha. Hän on itsessään, hänen olemisensa tiivistyy liikkeessä. Hän kirjoittaa ruumiin ja mielen yhdistämisestä, hän tuntee mielellisyyden itsessään. Ykseys itsessä avautuu koettavaksi. Opiskelijalle kuvatun rauhan saapuminen on mieluinen yllätys, toiminnasta nousee olemisen rauha. Tanssissa oleminen hahmottuu erillään olon loppumisena, antautumisena yhteyteen maailman kanssa, oman kadotetun olemisen löytämisenä. Ego häiritsee usein olemisen rauhaa. Tanssimiselle tapahtumisena voi vain antautua. Cunningham puhuu laadusta, jonka voi antaa tapahtua. Se on vastakohta pakottamiselle. Laatu merkitsee dramaattista intensiteettiä luissa<sup>578</sup>. Cunningham uskoo tietynlaiseen liikkumisen laatuun, joka hohkaa tanssijasta. Hän kuvaa tanssimista suurena energiana, joka kanavoituu tanssijassa niin, että mieli ja ruumis ovat hetken aikaa yhtä. Ykseyden sisäistäminen tuo tanssijalle tyyneyden. Tuo hetki, ekstaasi tanssissa, merkitsee energian ilmentämistä<sup>579</sup>. Cunninghamin kuvaus viittaa suureen voimaan, intensiteettiin, joka tapahtuu, myllertää tanssijassa. Samalla tyyneys henkii hänestä. Opiskelija ihmettelee kirjoituksessaan oloaan, hän liikkuu voimallisesti, se tuo tyyneyden ja ykseyden kokemuksen.

Hartauteen siirtyminen merkitsee erälle opiskelijalle tyyneyttä. Muutos tapahtuu hänelle yhden päivän kuluessa, jolloin väsymys ja alakulo vaihtuvat energisyydeksi ja rentoudeksi. Tyyneyden laskeutuminen olemukseen ei ole ristiriidassa innostuksen ja energisyyden kanssa. Se on perusvire, rauha olemisessa, josta mahdollisuudet kokemiseen avautuvat. Hartaus avaa olemista, se tynnyttää epäilyt. Maailman katselu uusin silmin voi alkaa, kuten opiskelija seuraavassa kuvaa.

I also feel that I become calm during the whole day.  
I came to school a bit tired and down.  
But during this day I become energetic,  
relaxed  
and my eyes become wide open  
for new experiences and ideas.  
(y 7.1/ 12–17)

Opiskelijoiden vaihtelevat virittyneisyyden tilat liittyvät jälkeensä kirjoituksessa kokonaisuudeksi. Ristiriitaiset olotilat eivät ole alisteisissa, hierarkkisissa suhteissa toisiinsa vaan ne lomittuvat. Tapahtumaan liittyy oma valinta heittäytyä tanssimaan, usko siihen, että liike kannattelee. Tanssiminen ei merkitse tässä vaipumista hitauteen tai sulkeutumista tietynlaiseen olotilaan. Perusvire, hartaus kuvaa avoimuutta itselle ja maailmalle. Se tuo opiskelijalle uudet ajatukset ja mahdollisuudet toimia. Olemiseen liittyy olennaisena rentous. Opiskelijan kuvaus muistuttaa Cunninghamin näkemystä energiasta, joka kulkee tanssijassa voimakkaana, samalla kun tanssija säteilee ulospäin tyyneyttä. Seuraava opiskelija kuvaa tyyntä olemistaan tanssimisessa.

<sup>578</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 87; Carolyn Brown, nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 26. Kyseessä oli Cunninghamin *Untitled Solo* (1953).

<sup>579</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86.

I realise that some of the calm sessions  
really get my mind  
and I feel peace moving synchronised  
and carefully touching each other in pairs.  
I'm quite impressed of the last action  
and the awareness of everyone involves.  
(x 14.4/ 24-29)

Opiskelija löytää uudenlaisen yhteyden itseensä, hän kuulee itseään rauhallisuudessa. Rauha levittäytyy toisiin, hartaus on kuin seitti, joka kutoutuu ihmisten ympärille. Se on jaettu, se elää liikkeestä ja liikkeessä. Hän on porautunut olemisensa ytimeen ja hän aistii samankaltaisen olotilan ympärillään. Uppoutuminen toimintaan ja samanaikainen valppaus leimautuu rauhallisuudeksi. Ero edellisen kirjoittajan voimakkaaseen liikkumiseen tuntuu tässä kirjoituksessa, koska opiskelijan liike hidastuu, ja hän koskettaa pariaan varoen. Teksti kertoo, että yhteiset rauhalliset jaksot yllättävät, ne valtaavat hänet, heidät. Rauhallisuus syntyy yhteisöllisyydestä, yhteinen valpas, arvostava ilmapiiri sulkee sisäänsä myös hänet. Hartaus merkitsee yhteyttä johonkin, jota ei voi tietää, joka sykähdyttää. Hänen olemuksensa avautuu, egon rajat hellittävät. Hartauksessa oleminen vapauttaa hänet yhteisöllisyyteen, aistimaan toiset, samankaltaiset. Hartaus liikkeessä tuntuu selkeältä, yksinkertaiselta ja se tuo rauhan. Samalla se yllättää, siinä majoilee outo elementti, joka tekee syvän vaikutuksen häneen, hän aistii sen yhteydessä toisiin opiskelijoihin.

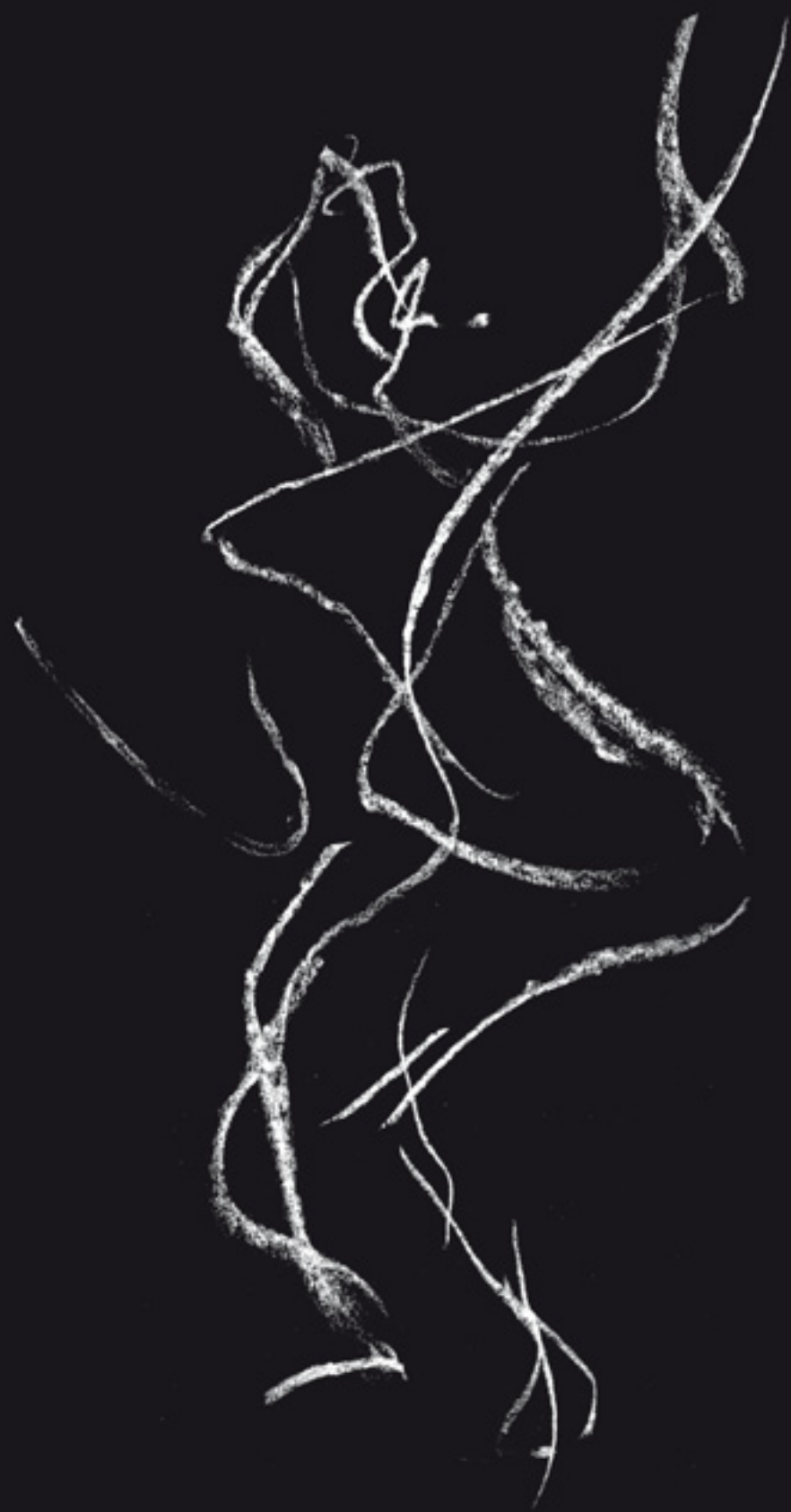
Cunningham on kuvannut tanssijan olemista tyyneydeksi, joka sallii tanssijan etäännyttä itsestään ja esiintyä vapaasti. Tuossa tilanteessa tanssija on kuin luonnon marionettinukke, joka tanssii napanuoran kaltaisen narun varassa, jossa äiti-luonto ja isä-henki liikuttavat hänen raajojaan, hänen ei tarvitse ajatella<sup>58o</sup>. Yhteys maahan löytyy, löytyy yhteys olemiseen. Opiskelijan kuvauksessa on samankaltaisuutta, liike tapahtuu, se tuo rauhan ja tyyneyden ympäristöön. Liikkuja ei ole tahdoton, vaan liike tapahtuu ilman tahtomista, ilman tahdon puristavaa käskyä. Tämä merkitsee silleen jättämistä, antautumista liikkeeseen. Jokin saappuu, tapahtuminen alkaa, tapahtuminen hartauksessa.

Timo Klemola esittelee liikkumisen metodeja, joilla pyritään kohti varsinaista itseä. Hän on löytänyt kokemuksista rakenteita, kuten egon kadottamisen, jolloin puuttuu kokemus liikkeen synnyttäjistä, liike tuntuu ”ei-liikkeeltä”. Kun egotietoisuutta ei ole, syntyy tunne että kokija on kaikkialla, silloin kokemuksen keskus puuttuu, kokija on osa kokonaisuutta, egotietoisuus ei vielä erota häntä. Koettu aika häviää, ja kokemukseen liittyy rauhan ja hiljaisuuden tunne. Liikkuminen on olennaista, fyysinen harjoitus herkistää kehontietoisuuden ja työntää egotietoisuuden taka-alalle<sup>58i</sup>. Työpajassa opiskelijat iloitsevat egon hämärtymisestä, yhteys fyysiseen tilaan ja toisiin muuttaa olemisen laadun, tapahtuu ehkä paikoin paluu aikaan, jossa egotietoisuus ei ole eriytynyt.

Hartauden maisema on arvaamaton. Liike itsessään tarjoaa mahdollisuudet, ei voi ennakoida minne se liikkujan heittää. Tanssimisessa on jotain ylijäämää, pyhää, joka tiikuu esiin kun mahdollisuus aukeaa. Yksi selitys on arkaaisen kulttuurin uskonnolliset menot, jotka

<sup>58o</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 87.

<sup>58i</sup> Timo Klemola, *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä*. 1995, 146-147.



ovat jättäneet jäljen meihin. Mircea Eliade uskoo, että arkaaisen kulttuurin uskonnolliset menot elävät ja vaikuttavat meissä, ne ovat osa historiaamme.<sup>582</sup> Uskonnolliset menot, hartauden askeleet ovat meissä, vaikka emme olisi niistä tietoiset. Tämä tuntuu opiskelijoiden tavassa liikkua, liittyä yhteyteen joka ei ole vain heissä. Ihmisen muuttuvuudessa, liikkeen hetkellisyydessä on pohjavireenä jatkuvuus, johon voi liittyä, joka tulee paljaana olemisessa melkein kosketeltavaksi. Hartauden paikasta versoo rauha ja herkkyyks, siitä syntyy yhteys unohdettuun ja ei-tiedettyyn.

### **Luottamuksen piiri**

Hartaus näyttää toivotulta olotilalta. Tahdonvoima on sen eräs este. Toiminnassa, tanssimisessa tai koreografian tekemisessä tahto rajaa tilan, jossa ihminen toimii. Toiminta pitäytyy silloin ennalta tiedetyssä ja sitoutuu hallintaan. Tavoitteen saavuttamatta jättäminen tuskastuttaa. Cunninghamille itsestä irti pääseminen on ollut läpikäyvä teema. Ensiksi koreografian tekoprosessissa, jossa sattuman valinnat ovat irrottaneet hänet itsestään, ja toiseksi pyrkimyksenä tyyneyteen tanssimisessa, jossa ego siirtyy syrjään, jotta vapaus on voinut huokua esityksessä.

I like a lot the exercises  
that is about trusting each other  
and using only the body to communicate.  
I feel so calm and unstressed.  
Perhaps we should think  
and behave more like that.  
the world would be so much more nice  
if we all were not rushing around all the time.  
(z 17.4/ 15–22)

Teksti pohtii eettisyyttä yhdessä liikkumisessa. Opiskelija tunnistaa itsessään liikkeeseen antautumisen ja tahtomisesta luopumisen. Kokemus liittyy toisiin opiskelijoihin, tapaan olla heidän kanssaan, kohdata heidät eettisesti. Hartaus tarkoittaa tässä toisen kohtaamista ja luottamista ruumiiseen, sen valintoihin. Tämä ei ole katoamista liikkeeseen, kohtaamisen kadottamista. Herää kysymys kohtaamisen laadusta. Tyyneys majoilee ihmisessä, kun siihen luottaa, kun sitä kuulee. Se ei ole toimimattomuutta vaan toisen kohtaamista liikkeessä. Opiskelija liittyy tanssimisen arkeen ja elämiseen. Tanssiminen näyttää hänelle arjen toiminnan uudessa valaistuksessa.

Cunningham on verrannut tanssin harjoittelua joogaan, jossa mielen pitää olla tiiviisti läsnä itselle ja toisille tilassa. Tanssijan on löydettävä tanssimisessa päivittäin oma tiensä, jolloin hän on riippuvainen itsestään. Hänen on oltava kokonainen ihminen<sup>583</sup>. Vastaavasti yksi työpajan naisopiskelija vertaa tanssimista meditaatioon.

<sup>582</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 224.

<sup>583</sup> Stanley Rosner & Laurence E Abt, *The Creative Experience*. 1970, 182–183.

The best thing is when we dance around,  
 everybody starts to loosen up,  
 and letting go more.  
 I think when I (you) just concentrate on myself (yourself)  
 and forget about the others  
 I (you) experience a feeling  
 like when I (you) meditate.  
 I forget about all problems  
 and just concentrate on my body,  
 what it is feeling when I am loosening up  
 and just dancing.  
 I find this  
 to be a really relaxing thing to do,  
 for my mind...that is.  
 Not my (your) body,  
 My body feels tired  
 but not my mind.  
 It is a wonderful feeling.  
 (x 8.1/ 6–23)

Esimerkissä kääntymisen pois toisista opiskelijoista merkitsee kirjoittajalle piittaamattomuutta toisten mahdollisesta arvostelusta. Katseen kohteesta hän siirtyy itse katseeksi. Hänen meditatiivinen katseensa kohdistuu itseän ja omiin tuntemuksiinsa. Tanssiminen tapahtuu, ”vain tanssin”, jolloin oma tahto väistyy. Silloin on hyvin lähellä itseään, sitä itseä jossa ego ei pidättele eikä määrää ennakolta olemista. Epäily siirtyy syrjään, luottamus hetkeen ja omaan ruumiillisuuteen astuu esiin. Samalla liikkuja on auki ympäristölle ja toisille. Hän tunnistaa kuinka toiset antautuvat liikkeeseen, rentoutuvat ja kuulevat tilannetta. Tekijä hipaisee eri kerroksia itsessään, hän tulee hipaistuksi ja kosketetuksi. Välimatka itseän lyhenee. Keskittyminen ruumiillisuuteen tanssimisessa tuo selkeyden hänen olemiseensa, hartaus saapuu. Olemisen kirkkaus avautuu, jokin pelkistyy.

Opiskelija toteaa virkistyneensä tanssimisen jälkeen ja alleviivaa, kuinka ihana tunne se on. Korostuksesta päätellen se on hänelle harvinainen tunne. Se erottautuu rentoutena, jossa on hyvä ja vapaa olla. Se merkitsee yksinkertaisuutta ja selkeyttä. Cunningham on arvostanut tanssijoiden selkeyttä, jolla he pääsevät pois liikkeen tieltä.<sup>584</sup> Yksi esimerkki tästä on eräänlainen elävä nukke, johon viittasin aiemmin.<sup>585</sup> Elävän nukan liikkeet ovat tarkoituksenmukaisia; tanssijassa tanssitaan, hän antautuu liikkeelle ja yhteys maailmaan avautuu uudella tavalla. Oma tahto väistyy, kuvittelut siirtyvät, tapahtuminen alkaa. On vain liike, ja työpajassa opiskelija tuntee ”vain” tanssivansa. Selkeys ja yksinkertaisuus rauhoittavat, ne tuovat kirkkautta. Hän keskittyy yhteen asiaan, on yhtä sen kanssa. Kenties selkeyden vuoksi hän jaottelee mielen ja ruumiin, tanssimisen jälkeen olo on edelleen virkistynyt, ruumis

<sup>584</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 110.

<sup>585</sup> Ks. 113.

kertoo että jotain on tapahtunut: lihakset ovat raskaat, väsyneet. Erottelu ei merkitse kokemuksen kahtiajakoa, kokonaisuudessaan hänen olonsa on mahtava.

Turva tuo luottamuksen. Työpajassa luottamuksen piiriksi muodostuvat itse ja toiset, toiset kuvastuvat itsessä, itse kuvastuu toisista. Yhdessä he uskaltavat kokemaan hartautta. Siinä on jotain tuttua, jotain vierasta. Se asettuu ruumiillisuuteen, se asettautuu sellaiseen paikkaan ruumiillisuudessa joka ei ole kokonaan tiedetty.

### **Hengittäminen hartauden harjoittamisena**

Työpajassa aloitamme joka aamu hengitysharjoituksilla. Hengitys vie liikettä, joten sitä ei tarvitse suorittaa. Eri ruumiinosien ravistelu yhdistettynä hengitykseen rentouttaa, se lisää valppautta ja nopeutta.

The first thing that crosses my mind is  
"What a warm up".  
All breathing exercises are for me incredible.  
I believe that I don't think about how I breathe.  
Probably I don't do it very well.  
The breathing makes me closer to my body  
(y 7.1/ 1–6)

Kirjoittaja kohtaa uskomattoman, hän astuu hengittämällä lähemmäksi ruumistaan. Hengittämisen mahdollisuudet avautuvat hänelle. Hengityksellä hän suuntautuu itseensä ja kuulee omaa olemistaan. Toinen suunta on myös olemassa, suunta pois päin itsestä, ulos ympäristöön. Samat hengitysharjoitukset vaikuttivat toiseen liikkujan seuraavasti.

The most extraordinary thing is  
When everybody does a unison exhale – inhale  
So that I feel like the whole room is breathing with me.  
(z 21.1/ 11–13)

Hengityksessä opiskelija tunnustelee toisia opiskelijoita ja huonetta, huone muuttuu eläväksi, hengittäväksi. Keskittymällä hengittämisen hän tavoittaa yhteyden ympäristöönsä. Yhtäaikainen hengitys liittää hänet kokonaisuuteen, jossa eloton ja elollinen ovat samankarvoiset. Yhteyden kokemus on merkityksellinen. Yhdessä hengittäminen, sen yksinkertaisuus ja selkeys vaikuttaa opiskelijaan voimallisesti. Se muodostuu hänelle epätavallisimmaksi kokemukseksi ensimmäisenä päivänä. Työpajassa hengittämisen ja liikkeen yhdistäminen on toistuva asia, jota teemme piirissä päivittäin. Cunningham ei ole korostanut hengittämistä. Tanssijat ovat kertoneet teoksen *Rune* (1959) harjoitusprosessista, kuinka heidän oli lopulta hengitettävä saadakseen erittäin monimutkaisen rytmin ruumiiseensa, jotta he pystyisivät tanssimaan samanaikaisesti. Heille hengityksen ottaminen mukaan liikkeeseen oli viimeinen keino<sup>586</sup>. Työpajassa liike lähtee hengitykseen keskittymisestä, sen aistimisesta.

<sup>586</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 108–109.

Näiden kahden opiskelijan kirjoitukset hengityksestä avaavat hartauden kahteen suuntaan. Ensimmäisessä kirjoituksessa ruumis tulee lähemmäksi itseä, opiskelija kuulee sitä, toisessa tekstissä yhteys fyysiseen tilaan löytyy. Hengitys muodostuu hartauden analogiaksi. Hartaus on paikka, se jakautuu itseen ja ulos.

Seuraavassa opiskelija pohtii aamun hengitysharjoitusten vaikutusta ajan keston kokemiseen.

I really feel that the warm ups every morning  
are really giving to the rest of the day.  
I feel that the day is more real, longer.  
The start is important to the rest of the day.  
(x 16. 4./ 83–86)

Hengittämiseen orientoituminen tarjoaa opiskelijalle pohjan olemiselle, ja päivästä tulee todentuntuinen.

Cunningham on verrannut tanssimista, tanssin nyt-hetkeä hengittämiseen. Tanssin elämä, elinvoima ja viehäytys on senhetkisyudessa. Tanssiminen on yhtä tarkkaa ja muuttuvaa kuin hengittäminen<sup>587</sup>. Cunningham on kirjoittanut vertauskuvallisesti tanssimisen luonteesta hengittämisenä, hengitys on myös olemista liikkeen tapahtumisessa. Liikkeessä ja hengityksessä yhdistyy myös liikkujan suhde omaan ruumiiseensa, opiskelija paikallistaa itseään seuraavassa.

The breathing makes me (come) closer to my body  
and to be aware of my lungs and limbs.  
(y 7.1./ 6–7)

Opiskelija löytää yhteyden omiin raajoihinsa, ne kuuluvat hänelle samoin kuin keuhkot. Hengitys saattaa olemisen kokonaiseksi, raajat tulevat näkyviksi, eletyiksi. Opiskelijan katse on sisäänpäin, itseensä, liike ja hengitys suuntaavat huomiota kokemiseen. Cunninghamin suunta on ollut ulos itsestä, eri menetelmillä hän on etsiytynyt kohti tuntematonta. Itse on Cunninghamille ensisijaisesti rajoite: teräväsärmäinen ego ahdistuksineen tai itse, joka käyttää liian paljon kuvittelua, harhautuu liikkeestä. Hänelle liikkeessä on kaikki. Tuohon kaikkeuteen sukeltaminen vaatii paljon tanssijoilta.

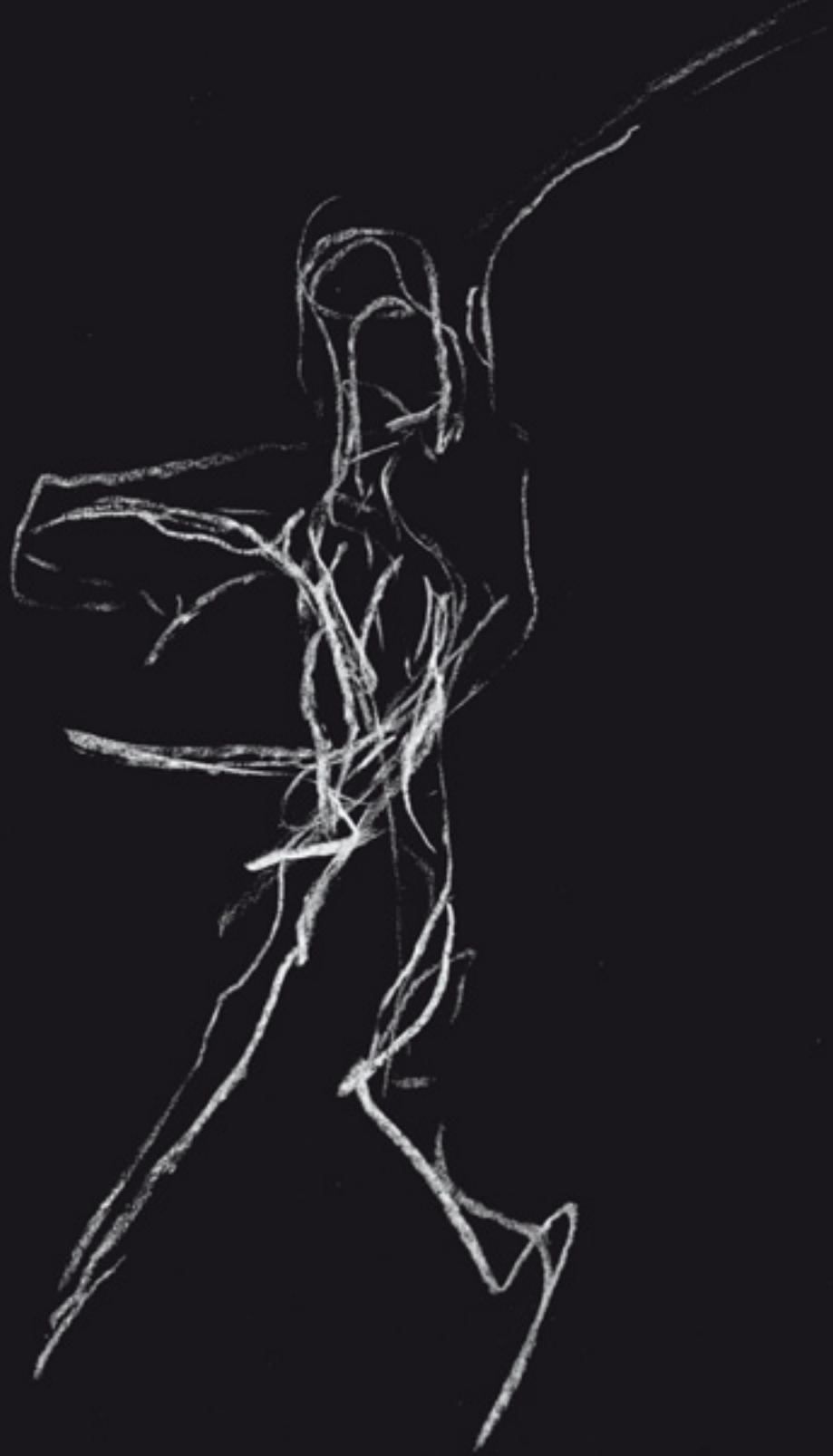
Työpajassa hengitykseen keskittyminen avaa opiskelijoiden ruumiin tunnot, se avaa mahdollisuuden yhä tarkempaan aistisuuteen. He tulevat tietoiseksi hengityksestään. Timo Klemolan mukaan hengitykseen keskittyminen on yhteistä zenissä, taolaisuudessa ja sufimystiikassa. Kehontietoisuus astuu esiin kun ajattelu muuttuu ajatteluksi ilman ajattelua, kun ego katoaa<sup>588</sup>. Hengityksen kuunteleminen tuo ruumiillisuuden koettavaksi hetkessä, se muodostuu yhdeksi perustaksi myös työpajassa.

Tapio Koski kuvaa hengityksen asemaa joogassa, jossa olennaista on keskittyä hengitykseen ja ”tulla yhdeksi” sen kanssa. Hengitysharjoituksissa egotietoisuus ylittyy, ja jäljelle jää ole-

<sup>587</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 87.

Cunningham kiittää samalla Rouva Barnettia, ensimmäistä tanssinopettajaansa, joka korosti tanssimisen hetkeä.

<sup>588</sup> Timo Klemola, *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä*. 1995, 38. Teoksessaan Klemola avaa itsen projekteiksi kutsumiaan liikuntamuotoja: voiton, terveyden, ilmaisun ja itsen projekteja.



massaolon ykseyden kokemus, jota kuvataan hiljaisuudeksi tai tyhjyydeksi. Tällaisessa kokemuksessa poistuu erillisuus itsen ja maailman välillä<sup>589</sup>. Opiskelijan kuvaus, jossa hän toteaa, että huone hengittää hänen kanssaan, todentaa olemisen ykseyden.

### **Toisto ilman toistoa** <sup>590</sup>

Yhteistä hartauden harjoittamiselle ja tanssimiselle on toisto. Toisto, joka muuttuu, ei pysy samana. Toisto muuttuu olemisessa, liikkeessä toiseksi, ainutlaatuisiksi kokemuksiksi. Cunningham on sitä mieltä, että tanssitunti on usein jäykkä, tanssijat tekevät harjoituksia. Useat tanssijat ovat pitäneet tuntia raadantana, monotonisena työnä jatkuvan toiston takia. Cunningham on kehittänyt lähestymistavan uhkaavaa monotoniana vastaan. Hän suhtautuu tanssituntiin kuin meditaatioon, jossa sama tapahtuma on aina erilainen. Tämä on tukenut hänen päivittäistä tekemistään, siitä on tullut elävä tapahtuma. Yleensä tanssijat virkoavat tanssimaan tunnin lopussa, jolloin liikutaan enemmän tilassa. Alkulämmittelystä lähtien mestari on yrittänyt levittää oman elävän suhteensa tanssituntiin, vaikka hän myöntää, ettei tapa sovi kaikille<sup>591</sup>. Se vaatii erilaisen orientaation liikkeeseen, antautumisen tapahtumiselle suorittamisen vastapainona. Se merkitsee pysähtymistä kuulemaan liikettä, ei pelkkää liikkeiden toimittamista mekaanisesti ilman ihmettelyä. Ajatus siitä, että ensin pitää lämmitellä, sitten vasta tapahtuminen voi alkaa, elää jopa opiskelijoiden keskuudessa, joilta puuttuu tanssimisen traditio.

I think the afternoons are more interesting.  
They are more creative  
and give more space of own thinking,  
which is good.  
(z 24.3/ 1-4)

Opiskelija arvottaa, hän jakaa päivän aamun valmisteluun ja iltapäivän mielenkiintoiseen tapahtumaan. Kirjoittaja kokee, että iltapäivällä varsinainen tanssiminen alkaa. Yksi mahdollinen luenta on, että vasta iltapäivällä hän on valmis ottamaan vastuun omasta tanssimisestaan, omasta ajattelustaan ja kokemuksestaan. Hän ei ole heti valmis, vaan asettautuminen tilanteeseen ja itsensä kuunteleminen vaatii valmistautumisajan. Toisaalta hän kokee aamupäivän tanssimisen ohjeet liian tiukkoina, hänelle ei jää tarpeeksi tilaa koetella, etsiä omaan olemiseensa ja tanssimiseensa. Jotkut opiskelijat kokevat toisin: ohjeet kohdentuvat tiettyyn yksittäiseen asiaan, mikä luo turvan kokemiseen, sen aistimiseen mikä on liki, juuri siinä. Kummatkin tavat kertovat sekä liikkujasta että työpajan ohjeista.

Työpajassa esiintyy toistoa, mutta sitä ei voi verrata tanssijoiden vuosikausien jokapäiväiseen toistoon. Osa opiskelijoista nauttii toistosta, koska tekemisen rakenne on heille tuttu, sen jälkeen he nauttivat liikkeeseen heittäytymisestä. Muutama opiskelija halajaa koko ajan uusia harjoituksia, uutuuden viehätys vetää heitä puoleensa. He hakevat muutosta oloon-

<sup>589</sup> Tapio Koski, *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä*. 2000, 123–124.

<sup>590</sup> Luvussa Pitkästyminen käsittelen toistoa kuormana, kun taas tässä luvussa käsittelen sitä hartauden näkökulmasta. Pitkästy misessä kirjoitan myös hengityksestä, sillä toisto ja hengitys tuntuvat kuuluvan olennaisesti hartauteen ja pitkästy miseen.

<sup>591</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 67.

sa tehtävien määrällä. Toistossa, joka-aamuissa hengitysharjoituksissa, tilan kokeminen itsessä ja fyysisessä ympäristössä on haaste. Palaute heittäytyy hengittämisenä syliini viimeisenä päivänä, kun läpituken hengitys tulvahtaa piiriin. Jokin aukeaa pelotta ja pakotta. Toisto muuttuu toisenlaiseksi. Selkeä liikemalli, jonka tarjoan opiskelijoille, liittyy hengitykseen. Siinä hengityksen yhteys liikkeeseen on olennainen: sisäänhengityksessä yksinkertainen käsivarsien kohottaminen ja uloshengityksessä alas kyykkyyhin laskeutuminen. Tämä piirissä tapahtuva joka-aamuinen rituaali kutsuu opiskelijat siihen hetkeen. Eräs opiskelija suunnittelee lähitulevaisuuttaan.

I think that I'm going to wake up earlier from now on  
to do the breathing exercises.  
I think they are a good way to start the day.  
(x 5.4/ 60-62)

Toistolla on voima. Se houkuttelee hänet mukaansa. Hengittäminen kutsuu, herättää aistisuuteen, kohtaamaan itseään ja maailmaa, itseään maailmassa.

Päivittäiseen harjoitteluun tanssijoilla on kuulunut rajojen puskeminen itsessään ja pyrkimys yltää äärimmäiseen rajaansa sekä laajentaa rajojaan.<sup>592</sup> Joka päivä tämä on toistunut. Asenne on mahdollistanut tilanteen, joka on ollut aina uusi ja erilainen ja sallinut tai vaatinut muuttumisen. Suunta on ollut rajoista ulos, itsestä ulos. Toisto ei ole ollut koskaan sama. Työpajassa opiskelijat liikkuvat rajalla, muuttuvassa maisemassa. Vieras toiminta liikehtii heissä, he tunnustelevat itseään uudenlaisessa olotilassa. He asettautuvat tilanteeseen, jota eivät tunne. He eivät suunnittele etukäteen rajojen ylittämistä, vaan tanssiminen sellaiseen, jokainen ele ja painonsiirto merkitsevät toisaalla olemista.

Cunninghamilla toisto suuntautuu ennen kaikkea liikkeeseen ja sitä tietä omien rajojen ylittämiseen. Kun tanssija keskittyy liikkeeseen, hänessä avautuu tiloja. Opiskelijat taas keskittyvät annettuun tekemiseen; annettuja liikkeitä on niukalti. Työpajassa tilanne maistuu välillä hartaalta. Liike on mahdollisuus kommunikoida toisten, tilan ja itsensä kanssa. Tämä tarkoittaa tietymättömissä oloa itseltään, liikkeen vietävänä olemista. Cunninghamin keskittyminen liikkeeseen luo tietyn tunnelman fyysiseen tilaan, se ei ole ainoastaan hänen tanssijoissaan. Hän keskittyy tinkimättömästi liikkeeseen, hän irtisanoutuu psykologisoinnista. Kenties psykologisoinnin pelko on pitänyt hänet vähäpuheisena. Kun tanssijat kysyvät apua vaikeiden liikeosioiden suorittamiseen, hänen ohjeensa suuntautuvat itse liikkeeseen, suoraan toimintaan: "The only way to do it is to do it"<sup>593</sup>, "No, just go ahead and do it. Do it till you find out what it is."<sup>594</sup>. Joskus hän ei heti halua auttaa, koska haluaa nähdä mitä tanssija itse tekee liikemateriaalilla.<sup>595</sup> Yvonne Rainer on painanut mieleensä Cunninghamin sanat: "You just do it, with the coordination of a pro and the non-definition of an amateur".<sup>596</sup> Tässä läikähtää. Läikähtää yhteys työpajan opiskelijoihin, jotka ovat tietämättömät

<sup>592</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 74.

<sup>593</sup> Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968, numeroimaton.

<sup>594</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 68.

<sup>595</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., *Cunningham and his Dancers (1987)*. Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 110.

<sup>596</sup> Yvonne Rainer, *This is the Story of a Man Who...* James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986, 35.





tanssista, tanssimisen konventioista. Heidän kasvoillaan ei ole piintyneitä määreitä, he eivät asetu tanssituntien tuomiin tapoihin liikkua, koska heillä ei ole kokemusta niistä. He kierivät, pyörivät, hypähtelevät. Liike ei merkitse heille kodifioitua tekniikkaa, heiltä puuttuu virtuoosimainen osaaminen. Opiskelijoilla liike on tasapainossa olemisen kanssa, katsojaan välittyy rauha ja varmuus. Hartaus merkitsee sopusuhtaisuutta liikkeen ja liikkujan välillä, sitä miten liikkuja asustaa liikettä. Cunninghamin lainauksesta näkyy, että hän on arvostaa maallikon liikkumista, jossa määreet eivät rajaa olemista. Määreet liittyvät egon pyristelyyn. Liikkeeseen keskittymisessä tekijä ei kiinnity pelkästään itseän, toiseen tai ympäristöön, vaan tapahtuu kurottuminen kohti sellaista mitä ei voi tietää. Yhteys syntyy.

### **Hartaus laatuna joka on teko**

Luottamus on yhteinen piirre lukuisissa opiskelijoiden kuvauksissa. He luottavat liikkeen tuomaan tietoon. Oma ruumiillisuus, toiset opiskelijat ja ympäristö aukeavat uudella tavalla. Esiin astuu selkeys, joka näyttäytyy ympärillä olevien suuntien hahmotuksena ja orientaationa toisten muuttuville paikoille salissa. Itsensä kuuleminen tuottaa rauhallisuuden tunnelmien vaihdoksissa. Olemiseen liittyy kiinteästi aistien avoimuus ja virittyneisyys tapahtumiselle. Maailma avautuu koettavaksi aisteissa. Tämä tapahtuu liikkeessä. Opiskelijat eivät vain pysähdy ja koskettele, aisti fyysistä tilaa vaan he liikkuvat tilaa. Aistisuus kohdistuu omiin ruumiin tuntemuksiin ja ympäröivään maailmaan. Rajapinnat sekoittuvat. Siitä nousee jotain, joka ei ole vain tästä todellisuudesta, se on aavistus toisenlaisesta olemista. Selkeyden olotila saapuu aistisuuden tunnustamisesta. Selkeys on yksinkertaisuutta. Cunningham ei usko, että olisi mahdollista olla liian yksinkertainen. Tanssiminen on hänelle henkistä harjoitusta fyysisessä muodossa, se mikä näkyy, on sitä mitä se on<sup>597</sup>. Se jokin ilmenee tanssimisessa. Se on yksinkertaisuutta olemisen selkeydessä, mutta se ei merkitse liikkeiden yksinkertaisuutta. Cunninghamin liikemateriaali vaatii ruumiin hallintaa eri suunnissa, se vaatii nopeutta, täsmällisyyttä. Työpajassa tapa olla liikkeessä on yksinkertaisempaa, koska liikkeet eivät vaadi teknistä taituruutta. Tämä tarkoittaa luottamusta siihen, että olemisen yksinkertaisuudessa on kaikki tarvittava. Se kutsuu hartautta. Hartaus avautuu opiskelijoissa ja tilassa heidän ympärillään.

Edellä esitetyissä esimerkeissä hartaus näyttäytyy tietynlaisena olemisen laatuna. Hartaus avautuu eri tunnelmissa, se ei muodostu tiiviiksi samanlaiseksi olotilaksi. Yhteinen tekijä on antautuminen liikkeelle, liike ja tekijä muodostavat sopusointuisen parin. Hartaus levittäytyy usvana salissa, se yhdistää opiskelijat ja kirkastaa tilan. Se on samalla henkilökohtaista ja yhteisöllistä. Ykseys ja erillisuus yhtyvät. Se koskettaa, ihminen on kosketuksessa itsensä kanssa ja aistii maailman ympärillään. Siitä nousee eettisyys, kiitollisuus tanssimisesta toisten opiskelijoiden kanssa.

Liike ja siihen keskittyminen on tapahtunut sekä Cunninghamin tanssijoilla että työpajan opiskelijoilla. Cunninghamin mukaan tanssijat eivät yritä olla muuta kuin itsensä. He teuttavat identiteettiään tanssimisessa. He tekevät jotain sen sijaan että olisivat jotakin<sup>598</sup>.

<sup>597</sup> Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 39.

<sup>598</sup> Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 111. Cunningham totesi näin vuonna 1974. Sana identiteetti oli kenties vallalla silloin(kin) puheissa. Sanana se henkii rajoja, tietämistä. Cunningham korostaa viimeisessä lauseessa toimintaa suhteessa jonakin olemiseen, se luo ristiriidan sisältöön. Roger Copeland on kirjoittanut paljon Cunninghamista ja luonut hänelle kirjoituksillaan tietyn identiteetin. Copeland käyttää myös sanaa identiteetti. Lukuisissa kirjoituksissa ja haastatteluisissa Cunningham on viitannut aina samoihin esimerkkeihin, hän pysyy kirjoituksissa tietynlaisena.

Se tarkoittaa liikkeeseen keskittymistä, oman kuvittelukyvyyn siirtämistä syrjään. Cunninghamin entinen tanssija Gus Salomons jr on kuvaillut miten Cunningham on rakentanut tanssijan keskittymisen, tanssijan on ollut mahdoton asettaa omaa kuvitteluaan liikkeiden päälle. Cunningham on estänyt tanssijan kääntymisen sisäänpäin, omiin kuvitelmiinsä. Tanssijoilta on vaadittu heidän koko keskittymisensä, jotta he tekisivät liikkeet oikein ja kunnolla<sup>599</sup>. Tanssiminen on Cunninghamille yksilön kuvittelun riisumista, pelkistämistä. Työpajassa opiskelijat keskittyvät ensisijaisesti tanssimiseen, erillisillä liikkeillä ei ole heille merkitystä. Tanssiminen on heille merkityksellistä sellaisenaan, mutta he tarvitsevat rinnalleen toiset ihmiset. Kuvittelulta puuttuu tila, koska toisten kanssa tanssiminen ja keskittyminen liimaavat heidät työpajan todellisuuteen. Jälkeenpäin se voi tuntua kuvittelun tuntukselta, epäuskottavalta, outous vaikuttaa siihen. Ruumiin tunnot kertovat koetusta. He luottavat liikkeellä kommunikointiin, se tapahtuu.

Työpajassa hartaus avautuu tanssimisessa, liikkeet muuttavat opiskelijoiden olotilan. Yvonne Rainer on muistellut osallistumisestaan ensimmäistä kertaa Cunninghamin tanssintunnille. Cunningham oli hiljainen ja epäempaattinen, hän vain tanssi. Hän puhui hiljaisella hartaudella, joka sekä tynnytti että ilostutti Raineria. Hänen tanssinsa näytti vääjäämättömän helpolta, aivan kun hän tekisi jotain hyvin tavallista<sup>600</sup>. Cunninghamin teot, tanssi ja puhe avautuvat tanssijan muistoissa kahteen suuntaan, riemuun ja tyyneyteen. Cunningham asustaa liikkeessä, tavallisuus on helppoa, hänelle luontevaa. Tanssiessa opiskelijoille avautuu nopeasti reitti heille epätavallisesta toiminnasta luontevaan.

Tanssimiseen sisältyy piirteitä, jotka liittävät sen perenniaaliseen filosofiaan. Perenniaalisessa filosofiassa ykseys on yksi keskeinen käsite, ykseydestä on käytetty nimitystä *philosophia perennis*.<sup>601</sup> Ykseys selittää maailman ykseytenä, jossa ihminen ja hänen ympäristönsä ovat erottamaton kokonaisuus. Ykseyden rinnalla ihminen ja harmonia kutoutuvat yhteen ja ovat perenniaalisen perinteen keskeiset käsitteet. Ideaalit ovat olennaiset, ne ovat muuttumattomat eri perinteiden muodosta riippumatta, siinä henki usko riippumattomaan ytimeen, joka sisältyy yksilökokemuksiin. Tutkimus ei jää ainoastaan ideoiden tasolle. Ihmisen todellisuus, hänen elämälleen luoma mielekkyys ja kysyminen kuuluvat perenniaaliseen filosofiaan. Erilaiset harjoittelun tekniikat – taistelulajit, joogatekniikat, zenharjoitukset – kuuluvat perenniaalisen piiriin<sup>602</sup>. Fyysisen harjoituksen avulla, esimerkiksi joogan ja zen-budon avulla voidaan tavoitella onnistuneesti hyvää elämää, kun itsen ja maailman erillisyyttä voidaan ylittää.<sup>603</sup>

Ihmisen kokemushorisontin rakentuminen, muuttaminen ja muotoutuminen liittyvät sekä perenniaaliseen filosofiaan että tanssimiseen. Esimerkiksi buddhalaisuus kuuluu perenniaaliseen filosofiaan. Tanssija ja koreografi Deborah Hay yhdistää tanssimisen buddhalaisuuteen. Hän etsii tanssissa tasapainoa, jossa tekijä ei katoa kuvittelumaailmaan eikä kiinnitä liian tiukasti huomiota maailmaan. Se merkitsee avoimuutta ja valppautta tanssimis-

<sup>599</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998.120.

<sup>600</sup> Yvonne Rainer, This Is the Story of a Man Who... James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*. 1986. 35.

<sup>601</sup> Raili Kauppi, *Philosophia perennis ja sen merkitys ihmiselle*. Timo Klemola (toim.), *Toinen filosofia*. 1992. 1.

<sup>602</sup> Juha Varto, *Filosofia ja perenniaalinen filosofia*. Timo Klemola (toim.), *Toinen filosofia*. 1992. 92–139.

<sup>603</sup> Esim. Tapio Kosken tutkimus liittyy perenniaaliseen filosofiaan: Tapio Koski, *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä*. 2000.

sessä<sup>604</sup>. Kiinnittyminen maailmaan on siis olennaista, mutta se ei saa tapahtua takertumalla, vaan aistimalla, olemalla auki maailmalle. Hayn teos *My Body, The Buddhist* sisältää lukuja, jotka nimensä mukaan sisältävät samankaltaiset hartauden eri puolet, jotka opiskelijat kohtaavat ja tunnistavat. Joidenkin lukujen nimet viittaavat myös opiskelijoiden löytämiin ilmiöihin: *my body finds energy in surrender, my body commits to practice, my body trusts the unknown, my body is held in the presence*. Vaikka teoksen otsikko viittaa buddhalaisuuteen, Hay ei harjoita sitä, mutta lähestyy ruumiillisuuttaan senkaltaisella hartaudella. Tanssiminen on hänelle aina pyhää, koska se yhdistää ruumiin ja tietoisuuden. Hän löytää pyhän arjessa, hän tunnistaa sen fyysisyydessä, joka ei palvele mitään muuta kuin fyysisyyttä itseään<sup>605</sup>.

Hay etsii olemisen tapaa liikkeessä kysymyksillään, jotka alkavat sanoilla ”mitä jos”. Hän haastaa kysymyksillään liikkujan, jolloin liikkujan suhde liikkeisiin, havaintoihin muuttuu. Kuvaan seuraavassa tuntojani Hayn työpajassa, johon osallistuin vuonna 2003.

*Makaan lattialla. Kuulen hänen sanansa, kun hän esittää ”mitä jos” kysymykset työstettäviksi. Onko minussa 73 triljoonaa solua? Ja ajatella kaikilla soluilla liikkeessani on mahdollon tehtävä. Nauran, nauru purkautuu minussa. Viehätyn tehtävän laajuudesta, sen hallitsemattomuudesta. Nauru jatkuu minussa, se ei suostu loppumaan. Hypin, huidon ja tehtävän suuruus pudottaa minut lattialle. Kietoudun solutason liikkumiseen, ääretön solujen avaruus huimaa. Solut päihittävät egon, niitä on niin paljon että tehtävän mahdottomuus – ajatella 73 triljoonalla solulla liikkeessa – avaa liikkeen pois egon tiukoista rajoista. Deborah Hay tunnustaa tehtävän mahdottomuuden, saatamme vain harjoitella ja nähdä toisten harjoittelevan. Kotimatalla harjoittelen dialogia, keskustelua reittini varrella. Pensas pysäyttää minut useiksi minuuteiksi, seuraavaksi mänty, sitten altaan reuna puistossa. Jalkani jäykistyvät, en pysty liikkumaan. Olen pakahtua ympäristön puheeseen, siihen miten koen ympäristön.<sup>606</sup> Liike kaikkoaa. Olen puristautuneena kohtaamisiin. En pääse kotiin. Minun on suljettava soluajattelu, lopetettava keskustelu puiston vaahteroiden kanssa, paleltaa: on tammikuu.*

Deborah Hay tanssi vuoden verran Cunninghamin ryhmässä. Hän on myöhemmin löytänyt oman tapansa liikkua, se on rukousta, dialogia maailmakaikkeuden kanssa. Hän on työskennellyt paljon sekä ammattitanssijoiden että tanssin maallikoiden kanssa. Suhde Cunninghamiin, mestariin, oli säikky, sillä aina kun hän tunsi tai luuli että Cunningham katseli häntä, hän pelkäsi kaatuvansa.<sup>607</sup> Hänen antamansa ”mitä jos” kysymykset antavat liikkujalle ensisysäyksen kysyä, kuulla itseään ja tapaansa olla maailmassa. Ne luovat aina tietynlaisen tavan olla, tunnelman. Hayn dialogi suuntautuu liikkujan ja maailmankaikkeuden suhteeseen, liikkuja pääsee tunnustelemaan valintojaan ja mahdollisia vastauksia.

<sup>604</sup> Susan Leigh Foster, Foreword. Deborah Hay, *My body, the buddhist*. 2000, xxiv.

<sup>605</sup> Susan Leigh Foster, Foreword. Deborah Hay, *My body, the buddhist*. 2000, xvii-xviii.

<sup>606</sup> Ks. Martin Buber, *Minä ja Sinä*. 1999(1923), 57: ”Pelkässä läsnäolossa ei voi elää (...)”

<sup>607</sup> Deborah Hay kertoi asian minulle kun keskustelin hänen kanssaan työpajan ”Neljä harjoitusta vapaudesta” jälkeen 21.1.2003 Helsingissä.

Hartaudessa opiskelijat tunnistavat mitä tarvitsevat, yksi kirjoittaa tarpeista, toinen luonnosta paluuna johonkin perustavanlaatuisen tilaan, helppouteen. Hartaudessa oleminen, liikkeen hartaus on sen hyväksymistä, että paras paikka on juuri se paikka missä nyt on.

### **Harras odotus**

Martin Heidegger kirjoittaa silleen jättämisestä, jossa on kyse samankaltaisesta avoimuudesta, johon opiskelijat antautuvat. Siinä luovutaan tahtomisesta, jättäydytään tahtomisen ulkopuolelle<sup>608</sup>. Odotetaan. Heidegger kirjoittaa teoksessaan tienoosta, johon oppinut, tutkija ja opettaja viittaavat, jossa he kulkevat. Tienoo on maailmassa, he näkevät sen, keskustelu lomittuu ympäristöön, tuohon tienooseen. Opiskelijoille tanssiminen merkitsee tienoon näkemistä itsessään, oman ruumiillisuuden paikantumista maailmassa. Tienoo itsessä, tienoo paikassa ulottuu myös ympäristöön. Tuosta avoimuudesta syntyy hartaus ilman tahtomista. Sitä voi lähestyä odottamalla, mutta odottamisella ei ole kohdetta. Heideggerin mukaan odottamisessa jätetään avoimeksi se, mitä odotetaan.<sup>609</sup> Tämä pätee liikeimprovisaatioon, koska opiskelijoille ei piirry tarkkaa kuvaa siitä, mitä liikeimprovisaatio tulee olemaan. Tuntemattomuus auttaa heitä olemaan siinä, ihmettelemään. Odottaminen merkitsee jättäytymistä liikkeeseen, joka ei suuntaudu mihinkään tiettyyn päämäärään. Muutamat opiskelijat mainitsevat rauhan, levollisuuden tunteen. Se on heille yhtenä perustana hartauden kokemiselle. Heideggerin teoksen maisemat tuovat mieleen Samuel Beckettin *Huomenna hän tulee* -teoksen.<sup>610</sup> Siinä oleminen, kahden ihmisen odottaminen, luo avaran tilan, maiseman. Odottamisen kohde hämärtyy, siinä hetkessä oleminen tulee tärkeäksi, kiinnostavaksi. Tässä on yhteys Heideggerin silleen jättämiseen, odotukseen ilman päämäärää. Englanninkielisessä nimessä odottaminen korostuu: *Waiting for Godot*. Godot henkilönä ei tule koskaan lihalliseksi, odottamisesta tulee tapa olla, kohde häipyä pois, se häivähtelee vain silloin tällöin tekstissä. Kohteettomuus odotuksessa sitoo teoksen Heideggerin ajatuksiin. Teksti yllättää joka sivulla, koska aristoteelista dramaturgiaa, selkeää juonta ei ole, vaan vuorosanat sinkoilevat ainakin näennäisesti teemasta toiseen.

Näytelmä merkitsee leikkiä, se on pelaamista ajan kanssa. Siihen on kirjoitettu ohjeet vuorosanojen väliin, yksi suosituin on hiljaisuus. Joskus mainitaan pitkä hiljaisuus. Paikan kuvaus on autio, pelkistetty. Ensimmäisessä näytöksessä on kirjattuna Maantie. Puu. Ilta. Toissa näytöksessä on Seuraava päivä. Sama aika. Sama paikka<sup>611</sup>. Aika ei kulu, se on. Ajaton aika, juoneton juoni karistavat lineaarisuuden. Ei kuljeta yhdestä paikasta toiseen paikkaan, vaan useat mahdolliset suunnat aukeavat samanaikaisesti. Lukija ei voi nojata mihinkään varmaan, teksti pakottaa valppauteen. Tekstillä voi leikkiä: kirjan voi avata mistä kohtaa tahansa, se vaatii kulkemaan jokaisen vuorosanan matkassa, mutta tekstiä ei saa sitoa tiukasti siihen mitä on ollut tai siihen mitä tulee tapahtumaan. Teksti hengästyttää ensi lukemisella, mutta jos siihen sitoutuu liikaa, se karkaa, väsyttää, nujertaa. Kun lukija antaa tekstille tilan ja ajan – antaa lauseiden viipyillä – nautinto alkaa. Tila saa uuden ulottuvuuden sanassa.

<sup>608</sup> Martin Heidegger, *Silleen jättäminen*. 2002 (1959), 34.

<sup>609</sup> Martin Heidegger, *Silleen jättäminen*. 2002 (1959), 44.

<sup>610</sup> Samuel Beckett, *Huomenna hän tulee*. 1990 (1949).

<sup>611</sup> Samuel Beckett, *Huomenna hän tulee*. 1990 (1949), 8, 71.

Beckettin näytelmä on tulemista joksikin, liikettä, suuntaa, muuntumista. Hetken kohtaaminen tapahtuu siinä, ennakoimatta.

VLADIMIR No? Lähdetäänkö?

ESTRAGON Kyllä, lähdetään.

Eivät liikahda<sup>612</sup>.

Nämä ovat viimeiset vuorosanat, viimeinen tapahtuma näytelmässä. Sanojen ja tekojen näennäinen ristiriita on olemassa. Liikkeen ja liikkumattomuuden mainingit alkavat keinuttaa näytelmää. Lopusta tulee alku, alku jollekin. Teos on avoin, se merkitsee tulemista joksikin, odotus ei kiinnity päämäärään, se ei ole kiinnittynyt tiiviisti joksikin. Avoimuus haastaa lukijan. Jos lukija sulkee itsensä päämäärään, tiiviiseen, umpioituneeseen ymmärtämiseen, näytelmän luonne karkaa. Kun lukija heittäytyy vuorosanojen virtaan, antaa kaikkien suuntien olla avoimina lukiessa, alkaa kohtaaminen tekstin kanssa, syntyy nautinto ja ilo.

Näytelmä on samankaltainen opiskelijoiden tanssimisen kanssa, se on samankaltainen Cunninghamin teosten kanssa. Lineaarinen yhteys edellisiin tapahtumiin puuttuu. Edes työpajan pysähtymiset, nuo arvaamattomat ilmestymiset, eivät noudata syy-seuraussuhdetta. Pysähdys tapahtuu. Liikkujien valppaus herkistää katsojan, pelkistetyistä rakenteesta kimpooa yllätyksellisyys. Olemisessa kuultaa hiljaisuus, hiljaisuus rauhana. Hiljaisuus ei ole toimimattomuutta vaan liikettä ja toimintaa. Ajatus rauhasta ja tyyneydestä valtaa opiskelijat, kun he pysähtyvät kirjoittamaan tapahtuneesta.

Hannah Arendtille toiminta ja ajattelu näyttävät erillisinä ja erilaatuisina. Toiminta tapahtuu toisten parissa, se on toisten kanssa olemista yhteisesti jaetussa maailmassa, kun taas ajattelu vetäytyy maailmasta itsensä pariin.<sup>613</sup> Ajattelu keskeyttää toiminnan. Ajattelussa ihminen ei ole siellä missä hän todella on, vaan hän elää mielikuvien ympäröimänä, jotka ovat näkyviä vain hänelle. Arendt kuvaa ajattelua vetäytymiseksi mikä-mikä maahan, näkymättömien maahan. Aika ja tila häviävät, samoin niiden etäisyydet. Koettu on ajattelun pohjana, mutta ajattelussa tarvitaan kuvittelua, jossa tapahtuu aistikokemusten purkamista<sup>614</sup>. Tanssimisessa ajattelu ja toiminta solmiutuvat yhteen, liike tapahtuu, liike lävistää ajatuksen. Ajatus silpoutuu liikkeessä. Tanssiminen toimintana sisältää ajattelun, ruumis tekee ratkaisut, se muistaa, toistaa. Se on erilaista kuin ajattelu pohtimisena, koska ajatus elää liikkeessä. Toisten kanssa tanssimisessa on mahdollista aistia toiset ja siinä samassa kuvitella olevansa toisaalla. Joka päivä tanssimisen jälkeen opiskelijat kirjoittavat kokemuksistaan, jolloin he ovat erillään toisistaan. Tämä muistuttaa Arendtin kuvaamaa vetäytymistä. Siinä koettu, eletty saa muodon, se kiinnittyy lauseeksi, ajatus muuttuu ajattelemiseksi.

<sup>612</sup> Samuel Beckett, *Huomenna hän tulee*. 1990 (1949), 124.

<sup>613</sup> Hannah Arendt kuvaa toimintaa erityisesti teoksessa *Vita Activa*. 2002 (1958), 178–251. Ajatteluun hän on keskittynyt teoksessaan *The Life of the Mind. Thinking*. 1978.

<sup>614</sup> Hannah Arendt, *The Life of the Mind. Thinking*. 1978, 78, 85–87.

## Omistautuminen, osallisuus kosketuspintaan

Opiskelijat kirjoittavat joka päivä tanssimisen päätteeksi työpajassa. Tunnelma on harras: he istuvat, makaavat lattialla; he sitoutuvat kirjoittamiseen, kynän liikkeeseen paperilla. Paperin kahina ja kynän piirtojen ääni täyttävät tilan, kukaan ei puhu mitään. Tuossa kirjoituksessa olemisessa on jotain samankaltaista kuin liikkeessä olemisessa. David Michael Levin kirjoittaa uskonnollisten tekstien kopioinnista. Kirjoittaja sitoo itsensä kirjoittamiseen, käsi sidotaan imitointiin, sen uudelleen tuottamiseen, mitä silmät lukevat. Se vaatii myös lukemista, silmien kohdistamista, sitomista kulloiseenkin kohteeseen. Levin pohtii merkitseekö tämä sitominen, sitoutuminen orjuutta vai vapautusta. Ennen kaikkea se tuottaa tekijälle johonkin kuulumisen tunteen, liittymisen kulttuuriin uudella tavalla. Levin viittaa keskiajan Eurooppaan ja muinaiseen Kiinaan kirjoitusten kopioinnin harjoituksessa. Tapahtuu omistautuminen juuri sille tekemiselle, jossa ego siirtyy syrjään. Meditatiiviseen otteeseen kuuluu tarkkuus, virheettömyys, kärsivällisyys ja kestävyys. Kirjoittamiselle omistautuminen sisältää myötätunnon eleen, koska tekijä kurottautuu kohti toisia kuolevaisia, ja kirjoitukset sisältävät ihmisten haluaman autoritaarisen opastuksen<sup>615</sup>. Opiskelijat tunnustelevat ruumiillisuutensa tunteja kirjoittaessaan, kirjoitus on kulttuurista, toisaalta se hipaisee sitä, miten ainutlaatuisella tavalla kukin opiskelija kokee tanssimisen. Levin siirtää pyhien tekstien kopioinnin merkityksen nykyaikaan, munkkien tehtävä on väistynyt. Lukeminen ja kirjoittaminen ovat ritualisoituja eleitä, vaikka ne ovat menettäneet yhteytensä vanhan tradition pyhään. Tällaisena rituaalina ne kuuluvat yhteisöllisyyteen, kulttuuriin, ja ne sisältävät kulttuurin arvostamat piirteet. Kirjoittamisen ja lukemisen ele henkii vaatimusta, siinä on jäljellä jotain pyhiin kirjoituksiin sitoutumisesta. Uudenlainen taju ruumiin omistautumisesta on mahdollinen näissä eleissä<sup>616</sup>.

Hartaus avautuu opiskelijoilla sekä silleen jättämisenä että toimintaan sitoutumisena. Hartaudessa kiteytyy pelkistetty hetkessä oleminen, liike ja liikkumattomuus. Liikeimprovisaatiossa hartauden olemuksen tarkoituksellisuus syntyy näennäisesti tarkoituksettomasta liikkeestä. Ihminen toimii ja kuulee ruumisissaan samanaikaisesti. Opiskelijat ovat avoinna liikkeelle, he valpastuvat tapahtumiselle. Tuossa tapahtumisessa, jota kutsun hartaudeksi, oleminen näyttäytyy ilmavana orientaationa liikkeeseen. Opiskelijoiden liittyminen liikkeeseen, tilaan ja toisiinsa tapahtuu silleen jättämisenä, antautumisena tilanteelle, josta he eivät tiedä ennen kuin ovat siinä. Jälkeenpäin jää jälki, silti ihmetys säilyy. Tarkkaan ei voi sanoa, millaista hartaudessa kulkeminen on.

Martin Heidegger on kuvailut hartautta (saks. *Inständigkeit*) täälläolemisen piirinä, joka muokkaa ihmistä. Hartaus valottuu neljän erilaisen määreen, sanan avulla. Voimakkuus, päättäväisyys, lempeys ja yksinkertaisuus suuntaavat hartauden maisemaan, joka levittäytyy usvana, tuntemattomana eteen. Heideggerin kuvailut – olemisen tyhjentämättömyys, herääminen sille mikä on peitetty, tapahtumiseen turvattomana astuminen – viiptyvät sen ympärillä mikä on salattu mutta silti tässä<sup>617</sup>. Jokin pilkistää, sanojen kuvaukset avaavat hartautta, ne eivät sido sanoja yhteen, ensimmäiseen ajateltavissa olevaan merkitykseen, vaan niistä nousee ihmettely, hämmästys ilmiötä kohtaan. Hartaus avautuu eri suuntiin ja sa-

<sup>615</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 186–187.

<sup>616</sup> David Michael Levin, *The Body's Recollection of Being*. 1985, 189–190.

<sup>617</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*. 1989, 298–299.

malla sen ykseys paljastuu. Se tunnustaa voiman, joka sitoo olennaisen, sitoo eri suunnat yhteen. Hartaus on tietty olemisen paikka. Saksankielisen sanan etuliite viittaa siihen, että ihminen on mukana, osallisena jossain, joka on muuttuva (in-ständig). Ihminen pääsee osalliseksi johonkin, joka ei ole kokonaan itseä. Toiseus on hartautta.

Juha Varto kuvailee hartautta kosketuspinnaksi, vereslihaksi jossa sekä oleminen maailmassa että kosketus ovat aistittavissa yhtä aikaa.<sup>618</sup> Opiskelijoiden avoimuus, herkkyyks aistia itseä ja toiset muodostaa jonkinlaisen kosketuspinnan. Mutta mitä se on? Opiskelijat kuvaavat ruumiissaan olevat tuntemukset, myös sen, mitä yhteys toisiin merkitsee, miten se liikehtii ja muuttuu. On jonakin. Herkkyyks, suuri avoimuus kuuluu hartauteen. Kosketuspinta, veresliha on auki itseän, osa olemisesta sitoutuu välttämättä sen paikan aistimiseen, siihen itseensä ja toinen osa suuntautuu ympäristöön. Näin se jakautuu kahtaalle ja on ykseys. Kosketuspinnassa, kosketuksessa todellisuus paljastuu itsenään, se paljastuu ihmisessä.<sup>619</sup>

Oleennaista on, että ihminen on paljas, alaston hartaudessa. Siitä nousee ruumiillisuus, ihminen kokee hartaudessa maailman ja itsensä rajat ruumiillisuutena<sup>620</sup>. Ainostaan ruumiillisuudessaan ihminen kokee vastuksen, mielikuvat eivät sitä tarjoa.

Yksi erityinen, yksi erityisen outo piirre hartaudessa on: se on pyrkimätön ja erittelemätön. Maailma tulee läsnäolon läpi<sup>621</sup>. Tapa, jolla maailma liukuu opiskelijoihin, ja kuinka he hengittävät tilaa, merkitsee jotain selittämätöntä, ylijäämää.

## Pyhän saapuminen

Tanssimiselle herkistyminen tuottaa monet aistimukset. Sana hartaus yrittää avata sitä yhdeltä suunnalta. Tanssimisessa oleminen tarkoittaa hartauden harjoittamista. Siinä palataan alituisen liikkeeseen, liikkumiseen ja kuunnellaan liikettä. Tanssiminen tekona ilman tiettyä tavoitetta, ilman yritystä johonkin tiettyyn tuo hartauden. Sukellus ehdoittaa liikkeeseen tarkoittaa, että liikkeessä oleminen on merkityksellisempää kuin liikkeen muoto. Työpajassa tekeminen hetkittäin lakkaa ja hartaus pyhään saapuu.

Aki Huhtinen kuvailee silleen jättämistä<sup>622</sup> hartaudeksi pyhään. Itsekkyys katoaa, hartaudessa on pyrkimättömyyttä ja erittelemättömyyttä, joka voi ilmetä niin, että tuska tai onni tulee ihmiseen. Huhtinen puhuu uskonnollisesta tilasta, jossa sulaututaan yhdeksi yhteiseksi maailmaksi Jumalan luoman kanssa. Hartaus tekona on hänen mukaansa kosketuspinta, jossa henkisyys on koettavissa ruumiin jokaisessa kohdassa. Tila on pyhä ja rasvamainen<sup>623</sup>. Ymmärrän, että hän kirjoittaessaan rasvasta tarkoittaa että ihminen on maailmassa lihallisenä. Ihmisellä on yhteys maailmaan, joka tuntuu lihassa. Kokonaisuuden tunne sisältää kivun, kärsimyksen ja ilon, se tarkoittaa kaiken maailman kuuluvan kokemista, ei sen poissulkemista. Kuvaus, jossa opiskelija sanoo sielun liikkuvan ruumiissa, tarjoaa eletyn esimerkin Huhtisen puheelle. Opiskelijoiden kirjoitukset sisältävät tanssimisen uurastuksen, tanssikokemukset liittyvät hartauden piiriin: jälkepäin lihassa on

<sup>618</sup> Juha Varto, *Laulu maasta*. 1991, 49.

<sup>619</sup> Juha Varto, *Laulu maasta*. 1991, 49.

<sup>620</sup> Juha Varto, *Laulu maasta*. 1991, 51–53.

<sup>621</sup> Juha Varto, *Laulu maasta*. 1991, 46.

<sup>622</sup> Huhtinen viittaa Heideggerin termiin silleen jättäminen. Ks. Martin Heidegger, *Silleen jättäminen*. 2002.

<sup>623</sup> Aki Huhtinen, *Sielun parantamisesta sielun hoitamiseen*. 1996, 176–177.

raskas tunne, mielessä keveys. Ne sekoittuvat. Jälki jää lihaan, se on rasvainen.

Hartaudessa tapahtuu silleen jättäminen, eikä epäilylle toiminnan esteenä jää tilaa. Aki Huhtisen kuvaus silleen jättämisestä, jota hän kutsuu hartaudeksi pyhään, ilmaantuu työpajassa aika ajoin. Opiskelijat eivät katoa hurmoksellisiin tunnelmiin, vaan toisen ruumiillisuus, toisen läheisyys ja kosketus luovat sekä erillisyyden että yhteisyyden, melkein ykseyden hetkittäin. Drew Leder kuvaa ykseyttä, syvää yhteisyyttä. Ykseys henkii osallisuutta Kaiken kanssa, siten kuin kukin sen ymmärtää. Osallisuuteen sisältyy toiminta, siihen sisältyy harjoittaminen kuten rituaali ja rukous tai meditaatio<sup>624</sup>.

Työpajassa on jotain samaa, jonkinlainen pyhä ykseys saapuu hetkittäin. Liike asettuu leiväksi ja viiniksi, jolloin liikkeessä jokin avautuu, se levittäytyy. Se kurottautuu ja kohtaa sen mitä Leder nimittää Kaikeksi. Liike on myös yhteydessä toisiin osallistujiin. Useimmilla opiskelijoilla tanssiminen hartauden harjoittamisena kytkeytyy toisiin liikkujiin, he tunnistavat toiset itsessään, he aistivat itsensä ja toiset samanaikaisesti. Opiskelijoilla yksityisyys liikkeessä avautuu yhteisöön. Liikkeen muodolta puuttuu merkitys, olennaista on millaisen tunnelman liike luo. Jumala tai jumaluus avautuu tuntemattomana ja rajattomana.

Leder kirjoittaa, kuinka ihminen avautuu ruumiissaan maailmaan, tämä tapahtuu kun ihminen katselee esimerkiksi tähtitaivasta tai toisen kasvoja. Ihminen ylittää itsensä ruumiillisuudessaan maailman kanssa, kokemus ykseydestä tapahtuu ruumiissa. Ihminen on maailmankaikkeuden osa, hän peilaa sitä itsessään<sup>625</sup>. Ihmisen tapa olla maailmassa on ruumiillinen, ruumis muuttuu, avautuu pyhyyteen ja maallisuuteen. Leder arvostaa ruumiillisuutta. Se on, olemme se, ruumis on maailmassa, mutta se sisältää myös paljon sellaista, johon sanat eivät ulotu. Maallisuus ja pyhyys tarvitsevat toisiaan, tulevat näkyviksi toistensa avulla. Äärettömyyttä ja pyhyttä ei ole ilman maallisuutta. Opiskelijoiden tanssiminen työpajassa avaa ihmisen olemisen maailmassa, ruumiillisen olemisen. Liike avaa ruumiillisuuden pyhyttä kohti, se on ruumiin yksi tapa olla. Liikkeen pyhyys, hartauden saapuminen ei vaadi kulttuurisesti pyhiä paikkoja, työpaja tapahtuu puutyösalissa teknisessä korkeakoulussa. Pyhyys aukenee ruumiin liikkeistä: yhteys toisiin liikkujiin, tilaan, itseen sekä tuntemattoman ja äärettömän hyväksyminen kutsuu pyhää, kutsuu pyhään.<sup>626</sup>

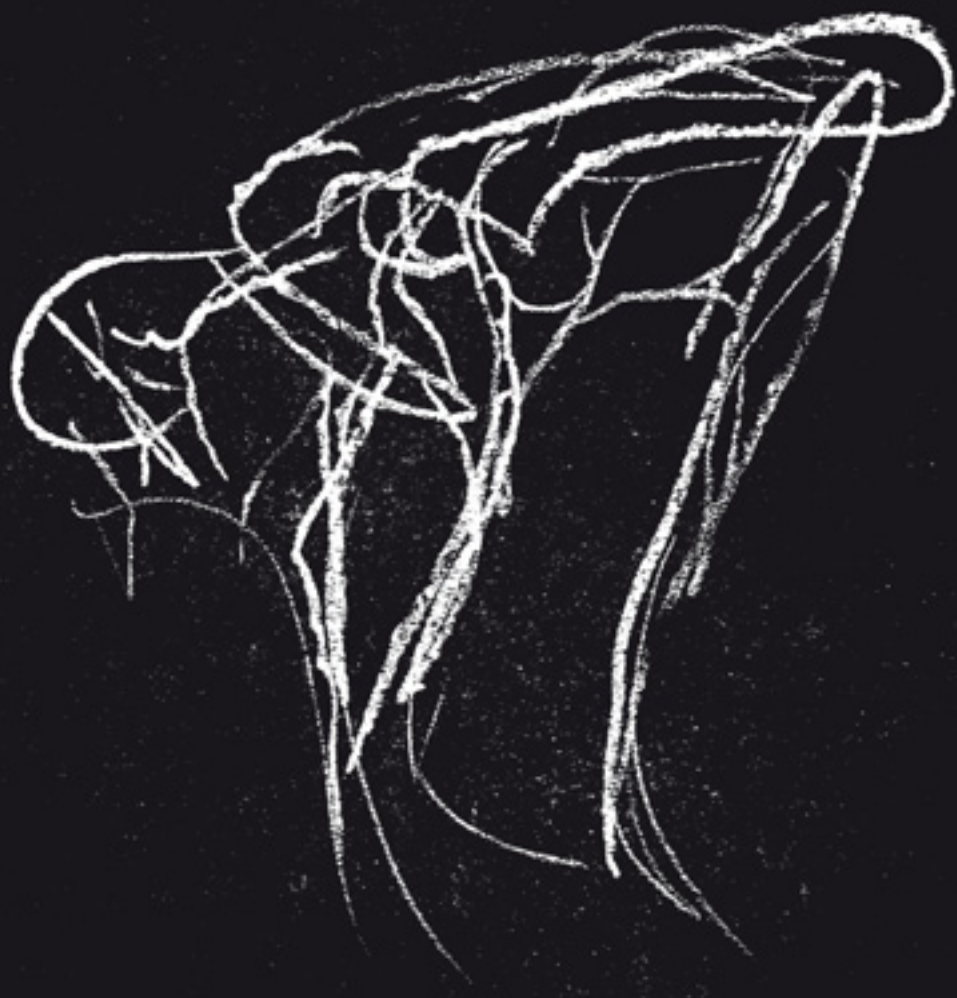
Ruumis vertautuu temppeleihin, ihminen on temppeli. Samoin ruumis vertautuu myös kosmokseen esimerkiksi Intian uskonnollisessa ajattelussa. Ruumis ja kosmos merkitsevät kumpikin tilannetta, olemistapaa, jonka ihminen omaksuu. Selkäranka rinnastuu maailmanpylvääseen, hengitys tuuleen. Samoin temppeleitä tai taloa pidetään ihmisenä, sitä pidetään ruumiina. Kaikkiin samastuksiin sisältyy ajatus ”aukosta”, josta voi siirtyä maailmasta toiseen. Aukko voi sijoittua esimerkiksi pääkalloon, kuten eräässä joogatekniikassa, talossa se sijoittuu kattoon. Kosmos, jossa ihminen elää, on yhteydessä ylhäältä toiseen tasoon, joka ylittää sen<sup>627</sup>. Kuvauksessa ihminen siirtyy erilaisesta todellisuudesta toiseen. Hän suuntautuu kirjaimellisesti ylöspäin. Aukko, josta sielu liikkuu, sijoittuu temppeleihin tai ruumiin

<sup>624</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990, 168–169.

<sup>625</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990, 172–173.

<sup>626</sup> Teos, joka tarkastelee pyhää monelta suunnalta: Veikko Anttonen, *Ihmisen ja maan rajat*. 1996. Anttonen tarkastelee pyhää kulttuurisena kategoriana. Hän määrittelee ruumiillisuuden, territoriaalisuuden ja yhteisöllisyyden merkityksiä luovina tietorakenteina. Hän luo tietoteoreettisen mallin, joka perustuu eri kielten pyhää tarkoittavien sanojen kieli- ja uskonto-historiaan. Pitäydyn koetussa, ruumiillisuuden kokemuksissa.

<sup>627</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 193–197.



yläosaan. Ihmisen todellistuminen vaatii tietyn reitin kulkemisen, ylöspäin todellisuudesta toiseen. Työpajassa matka merkitsee ajelehtimista olotilaan, josta ei tiedä, mutta jossa avautuu ihmetyksen aiheita koko ajan. Ihminen kysyy itseään liikkeessä: miten olen, missä olen. Aukollisuus näyttäytyy tummana virtana, johon sanat eivät ylety. Aukollisuus tunnustaa sen todellisuuden, mitä emme tiedä. Jotain, joka ei ole hallinnassa, ei ole tiedossa. Silti se on. Suhteessa siihen on raja, ymmärrys kumartaa sitä mitä ei tiedä. Initiaa-tiemenoisissa ihminen astuu sisään toisenlaiseen todellisuuteen, hänet vihitään salaisuuksiin, hänen olemistapansa muuttuu, ja hän tietää, hän oppii pyhät salaisuudet, jumalista ja maailman synnystä kertovat myytit.<sup>628</sup>

Mircea Eliade esittää, kuinka pyhä sisältyy olemiseen, kuinka pyhä sisältää voiman. Pyhä merkitsee olemista todellisuudessa. Eliade viittaa lähinnä varhaiskantaisiin yhteisöihin, ja hän jakaa olemisen kahteen tapaan olla maailmassa, pyhään ja maalliseen<sup>629</sup>. Tämän jaon avulla hän tuo pyhän esiin, välillä pyhä lomittuu tiukasti maalliseen, maallinen ei häviä, pyhä voi ilmentyä siinä. Eliade esittää, kuinka pyhä näyttäytyy meille, esimerkiksi kivi näyttäytyy pyhänä. Kivi ilmentää pyhää, siitä tulee samalla jotain muuta, silti se pysyy kivenä. Näin maallinen ja pyhä ovat kummatkin läsnä. Pyhä näyttäytyy Eliaden mukaan uskonnollisille ihmisille, ihmisille joilla on uskonnollisia kokemuksia<sup>630</sup>. Työpajassa opiskelija tanssii, hänessä liikutaan, samalla jotain ylimääräistä ilmestyy, se tulee aistittavaksi. Ruumiin työstön, toiminnan on tapahduttava, ilman sitä pyhä ei voi ilmetä. Se on välttämätön ehto, silti pyhä ei välttämättä ilmene. Herkkyyks liikkeelle herättää aistimaan sellaista, mitä ei voi tarkasti määrittää. Se saapuu jos saapuu. Sen voi kieltää, tämä ylijäämä ei ole välttämätön tanssimisessa. Eliade kirjoittaa uskonnollisesta ihmisestä, minä kirjoitan tanssivasta ihmisestä, joka liikkeessä kohtaa sellaisen, mitä voi nimittää pyhäksi. Se on kuin laatu vailla tarkempaa nimeä, se on. Pyhä sanana viittaa ylöspäin, henkisyuteen. Arkikielessä se viittaa johonkin joka oikeuttaa tekemisen: ”tarkoitus pyhittää keinot”. Se sallii jonkin tapahtuvan. Työpajassa hartaus on maasto, josta pyhä ilmestyy, se ilmestyy hetkittäin, näyttäytyy valonsäteenä liikkujien ympärillä ja katoaa jälleen. Tuo hetki on tärkeä, se kertoo mahdollisista todellisuuksista, joista ei voi tietää.

Muistan tilanteen työpajassa, jossa olen vaipuneena ”myyttiseen aikaan”. Eliade kirjoittaa myyttisestä, pyhästä ajasta, jossa ihminen löytää alun ajan, ikuisen nykyhetken, ja jossa aika ei kulu maallisen ajan tapaan.<sup>631</sup> Tuijotan opiskelijoiden tanssimista tilassa ja haltioidun.

*Jokin liikehtii heissä, heidän ympärillään, tunnen sen ihossani. Hartiani kohoavat, jännitän tätä uutta tilannetta, avautuvaa maisemaa. Opiskelijoiden luiden suunnat risteilevät, avaavat tilaa, raajojen liikkeet kirkastavat tilan. Yhteisyys sykkii erillisyydessä, jokin yhdistää liikkujat, jokin ilmenee ja he liikkuvat sitä, siinä. He tanssivat tietämättöminä sen jonkin saapumisesta. Upottaudun, kastaudun tuohon hetkeen, se on ilmestys hikisissä ihmisissä, se on ilmestys minussa. Ulkopuolinen aika, maallinen aika kohisee kauempana, tämä hetki avautuu kirkkauteensa, sen säteet*

<sup>628</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 208.

<sup>629</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 35–37.

<sup>630</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 33–35.

<sup>631</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 110.

koskettavat ihoani. Säikähdän. Ajattelen milloin autuus loppuu, milloin opiskelijat väsähtävät. Ihastelen, ihmettelen avointa otsaa, vapaata olemista, tiukkaa kiinnittymistä lattiaan, toiseen. Tapahtuu kaikesta vapaa irrottautuminen, arkiliikkeet sädehtivät valppautta, rentoutta, valoa. Vähitellen hartiani laskeutuvat; ilo, virtaus liittää minut heihin, pelkoni haihtuu. Liike muuttaa alati muotoaan, pysähdykset yllättävät, säännöllisyys kumooa itsensä epäsäännöllisyydellä. Esitystä ei ole, oleminen liikkeessä tapahtuu hipaisten, tuttuus huokuu. Hengitän avointa kirkkautta: tunnistan paljauttani. Heidän paljautensa liikkeessä avautuu minulle. Sali täyttyy, täyteläinen tyhjiys. Valon ja pimeyden sovinto. He jatkavat tanssimista, hetki avaa mahdollisuuden astua tyhjyyteen vielä kerran. Liike jatkuu, ryhmät vaihtuvat, vaihdoissa käntäytökset kaikkuvat jokaiselle, kaikelle. Kannustavat katseet siirtyvät liikkujiin. Innostun ja vaivun heidän olemisensa äärelle. Tämä hiljaisuus avautuu käytäviin joissa emme ole yhdessä kulkeneet, se liittää tähän saliin. Hengitys kulkee vapaasti minussa, tilassa. ”Milloin meillä on lounas?” pitkä tumma mies viittoilee kohti seinäkelloa. Kuilu, putoaminen, mätkähdän alas, liu’un alemmaksi. Lämäytys kasvoille. Milloin syödään. Hartauteni päättyy, leikkautuu irti. Milloin syödään. Jatkamme hetken, tyrmistykseni kalvaa minua, kulmahampaat pureutuvat kiinni voimallisesti. Milloin syödään. Aika tömähtää hetkeen, aika palaa tähän hetkeen. Pudotus toisenlaiseen aikaan viiltää luihin. Nyt heti. Menemme syömään. Syön sämpylää, minua hymyilyttää. Oma tarpeeni hartauteen paljastuu, hartaus tuo trydytyksen, toisenlaisen olinpaikan. Näenkö, enkö halua nähdä, että kaikki eivät halua heittäytyä, olla silleen, olla paljaana. Nuori mies halajaa muualle, hän turvautuu päivärhythmiin, tuttuuteen: syömiseen. Senkaltaisuus mitä tunnen, kääntyy pois hänestä tai hän ei halua sitä kohdata. Tuona hetkenä elämme eri ajassa; ajassa halkeama. Haukkaan sämpylää. Ruuan pureskelu, ainutlaatuisuudessaan toistuva tuo jatkuvuuden, se voi olla harras. Tanssimisen hartauteen muodostui särö, se toi ilmaa ja erotti tapahtuman omakseen. Se esti sulkeutumisen.

Alun aikaan, pyhään aikaan palaaminen merkitsee uskonnolliselle ihmiselle toivetta löytää uudestaan jumalten läsnäolo ja kaipuuta astua takaisin tuoreeseen maailmaan. Tämä merkitsee pyhän janoa ja olemisen kaipuuta. Astuminen tuollaiseen maisemaan näyttäytyy mahdollisuutena aloittaa elämä uudelleen<sup>632</sup>. Eliaden kuvaukset uskonnollisesta ihmisestä sisältävät pyrkimyksen, etsiytymisen pyhään tilaan ja aikaan. Työpajassa opiskelijat eivät etsiydy hartauden harjoittamiseen, he antautuvat tanssimaan, ja silloin jokin ylimääräinen saapuu.

Uskonnollinen ihminen uskoo, että pyhä ylittää tämän maailman, mutta samalla se ilmenee tässä maailmassa ja pyhittää sen. Kokemus pyhästä on maailman perusta<sup>633</sup>. Työpajassa jotain saapuu, jotain tapahtuu yksilöistä riippumatta. En osaa jäljittää pyhän reittiä, sen ilmentymistä. Se on enemmän kuin tämä maailma, tämän todellisuuden tietäminen. Tanssiminen synnyttää pyhää, se syntyy liikkeessä olemisessa. Fyysinen tila, toiset ja maailma tuntuvat kokonaiselta, sellaisenaan. Ihminen peilautuu tuossa yhteisyydessä. Pyhä tiikuu esiin, se on hikeä.

<sup>632</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 115.

<sup>633</sup> Mircea Eliade, *Pyhä ja profaani*. 2003 (1957), 222, 230.

# Inkarnaatio

Työpajassa tanssiminen, tanssiminen tapahtumisena on inkarnaation kaltainen. Inkarnaatio merkitsee ”lihaksi tulemista”, jumaluuden tai hengen ruumiillistumista lihassa. Tapahtuu elävä ruumiillistuminen. Kristillisessä teologiassa viitataan Jumalan lihallistumiseen Jeesuksessa<sup>634</sup>. Inkarnaatio, jonkin lihallistuminen joksikin, muistuttaa tanssimista työpajassa, jossa opiskelijat antautuvat ennen kokemattomaan. He tanssivat, he tanssivat itsensä läkähdyksiin ja uudenlainen lihallisuuden perspektiivi avautuu heissä jokaisessa. Inkarnaatiossa materialisoituu voima tai olevainen, jonka alkuperä on aineeton.

Tanssimisessa jokin tulee koetuksi lihassa, aistisuuden hyöky<sup>635</sup> valtaa liikkujan. Tanssiminen valtaa olemisen, siinä yhdistyy maallinen ja pyhä, ihmisen ja jumalallisen oleminen. Työpajassa lihallistuminen vie kohti itseä ja pois sellaisesta itsestä, johon opiskelijat ovat tottuneet. Liikkeen muodostuessa, tanssin tapahtumassa jokin sellainen lihallistuu, jota opiskelijat eivät ole aiemmin havainneet, ymmärtäneet. Se on ihme. Se ei jää sanaksi, se eletään lihassa, se on.

Today it is a really odd day,  
not similar to any experience I've had before.  
(y 6.1/ 1–2)

Kokemuksen outous ja ainutlaatuisuus henkivät kirjoituksessa. Kirjoittaja ei ole tanssinut aikaisemmin, se luo lähtökohdan ihmettelyyn.

I like the experience.  
I'm found! – partly.  
I discover things and feelings  
that are partly new for me.  
---

<sup>634</sup> Judy Pearsall (ed.), *Concise Oxford English Dictionary*. 2002, 716.

<sup>635</sup> Henry Bergsonin termi elämän hyöky (ransk. élan vital) vastaa tanssikokemuksen välittömyyttä, sen ruumiillisuuden luonnetta.

I relax and feel my lungs work.  
Actually being happy they are working...  
I had a big operation six weeks ago  
when my doctor had to take a big piece of my left lung.  
(x 18.4/ 2-5, 9-12)

Kuvauksessa opiskelija toteaa, että hänet on löydetty, jotain tulee osittain löydetyksi tanssimisessa. Fyysinen toiminta tuottaa tunteen itsensä löytämisestä, asioiden ja tunteiden löytämisestä. Jokin joka on poistettu, materialisoituu hengityksen muutoksessa, ja keuhkot toimivat. Lihallistuminen paikantuu keuhkojen toiminnan kokemuksena.

Seuraavassa opiskelijat kertovat voiman tunteestaan tanssimisessa.

The nice thing is  
that I move my body a lot  
but I don't feel very tired.  
It feels like I link the body with the mind  
and it gives a feeling of calm (ness).  
(z 9.1/ 7-11)

Tapahtuma on harvinainen, se on outo, sillä opiskelija liikkuu paljon, mutta hän ei väsy. Mielen ja ruumiin yhdistyminen tuo rauhallisuuden. Kokonaisuuden tunne tanssimisessa ilahduttaa häntä.

Exhausting! Sweaty!  
I feel STRONG!  
--  
The most extraordinary thing is  
when everybody does a unison exhale – inhale  
so that I feel like the whole room is breathing with me.  
(z 21.1/ 1,4, 11-13)

Opiskelija liittyy ympäristöön, raja hänen ja maailman välillä muuttuu, huone tulee osaksi hänen ja toisten hengitystä. Uupuminen ja hiki tuovat väkevän kokemuksen, ykseyden tunne itsensä ja ympäristön kanssa korostuu.

It's like I am more aware of my body,  
like I can feel it more.  
My whole body  
every little part is as much alive as the other one.  
It's like the soul reaches to every little part.  
In this way it must  
be easier to feel an other person "aura".  
(z 2.1/ 1-7)

Opiskelijan kuvauksessa ruumiillisuus tulee voimallisesti tunnettavaksi, hienosyisesti hän elää jokaisen kohdan ruumiillisuudessaan. Kokonaisuuden kokemus häikäisee. Sielu liikkuu ruumiin saleissa, ruumis ja sielu eivät ole erilliset. Sielun herättävä voima viittaa myös kristilliseen perinteeseen. Viittaus toisen ihmisen auraan kertoo herkistymisestä toiselle, jota voi aistia kirjoittajan kuvaamassa tilassa.

Opiskelijoiden teksteissä kuvastuu varmuus siitä, että omassa ruumiillisuudessa tapahtuu jotain merkityksellistä. Yhdistyminen, voima, outous, lihallistuminen ja herkkyyks kokonaisuuden kokemiseen ovat edellä olevien opiskelijoiden kirjoitusten keskiössä. Liha ja henki liittyvät toisiinsa, ne ovat yhtä ja luovat uudenlaiset lihallisuuden kokemukset. Opiskelijat ovat lihaa. Inkarnaatio tapahtuu tanssimisessa, se on olemassa fyysisessä toiminnassa, se tapahtuu uupumisessa, kivussa ja hiessä. Se ei ole kuvittelua, sen tunto lähtee lihasta ja painautuu lihan muistiin. Osa siitä jää varjoon, sanattomaksi tiedoksi, ihmetykseksi. Kokemus sellaisenaan on olennainen, häivähdys siitä että jokin on materialisoitunut, jotenkin.

Merce Cunningham vastustaa kokonaisuuden ajatusta, hän hylkää kokonaisuuden, ja samalla hän hylkää pyhyden tanssissa.<sup>636</sup> Roger Copeland on vertaillut Cunninghampia modernin tanssin pioneereihin, joiden retoriikka oli uskonnollisuuden läpituokema. Hänen mielestään Cunningham sen sijaan on luonut tansseja, jotka ovat olleet ujustelemattoman maalliset ja ristiriitaiset sellaisen ”juurellisuuden” kanssa, jota modernin tanssin primitivismi halusi uudelleen perustaa<sup>637</sup>. Copeland on vertaillut rituaalista, primitiivistä tanssia ja Cunnighamin näkemyksiä, esimerkkinä paikan luonne. Rituaalitanssi esitettiin yksittäisessä, pyhässä paikassa, kun taas Cunningham avasi näyttämötilan, mikään paikka ei ollut toista paikkaa juurevampi, keskeisempi tai pyhempi. Copelandin mukaan primitiiviset näkemykset kokonaisuudesta perustuvat poissulkemiseen. Ihmisen kokemus tuntuu kokonaisuudelta, koska se sulkee pois maailmalliset kokemukset, jotka eivät sulavasti liity siihen. Cunningham ja Cage ovat omaksuneet radikaalin avoimuuden kohti monimutkaisuutta ja eroa. Cunningham on esimerkki globaalista juurettomuudesta<sup>638</sup>.

Työpajassa tapahtuu paikantuminen kokonaisena kussakin tilanteessa ja fyysisessä paikassa. Jokainen paikka, jossa tanssitaan, on samanarvoinen ja aina ainutlaatuinen, olkoon se puutyösalin nurkka, keskellä salia tai ulkona kampuksella. Tanssiminen sallii erilaiset liikkeet, erilaiset tunnelmat, liikkeet ponnistavat arjen liikkeistä. Ja samalla jotain merkityksellistä ponnahtaa esiin. Opiskelijoiden kieli etsiytyy tapahtuneeseen, se luo oman todellisuuden, se sisältää viitteitäuskonnolliseen terminologiaan.<sup>639</sup> Kokonaisuuden kokemus sisältää aukollisuuden, tanssimista ei voi ottaa haltuun, jotain lihallistuu.

<sup>636</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 141. Copeland viittaa sanojen ”holistic” ja ”holiness” etymologiseen yhteyteen. Kokonaisuuden hylkääminen viittaa tässä liikkeiden isolatioon, erillisten liikkeiden tarkkaan artikulointiin. Kirjoitan tästä myös luvussa Outous.

<sup>637</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 141. Copeland viittaa modernin tanssin pioneereista Isadora Duncaniin (1878–1927) ja Ruth St. Dennisiin (1879–1968), joiden kirjoituksissa uskonnollinen kieli on ilmeistä. – On mahdollista, että uskonnollinen kieli on peräisin raittiusliikkeestä, jonka piirissä varsinkin St. Dennis esiintyi ja toimi suojelijana. Ks. Linda J. Tomko, *Dancing class*. 1999, 55, 77.

<sup>638</sup> Roger Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. 2004, 142–143. Kenties globaaliin juurettomuuteen sopii zen-ajattelu, johon Cage ja Cunningham ovat nojautuneet, mutta johon Copeland ei tässä yhteydessä viittaa.

<sup>639</sup> Kielenkäyttötapani vaikuttaa opiskelijoihin, mutta en käyttänyt esimerkiksi sanaa sielu, jota opiskelija käyttää. Puhuin hengityksestä, joka levittäytyy ihmisessä, joka kulkee ihmisessä.

Cunningham lähti Graham–tanssiryhmästä. Yksi syy oli tyytymättömyys tanssiyhteisöön, sillä ainoastaan John Cagen kanssa hän saattoi keskustella ideoista. Tanssijat juoruilivat, he puhuivat mistä pitivät tai eivät pitäneet<sup>640</sup>. Cunningham antaa tylyn kuvan tanssijakollegoistaan. Hän loi oman ryhmän, joka toteutti hänen ajatuksiaan. Siinä toiminta kiteytyi liikkeeseen. Jo vuonna 1948 Cunningham julisti, että tanssilla ei pitäisi olla kirjallista merkitystä. Ei ole olemassa ”abstraktia” tanssia, koska tanssi itsessään muodostuu ihmisen liikkeistä, eikä ihminen voi koskaan olla abstrakti<sup>641</sup>. Tanssija on lihaa, tanssiessaan hän ruumiillistaa lausutut tai lausumattomat ajatukset ja toiveet, jotka koreografi esittää. Cunninghamin mukaan tanssin merkitys on tanssimisen toiminnassa, tanssiminen on elämän ilmentymä, ja jos se ei ole pätevä, niin elämä ei ole pätevä.<sup>642</sup>

Tanssiminen ja elämä ovat olleet Cunninghamille yhtä.

Zen-ajattelu on hohtanut Cunninghamin työskentelyssä. Cunningham on verrannut tanssimisen vaatimuksia koaniin.<sup>643</sup> Toisella puolella on selkeys, voima, liikkeen virtuositeetti ja sen vaatimukset tanssijalle, toisella puolella on luopuminen, joka sallii inhimillisyyden. Cunningham on tunnustanut velkansa tanssijoille, jotka ovat omistautuneet työlle vaihtelevissa olosuhteissa. He ovat työskennelleet kohti sellaista, mikä oli pitkään useimpien ihmisten kokemusten ulkopuolella, ja he ovat kohdanneet välinpitämättömät tai vihamieliset yleisöt tyyneesti<sup>644</sup>. Tanssija lihallistaa itse, hän asettuu omaan olemiseensa annetussa liikemateriaalissa ja samalla hän luopuu jostain itsessään.

Cunninghamille tanssiminen merkitsee henkistä harjoitusta fyysisessä muodossa. Tanssiminen on elämän näkyvä muoto<sup>645</sup>. Cunningham on kirjoittanut, että tanssija mahdollistaa jokapäiväisessä riitissä, jokapäiväisessä harjoituksessa hengen liikkumisen läpi rajojen, mikä laajenee manifestaatioksi tilaan.<sup>646</sup> Cunninghamin toteamuksessa tanssija lihallistaa elämää joka päivä liikkeissään, ja samalla hän muuntaa tilaa ympärillään. Tanssiminen avautuu uskonnollisuuden kaltaisena kenttänä, jossa tanssijat kilvoittelevat, harjoittelevat päivittäin.

Tanssin alkukantaisuutta, tanssimista voimanlähteenä Cunningham on kuvannut energiana, joka kykenee sulattamaan teräksen joissakin tanssijoissa. Silloin mieli ja ruumis piiskaavat intensiiviseen toimintaan, jolloin lyhyen hetken mieli ja ruumis ovat yhtä. Tanssija sisäistää ykseyden tanssiessaan, valkohehkuisessa kuumuudessa tapahtuva fuusio antaa objektiivisuuden ja seesteisyyden ilmeen, joka on hienolla tanssijalla<sup>647</sup>. Cunninghamin kuvaama elämän inkarnoituminen tanssijassa kiteytyy hänellä objektiivisuuteen ja seesteisyyteen. Kuitenkin tanssijan tai katsojan on mahdoton olla objektiivinen, sillä kunkin kokemisen paikka on tietty. Inkarnaation tuoma seesteisyys on kuitenkin tunnistettavissa.

<sup>640</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 42–43.

<sup>641</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 44.

<sup>642</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 69. Toteamuksen alkuperäislähde: Louise Gutman, Merce Cunningham Lecture-Demonstration. *Dance Observer*. 1953, 20:7, 107.

<sup>643</sup> Koan, aines ajatteluun, viittaa zenbuddhalaisuuteen, se on paradoksinen anekdootti tai arvoitus, joka vilkastuttaa opiskelijan mieltä. Loogisesti se on ratkaisematon arvoitus. *Oxford English Dictionary Online*. 2008.

<sup>644</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 285.

<sup>645</sup> Merce Cunningham, *Space, Time and Dance* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 67.

<sup>646</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86.

<sup>647</sup> Merce Cunningham, *The Impermanent Art* (1952). David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 86; Merce Cunningham, *Toistumaton taide*. Tiina Suhonen (koonnut), *Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia*. 1991, 140.



Inkarnaatio viittaa tiettyyn tapahtumiseen, sen hahmottamiseen. Cunningham on kuvannut tanssimista yksittäisenä katoavana hetkenä, jolloin tanssija tuntee olevansa elossa. Tanssi ei ole epävakaita sieluja varten, hän on lisännyt.<sup>648</sup> Työpajassa opiskelijat uskaltavat tanssimaan, ihmisyyden puhkeaa tanssimisessa ja he inkarnoivat liikkeessä. Ruumiillisuus saa otteen elämästä ja tuo ote hämmentää kuten opiskelija seuraavassa toteaa.

I'm hoping for more contact...  
that sounds strange...?! See you tomorrow.  
(x 18.2/ 12–13)

Hämmennys kohdentuu haluun, fyysisen kontaktin haluun. Kontaktissa tapahtuu lihallsuuden tunnistaminen ja tunnustaminen. Fyysisessä kontaktissa toisiin opiskelijoihin ja lattiaan syntyvät myös mustelmat, näkyvät merkit muutoksesta. Opiskelija tunnustaa kirjoituksessa halunsa, halu ja liikkeelle suostuminen mahdollistavat inkarnaation.

Opiskelijoille itsensä altistaminen merkitsee lihan altistamista yhdessä tanssimisessa. Emmanuel Levinas kirjoittaa siteestä toiseen, se muodostuu vastuullisuudesta toiselle, hyväksyy ihminen sen tai ei. Inhimillisen subjektin inkarnaatio takaa sen henkisyyden. Hän viittaa enkeleihin, niiltä puuttuu kyky antaa itsensä alttiiksi ja siten kyky auttaa<sup>649</sup>. Inkarnaatio merkitsee ruumiillisuuden hyväksymistä sen tahmassa, kivussa, hauraudessa, voimassa.

Inkarnaatiossa, tanssimisen tapahtumassa opiskelijat antautuvat tuntemattomaan, altistuvat oudolle toiminnalle ja toisilleen yhä uudelleen. Levinas kuvaa inkarnaatiota äärimmäiseksi passiivisuudeksi, jossa ihminen on alttiina sairaudelle, kärsimykselle, myötätunnolle. Ihmisen paikka on siten paikaton ilman ehtoja, alttiina olemista toiselle ihmiselle, asettautumista toisen puolesta<sup>650</sup>. Levinasin kuvauksessa hehkuu ruumiillisuus, se mikä on tämä tässä, se mikä on koettavissa. Ihminen inkarnoitu kun hän on toista ihmistä varten. Inhimillisuus syntyy siitä. Läheisyydessä tunto toisesta herättää oman lihan tunnon, ruumiillisuus kaikkua voimallisesti. Ruumiillisuuden herkkyyden avautuu tanssimisessa. Tulla joksikin jota ei tiennyt, herkistyä aistisuudessa ja antautua tuntemattomaan tarkoittavat inkarnaatiota. Opiskelijat tunnistavat ja tunnustavat lihallsuutensa sekä ilossa että kivussa. Inkarnaatio merkitsee ainutlaatuisuuden kipinää ruumiillisuudessa. Toisen läheisyys tanssimisessa mahdollistaa liikkujalle inkarnaation.

Inkarnaatio terminä viittaa esimerkiksi kristilliseen teologiaan. Ihmettelyä Kristuksen inkarnaatiosta on riittänyt, ”hypostaattinen liitto” -nimitystä on käytetty kuvaamaan miten ihmisluonto ja jumalallinen yhdistyvät Kristuksessa.<sup>651</sup> Jokin alkaa, jokin repeää silloin kun oleva sitoutuu olemiseen. Tapahtuu askel yksilöllistymiseen persoonattomasta olemisestä. Työpajassa opiskelijat tunnistavat yhteyden, he tunnistavat ykseyden lihassaan. Cunninghamin tanssijat kohtaavat mestarin antaman koanin, se haastaa heidät lihallistamaan, olemaan liikkeessä inhimilliset ja samalla suorittamaan liikkeet virtuosimaisesti. Harppaus yksilöllistymiseen on otettu.

<sup>648</sup> David Vaughan, *Merce Cunningham Fifty Years*. 1997, 10.

<sup>649</sup> Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 79.

<sup>650</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006(1974), 195; alaviite 12.

<sup>651</sup> Joyce M. Hawkins & Robert Allen (eds.), *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. 1991, 703.

Ehtoollisessa Kristuksen läsnäolo annetaan leivässä ja viinissä. Ne inkarnoivat lihan ja veren läsnäolon, olkoon se teologisesti tulkittuna symbolinen tai todellinen. Viini ja leipä nautitaan, ihminen kietoutuu jumalalliseen yhteyteen. Jumala lakkaa olemasta etäinen, hän inkarnoituu ihmisessä, joka nauttii ehtoollisen ja tuo uudistetun ilon ja voiman tunteen<sup>652</sup>. Työpajassa tanssiminen ilmentää ehtoollisen, konkreettisuus siinä merkitsee kunkin ruumiillisuutta, liha ja liike avaavat rajan itsessä ja maailmassa. Jokin inkarnoituu liikkeessä.

Drew Leder kuvaa kristittyjen toimintaa, jossa yhteydessä oleminen poistaa eron itsen ja Korkeimman välillä, siitä muodostuu perustavanlaatuinen yhdistävä kokemus. Hän laajentaa yhteyden kokemista, ykseyden kokemista: syömisessä, hengittämisessä, havainnoinnissa ja liikkumisessa ruumis ylittää itsensä kun se on kanssakäymisessä maailman kanssa<sup>653</sup>. Työpajassa opiskelijat sanojensa mukaan ”tulevat löydytyksi” tai ”yhdistävät mielen ja ruumiin” tanssimisessa, kokonaisuuden kokemus on olemassa, se ei kurota kauas, se kolahtaa omassa lihassa.

Virtittyminen on keskeistä inkarnaatioissa, havahtuminen omalle ruumiillisuudelle, sen aistisuudelle. Levinas on todennut, että inkarnaatio ei turvota tai paksunna sielua, se altistaa sen paljaana toiselle, sillä vapaa sitoutuminen edellyttää vastuuta.<sup>654</sup> Levinasin kuvaama ihminen on alati alttiina toiselle, itseyden toistuminen merkitsee inkarnaatiota. Toisen vastaansanomaton vaatimus, velvollisuus, joka ylittää minän olemisen, palauttaa ihmisen itseyden. Itseyden palaamisessa, inkarnaatioissa ruumis saa aikaan toiselle antamisen, se tekee toisen toiseksi vieraannuttamatta<sup>655</sup>. Inkarnaatio näyttäytyy toisen kohtaamisena. Siinä tapahtuu kunnioitus, vastuun ottaminen ja äärimmäinen altistuminen Toiselle. Minä muotoutuu suhteessa Toiseen noissa hetkissä. Kuitenkin särkyvä ja määrittelemätön kohtaaminen Toisen kanssa on se, josta en voi itseäni erottaa. Minä inkarnoi Toisen, jolle minä on aina vastuullinen. Suhde on kommunikointia ei-kenenkään kanssa, koska Toinen on inkarnoitu itsessä, itsenä<sup>656</sup>. Minän ja Toisen määrittelyn mahdottomuus luo eettisyyttä. Työpajassa toisilla opiskelijoilla on ratkaiseva vaikutus tanssimisessa, jokin syntyy liikkeellisissä kohtaamisissa. Siinä ilmenee itse, Toinen, ja kukaan ei ota ketään haltuun. Jokin tiivistyy.

Sana inkarnaatio suuntaa lihaan; se avautuu keskusteluun fenomenologian ja uskonnollisen kielen suhteesta.<sup>657</sup> Työpajassa vastuu toisesta merkitsee sekä vastuullisuuden että vastuuttomuuden tilaa, koska kukin käyttäytyy kunnioittavasti ja välittömästi toista kohtaan. Tanssimisen olotila on kuitenkin outo, siitä ei voi ottaa vastuuta, kukin ajelehtii tanssimisen mainingeissa. Opiskelijat ihmettelevät yhä uudestaan miten he ovat ruumiillisuudessaan. Rajapinta maailmaan näyttäytyy ja pakenee jälleen. Inkarnaatio kysyy ihmisen olemista, uudenlaista aistisuuden tilaa, aistikokemukset ruumiillistuvat lihassa.

<sup>652</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 169.

<sup>653</sup> Drew Leder, *The Absent Body*. 1990. 170. 172. Leder viittaa zeniläisyyteen ykseyteen pääsemisessä. Korostan ruumiillisuutta, tanssimista länsimaaisessa yhteydessä, liikettä joka laajentaa arjen liikeratoja ja aistisuutta. Tanssiminen ei pakene kauemmaksi vaan pyrkii lähelle sitä mikä on liki. Samoin Cunninghamin viehtymys zeniläisyyteen tiedetään.

<sup>654</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006(1974). 109.

<sup>655</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006(1974). 109.

<sup>656</sup> Carl Thomas Wall, *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, Agamben*. 1999. 52. 43–44.

<sup>657</sup> Kuten johdannossa perustelen, uskonnollinen kieli avaa jotain olennaista tanssimisen kokemuksista, se auttaa näkemään toisin. Lisää uskonnollisen kielen ja fenomenologian suhteesta alaluvussa Hämäräys.

Michel Henry esittelee Maine de Biranin ajatuksia, joiden mukaan toiminta, ruumiin liikkeet muodostavat ihmisen minän. Se, että ihminen on toiminnassa, merkitsee tietämistä. Liikkeillä ihminen muuntelee maailmaa, hahmottaa oman olemassaolonsa jatkuvuutta. Main de Biran luonnehtii liikettä, esittää kolme seikkaa ruumiin läsnäolosta. Ensiksi, liike on tunnettu, tiedetty itsessään. Ihminen tietää liikkeen välittömästi. Tietäminen on eri asia kuin ajattelu, emme välttämättä ajattele liikkeitämme mutta tiedämme ne joka hetki. Toiseksi, omistamme liikkeemme, emme poistu niistä koskaan. Olemme yhtä liikkeittemme kanssa, ja ne muodostavat ihmisen subjektiviteetin, sen miten hänen olemuksensa on. Kolmanneksi, liike ei ole välittäjä minän ja maailman välillä, se ei ole instrumentti. Minä toimii suoraan maailmassa. Minä, ruumis, liike ja keinot ovat sama asia. Ruumis ei voi olla toiminnan instrumentti, koska silloin se olisi liikkeen representaatio. Näin Maine de Biran pyrkii ruumiin absoluuttiseen riippumattomuuteen pois representaatiosta. Samalla hän esittää, että ei ole eroa absoluuttisen subjektiviteetin olemisen ja alkuperäisen ruumiillisen olemisen välillä. Tämä merkitsee, että liike on ”lähinnä meitä”, se on todellista, se ei merkitse liikkeen ideaa. Sisäinen kokemus on subjektiviteettia, mutta se ei ole abstraktia, ajatteluun kohdistuvaa, vaan subjektiviteetti muuttaa maailmaa. Tämä merkitsee tietäen tuottavaa, ihminen ei koskaan tee enempää kuin tietää. Näin Henry esittelee Maine de Biranin subjektiviteetin ontologiaa, jossa subjektiviteetin oleminen merkitsee samaa kuin minä, minän rakenteet samaa kuin ontologisen tiedon oleminen, ontologisen tiedon oleminen merkitsee ruumista itseään, sen ontologista luonnetta<sup>658</sup>. Maine de Biranin ajatukset ovat yhteneväiset opiskelijoiden kirjoitusten kanssa, joiden mukaan ruumis ja liike kuuluvat yhteen, liikkumalla ihminen hahmottaa, muuttaa maailmaa. Ihmistä ei ole ilman liikettä, liikkuminen on tietämistä, jota ei voi redusoida ajatteluun. Ruumis on Main de Biranille koettu liike niin kuin se tapahtuu.<sup>659</sup> Liike ei ole vain paikallisesti lähinnä meitä vaan myös ajallisesti aina läsnä. Ihmisen, subjektiviteetin ontologia kietoutuu itse liikkeeseen, liikkumiseen. Ihminen lihallistuu liikkeessä, inkarnatio tapahtuu tanssimisessa.

Inkarnaatio tuo lihallsuuden esiin, elämän tässä, samalla se viittaa ei-materiaalisen olemassaoloon, jolle lihallsuus antaa muodon.<sup>660</sup> Inkarnaatio kuulostaa juhlalliselta. Opiskelijoiden kuvaamissa tanssimisen kokemuksissa se tuo hien, kivun, ilon, jäykkyyden, ras-kauden. Se esittää ruumiillisten kokemusten ainutlaatuisuuden, kun niihin pysähdytään, kun niihin antaudutaan. Se kunnioittaa lihan tuntoa, se on aistisuuden ylistys. Se minkä liha ympäröi, se mitä liha on, ovat tilanteissa tapahtuvat aistikokemukset: tuulenvireet iholla, auringonsäteet puulattialla, toisten haju. Niissä hetkissä minän ja maailman raja leikittelee, kiemurtelee. Se merkitsee elämää tässä maailmassa. Sanana inkarnaatio kumartaa opiskelijoiden rohkeudelle kohdata ruumiillisuuttaan tanssimisessa, se kaikuu tietynlaista kieltä, jossa ruumiillisuus hehkuu. Varmuus koetusta on tanssimisessa.

*Tutkimisessa*, kirjoittamisen tapahtumassa asetun sanallistamaan jotain, joka on toinen, tuntematon. Teksti on inkarnaatio.

<sup>658</sup> Michel Henry, *Philosophy and phenomenology of the body*. 1975, 53–61.

<sup>659</sup> Michel Henry, *Philosophy and phenomenology of the body*. 1975, 58.

<sup>660</sup> Michel Henry on käyttänyt sanaa inkarnaatio sen retorisen ja ”spirituaalisen” vaikutuksen takia herättääkseen inhimillisyyttä. Michael O’Sullivan, *Michel Henry: Incarnation, Barbarism and Belief*. 2006, 184.

# Etäisyyksiä: kieli ja tanssikokemus

Tämä luku avaa tanssikokemuksen ja siitä kirjoittamisen tai puhumisen välistä suhdetta, samalla se kertoo tutkimisen luonteesta.

Opiskelijoiden kirjoitukset kertovat eletyistä tanssimisen kokemuksista. He elävät liikekokemusta itsessään. Tanssikokemuksesta kirjoittaminen on toisenlainen tapa ymmärtää tapahtunutta verrattuna tanssimiseen. Kirjoittaminen luo oman todellisuuden tapahtuneesta.

Opiskelijoiden kirjoitukset saavat kimmokkeen tanssimisesta, liike on lähde, josta sanat sinkoilevat. Tanssiminen muodostuu *tapahtumiseksi*, jonka herättämiä tunteita he kuvaavat. Tapani käyttää kieltä työpajassa johdattaa heidät sanojen maisemaan, mutta jokaisella on oma tapansa kirjoittaa kokemuksestaan. Tarkastelen kokemuksen muistijälkiä, joista sanat ja kirjoitus ovat merkkeinä opiskelijoiden kirjoituksissa. Tanssiminen tapahtumana *etsiytyy* kohti sanoja: kirjoitus on yritys jättää toisenlainen *painauma*, se on kirjoitettu merkki tapahtuneesta. Jokin pakenee, jokin muu tulee esiin. Liike imeytyy lihaan ja luihin. Kirjoitus kääntää osan tuosta eletystä kokemuksesta uudelle kielelle, se on muunnos. Väliin jää kuilu, suuri etäisyys.

Opiskelijoiden kirjoitukset tanssimisen kokemuksista ovat tärkein aineistoni, ja tulkiten niitä *lähiluvun* menetelmällä. Tutkimisessani lähiluku tarkoittaa tarkkaa lukemista, jossa jokainen sana on jonkun kokemuksen ilmaus ja siten merkityksellinen. Eleyt tapahtumat, joissa olen mukana, liittyvät tulkintaan. Tapa poikkeaa uskriteikistä, jossa otetaan huomioon ainoastaan teksti.

Jouko Pullinen toteaa, että tekstin tulkitsija voi saavuttaa syvemmän ymmärryksen tekstistä kuin tekstin tuottaja itse.<sup>661</sup> Tulkintaani leimaa moninaisuus, koska opiskelijoiden kirjoitukset tulevat ymmärretyksi suhteessa omaan tanssimiseeni ja eri kirjoittajiin. Näin lauseet avautuvat eri valotukseen suhteessa eri kirjoittajiin. Opiskelijoiden kirjoituksista tihkuu tanssimisen merkityksiä, koska ihon muistot tapahtuneesta ovat voimallisina läsnä. Sitä, miten lukija tekstin ymmärtää, ei voi täysin tietää.

<sup>661</sup> Jouko Pullinen, "Leikkisä Hermes". Juha Varto, Marjatta Saarnivaara ja Heikki Tervahattu (toim.), *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. 2003, 112.

Tutkimisessa ruumiillisuus ja liike muodostavat laajan avaruuden, jossa ihminen on. Ruumiillisuuden avaruutta ei voi täysin ymmärtää tai hallita. Se muodostaa *liikehtivän perustan* ymmärtämiselle ja merkityksille. Sanat liittyvät koettuun. Tanssiminen ei taivu suoraan sanoiksi, vaan kirjoitus raottaa omalla tavallaan näkymän ruumiinkokemuksiin. Opiskelijat kirjoittavat ensimmäiset sanat, jotka tulevat mieleen välittömästi tanssimisen jälkeen jokaisen päivän päätteeksi. Vastustelua ei ole, koska kirjoittaminen on heille tutumpaa kuin tanssiminen. Oman kokemuksen puhuminen tai kirjoittaminen täysin avoimeksi on mahdollonta. Tanssimisen outous ja uutuus yllättää opiskelijat, ja he jatkavat *valppaassa* tilassa olemista myös kirjoittamisessa. He ovat avoimet ja uteliaat siihen mitä tanssimisessa tapahtuu. Tämä olotila ei katkea kirjoittamisessa. Muisto tapahtuneesta on tuore kun he kirjoittaessaan istuvat tai makaavat salissa, toisten läsnäolo vahvistaa tapahtuneen, josta he kirjoittavat. Kirjoittaessaan he eivät pakene täydelliseen yksinäisyyteen, vaan jakavat fyysisen tilan, joten *yhteys* toisiin säilyy kirjoittamisen tapahtumassa.

*Kuulemisessa* opiskelija luopuu ennako- asenteista, on altis muutoksille, muuntuvuudelle ja ei-tietämiselle. Tanssimisessa opiskelijat kuulevat itseään ja toisiaan liikkeessä, liikkuminen avaa paljouden olemisessa. Kirjoittamisessa he kuulevat tanssimisen kaiut itsessään. He *sieppaavat* ensimmäiseksi mieleen tulevat sanat, joiden avulla liikekokemus ilmaantuu esiin ja painautuu toisenlaisena, osin sanoina, mieleen. Kummassakin tapauksessa, tanssimisessa ja kirjoittamisessa, he ottavat toiminnan vakavasti. Kuuleminen edellyttää toisen ottamista vakavasti sekä sen sallimista, että oma kokemus jatkuvasti muuttuu.<sup>662</sup> Vieraus itsessä ja toisessa hiljentää ennako-odotukset, kirjoittaminen merkitsee opiskelijoille puumerkin veistämistä. He tulevat näkyviksi kirjoituksessa, joka on vahvistus itselle: olen tässä. Miten he ovat, se jää osin peittoon, koska sanat kertovat oman tulkintansa tapahtuneesta. Tapahtuneen tanssikokemuksen *ihmettely* suuntautuu sanallistamiseen.

Tämä tutkimus sisältää paljon katkelmia opiskelijoiden kirjoituksista, joten lukija voi itse todeta tulkinnan peittävyuden tai paljastavuuden. Muistot opiskelijoiden fyysisestä läheisyydestä ja omista aikaisemmista tanssikokemuksistani ovat läsnä tulkinnoissani. Avaan muistijälkiä lihassani, jäljitän jälkiä. Opiskelijoiden kirjoitukset ovat sellaisenaan läsnä *muistuttamassa* heidän muistijäljistään, jotta kirjoitukseni ei karkaa jonnekin muualle jatkuvassa ymmärryksen ja tulkinnan kehässä. Kokemus muuttuu, muistijäljet risteilevät, pyrkimykseni on avata opiskelijoiden kirjoituksia ja omia tuntojani tanssimisessa, eikä peittää tai muuttaa niitä joksikin muuksi. Toisaalta jonkin asian avaaminen tai paljastaminen kätkee samalla toisen. Tunnustelen kirjoituksia *muistijälkinä* opiskelijoiden tanssimisesta ja tanssimista itsessäni suhteessa jälkiin. Kumatkin suunnat ovat läsnä tutkimisessa, sillä teksti kulkee ruumiissani, kuuntelen *ruumiin* kaikua kirjoittaessani.

Tulkinnassa Merce Cunningham on tärkeä taustahamo. Hän edustaa tanssin maailmaa, ja hän on kirjoittanut tanssimisesta, ja sen lisäksi hänen tanssiteoksistaan on kirjoitettu paljon. Cunninghamin valinta keskustelukumppaniksi opiskelijoiden tekstien rinnalle liittää opiskelijoiden kokemukset tanssin maailman puheeseen, ammattitanssijoiden todellisuuteen. Vertaaminen ei tarkoita arvottamista. Liike on alkuperäinen tapa olla maailmassa, ja saa erilaiset ilmenemismuodot tanssin maallikoilla ja ammattilaisilla. Ihmistä ei ole ilman

<sup>662</sup> Anneli Arho ja Tuomas Mali. Ymmärtämisestä, ei-ymmärtämisestä ja väärinymmärtämisestä. *Finaali. Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti*. 2005: 2, 32.

liikettä, liike on jatkuvasti läsnä. Liikkeeseen virittäytyminen vaikuttaa myös kieleen, se herkistää löytämään sanat suhteessa liikekokemuksiin. Kielelliset merkitykset ovat vailla pysyvää olinpaikkaa, ne ovat liikkeessä kuten tanssi. Opiskelijoiden kirjoitusten rinnastaminen toisiinsa kirjoittajiin ja filosofeihin luo uudenlaiset merkitykset. Muodostuu merkitysten verkosto. Ja kuitenkin, koettu vetäytyy sanoilta tavoittamattomiin kuin vuorovesi joka kiittää ulapalle.

## **Puhe**

Työpajassa puhun opiskelijoille ja annan ohjeet, jotka määrittävät tanssimisen rakenteen. Alussa he puhuvat minulle hyvin vähän. He mykistyvät, kun kysyn kommentteja. Kirjoittaminen luonnistuu heti helpommin. Työpajan loppupuolella puhe saapuu, sitten he kertovat tuntemuksistaan tanssimisessa. Nuo tuntemukset vaihtelevat osallistujilla suuresti. Yhdessä tanssiminen avaa sosiaalisen puheen toisten kanssa, se paljastuu seuraavassa kirjoituksessa.

Everyone speaking with everyone!  
(x 8.3/ 5)

Kommentista ilmenee, että jokainen opiskelija on nähty ja tunnistettu sellaisenaan. Keskustelu tai juttelu kaikkien kanssa hämmästyttää silti kirjoittajaa, sillä valikointi, ennakoasenne toisiin opiskelijoihin puuttuu, kaikki ovat valmiita keskustelemaan kaikkien kanssa. Ennen verbaalista kieltä he ovat jo kuulleet toisiaan, puhuneet toisilleen liikkeessä koko ruumiillaan. Puhe, johon opiskelija viittaa, tapahtuu suurelta osin työpajatyöskentelyn ulkopuolella, ennen ja jälkeen työpajan sekä lounastauolla. Tanssiminen avaa heitä kuulemaan toisiaan kaikilla aisteillaan ja purkaa ennako-oletukset suhteessa toisiinsa. Opiskelijan huudahduslause kertoo, että muutos aikaisempaan käytökseen on tapahtunut, ja he ottavat toisensa sellaisenaan ilman etukäteismäärittelyjä. Yhdessä tanssiminen vaikuttaa kielelliseen kommunikaatioon puhdistavasti, koska etukäteismäärittelyt väistyvät, ja lihan tunto vaatii kuulemista tuoreesti myös kielellisesti.

but it feels like I know my class mates better now,  
in a physical level.  
It feels like I speak to them without words,  
but with my body.  
(z 23.3/ 6–9)

Teksti kertoo kuinka vuoropuhelu lihassa on jo alkanut. Kirjoittaja tunnistaa opiskelutovereitaan ruumiissaan, ja hän kertoo itsestään tanssimisellaan. Hän tunnustaa yhdessä tanssimisen merkitykselliseksi kommunikaatiossa: tieto siirtyy lihasta lihaan ilman puhetta.

Seuraava opiskelija tunnustaa puheen merkityksen.

During your lessons everything circles around something  
and afterwards sitting down

and really think about  
and tell others about my experiences.  
When talking about those things  
I think I(you) get a deeper connection to people than usual.  
When discussing the movements  
I (you) get to touch subjects  
that I (man) normally only talk(s) about  
with my(his) closest friends.  
(z 17.4/ 23–32)

Opiskelija tunnustaa kuinka tanssimisen jälkeen hän saa yhteyden toisiin opiskelijoihin. Tuo yhteys merkitsee intiimiä suhdetta, jossa hän kertoo luottamuksellisia asioita. Tanssiminen itsessään pyörii jonkin asian ympärillä. Jokin sanallistuu ja aukeaa intiimiksi puheeksi toisten opiskelijoiden kanssa. Hän pääsee kosketuksiin asioiden kanssa, jotka pakevat yleensä arkipuhetta. Hän kirjoittaa kuinka liikkeen jälkeen asiat tulevat liki, tanssissa oleminen siivilöi tärkeät asiat puheeksi. Tanssista puhuminen vie hänet tuntojensa äärelle. Tämänkaltainen puhe on hänelle tuttua, mutta merkitysyhteys on vieras, koska hän on tuntenut nämä ihmiset vasta neljä päivää.

Tanssimaailmassa elää ristiriitainen suhde puhumiseen. Douglas Dunn, Cunninghamin tanssija, on kertonut, kuinka tanssimisen yksi ihanuus on ollut, että Cunningham on puhunut tuskin lainkaan tanssitunneilla ja harjoituksissa. Puhumisella ja tanssimisella on eri rytmit. Tanssimiseen ja toimintaan on päästy vähitellen, ja Cunningham on rakentanut kaaren tapahtumalle, jota puhe ei ole katkaissut. Tanssija on pyrkinyt huippukohtaansa. Jos hän pysähtyisi ja juttelisi se katoaisi, samalla tanssimisen intensiteetti kärsisi. Kommunikaatio on muodostunut suoraksi, se on ollut fyysinen. Dunnin mielestä tanssimisen keskeyttäminen ja puhuminen eivät ole auttaneet hänen työtään tanssijana<sup>663</sup>. Carolyn Brown on todennut, että varsinkin alkuaikoina kiertueella keskustelut teosten filosofiasta kuuluivat tanssijoiden ruokavalioon, he kuuluivat ja puhuivat filosofiaa. Matkaseurueeseen kuuluivat John Cage ja Robert Rauschenberg, jotka puhuivat siitä mitä olivat tekemässä<sup>664</sup>. Cunninghamin tanssiryhmässä puhe ja tanssi ovat tapahtuneet eri paikoissa, tanssisalissa ei puhuttu mutta matkalla puhuttiin. Tanssi ja puhe etäännyivät ajallis-paikallisesti.

Työpajassa juttelemme englanniksi, kysyn opiskelijoiden tuntoja. Heidän puheensa tanssimisen lomassa kiinnittää heidän liikekokemuksiaan puheen todellisuuteen. Opiskelijat toteavat puheessaan, että tässä olen, että tällaista tapahtuu, että tällaiselta tuntuu. Opiskelijoiden puhe *varmentaa* tapahtumista ja *tukee* liikkeeseen heittäytymistä. Puhe vähentää outoutta, ja sen avulla opiskelijat uskaltavat tanssimisen todellisuuteen. Puhumattomuus heikentää virittyneisyyttä. Raja puheen ja liikkeen välillä on olemassa, sen vuoksi työpajassa liikkeeseen heittäytyminen sallii ja vaatii puheen, ja siten puhe ja kirjoitus lomittuvat tanssimiseen. Opiskelijoiden puhe ja kirjoitus keskittyvät tanssimiseen, joten sanat heijastelevat ruumiin tuntemuksia ja liikekokemuksia. Tapa, jolla opiskelijat puhuvat, poikkeaa suu-

<sup>663</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 121.

<sup>664</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 116.

resti Cunninghamin alkuaikojen tanssiryhmän filosofisesta puheesta, jossa muiden taiteilijoiden periaatteet omista työskentelyprosesseista olivat keskiössä. Opiskelijat viittaavat itseensä ja toisiin, periaatteiden sijasta esillä on ihmettely. Ihmettely kohdistuu tanssimisen tuntoihin sekä elämän tärkeisiin asioihin, joista puhutaan yleensä vain parhaimpien ystävien kanssa, kuten yksi opiskelija kirjoittaa. Tanssimisessa he putoavat nopeasti elämän merkityksiin ja ihmettelyyn miten olla maailmassa. He eivät pohdi yksittäisiä liikkeitä ja karttavat puheessa arkielämän fraseologiaa.

Yhdessä tanssiminen viettelee työpajassa, ja se vie keskustelun kunkin opiskelijan omaan todellisuuteen. Cunninghamin ryhmässä ammattitanssija, säveltäjä ja taidemaalari puhuvat tanssista eri tavoin. Merkitysyhteydet poikkesivat toisistaan, samoin henkilökohtainen kieli. Etäisyys liikkumisen kokemuksesta antaa eri sanat, samoin liikkumisen tuttuus. On eri asia puhua toiminnan periaatteista kuin itse tapahtuneesta, joka on omaa kokemusta lihassa. Cunninghamin tanssijat ovat ihmetellet yleensä yksin, miten ruumiillistaa annetut liikkeet. Vasta myöhemmin tanssijat ovat pohtineet yhdessä tai yksin Cunninghamin käytäntöjä.<sup>665</sup>

Cunningham on itse kertonut, että ainakin alkuaikoina hänellä oli vaikeuksia puhua tanssijoiden kanssa, koska puhe liittyi aina persooniin. Hän kaipasi keskustelua ideoista, joista puhuessa hänellä oli ainoastaan John Cage keskustelukumppanina<sup>666</sup>. Tanssijat ovat tunteet olevansa paitsiossa, koska he olisivat halunneet kuulla enemmän Cunninghamin ajatuksia työstettävästä teoksesta. Tanssiryhmässä sanallinen vuoropuhelu ei aina toiminut, teoksen työstämisen vaiheessa puhetta oli monien tanssijoiden mielestä aivan liian vähän.<sup>667</sup> Cunningham on sanonut, että jos tanssijalla on ajatus teoksesta, jotain sellaista alkaa tapahtua, joka ei ole välttämättä hyväksi tanssijalle. Cunningham jätti tanssijat yksin, jotta he toimisivat itsensä<sup>668</sup>. Yksinolo ja puhumattomuus pakottivat tanssijat tiettyyn tapaan olla tanssimisessa. Ramsay Burt kutsui tanssijoiden poissaolevaa esityksen tapaa poissaolevaksi performatiiviseksi läsnäoloksi.<sup>669</sup>

Sanat, joita käytän työpajassa, vaikuttavat opiskelijoiden tanssimiseen ja kirjoittamiseen. Sanoilla voidaan *kutsua*, herätellä aistimaan ja tarjota laaja kokemisen kenttä aistittaviksi. Sanat eivät tarjoa vastauksia, sillä vastuu ja vastaukset ovat kussakin liikkujassa itsessään. Etsin ohjeissani sanoja tai sanontoja, jotka eivät pyri tiettyyn lopputulokseen, joiden ajatuksena on herkistää kuulemaan esimerkiksi raajojen suhdetta toisiinsa tai hengityksen kulkua ruumiissa. Tanssiminen on tilallista. Se on liikettä fyysisessä tilassa ja mielikuvana ruumiin sisätiloissa. Sanat kutsuvat liikkujaa aistimaan itseään ja toisia salissa. Sanani tun-

<sup>665</sup> Carolyn Brown pohtii Cunninghamin asennetta tanssijoihin. Cunningham ei koskaan kertonut, hän ei osannut kertoa tulevaisuuden suunnitelmistaan heille. Brown epäilee, että kenties taustalla oli kunnioituksen puute tanssijoita kohtaan, ja kuitenkin hän tarvitsi heitä toteuttamaan koreografioitaan. Esimerkiksi Brown muistelee, kuinka Remy Charlip huomasi ohjelmalehtisestä, että hän ei tulisi esiintymään teoksessa *Crisis*. Cunningham ei kertonut sitä hänelle. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007, 80–81, 272. -- Cunningham on myös tunnustanut velkansa tanssijoilleen, kts. 267.

<sup>666</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 42–43. -- Kuitenkin tanssija Brown muistelee, että alkuaikoina yhteisyyden tunne oli voimakas, he kivat olevansa osallistujia prosessissa kuin palkattuja työntekijöitä. Taide ja elämä yhdistivät, matkustaminen Volkswagen pikkubussissa ja esiintyminen olivat tasapainossa. Carolyn Brown, *Bye, Bye, Golden Years. Ballet International*. 1999:4, 48.

<sup>667</sup> Esimerkiksi Brown kuvaa tanssijoiden ihmettelyä, kun he lukevat teoksen nimen ohjelmalehtisestä, työskennellessä Merce puhui ”tästä” ja ”toisesta”. Carolyn Brown, *Chance and Circumstance*. 2007, 212.

<sup>668</sup> Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Faber, Steve Paxton et al., Cunningham and his Dancers (1987). Richard Kostelanetz (ed.), *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. 1998, 110.

<sup>669</sup> Ramsay Burt, *Judson Dance Theater*. 2006, 44.

tuivat opiskelijoista alussa oudoilta, mutta tanssimisen outous päihitti sanojen vierauden.

Pohtiessaan ihmisenä olemisen ehtoja Hannah Arendt liittää puheen ja toiminnan toisiinsa, jolloin toimija paljastuu puheessa ja toiminnassa. Ne paljastavat kunkin ihmisen ainutlaatuisuuden, joka koostuu toiseudesta ja yksilöllisyydestä. Sanat ja teot liittävät ihmisen inhimilliseen maailmaan. Arendtille tärkeää ja merkityksellistä on puheen ja paljastumisen suhde, siinä ihminen paljastuu, toiset saavat tietää kuka hän on. Tämä ”kuka” on salattu ihmiseltä itseltään, mutta toiset ihmiset pystyvät näkemään tämän kirkkaasti<sup>670</sup>. Arendtille fyysinen olemus ja liike sellaisenaan ovat riittämättömät. Hänelle tekojen tekijän olemassaolo vaatii puheen toiminnan rinnalle. Kuitenkin puheen voi ymmärtää myös ruumiin kommunikaationa. Toisten ihmisten merkitys tanssimisessa avautuu työpajassa. Se käy ilmi *läheisyydessä*, jonka opiskelijat tunnistavat, ja jota he halajavat. He mahdollistavat olemassaolollaan toistensa liikkeet, ja siten he avaavat liikkumisen merkityksellisyyttä toisilleen. Alussa ei ole sanoja, sanat tulevat myöhemmin. Kokemuksista kirjoittaminen näyttää olevan opiskelijoille helpompaa kuin niistä puhuminen. Puhe vaatinee valmiimmat, selkeämmät ajatukset kuin kirjoittaminen, jossa usein vasta kirjoittamisen hetkellä paljastuu mitä itse asiassa ajattelee tai tuntee. Puheessa tilanne voi olla samankaltainen, mutta siinä sensuuri toimii toisin, koska puhuttua ei voi nielaista takaisin, kuten kirjoitetun voi yliviivata.

Läheisyys edeltää puhetta ja puhujien läheisyys vaikuttaa puheeseen, esittää Emmanuel Levinas. Läheisyys merkitsee sitoutumista ja perustuu kykyyn antaa merkityksiä kielessä<sup>671</sup>. Läheisyys kutsuu eettisyyteen, ja opiskelijat kirjoittavat siitä eri tavoin. Läheisyyden tunne vahvistuu hiljaisuudessa, koska ääni sammuu, puhetta ei synny alussa. Tanssiminen yhdessä merkitsee *paluuta* tilaan ennen kieltä. Läheisyys on ihmisellä ennen kielen rakentumista, ja siksi läheisyys vaatii sanojen etsimistä ja hapuilua sanoissa.

Emmanuel Levinasille läheisyys merkitsee voimallista sidettä.<sup>672</sup> Fyysisestä läheisyydestä voi etäännyä, hypätä kauemmaksi, mutta se on juuri, josta liikkuminen saa merkityksellisyytensä ja josta kieli myöhemmin kumpuaa. Kielen läheisyys kuvaa myös ajallista ulottuvuutta. Kielessä kylpeminen lapsesta saakka juurruttaa sanat olemiseen maailmassa.

Opiskelijat uskaltavat vähitellen puhumaan tuntemuksistaan yhteisesti, ja kommunikaatiossa heille avautuu samalla, mitä tanssiminen heille merkitsee. Opiskelija löytää puhuessaan *uudelleen* jotain siitä, mitä on löytänyt. Jotain hänessä näkyy uudestaan, ja toiset opiskelijat *todistavat* tapahtumaa: he kuulevat ja samalla asemoivat omaa olemistaan suhteessa toiseen. Intersubjektiivisuuden ”verkko” laskeutuu tilaan, koska opiskelijoiden puheessa risteilevät samankaltaiset tunnot. Eri äänet ja vastakkaiset kommentit ovat tärkeitä, sillä ne *paikantavat* sekä puhujan että kuulijat. Puhetuokiot ovat lyhyet, tanssiminen on pääasia, mutta opiskelijoiden puhe *todentaa* missä ja miten he ovat. Näin he eivät ajaudu omiin yksityisiin kuvitelmiinsa. Puhetuokioiden lyhyys ja kirjoittamisen korostuminen perustuvat siihen, että heille *tarjotaan* mahdollisuus kuulla itseään, kuulla omaa kokemustaan ennen kuin he uppoutuvat tai tulevat imaistuksi toisten tuntemuksiin. Kun he kuuntelevat ja ihmettelevät ensin omia tuntojaan, heillä on mahdollisuus kuulla toiset sellaisina kuin he ilmenevät liikkeessä tai sellaisina kun he puhuvat. Erot ja yhtäläisyydet paljastuvat.

<sup>670</sup> Hannah Arendt, *Vita activa*. 2002, 178–182.

<sup>671</sup> Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), 5.

<sup>672</sup> Emmanuel Levinas, *Time and the Other*. 1987, 5–6.

Tanssimisen kokemuksen ja kielen välinen ero on merkityksellinen, ja sitä pitää vaalia. Tanssissa oleminen ja siitä puhuminen ovat eri todellisuuksia. Kirjoittaminen toimintana on lähempänä tanssia kuin puhe. Suu lähettää sanat kuuluviin, kaartelevaan tilaan. Eräessä tilaisuudessa kerroin työstäni tanssitaiteilijana sosiaali- ja terveysalalla, tanssin lyhyen soolon esityksen alussa ja lopussa. Putosin kiuluun, koska tanssiminen erottautui omaksi saarekkeekseen, joten en pystynyt saapumaan hetkessä takaisin sanojen pariin, puheen selvyteen liikkeen hämärästä.

*Liikun voimallisesti, muusikko aistii haluni huitoa, hyppiä, kieriä. Hän loihitii maise-man, joka on minua ja häntä ja samalla jotain vierasta. Muutamassa minuutissa hiki tihkuu iholle, hiki lehahtaa ihon läpi. Tunnistan seminaariin osallistujien hämmennyksen, joku siirtyy kauemmaksi, joku naurahtaa. Lattia on kova, hengitän läpi jalkapohjieni, etsin yhteyttä kivilattiaan. Liike kuljettaa minua hilpeästi, vaivattomasti. Hiki kertoo rehkimisestä, minussa liikutaan. Kurotan vasenta kättä kohti kattoa, tila pienenee, minä kasvan. Osallistujien katseet kiinnittyvät nahkaani, katseet ovat toteavia, ihmetteleviä. – Pysähdyn ja soitto päättyy. On puheen aika. Olen hikinen, hengästynyt, juon vettä. Seison punaisena yleisön edessä ja etsin sanoja. Ne pakenevat minulta. Ne livahtavat huoneesta näkymättömiin, kuulumattomiin. Sopertelen, yritän muodostaa järkeviä lauseita, jotka eivät tule valmiiksi, minussa oleva tieto ei muunnu puheeksi. Tuijotan kattoa ja vilkaisen ikkunaa. Toivon, että sali palauttaisi minulle tutut sanat, selkeät sanat työstäni, tanssimisesta erilaisten ryhmien kanssa, esiintymisestä erilaisille ihmisille. Ei vastausta. Sanat vetäytyvät piiloon nurkkiin, kätkeytyvät luitteni hämääriin kohtiin. Katson muusikkoa, etsin häneltä apua. Hän murahtaa yhden kommentin, vuoro on taas minulla. Tanssiminen pitää minua otteessaan, olen vielä rajan toisella puolella, liikehdin, kuulen ruumistani, sanat eivät kuulu vielä tähän olotilaan. En pysty katsomaan kirjoitettua alustustani, katselen ulos tilaan, ihmisiin: odotan vastausta sieltä, huidon käsivarsillani ilmaan pyydystäkseni sanoja. Vähitellen jokin minussa rauhoittuu, luen kuvaukset jotka olen aikaisemmin kirjoittanut työstäni. Lukemisen rauha ja lukemisen rytmi palauttavat minut tapahtumaan. Lukeminen tuo minut tilanteeseen poissaolevan tapahtuman tekstinä. Teksti palauttaa minua vähitellen puhumisen maahan, asetun puhuvaksi, astun puhuteltavaksi. Kuvittelin etukäteen, että voin loikkia tanssimisesta puheeseen helposti. Viive pitää pihdeissään, kestää tovin ennen kuin kipuan tanssiin pudotuksesta selkeästi puhuvaksi ihmiseksi, siinä tilanteessa tuskin ollenkaan. Osallistujat kyselevät, näin on helpompi: kommunikaatio elää tässä tilanteessa. Lopussa tanssin lisää, tanssimisen maahan astuminen on kevyt loikka ja olen perillä. Hengitys kulkee, liityn uudella tavalla osallistujiin. Muusikko Jorma Tapio, joka on monivuotinen yhteistyökumppanini, toteaa puheestani: ”Sinä olit aika sekava.”*

Tanssiessani siirryn siihen mikä on luontoa ja kontrolloimatonta. Putoan olemiseen, jossa hengitän tilannetta, huonetta ja osallistujia. Yhteys, jossa yelisö liittyy tanssiini, on osa sitä, tulvii minuun. Joudun ahtaalle, kun yritän puristautua puheen maailmaan, koska sanat eivät asetu minussa hallittuun järjestykseen. Vaihto todellisuudesta toiseen vaatii aikaa, joten jään roikkumaan välimaastoon. Sanat olisivat tulleet, jos olisin jatkanut tanssimistani

ja antanut puheen purkautua liikkeestä. Silloin sanat ovat arvaamattomat, ne kietoutuvat liikkeeseen ja ovat samalla mitä tahansa, *ennakoimattomia* sanoja, lauseita ja ääntelyä. Ne sanat syntyvät hetkestä, kuluneesta tuokiosta, liikkeestä joka ilmaantuu. Kuvauksessa rajaan itseni, koska puheessa yritän täyttää luennoitsijan tavan olla, puhua selkeästi ja epäonnistun siinä.

## Kielen liha

Kirjoittamisen löytöretki avautuu, koska en pyri kirjoittamaan ensin ajateltua ja näin haltuunotettua, vaan *ajelehdin* kirjoittamisessa ja kuuntelen lihaa. Lihan kuuntelussa tanssimisen ilmiöllä on mahdollisuus *viivähtää* ja *viipyillä* tekstissä. Liha on ja ei ole tässä, koska se on osin tuntematon. Lihan kuuntelusta, jonkinlaisella reunalla majailusta syntyy kokemus kielessä.

Tuntuma kielen lihasta *poikkeaa* kuitenkin tanssimisen ruumiin lihasta. Tuntuma on kuin eri maisema. Toiseus, joka on tuntematon, sisältyy sekä ruumiin että kielen lihaan, mutta omanlaisena. Esimerkiksi kielen lihan kosketus on jotain muuta kuin tunto lihan kosketuksesta tanssimisessa.

Kuinka siis jokin lihallistuu sanoissa? Merkitykset ovat liikkeessä, ne muodostuvat aina uudestaan. Kielellä voi *tunnustella* esiin pyrkivää kokemusta. Tere Vadén esittää, että kieli on kokemuksen muoto, tärkeä tapa kokea. Kieli elää ja luo uutta kokemusta. Kieli ei ole kokonaan kielellisen rakenteen tavoitettavissa, ainoastaan koettavissa<sup>673</sup>. Kieli on kokemus, kokemus syntyy *kielessä* ja *kielellä*.<sup>674</sup> Kielen liha kunnioittaa aistisuutta, aistisuus on alustana kirjoittamiselle, jotta kieli kommunikoisi.

*Hiljaisuus* on perustana tanssimisessa ja kielessä. Virittäytyminen hiljaisuuteen luo liikettä ja kirjoitusta. Se on olemisen pohjavesi<sup>675</sup>. Maija Kūle kuvaa hiljaisuutta perusilmioiksi, kun hän pohtii hiljaisuuden perustavaa luonnetta ja sen merkityksellisyyttä. Hän toteaa, että hiljaisuus tarvitsee merkitysyhteyden, se tarvitsee kulttuurin. Syvimmät hiljaisuuden muodot ovat mahdottomia kulttuurin ulkopuolella, mutta niitä ei voi pelkistää ainoastaan kulttuuriksi. Hiljaisuus on ontologinen ehto, joka määrittää kieltä, merkitystä, ymmärrystä ja kommunikaatiota<sup>676</sup>. Kieli tunnustaa rajallisuutensa; hiljaisuus *levittäytyy* laajalle.

Hiljaisuus on puskuri ja turva, jotta kieli voi luoda oman kokemuksen ja säilyttää salaisuutensa hiljaisuuden avulla. Gregory Batesonille hiljaisuus on merkki siitä että lähestytään pyhää. Sanallista kommunikaatiota vältetään, koska se voi muuttaa ideoiden luonnetta<sup>677</sup>. Oma kokemus vahvistuu, saa paikkansa sanoissa, joihin hiljaisuus *solmiutuu*. Puhuttu etsii heti yhteyttä toisiin, se kutoutuu yhteiseen olemiseen. Hiljaisuus on lihan kaltainen, koska sitä ei voi pyydystää tahdolla eikä se paljasta salaisuuttaan. Kielen lihan ytimessä on hiljaisuus.

<sup>673</sup> Tere Vadén, *Ajo ja jälki*. 2000, 33–34.

<sup>674</sup> Oscar Parlandin teoksessa *Lumottu tie* kertojana on pikku poika, joka kuuntelee, kun isoäiti lukee raamattua. Pojan on vaikea ymmärtää kieltä, kunnes hän oivaltaa: ”Oikeastaan en ymmärrä muuta kuin että rakkauden paikka on kielellä.(...) Oikeastaan se kyllä käsittää kun ajattelee eläimiä paratiisissa. Sillä kielellähän ne maistoivat hedelmiä joita tarjosivat toisilleen, kielellä he nuolivat toistensa kasvoja ja kaulaa(...) ja kielellä ne kuisvailivat lempinimiä toistensa korvaan.”

Oscar Parland, *Lumottu tie*. 1955, 57.

<sup>675</sup> Ks. Kirsi Heimonen, Tanssi hiljaisuudesta. *Musiikki*. 2008:1, 135–149. Essee etsiyty hiljaisuuteen tanssimisen kokemuksissa ja esittää muiden taiteilijoiden ja tutkijoiden tapaa olla hiljaisuudessa ja kuvata hiljaisuutta.

<sup>676</sup> Maija Kūle, *Phenomenology and Culture*. 2002, 115–116.

<sup>677</sup> Gregory Bateson, *Angels fear: towards an epistemology of the sacred*. 1987, 80–81.

Merleau-Ponty *upottaa* hiljaisuuden tiiviisti kieleen: hiljaisuus on laskos kielen lihassa. Samalla tavalla kuin aistivan ote aistittavasta on aistittavan ote aistivasta, myös puheen ote puhutusta on puhutun ote puheesta. Puhe ei siis tyhjennä puhetta täysin puhutuksi<sup>678</sup>. Jokin *kuultaa* puheen ja kirjoituksen takaa, sen voi nimetä hiljaisuudeksi, kielen salaisuudeksi ja perustaksi.

Kirjoittamisessa hiljaisuuden tunnustaminen on oloa heiluvalla alustalla. Silloin tukeudutaan tunnettuihin kulttuurisiin merkkeihin, sanoihin ja lauseisiin ja samalla tunnustetaan toiseuden läsnäolo, joka on kielen liha. Jotain tulee sanotuksi, jota ei voi tarkasti tietää. Hiljaisuus on ja *verhoaa*. Sen oleminen tarvitsee sille avautumisen. Kyse ei ole kuitenkaan tuudittautumisesta kieleen vaan tarjoutumisesta sen myllerrykseen kirjoittamisessa. Hiljaisuus auttaa kielen lihan jäljille.

Hiljaisuus on läsnä pohjavireenä koko ajan. Kielen hiljaisuus on varjon kaltainen; varjo todistaa olemisellaan että jokin on, koska se jokin saa aikaan varjon. Se kysyy, haastaa ja kertoo toisenlaisista virtauksista kuin itse teksti. Merkitykset muuttuvat hiljaisuuden uomissa, kieli on koko ajan tekeillä oleva. Jokin näyttäytyy ja jokin vetäytyy.

Ruumiin liha työntyy kirjoitukseen, ja olen sallinut sen saapua. Ruumiin liha on tuntematon, joka pysyy tuntemattomana, mutta jonka avulla kirjoitus liikkeestä ja ruumiillisuudesta saa vastuksen ja painon. Ruumiin lihasta muodostuu osin kielen lihaa, joka ei alistu selkeään käsitteellistämiseen. Kielen liha tukee ennakoimattomuutta, jatkuvaa tapahtumista, *muotoutumista*, jossa lopullisuuden lauseet väistyvät.

Etsiydyn kohti solmukohtaa, jossa ruumiin liha ja kielen liha voisivat *tihkua* läpi toisiinsa; ne eivät sulaudu. Varmuus kielessä on vain häivähdys, valon pilkahdus. Ruumiin tunto hohkaa varmuuttaan, mutta näin kirjoitettuna se on jo *toisaalla* ja toisella tavalla. Se pakenee luiden katveeseen, luut säilyttävät ruumiin lihan salaisuuden.

## Tanssimisesta kirjoittaminen

Opiskelijat kirjoittavat tapahtuneista tanssimisen kokemuksista, he luovat niille kielelliset merkitykset. Merkitykset muodostuvat, mutta merkitykset ovat myös ei-kielelliset, ne kuuluvat esipredikatiivisen alueelle. Osin merkitys on *piilossa*, koska kokemus ei ole enää läsnä eikä se ole sellaisenaan toistettavissa kielessä. Jacques Derridan mukaan jälki on merkki läsnäolon poissaolosta, aina poissaolevasta läsnäolosta.<sup>679</sup> Alkuperäistä kokemusta ei ole, kokemus on aina jo mennyt, ja sellaisenaan se on tavoittamaton. Derrida kirjoittaa kaksitasoisuudesta merkityksen muodostuksessa: merkitys *vaatii* sekä (esipredikatiivisen) kokemuksen että kielen.

Esipredikatiivisena kokemus vaikuttaa merkityksen ja kielijärjestelmän muodostukseen. Esipredikatiivista luonnehditaan *jälkien liikkeeksi*, ja kielen toistuvien merkkien avulla merkitys tulee mahdolliseksi ja mahdottomaksi, koska toisto on muutosta<sup>680</sup>. Merkitys näyttäytyy tanssin kaltaisena, *toisto* on jatkuvaa muutosta ja pysähdys on illuusio. Liikkumattomuutta ei ole ihmisessä, sillä pysähdyksissä tapahtuminen jatkuu ja muuttuu. Kokemus huokuu seuraavassa opiskelijan lauseessa. Koettu, eletty tanssi *vaikuttaa* kirjoittamiseen.

<sup>678</sup> Juho Hotanen, *Lihan laskos*. 2008, 139.

<sup>679</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, Translator's Preface. Jacques Derrida, *Of Grammatology*. 1997, xvii.

<sup>680</sup> Marika Enwald, *Displacements of Deconstruction*. 2004, 163, 166–167.

Kokemus on voimallinen, kokemus on muutoksessa.

I wish that I had an automatic notebook  
that would write things down as I feel / think of them  
(x 5.4/ 33–34)

Toive automaattisesti tallentavasta muistikirjasta sisältää ajatuksen, että kokemus on jo jäsentynyt ja että se on sanallistettavissa. Yhteys tanssikokemuksesta kirjoittamiseen on läsnä tässä tekstikatkelmassa, se on läsnä uskona siihen, että liike sisältää ajattelun. Tanssimisen kokemus on vahva, ja siksi se on merkityksellinen opiskelijalle. Tanssimisen voima tuo ajatuksen automaatiosta, liikkeen muuttumisesta kirjoitukseksi ilman tietoista ponnistusta. Kokemuksen laajuus, sen alituinen muuntuvuus kutsuu automaatiota, nopeasti rekisteröivää laitetta opiskelijan avuksi.

Tanssimisen kokemuksista jää jäljet lihaan, virittäytyminen liikkeeseen jättää muiston. Kieli *rakentaa* vastineen tavallaan. Vastine, sanat ovat jotain muuta kuin tunnot ja poltettu jälki lihassa. Sanat luovat oman *verkoston*, kieli pelaa omaa peliään, se viittaa eri merkitysyhteyksiin ja muodostaa täten omat yhteydet. Opiskelijat eivät kyseenalaista esipredikatiivisen ja kirjoituksensa välistä yhteyttä. He kirjoittavat tuntemuksistaan, he kirjoittavat kirjoittamisesta tekona vain vähän, kirjoittaminen tapahtuu. Jacques Derrida ei erota selvästi alku-kirjoitusta (engl. *arche-writing*) ja kirjoittamista.<sup>681</sup> Ne täydentävät toisiaan. Opiskelijoille alku-kirjoitus on eletyn tunto, tanssiminen lihassa, josta tihkuu kirjoittamiseen. Alku-kirjoittaminen tarvitsee kirjoittamista, jotta esipredikatiiviset jäljet voivat *muotoutua* intersubjektiivisiksi merkityksiksi. Kirjoittaminen tarvitsee alku-kirjoittamisen eli esipredikatiiviset jäljet, jotta ilmaisuilla olisi merkitys. Kokemus on poispyyhitty, nykyistä kokemusta ei ole. Kirjoittaminen lisää havainnon ennen kuin se näyttäytyy itselle, tajunnalle. Jäljet risteilevät mielessä, jäljet *viittaavat* kokemuksiin, jotka eivät ole koskaan läsnä<sup>682</sup>.

Tanssiminen *todentaa* kirjoittamisen omalla tavallaan, omassa todellisuudessaan. Maxine Sheets-Johnstone kirjoittaa liikkumisesta liikkeessä ajatteluna. Hänen mukaansa tuo *kyky* on kaikilla aikuisilla. Se on perustavanlaatuinen, vaikka monet kadottavat sen näkyvistään. Se löytyy kun sille avautuu<sup>683</sup>. Hänen mukaansa liikkeessä ajattelu alkaa jo vauvana, se on tapa olla maailmassa, se on maailman suoraa tutkimista tai ihmettelyä. Sheets-Johnstone viittaa tanssi-improvisaatioon, jolloin liikkeessä tapahtuu ajattelu. Liike ei ole ajattelun tulosta, vaan ruumis ajattelee liikkeessä<sup>684</sup>.

Maxine Sheets-Johnstone pohtii kieltä ja kokemusta. Hänen kuvaamansa liikkeessä ajattelu ei ole symbolijärjestelmä, jonka avulla viitataan johonkin muuhun. Liike muodostaa ajatukset *itsessään*.<sup>685</sup> Sheets-Johnstone vakuuttaa, että kieli ei ole kokemus eikä se luo kokemusta. Hän viittaa ihmisen ensisijaiseen tapaan kohdata maailma liikkeellisesti ja ajat-

<sup>681</sup> Jacques Derrida. *Of Grammatology*. 1997. 56.

<sup>682</sup> Marika Enwald. *Displacements of Deconstruction*. 2004. 155. 159–160.

<sup>683</sup> Maxine Sheets-Johnstone. *The primacy of movement*. 1999. 517.

<sup>684</sup> Maxine Sheets-Johnstone. *The primacy of movement*. 1999. 484–506.

<sup>685</sup> Maxine Sheets-Johnstone. *The primacy of movement*. 1999. 492.

telussa, mutta ei sanoissa<sup>686</sup>. Sheets-Johnstone painottaa niin voimallisesti liikkeen ensisijaisuutta, että kieli jää *joksikin* joka ei sovi yhteen liikekokemuksen kanssa. Täten hän ohittaa kielen mahdollisuuden luoda oma todellisuutensa, luoda omanlainen kokemus.

Työpajassa opiskelijat antautuvat liikkeeseen ja samankaltaisella hartaudella he kirjoittavat koetusta tanssimisesta. He keskittyvät liikkeeseen, se merkitsee *avautumista* aistisuuteen, hämmästykseen ja ihmetykseen. Kokemuksesta kirjoittamisen vaikeutta esiintyy vain vähän heidän teksteissään. Opiskelijat tunnustavat eron sanojen ja kokemuksen välillä. Ne toimivat eri tavoin, avautuvat maailmassa eri tavoin kuten seuraavassa esimerkissä kerrotaan.

A lot of times I don't have words that explain  
what I feel happy/ sad, bored/ excited etc  
all seem to be explained what I feel  
when I am rolling around on the floor  
with a bunch of people that I hardly know  
(x 5.3/ 6–10)

Puhutun ja kirjoitetun kielen ylivalta horjahtelee merkitysten muodostamisessa. Esipredikatiivinen tieto luo siihen särön. Tanssimisessa kokemuksen tuoma tieto on selviö, koska maailman hahmottaminen liikkeessä merkitsee *orientaatiota* itseen, toisiin ja ympäristöön. Ymmärrys ja tulkinta muodostuvat tanssimalla. Kun opiskelijat aistivat liikkettään, merkitykset painautuvat ruumiiseen. Vasta sen jälkeen ilmestyy puhe tai kirjoitus. Välissä on ajallinen viive. Puhe ja kirjoitus kertovat yhteisöstä, ja sen *tavasta* käyttää kieltä. Yhden opiskelijan kirjoitus paljastaa jotain tästä: ruumiissa on tieto, toiminnan kautta saatu ymmärrys, tulkinta ja merkitys. Se pitäisi saada kirjoitettuun muotoon. Ensimmäisenä päivänä hänen kirjoituksensa on huudahduksen kaltainen.

My first thought is that I just should write, thank you!  
(x 15.1/ 1)

Lauseesta tulvii ajatus, että mikä on koettu, on jo jotenkin järjestäytynyt, ja kirjoittaminen on tuntemusten ja merkitysten kirjaamista. Opiskelijan huokaus, että hänen pitäisi ”vain kirjoittaa” viittaa heittäytymiseen kirjoittamisen vietäväksi. Toisaalta lauseeseen liittyy *ennakoimattomuus*, kirjoitus jatkaa avautumista ja kirjoitettu kieli avaa uudet puolet kokemuksesta kirjoituksen todellisuudessa. Kirjoittaja ei vielä tiedä mitä hän tulee kirjoittamaan. Timo Laine käsittelee myös suhdetta, jossa alkuperäinen ymmärtäminen on ruumiillisessa toiminnassa, ja maailma avautuu sanattomasta, jo jotenkin jäsentyneestä, kieleen.<sup>687</sup>

Laine esittää kielen ja kokemuksen suhdetta. Hän viittaa Heideggeriin, siihen miten maailma avautuu ihmiselle. Kyse ei ole ihmisen ja maailman välisestä suhteesta, vaan niiden *kietoutuneisuudesta* toisiinsa. Ihmisen oleminen maailmassa *painottuu* toimintaan.

<sup>686</sup> Maxine Sheets-Johnstone. *The primacy of movement*. 1999. 505.

<sup>687</sup> Timo Laine, Maailman avautumisen syntyperät. Leena Kakkori (toim.), *Katseen tarkentaminen*. 2003, 180.

Heidegger oli kiinnostunut ihmisen tavoista olla maailmassa, ja avautuminen kuvaa monenlaisia *tapoja*, joilla maailma hahmottuu ihmiselle. Puhe ja kieli ovat mukana maailman *avautumisessa*. Heidegger viittaa itseymmärrykseen, kuinka se syntyy toiminnassa. Perustana ihmisen avautumiselle maailmaan on *virittyneisyys*, tietynlainen herkkyyks kohdata maailma. Se luo pohjan ymmärtämiselle, josta ihminen rakentaa tulkinnan ja edelleen merkitykset. Tulkinta ja merkitys eivät ole välttämättä kielelliset, mutta niillä on silti rakenne, joka perustuu ihmisen toimintaan. Rakenne auttaa siinä, että merkitys syntyy, kun *kohdattu* asia jäsentyy ymmärryksessä<sup>688</sup>. Työpajassa ilmiöt *jäsentyvät* tanssimisessa. Ruumis ”tietää” ennen kuin kokemus kielellistetään. Toiminta on avain merkityksille. Työpajassa tämä väite muodostuu konkreettiseksi esimerkiksi kosketuksessa, toisten kohtaamisessa liikkeessä. Jotain tapahtuu yhteydessä toisiin liikkujiin. Heideggerin mukaan esipredikatiivinen *paljas* näkeminen on itsessään ymmärtävä ja tulkitseva.<sup>689</sup> Liikkumisessa asuu ymmärrys, joka *eroaa* kielellisestä ymmärryksestä. Tuo ymmärrys vaatii virittyneisyyden.

Heideggerilla kieli ja puhe ovat aina mukana maailman avautumisessa. Ihminen on toisten kanssa sen äärellä, mitä on ymmärtänyt. Puhuminen voi olla jatkojäsentelyä<sup>690</sup>. Työpajassa ymmärryksen äärellä oleminen merkitsee, että kukin opiskelija kuuntelee liikettä *itsessään*. Tanssimisessa he ovat yhteydessä toisiinsa. Sitten saapuu kirjoitus. Puhe ja kirjoitus *liittävät* opiskelijat omalta osaltaan avautumisen tilaan. Tanssiminen merkitsee tapahtumista; Heideggerille tie kieleen on kielessä itsessään.<sup>691</sup> Tanssiminen ja kieli kutsuvat tahollaan tielle, jota ei voi harppoa tavoitteellisesti. Kumpikin kutsuu omalle tielle, joka *paljastuu* ja *kätkeytyy*. Kieli ja tanssi ovat kumpikin omanlaiset tapahtumisen tavat.

Tere Vadèn puolustaa kielen *ainutlaatuista* tapaa olla. Kieli yhdistelee kokemuksia ja luo näin uuden kokemuksen. Se on tärkeä tapa kokea, ei vain väline tai kommunikaatiojärjestelmä. Kieli on *enemmän* kuin mitä sillä voidaan sanoa. Se on jälki sekä pyytäjä että pyydetävä, jäljittäminen tapahtuu siinä<sup>692</sup>. Vadènin kuvaus kielestä merkitsee *uppoutumista* kieleen, *luottamusta* sen voimaan ja sen *tunnustamista*, että se ei aukene kokonaan. Kirjoittaminen on kokemus *itsessään*. Kirjoittaminen luo oman todellisuuden. Seuraava tekstini etsiytyä todellisuuteensa.

kylkiluut eivät tunnista sanan painoa  
sanojen riekaleet kelluvat niiden kaarevalla alustalla  
eksyksissä ovat

yritys kertoa luiden hohkasta,  
kylki-luiden aaltoilevasta liikkeestä sormien alla  
liukenee

<sup>688</sup> Timo Laine, Maailman avautumisen syntyperät. Leena Kakkori (toim.), *Katseen tarkentaminen*. 2003, 172–174.

<sup>689</sup> Martin Heidegger, *Oleminen ja aika*. 2000 (1927), 192.

<sup>690</sup> Timo Laine, Maailman avautumisen syntyperät. Leena Kakkori (toim.), *Katseen tarkentaminen*. 2003, 177.

<sup>691</sup> Martin Heidegger, *On the Way to Language*. 1982 (1959), 119–125.

<sup>692</sup> Tere Vadèn, *Ajo ja jälki*. 2000, 33–34, 180.

matkaan luiden risteyskohdassa  
hiljaisuus saapuu

muuttuvat maisemat ilman nimeä  
ovat silti  
sana kutsuu maiseman, ruumiin ääriiviivat

sanat ja ruumiini liike: kuilu valon ja pimeyden välissä

hämärtää  
merkki piirtyy esiin, melkein tunnistettava

tyyneys, liikkeen poissaolo  
hehkuu täytenä lihassa

### **Ruumis ei-tekstinä, ero**

Teksti on aina ihmisen luomus. Teksti avautuu tulkinnalle. Ei-teksti taas kuuluu luontoon, se ei ole ihmisen hallinnassa. Ruumis ei-tekstinä ei *antaudu* tulkinnalle. Ruumiin *tunnustaminen* osaksi ei-tekstiä avaa ei-tietämisen, se kutsuu toisenlaisen todellisuuden, ulkopuolen tämän tässä rinnalle. Ihmettely astuu olemiseen. Ihmettely avaa liikkumisen tapahtumiseen, antautumisen tilaan jossa hallinta ja kontrolli *väistyvät*. Tapahtuu jotain, jota liikkuja ei voi hallita tai määrätä. Molemmat puolet, ruumis tekstinä ja ei-tekstinä ovat mahdollisuuksia, ja niiden ero kirkastaa kummankin olemassaolon. Ne eivät koskaan *sulaudu* yhteen. Etäisyys on tarpeellinen molempien olemassaololle. Tutkimisessa, lihan läsnäolossa viipyilee ei-tekstin tunto.

Jälki viittaa menneisyyden toiseuteen, joka ei ole koskaan ollut läsnä.<sup>693</sup> Toiseus verhoaa tapahtuneen yhä enemmän ja kokemuksen alkuperäinen läsnäolo, kokemuksen nykyisyys on mahdoton. Opiskelijat kuuntelevat päivisin työpajan päätteeksi tanssimisen maininkeja itsessään, jälkeä joka puhuu lihassa. Kokemus, joka tulkitaan jälkenä, merkitsee, että nykyistä kokemusta maailmasta tai itsestä ei ole. Jälki viittaa menneisyyteen, joka ei ole koskaan ollut läsnä, kokemus on poispyyhkiytynyt.<sup>694</sup> Jälki merkitsee *eroa* asian itsensä ja havaitun asian välillä. Kokemus ja havainto ovat vain jälki, joka viittaa alkuperäiseen, sellaiseen joka on aina jo mennyt, poissa<sup>695</sup>. Derrida sinetöi ei-tekstin, tuntemattoman jonnekin kauas, tavoittamattomiin – vain jälki jää. Ja jälki ei ole koskaan itse kokemus. Ero kokemuksen ja kielen välillä on syvä, Derridan termein se on *differànce*.<sup>696</sup> Ero on tärkeä, koska se kirkastaa kummatkin todellisuudet. Tanssiminen ja kirjoittaminen majailevat omanlaisissa todellisuuksissa.

<sup>693</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*. 1997, 70.

<sup>694</sup> Jacques Derrida, *Of Grammatology*. 1997, 60.

<sup>695</sup> Marika Enwald, *Displacements of Deconstruction*. 2004, 101.

<sup>696</sup> Ismo Nikander on kääntänyt eron, *differàncen* sanalla *erä*. Ks. Ismo Nikander, Merkkien loputon leikki. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1997:1, 45–53.

Havainnot ja kokemukset ovat *piirtyneet* muistiin, ja niihin voi palata ainoastaan muistissa representaatioina. Jälki muotoutuu tietoisuuteen muistissa.<sup>697</sup> Muisti voi olla oikukas, se voi *huuhtoa* ja *torjua* jäljen. Representaatio pyrkimyksenä esittää jokin jonkinlaisena *hämärtyy* varsinkin kun tanssimisen ei-teksti piiloutuu, se on kokonaisuudessaan *saavutamaton*. Sen tietää nahassaan kun tanssii. Tämä ilmenee myös opiskelijan kirjoituksessa,<sup>698</sup> jossa hän toteaa vaikeuden sanallistaa tanssimisen moninaiset tunnot.

Kokemus maailmasta kirjoittautuu muistiin ja se on maailman representaatio. Muisti-jälki ei ole läsnä oleva maailma, se on representaatio. Merkitty (engl.signified) on jälki, joka on jo merkitsijän (engl.signifier) asemassa.<sup>699</sup> Merkitys on jälki, joka viittaa kokeemukseen, joka on puolestaan jälki. Merkitys viittaa näin menneisyyteen. Derrida piilottaa, hän etäännyttää kokemuksen usvaan, tavoittamattomiin: alkuperäinen kokemus on mahdoton, jäljen *jäljitys* on yksi mahdollisuus. Derridan näkemys jäljestä luo mahdollisuuden tarkastella tanssimista arvokkaana sellaisenaan, joten tanssimisen katoava luonne ei ole puute.<sup>700</sup> Tanssimisen olemus *kirkastuu*, kun sanat koskettelevat jälkeä, joka on merkityksellinen tekstin maailmassa. Samalla tila tarjoutuu tanssille ei-tekstinä, tuntemattomana.

Tanssiminen *yllättää* ei-tietämisellään. Seuraavassa opiskelija ihmettelee tanssimistaan.

The body is our teacher,  
and nature tells what to do.  
Just let go and dance/ move however the impression is.  
In the nature, in a room,  
that's fantastic,  
something I never thought I could do.  
(x 10.3/ 6-11)

Opiskelijan kirjoitus viittaa sekä luontoon itsessä että luontoon ympäristössä, kampusalueeseen. Luonto itsessä merkitsee kontrolloimatonta ja tuntematonta itsessä. On mahdollon kuvitella luontoa itsessä, tässä se on päässyt valloilleen, pois kontrollista. Se ilahduttaa häntä. Kuvaus sisältää ihmettelyä olemisesta, jota hän ei aikaisemmin tiennyt olevan. Aavistus ei-tekstistä herää.

Roland Barthes kirjoittaa japanilaisesta kulttuurista, joka on hänelle vieras. Hän tuo esille unelman vieraan kielen tuntemisesta ilman sen ymmärtämistä. Tämä merkitsee laskeutumista kieleen jota ei voi kääntää, on koettava sen aiheuttama shokki, eikä vaimentaa sitä. Itämainen järkky ihmisessä, ”isän kielen” oikeudet hoippuvat<sup>701</sup>. Tämä kuvaus sopii tanssimiseen työpajassa, koska tanssiminen järkyttää opiskelijoita, kokemus on maanjäristyksen kaltainen. Se merkitsee paluuta liikkeeseen, *paluuta* johonkin, jossa *kosketus* luontoon elää.

<sup>697</sup> Jacques Derrida. *Of Grammatology*. 1997. 70.

<sup>698</sup> Ks. 282.

<sup>699</sup> Jacques Derrida. *Of Grammatology*. 1997. 73.

<sup>700</sup> Jean-Georges Noverre (1727–1810) antoi jo suuntaa tanssin teorialle, koska hän tunnusti kuulun tanssin ja kirjoituksen välissä: tanssi tunnustettiin poissaolon läsnäolon esityksenä. Noverren ajatukset erottivat kirjoittamisen ja tanssimisen, siinä aavisteltiin modernismin estetiikkaa, jossa teos viittaa vain *itseensä*. Toisaalta tanssin ero kirjoittamiseen mahdollistaa tanssin hahmottamisen taiteena joka on *ylijäämää*, joka ei mahdu kirjoitukseen. Tanssin läsnäolo liikkeenä, joka pakenee kirjoitusta, *häiritsee* tanssin sääntöjä ja rekisteröintiä. André Lepecki, *Inscribing Dance*. Lepecki, André (ed.), *Of the Presence of the Body*. 2004, 127–131.

<sup>701</sup> Roland Barthes. *Empire of Signs*. 1982, 6.

Tanssi liittyy ei-tekstiin. Cunningham on usein todennut, että tanssi on vain tanssia, että liikkeessä on *kaikki*. Tanssi viittaa vain itseensä, jolloin tanssija persoonana ei tule esiin. Tämä viittaus liittää hänet Derridan ajatukseen jäljestä, läsnäolon *katoavaisuudesta*. Asia kehkeytyy kirjoituksessani seuraavasti.

tapahtumiset ovat piirtyneet minuun  
aika katosi veteen  
jätti pyörteet, renkaat pinnalle

rypistyneet tapahtumiset  
elävät ruumiissani  
toisissa  
omaa aikaansa; aina kadotettua

pukea jotain sanoiksi  
heijastukset veden pinnalla  
ovat, katoavat  
iho muistaa veden kosketuksen

tapahtuminen siellä, toisaalla  
osin muuta, nimeämätöntä

## Liikenotaatio

Opiskelijat kirjoittavat tanssimisen merkityksestä. Liikenotaatio on erilaista kuin tanssi-kokemusten kirjoitus.<sup>702</sup> Tanssin notaatio kertoo tarkasti kaikki liikkeet, ajoituksen, suhteet muihin tanssijoihin ja lattiareitit. Esimerkiksi labannotaatiota, Benesh- ja Eshkol-Wachman-notaatiota käytetään usein valmiiden tanssiteosten kirjaamisessa tai lukemises-  
sa. Erilaiset tanssin notaatiojärjestelmät eivät kerro kokemuksesta, vaan tarjoavat täsmäl-  
lisen ohjeistuksen tanssijoiden liikkeille. Merkit tarvitsevat tanssijan, joka *elää* ne kuten  
kirja tarvitsee lukijan tai nuotit tarvitsevat soittajan. Jokainen notaatiojärjestelmä lähestyy  
liikettä jostain näkökulmasta, jolloin liikkeen hahmotus ja merkit ovat tietynlaiset. Jos kyse  
on valmiista teoksesta, tanssija ottaa askeleet annettuina ja tanssii ne. Tanssiessaan hän et-  
sii omaa tapaansa elää merkit. Notaatiot *muuttavat* tanssijan tapaa oppia, lihallistaa tanssi.  
Jos tanssija kykenee itse lukemaan notaatiota, hän tulkitsee liikkeet ruumiissaan ilman elävää  
mallia. Jos elävä malli opettaa omalla tanssimisellaan toista, hänen tapansa liikkuu vaikut-  
taa lopputulokseen. Liikkeen antajaa on mahdoton erottaa liikkeestä; notaatiossa liike on  
symboli paperilla *ennen* sen tanssimista. Notaation lukeminen tarjoaa liikkujalle mahdoli-

<sup>702</sup> Tanssinotaation ja tanssimisen suhde on vaihdellut. 1600-luvulla Ranskan akateemikot perustivat toimintansa Raoul-Auger Feuillet'n notaatiojärjestelmään. Tansseja saatettiin luoda ilman tanssijoita: tanssimestarit lukkiutuivat huoneeseen, kirjoittivat musteella tanssinotaatiot ja kirjoittivat koreografioita kuin kirjallisia kokeita. Jälkeenpäin ne lähetettiin Pariisiin arvioitavaksi ja vasta viimeisenä tapahtui notaation "suoritus", vasta viimeisenä tanssijat tanssivat merkit. André Lepecki, *Inscribing Dance*. André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body*. 2004, 126.

suuden *tunnustella* miten hän itse *muuntaa* merkit liikkeeksi. Symbolien lukeminen ja kirjoittaminen tukevat liikkeiden selkeyttä ja kirkkautta, koska liikkeen ajoitus ja kulloinenkin paikka ovat määrättyt. Tanssija on piirtyneenä tapahtumisessa, hän on siinä paikassa ja ajoituksessa; hän on rauhassa osa aikaa ja paikkaa.

Cunningham on käyttänyt omaa tapaansa merkitä muistiin tanssejaan. Hän käyttää erilaisia merkitsemisen tapoja myös työskentelyprosessissa, sillä sattuman menetelmät tarvitsevat paperin ja kynän avukseen<sup>703</sup>. Liikenotaatioon hän on suhtautunut kielteisesti, koska tanssijat eivät työskentele notaation avulla, he eivät katso symbolia vaan ihmistä, joka toimii, ja tekevät sitten itse. Tanssijat eivät katso *välissä* olevaa asiaa, joka esittää jotain muuta. Liikenotaatio ei ole kiinnostanut häntä koska se on työläs ja ikävyyttävä. Hän on uskonut, että tulevaisuudessa tanssit tallennetaan ja niitä luetaan kahdesta kuvaruudusta, jossa toisessa on tanssin video, ja toisessa jonkinlainen tanssin notaatio, esimerkiksi tikkuukot<sup>704</sup>. Cunninghamin toteamus tuntuu ristiriitaiselta, koska hän on korostanut, että tanssijan on asutettava liike itse. Jos tanssija lukee notaatiota itse, hän asettautuu liikkeeseen ilman elävää esimerkkiä ja liike sellaisenaan korostuu. Notaation kirjoittamisen ja lukemisen vaiva on kuitenkin olemassa. Tikku-ukot ovat helpottaneet ja nopeuttaneet liikkeen työstämistä Cunninghamilla vaikka notaation tarkkuus on puuttunut.

Toisenlaisen esimerkin notaation mahdollisuudesta on tarjonnut koreografi Amos Hetz, jolle notaatio on merkinnyt dialogia tanssiteoksen luomisessa: täydellinen notaatiojärjestelmä ja ihmisruumis rajoituksineen *kohtaavat* työskentelyvaiheessa. Hän aloittaa tanssimisesta ja suoltaa liikettä liikkeellisen ajatuksen pohjalta. Sen jälkeen hän siirtyy kirjoittamaan Eshkol–Wachman-notaatiota, joka *paljastaa* sellaiset mahdollisuudet, joita hän ei tanssiessa havaitse. Notaatio mahdollistaa sen, että tanssija tulee tietoiseksi liikemekanismeista, jotka yleensä jäävät piiloon. Liikkeellinen kuvittelukyky lisääntyy ja rikastuu<sup>705</sup>. Hetz on oiva esimerkki siitä, miten tanssiminen ja notaatio kohtaavat ja tukevat toisiaan, kun tekijä tuntee kummatkin.

Rudolf Laban (1879–1958) muodosti pohjan nimeään kantavalle notaatiolle, ja hän toi tanssimiseen muun muassa tilalliset, geometriset mallit hahmottamaan liikettä. Jaana Parviainen on kritisoinut Labanin teoreettisia malleja ja liikeanalyysiä. Parviaisen mukaan Labanin tulkinta unohtaa täysin kokemuksellisuuden, koska liikeanalyysi perustuu luonnontieteelliseen selitysmalliin liikkeestä fysikaalisena tapahtumana. Parviainen jatkaa, että liikeanalyysi pohjaa newtonilaiseen fysiikkaan ja sen vahvistaa ymmärrystä. Siinä tilan kokemus on alun perin johdettu teoreettisesta viitekehuksesta eikä kokemuksesta<sup>706</sup>. Kuitenkin se, miten Labanin oppeja on välitetty tanssijoille tanssisaleissa, on todellisuus, jossa oma liikekokemus on perustana. Labanin opeissa liikekokemus on tärkein ja kokemuksellisuus on *perusta* niiden ymmärtämiselle. Labanin työ kiinnittyi tiukasti fenomenologiaan, koska omakohtaisen tanssikokemuksen korostaminen on *keskiössä*. Muun muassa Labanin oppilas, Valerie Preston-Dunlop<sup>707</sup> on opettanut Labanin oppeja, joiden mukaan

<sup>703</sup> esim. Merce Cunningham, *Changes: notes on choreography*. 1968. Teoksessa on paljon piirroksia.

<sup>704</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 188. – Cunningham on käyttänyt useita vuosia graafista animaatio-ohjelmaa nimeltä Life Forms, joka avautuu virtuaaliseen todellisuuteen.

<sup>705</sup> Michael Wydra, School for Movement. Interview with Amos Hetz. *Contact Quarterly*. 1990, 15:2, 16–22.

<sup>706</sup> Jaana Parviainen, *Tanssi ihmisen eksistenssissä*. 1994, 36–39.

<sup>707</sup> Ks. esim Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An extraordinary life*. 1998. Valerie oli opettajani Lontoossa.

tanssijan on koeteltava Labanin teorian omassa lihassaan, vain sitä kautta ne voivat merkityksellistyä.<sup>708</sup> Laban itse on korostanut tanssimisen koherenssia.<sup>709</sup> Väärinymmärrys saattaa juontua, jos tekijä lukee vain Labanin kirjoituksia eikä koettele niitä liikkeessä, koska Labanin käyttämä kieli on vanhanaikaista ja osin vaikeaselkoista. Hänen viehtymyksensä geometrisiin malleihin saattaa juontaa hänen taidekoulutuksestaan ennen tanssimista.

Labanin teoreettiset mallit tarjoavat edelleen sysäyksen tanssille. Esimerkiksi koreografi William Forsythe on käyttänyt Labanin *choreutics*-ajattelua<sup>710</sup> tanssiteostensa perustana. Mallit avaavat koreografille ja tanssijalle liikettä tilalliseen ajatteluun, joka mahdollistaa uudenlaisen *löytämisen*.<sup>711</sup> Tanssijan on eletävä liike, jotta tanssi tapahtuu. Steve Paxton löysi Labanin teoksen *Modern Educational Dance* ja hän näki mahdollisuutensa, hän käytti kirjoitettua tekstiä tanssinotaationa liikkeen rakentamisessa ja kehittäessä.<sup>712</sup> Symbolien ja kirjoituksen lihallistaminen liikkeessä on olennaista, muuten ne pakenevat abstraktioiden maailmaan, toisaalle.

Notaatio on yksi tapa muistaa tanssi. Tanssiminen tapahtumisena ei mahdu notaatioon, se kertoo joitain piirteitä siitä. Joissakin tapauksissa notaatio on selkäranka, kuitenkin se tarvitsee ihmisen, jotta tanssi voi tapahtua. Tarvitaan *käännös* symboleista eleyiksi liikkeiksi tai eletyn liikkeen merkitseminen symbolein. Jos kirjoittaminen nähdään tanssin haltuunotona tai yrityksenä *korvata* läsnäolon poissaolo, saavutaan umpikujaan. Sekä kirjoittaminen että tanssiminen tarvitsevat oman tilansa, ne eivät ole toisilleen alisteiset.

## Välimaasto

Tutkimusteksti on yleensä valo, joka paljastaa tutkijan ymmärryksen ja tulkinnan. Tekstin ja ei-tekstin välissä on ero, teksti on *yhteydessä* ei-tekstiin, suhde on sitova ja näkymätön. Usein ei-teksti *sivuuetaan*, koska se ei antaudu kontrolliin ja hallintaan. Ei-teksti merkitsee ruumista luontona, se on villi, kesyttämätön ja hallitsematon. Lausuttu sana, kirjoitettu lause *patoaa* ei-tekstin, jolloin ei-tekstiä ei enää ole. Eri merkitys yhteyksissä kirjoitetaan tanssista ja ruumiillisuudesta eri tavoin. Tieteellisessä kirjoituksessa kieli karkottaa usein ruumiin tunnon, ja lukijan on vaikea ymmärtää, että kirjoituksissa on kyse ruumiillisuudesta, tästä tässä. Ruumiin ei-teksti *huuhtoutuu* pois.

<sup>708</sup> Laban laajensi tanssimisen mahdollisuutta tanssin mallikoille, esimerkiksi hänen toimintansa liikekuorojen parissa loi pohjaa yhteisötanssille, jossa kokemuksellisuus on keskiössä. Viittasin liikekuoroihin s. 177: alaviite 447. Opiskellessani meitä opiskelijoita kehoitettiin luomaan myös omia analyysimenetelmiä, ruumiin tieto ja innovaatio saivat tilan.

<sup>709</sup> "To separate bodily functions from spatial activity is in reality as impossible as to separate the mental and emotional parts of movement from the space forms in which they become visible." Rudolf Laban, *Choreutics*. 1966, 48–49.

<sup>710</sup> *Choreutics* on oppi tilallisista muodoista ja kuinka ne materialisoituvat liikkeessä. Katso esim. Valerie Preston-Dunlop (ed.), *Dance Words*. 1995, 612. – Tilan harmonia on sille synonyymi. Valerie Preston-Dunlop, *Point of Departure: the dancer's space*. 1984, viii. Teos tarjoaa ehtymättömän lähteen piirroksilla ja notaatiolla. Geometriset kuviot ja monet tilalliset skaalat avautuvat liikkeen tilalliseen tutkailuun. Suunnat ja reitit, tavat kulkea kohdasta toiseen ovat lukemattomat. Laban itse on maalailut laveasti: "The art, or the science, dealing with the analysis and synthesis of movement, we call "choreutics". (...) Choreutics comprehends all kinds of bodily, emotional and mental movements and their notation. The choreutics synthesis embraces the various applications of movement to work, education to art, as well as to regenerative precess in the widest sense." Rudolf Laban, *Choreutics*. 1966, 8.

<sup>711</sup> William Forsythen innostus ja velka Labanin teorioihin koreografoiden tekemisessä on esimerkiksi mainittu: Ann Nugent, William Forsythe and the Lost Stuttgart Ballets. *Dance Chronicle*. 2006, 29:1, 37; Kate Mattingly, Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times. *Dance Research Journal*. 1999, 31:1, 24. Labanin vaikutus näkyi myös hänen tuotteessaan (CD-ROM): William Forsythe: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, 1999.

<sup>712</sup> Lorraine Nicholas, *Dancing in Utopia*. 2007, 202. Paxton vieraili usein Darlingtonissa, josta teos kertoo. Cunningham vieraili siellä myös. Paxton kehitti kontakti-improvisaatiota, kun hän löysi Labanin teoksen.

Tanssikriitikko Edwin Denby on todennut, että valistuneet tarkkailijat ja tanssin harrastajat antavat olennaisemmat kommentit tanssiteoksista kuin ammattilaiset.<sup>713</sup> On mahdollista, että heillä ero tekstin ja ei-tekstin välillä on erilainen kuin ammattilaisilla, koska heiltä puuttuu määritelty tapa puhua tanssista. He eivät *karta* kielellistämistä. Opiskelijat kirjoittavat kokemuksistaan pelotta ja *vailla epäilyä*. Heille liikeimprovisaatio on outoa, mutta kirjoittaminen ei ole. Cunninghamin *Changes: Notes on Choreography* sisältää teosten kuvausten lisäksi piirustuksia: nuolia, numeroita, lattiareittejä sekä valokuvia. Kirjoitettu teksti on kirjoitettu joko koneella tai käsin. Useat luonnokset hän on tehnyt itselleen. Ne muistuttavat häntä teosten konkreettisista liikkeistä. Kirjoitukset ovat muistiinpanoja luentodemonstraatioita varten. Eri kerronnat asettuvat päällytysten samalle sivulle. Hänen ajatuksenaan oli tehdä demonstraatio siitä miten hän työstää joitakin tanssiteoksia. Yksinkertaisten tanssien kuvauksissa on muutama kerros päällekkäin, monimutkaiset tanssit näyttävät useina päällekkäisinä kerrostumina sivulla. Painaminen tuotti ongelmia, jotkut sivut ovat epäselvät, joidenkin sivujen tekstistä ei saa selvää<sup>714</sup>. Kyse on tanssista, mutta teos tarjoaa moniselitteisen, osin arvoitukseksi jäävän kokoelman erilaisia merkkejä. Merkitys tanssimisessä piiloutuu osin, kun kerrostumat viittaavat teosten useisiin tasoihin, ja sivuille muodostuu *tihentymiä* ja tyhjää tilaa.

Ann Cooper Albrightin artikkeli *Matters of Tact: Writing History from Inside Out* kertoo tutustumista Loie Fulleriin tanssimalla. Se merkitsee oman kirjoituksen ja aikaisemman materiaalin tutkiskelua omassa tanssissa<sup>715</sup>. Artikkelissa on kaksi eri tekstityyppiä. Analyysi ja tanssimisesta nousevat kirjoitukset muodostuvat erilaisiksi muodoiksi sivulle. Väliin jää tyhjä reunus. Siinä on kenties hänen mainitsemansa intertekstuaalisuus, jossa hän haluaa osoittaa tyhjän tilan eri tekstien välillä. Valinta on tehty, mutta hän ei avaa sitä kirjoituksessa. Valinta poikkeaa Cunninghamin teoksesta *Changes*, jossa eri tekstit ovat osin päällytysten kutoutuneina toisiinsa. Näissä kahdessa kirjoittajassa on ero. Cunningham kirjoittaa koko ajan tanssista ja tanssimisesta, Cooper Albright tunnustaa, että hänellä on jaettu identiteetti, hän on sekä tanssija että tutkija.<sup>716</sup> Eri tekstityyppien erot ja niiden välissä oleva tyhjä tilaa selittynevät otettujen roolien etäisyyksillä, joskin painotekniikka tuotti osin yllätyksen Cunninghamille.

Tanssija Nancy Stark Smith edustaa improvisaatiota, sillä hän on työskennellyt kontakti-improvisaation ja siihen liittyvän kirjoittamisen parissa vuosikymmeniä. Hän tekee hieroglyfejä, joissa on viitteitä kalligrafiasta, piirtämisestä, käsin kirjoittamisesta. Ne on tehty musteella, liike elää niissä. Ne eivät kuvaa täsmällisesti liikkeitä, mutta niistä on luetavissa liikelaatuja. Stark Smith haluaa hieroglyfeillään *koetella* sitä tilaa, mikä on kirjoittamisen ja tanssimisen välissä, ei niinkään rakentaa siltaa niiden väliin. Hän tarkastelee merkeillään *käännöstä* välineeltä toiselle, mitä tapahtuu kokemukselle ja sen kertomiselle<sup>717</sup>. Stark Smithin hieroglyfit tarjoavat viitteitä liikkeen muodosta, ne liikehtivät voimallisesti. Ne ilmentävät hänen kokemustaan tanssista. Liike on käännetty muodosta toiseen,

<sup>713</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 28.

<sup>714</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 29–30.

<sup>715</sup> Ann Cooper Albright, *Matters of Tact: Writing History from Inside Out*. *Dance Research Journal*. 2003/2004, 35:2 & 36:1, 11–26.

<sup>716</sup> Ann Cooper Albright, *Matters of Tact: Writing History from Inside Out*. *Dance Research Journal*. 2003/2004, 35:2 & 36:1, 24.

<sup>717</sup> Ann Cooper Albright, *Mining the Dancefield: Feminist Theory and Contemporary Dance*. 1991, 14–16. Stark Smith on pohtinut (mts.16): "what happens between an experience and telling of it, the translation from one medium to another."

sitä ei pyritä avaamaan tai kääntämään kirjalliselle kielelle. Hieroglyfit ilmentävät yhden ihmisen tunnot, ne sijoittuvat kauaksi yhteisesti jaetusta, täsmällisestä tanssinotaatiosta.

Ann Cooper Albrightin mukaan Stark Smithin hieroglyfit muodostavat kuitenkin teoreettisen sillan liikkuvasta ihmisestä kirjoittavaan. Merkit eivät yritä kuvata tai puhua tanssivasta ihmisestä, vaan ne vievät lukijan *suoraan* kinesteettiseen kokemukseen<sup>718</sup>. Hieroglyfit asustavat utuisessa tilassa tanssimisen ja kirjoittamisen välissä, jossa näiden toimintojen liikkeet vaikuttavat toistensa *rytmiin* ja kuvioon.<sup>719</sup> Hieroglyfien tekemiseen ja tanssimiseen sisältyvät yhteiset piirteet. Kumpikin *hahmottaa* tilaa – sivulla tai salissa – ja kummallakin on oma rytminsä. Hieroglyfit asettuvat ei-tekstin ja tekstin välimaastoon, koska tanssimisen salaisuus jää ja merkki tulee tulkituksi. Liikevaliteetti, tapa liikkua *välitty* vedoista ja viivoista, mikäli lukija asettuu kuulemaan niitä.

Ann Cooper Albright tunnustaa teoksensa *Choreographing difference* alaviitteessä, että kirjan kirjoittamisen tavoitteena hänellä on yritys artikuloida täydemmin ruumiillisen ja kielellisen tiedon *yhteys* toisiinsa. Kumpikin tieto on hänen mielestään kulttuurista<sup>720</sup>. Albright sivuuttaa ruumiin ei-tekstinä, keskittyy tanssin merkitykseen kulttuurisena muotona. Tanssijaa katsellaan kulttuurisena identiteettinä, jossa risteilevät gender, rotu ja sosiaaliset merkitykset. Hän nojautuu osaksi feministiseen teoriaan, joka tuo mukanaan oman käsitteistönsä, tapansa katsella tanssijaa. Kukin teoriatausta sisältää sanat, jotka *kaikuvat* eri tavoin. Eri teoriataustat tuovat erilaisen kielen ruumiillisuuskeskusteluun. Kukin sisältää oletuksensa siitä, mikä ruumis on, miten se ilmenee, miten se toimii. Mutta onko avoin ja tuntematon kenttä mahdollinen, pimeys ruumiissa ennen sanojen saapumista? Voiko ei-teksti päästä esiin ja pilkahdella tekstissä?

Runot lähestyvät todellisuutta eri tavoin kuin tieteen kieli. Runoudessa kieli *kieltäytyy* välineellisyydestä. Runoilija asettaa todellisuuden nimeämällä sitä. Kuulijalta edellytetään paljautta, jotta hän *unohtaa* tuntemansa merkitykset ja kohtaa sanat ilman ennakointia. *Ennen* runoa ei ole maailmaa, runo on maailman alku<sup>721</sup>. Runo asettuu lähelle liikekokemusta, mutta se ei ole sama kuin liikekokemus. Ero jää silti sanojen ja kokemuksen väliin. Ero on merkityksellinen. Runo tarjoaa lukijalle mahdollisuuden löytää outouden itsessään, ja runon ainutkertaisuus voi avata oven tuntemattomaan. Sanat ja liike ovat tutut, mutta miten niihin asetutaan, kuinka ennakkoluulottomasti ne kohdataan, siinä alkaa maailma aina uudestaan. Runossa ja tanssimisessa on jotain samaa, niissä tuntuu *salaisuus*, jota ei voida koskaan tyhjentävästi selittää.

Roland Barthesille kieli merkitsee horisonttia. Se on raja ja pysähdyspaikka, tarkoituksenmukaisuuden rauhoittava alue. Kieli on kirjallisuuden tällä puolella, tyyli sijoittuu kirjallisuuden tuolle puolelle, kirjailijan ruumiiseen. Kirjailijan ruumiiseen suljettu muisto on tyylin salaisuus. Tyyli puskee esiin ruumiin ja maailman rajalla olevasta peruskielestä. Tyyliässä on jotain raakaa. Barthes vertaa tyyliä ajatuksen vertikaaliin ja yksinäiseen ulottuvuuteen<sup>722</sup>. Barthesin kuva tyylistä johdattaa ruumiin ei-tekstiin, tyyli *majailee* ruumiin ei-tekstin ja tekstin välimaastossa, tyyliässä tapahtuu *siirtymä* ei-tekstistä tekstiksi. Ruumis

<sup>718</sup> Ann Cooper Albright, *Mining the Dancefield: Feminist Theory and Contemporary Dance*. 1991, 26.

<sup>719</sup> Ann Cooper Albright, *Mining the Dancefield: Feminist Theory and Contemporary Dance*. 1991, 32.

<sup>720</sup> Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference*. 1997, 193; alaviite 26.

<sup>721</sup> Juha Varto, *Kauneuden taito*. 2001, 161–162.

<sup>722</sup> Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. 1993, 14–16.

muuttuu joksikin muuksi. Ei-tekstin *juuret* sijoittuvat ruumiiseen, sen salaisuuteen. Salaisuus sulkeutuu vertikaalisuuteensa, *eristäytyy* muista ihmisistä.

Tutkimisessa croquis-piirrokset ja tanssifilmi kertovat kumpikin omalla välineellään jostain tanssimisesta, mutta ne eivät ole sama kuin tanssimisen kokemus. Taneli Tuovisen croquis-tekniikalla tehdyt piirrokset ja maalaukset tanssimisestani asettuvat kirjoituksen ja tanssifilmin välimaastoon. Työskentelimme kolmena päivänä useita tunteja peräkkäin. Ensin tanssimme yhdessä, sen jälkeen Taneli teki kuvat. Valitsin kuvat tekstin rinnalle avaamaan omalta osaltaan ilmiötä. Piirrokset eivät ole kuvitusta, vaan kuva edustaa omaa tapaansa olla. Jokin, joka tuntuu lihassa, kuultaa kuvissa. Sen tuntemuksen perusteella valitsin kuvat tiettyihin paikkoihin.

Taneli pohtii seuraavassa tapahtunutta.

*Kirsi tanssi ja minä maalasin. Prosessi muistutti mieleen monia itsestään selviä asioita maalaamisesta. Näiden itsestäänselvyyksien todellisen merkityksen ymmärtää kuitenkin ainoastaan maalatessaan, esimerkiksi kuinka asento, väline (piirrin, maalaus-pohja, maali), ympäristö, mielentila vaikuttavat siihen mitä tulee näkyväksi.*

*Mielenkiintoisin kysymys itselleni oli kuitenkin mitä oikeastaan maalaan kun kohteena on liikkuva ihminen?*

*Tunsin tippuvani outoon välitilaan kun yritin tavoitella maalaamalla maalattavaa. Tanssia ei ole ilman tanssijaa ja tanssija syntyy tanssimalla. Olennaisin minulle maalarina oli jossain tanssijan ja tanssin välillä. Mutta missä se väli on ja miten tuoda se jäljiksi paperilla? Millä perusteella päätän milloin maalaan ja milloin en? Suurin osa Kirsin liikkeistä jäi kuitenkin maalaamatta.*

*Kirsin ollessa paikallaan tai liikkeessa hyvin hitaasti saatoin tarttua hänen kehonsa ääriäviivoihin, vaatteisiin, valoon ja varjoon, tukirankaan, lihaksiin. Kirsin tanssiessa vauhdikkaasti oli taas mahdotonta keskittyä materiaalisiin yksityiskohtiin.*

*Jossain vaiheessa huomasin toimivani kuin kamera. Pysäytin nopeimmankin liikkeen mielessäni hetken välähdykseksi ja huomasin yrittäväni maalata liikkuvasta Kirsistä mieleeni jääneitä välähdyksiä muistini avulla. Tällöin kuitenkin tunsin jääväni etäälle itse tanssista, joka ei suinkaan ole vain peräkkäisiä asentoja vaan jotain virtaavaa ja kestävää.*

*Yritin tavoittaa aihettani toista kautta ja pyrin osallistumaan siveltimelläni samaan liikehdintään kuin mitä edessäni näin. Ensin päädyin tavoittelemaan viivallani Kirsin liikeratoja ja voiman suuntia, viivan vahvuudella pyrin kuvaamaan liikkeen erilaisia energioita ja laatuja.*

*Edelleen koin kuitenkin jääväni itse aiheeni sivuun.*





*Tavoittaessani näkyvää, asennon tai liikeradan, tanssi oli jo tapahtumassa jollakin uudella tavalla. Kysymys olikin siis siitä, missä järjestyksessä maalaamistani ymmärsin.*

*Tavoittelin havaintoa, jonka ikuistaa paperille. Tällaisessa tilanteessa kuitenkin se, mistä havainto on, on jo irronnut minusta. Päästäkseni siis maalaamisellani lähemmäksi sitä, minkä koin Kirsin liikkeissä tanssina, minun täytyi keskittyä piirtämään ensin ja havainnoimaan vasta sitten. Tosin parin sadan kuvan jälkeen tämä uusi järjestys alkoi toteutua jo väsymyksenkin ansiosta, välillä helpommin välillä helppouden taas kadottaen.*

(Taneli Tuovisen kirjoitus 21.12.2007)

Liikkeen runsaus, viivojen runsaus etsiytyy johonkin, joka paljastuu toiminnassa. Tanelin kysymykset ja ihmettely kaartelevat samankaltaisissa asioissa, joita pohdin kirjoittamisen ja tanssimisen kokemusten parissa, hän kulkee oudossa välitilassa. Antautuminen piirtämään muistuttaa myös opiskelijoiden heittäytymistä tanssimaan.

## Hämäryys

Kompastun sanoihin. Tutkimuksen edetessä tunnistan löytäväni jotain, löydän häivähdyksiä ruumiin tunnoista opiskelijoiden kirjoitusten ja toisten kirjoittajien *risteyskohdissa*. Samalla sanat ja käsitteet näyttävät riittämättöminä. Tanssimisesta löydän yhtymäkohtia uskonnollisiin kirjoituksiin, esimerkiksi kielen perustan *murtuminen* viittaa negatiiviseen teologiaan, jossa ihmiskieli katsotaan riittämättömäksi jumalan tavoittamiseksi.<sup>723</sup> Tanssikokemusten kirjoittamisessa, niiden avaamisessa sanat murenevät, tartun johonkin fragmenttiin ja samalla jokin olennainen siirtyy *pimeyteen*. Kirkkaus ja pimeys, valo ja varjo vaihtelevat. Kokonaiskuvaa ei voi muodostaa, ainoastaan välähdyksiä ja aavistuksia.

Tutkiminen on johdattanut osin uskonnolliseen kieleen. ”Hartaus”, ”pyhä” ja ”inkarnaatio” kuvaavat jotain olennaista tanssimisen kokemuksista ja auttavat siten näkemään ilmiötä toisin. Uskonnollisessa kielessä kaikuu kokemuksellisuus, ruumiillisuuden tunnot. ”Teologinen käänne” on keskustelua uskonnon ja fenomenologian suhteesta. Esimerkiksi Emmanuel Levinas ja Michel Henry ovat tuoneet uskonnollisen kielen fenomenologiaan. Jeffrey L. Kosky on avannut uskonnon ja fenomenologian välistä suhdetta. Uskonnollisten ilmiöiden kuvaaminen tuo uuden fenomenologisen periaatteen, uuden fenomenalisuuden tavan. Minän ja intentionaalisuuden etusija haastetaan, elämän fenomenologia kuvaa uskonnollisia ilmiöitä uhraamatta niiden absoluuttisuutta ja palauttamattomuutta<sup>724</sup>. Toiselta näkökanta edustaa Dominique Janicaud. Hän hyökkää esimerkiksi Levinasin näemyksiä vastaan. Hänen mukaansa Levinas on hämärtänyt fenomenologian ja teologian väliset rajat, hän on tuonut fenomenologiaan raamatullisen Jumalan, joka ei sinne kuulu<sup>725</sup>.

<sup>723</sup> Päivi Mehtonen, Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön. Päivi Mehtonen (toim.), *Kielen ja kirjallisuuden hämäreä*. 2002, 19.

<sup>724</sup> Jeffrey L. Kosky, Translator’s Preface: The Phenomenology of Religion. Dominique Janicaud, Jean-Francois Courtine et al., *Phenomenology and the “Theological Turn”*. 2000, 113.

<sup>725</sup> Dominique Janicaud, The Theological Turn of French Phenomenology. Dominique Janicaud, Jean-Francois Courtine et al., *Phenomenology and the “Theological Turn”*. 2000, 50–51.

Uskonnolliseen kieleen kuuluu hämäryys, joka aukenee ainoastaan kokemisessa, ja kieli aukenee osittaisena. Jonkin tavoittelu, joka ei paljasta itseään kokonaan, kuuluu sekä uskonnolliseen kirjallisuuteen että tanssimisesta kirjoittamiseen.

Maurice Blanchot pohtii kysymystä, jonka kirjallisuus *kysyy* itseltään: millainen olisi se kokemus hämärästä, jossa hämärä avautuisi hämäränä itsenään? Kirjallisuudessa koettu sanomaton ja ainutlaatuinen kysyy mahdollisuutta puhua kielellä, joka jättäisi vierauden, ei mittaisi kokemuksia *ennen koetuin* käsittein<sup>726</sup>. Opiskelijat elävät vierautta, kun he tanssivat tavalla joka on outoa heille, ja silti he kommunikoivat sillä itselleen ja toisille. Blanchot toteaa, että kirjoittaminen hämärtaa kohteensa, silti se sanoo, että jotain *on*. Tämä merkitsee poissaoloa, poissaolo on kielessä aina läsnä. Kirjoittaminen ilmaisee poissaolon, jolloin se asettaa itsensä sen asian *tilalle*, johon se viittaa<sup>727</sup>. Samankaltainen tapahtuma pätee tanssikokemukseen, koska se ei ole koskaan läsnä, vaan se on jo poissa kun siihen pysähtyy, ja jälki on merkki tapahtuneesta. Poissaolon täyteen ilmaiseminen kirjallisesti haastaa ja haavoittaa: *varmuus* on vain luissa.

Kielen nimeämättömyys kiinnostaa Blanchota. Kieli *tekee* nimestä hämärän asian, oudon persoonattoman valon. Ilmaisun tarkka merkitys *katoaa*, ja jäljellä on merkityksettömyyden merkitys, merkitsemisen itsensä mahdollisuus<sup>728</sup>. Tanssimisessa saapuu ruumiin pimeys, jossa *tunnistaminen* alkaa. Mikä, millainen on ruumiini, liikkeeni ja olemiseni. Pimeys jättää merkin, poissaolon. Tietoisuuteen jää hämäryys, että jotain on tapahtunut. Tekstin hämäryys, *yritys* kertoa poissaolosta sisältää tunnustuksen, että murtuma kielen ja eletyn kokemuksen välissä *liikehtii*. Se jättää oven rakoselleen ei-tekstin suuntaan, vaikka mykkyys vastaa sieltä, se *vastaa* silti olemassaolollaan. Hämäryys sisältää sen, että ilmiötä ei voi täysin tietää tai tuntea. Sanat luovat tilan joka on, mutta jota ei ole tarkasti määritelty. Tanssimisen tila on *toisaalla*, se on suojassa sanoilta.

Tutkimisen taipaleella menen välillä tanssisaliin ja tanssin kirjoitustani sekä lukemiani ajatuksia. Kuuntelen sanojen ja ajatusten *resonointia* liikkeissä. Minussa herää erilainen ymmärrys, ja asiat *jäsentyvät* uudella tavalla liikkeissäni. Välillä jähmetyn. Silloin tietämättömyys näyttäytyy liikkeen pysähtymisenä. Työstän tekstiä tanssimisessa, jolloin teksti ruumiillistuu. Sanat kiinnittyvät maailmaan, ne kertovat jotain maailmasta. Silti unohdus tanssimisessäkin saapuu, mikä tarkoittaa itsensä unohdusta. Haistelen jälkiäni ja suhdettani toiseen, tekstiin ja liikkeeseen. Avautuvatko sanat vai liikkeet vai voivatko ne olla yhteenkietoutuneita? Ja mitä se merkitsee? Ilmiön avautumista sanoissa vai piiloutumista liikkeen suojaan? Liike etsii kohtaamispaikkaa sanojen kanssa, siitä ei synny tarkkaa muotoa. Liike pyörii ja virtaa, muistijäljeksi syntyy hämärä paikka liikkeessä, mutta olo on kirkas. Merkitykset eivät kulje tanssimisen matkassa, kokemuksellisuuden kesto tapahtumisessa *kytkeytyy* omaan todellisuuteensa. André Lepecki esittää, että tanssiminen ja kirjoittaminen ovat toisistaan riippuvaiset. Ne muovaavat *uudelleen* toistensa sokeutta ja ontologiaa jatkuvassa ontolingvistisessä duetossa<sup>729</sup>. Tanssiminen ja kirjoittaminen ovat eri todellisuuksista, mutta silti jotain, joka vaikuttaa, tiikuu toisesta toiseen.

<sup>726</sup> Outi Alanko, Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? Päivi Mehtonen (toim.), *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. 2002, 163.

<sup>727</sup> Outi Alanko, Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? Päivi Mehtonen (toim.), *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. 2002, 181.

<sup>728</sup> Outi Alanko, Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? Päivi Mehtonen (toim.), *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. 2002, 182–183.

<sup>729</sup> André Lepecki, *Inscribing Dance*. André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body*. 2004, 138.

Kirjoittamisen ja tanssimisen duetto, johon Lepecki viittaa, tarkoittaa *jatkuvaa* liikettä, ennakoimattomuutta ja löytämisen mahdollisuutta. Sanat ovat poijuja, jotka *kiinnittävät* tanssimisen veden pintaan. Sanat tunnustavat kuitenkin tanssimisen syvyyden johon valo, sanat eivät yllä. Sanat palauttavat minut siihen liikkeen maisemaan, jossa olen vaeltanut, kun improvisaation jälkeen olen kirjoittanut aistimuksiani. Heti toiminnan jälkeen tanssiminen tuo sanat, jotka ovat usein hajanaiset. Sanoista rakentuvat vähitellen lauseet, niistä muodostuu omanlainen todellisuus. Opiskelijat hämmästelevät liikettä joka tapahtuu *heissä*; minä ihmettelen kirjoitusta joka kulkee sormenpäitten *läpi* ruudulle. Jokin vilto jää molemmista, tanssimisen jälki elää eri tavoin. Se *kasaantuu* lihaan, vaikka sitä ei tarkalleen muista. Se katoaa avaraan tilaan. Liikkeen virtaus jatkuu, katoavuus *sallii* uuden löytämisen, olkoon että se on samankaltainen edellisen unohdetun liikkeen kanssa. Muutos ja unohdus ovat armeliat, koska ne pitävät liikkeessä.

Kirjoittaminen on levottomuutta, se on ei-tietämisen kohtaamista, jatkuvaa riisuutumista. Seuraavassa on katkelmat työpäiväkirjastani.

Kirjoitus jahtaa minua, sanat eivät kesyynny vuosien jonossa,  
ne kimpoavat, poukkoilevat. Kirjoitus pakottaa minut liikkeeksi  
suodattamaan sanoja; minussa kirjoitetaan, kirjoitus muuntaa minut,  
solmiudumme yhteen. En kuitenkaan saa maailmaa tai ilmiöitä haltuuni  
kirjoittamalla, se outouttaa näkymät yhä enemmän. Välillä tuskastun  
sanojen onttouteen, välillä ripustaudun niihin: että tietäisin.  
(työpäiväkirja 7.3.2005)

Kirjoittaminen haperoittaa minut kuultavaksi tilallisuudeksi,  
jossa jotenkin kirjoitus tapahtuu.  
(työpäiväkirja 14.5.2007)

Roland Barthes kuvailee kirjoittajaa, tekstintekijää, joka syntyy samanaikaisesti tekstin-  
sä kanssa. Ero kirjailijaan, joka edeltää kirjaa kuten isä poikaa, on selkeä. Tekstintekijä piir-  
tää kentän vailla alkuperää, ainut alkuperä on kieli, ja sen hän asettaa koko ajan kyseenalai-  
seksi<sup>730</sup>. Barthesin kuvaus tekstintekijästä muistuttaa opiskelijoiden tanssimista, liikkees-  
sä avautuu jotain heistä itsestään. Tutkimisessa asetun barthesilaisen kuvan välimaastoon,  
koska elän myös menneisyyden tanssikokemuksia kirjoittamisessa, mutta kirjoittamisen  
toiminnassa antaudun kielelle, putoan sanoihin. Olen paikassa, jota en tunne, joka avautuu  
kirjoituksen liikkeessä.

Aloitin tutkimuksen, koska tanssimisen tapahtumisen luonne, opiskelijoiden tapa olla  
liikkeessä hämmästytti. Derridalle tanssi synnyttää voimakkaan häiriön merkityksen  
kentällä *ainoastaan* silloin, kun se karkaa dokumentoinnilta, kun se tapahtuu kirjaamisen  
ulkopuolella, kun se katoaa aikaan ja astuu historian *ulkopuolelle*. Hänelle tanssin on oltava  
improvisoitua. Sen täytyy tapahtua ennen kirjoitusta. Tanssi kirjoittaa ja pyyhkii itsensä kun  
se *unohtaa* itsensä, kun se avautuu ennakoimattomasti<sup>731</sup>. Kirjoitan kokemuksista, monet

<sup>730</sup> Roland Barthes, *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. 1993, 114–115.

jäljet ovat piiloutuneet ja toiset voimistuneet. Kirjoituksen ja tanssimisen ero on lohdullinen, ja ero luo *etäisyyden*. Etäisyys autioittaa, sanojen mahti himmenee ja kielen paradoksit ajavat nurkkaan.

Kirjoittaminen vie tanssikokemusten tunnustelemista opiskelijoiden kanssa työpajassa seuraavasti.

Heidän kosketuksensa, merkit jäävät painaumaksi minuun.  
Vasemmassa kyljessä, kahden irrallaan huojuvan kylkiluun kohdalla  
painauma syvenee itsekseen, tuudittautuu. Se etsii paikkaa majailta luiden  
kaarteessa, jäädä, muuntua toiseksi. Muuttua kirjoitukseksi. Vapaudun  
tekstistä. Vapaudun tekstiksi.

*Kirjoittamisessa* huuhtoudun, liha vaatii ja ottaa tilansa. Maurice Blanchot on kuvannut kirjallisuutta, jossa kirjailijan on ymmärrettävä, että hän ei ole kirjoittamisen alkuperä. ”Kirjailija on sellaisen kielen vallassa, jota kukaan ei puhu, jota ei ole suunnattu kenellekään, jolla ei ole keskusta ja joka ei paljasta mitään”<sup>732</sup>. Se, että ei yritä ottaa kieltä haltuunsa vaan antautuu sille vie tuntemattomiin vesiin. Kuitenkin, toivottavasti, tutkimisen kieli puhuu lukijassa. Toivottavasti tapahtuminen ja kommunikaatio on mahdollista kielessä, kuten se on mahdollista tanssimisessa. Hämäryys vaatii aistien terävöitymisen.

*Tutkimisessa* kuuntelen kielen hiljaisuutta. Jokin minussa haalistuu, jotta kauttani voisi jokin, nimeämätön, päästä esiin. Häivähdys hiljaisuutta, ohut tuntuma ei-tekstiin ovat lampuja tutkimuspolun tummuudessa. On pimeää. Pimeys<sup>733</sup> sallii ja vaatii kirjoituksessa tuntuman, joka on ruumiin häivähdys tanssimisen merkityksestä.

<sup>731</sup> André Lepecki, *Inscribing Dance*. André Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body*. 2004, 135.

<sup>732</sup> Maurice Blanchot, *Kirjallinen avaruus*. 2003(1955), 23–24.

<sup>733</sup> Paavo Haavikko ylistää pimeyttä taideteoksessa: ”Jos teoksesta puuttuu pimeys, siitä puuttuu kaikki. Ei niin että se olisi näkyvässä, vaan että jos se on unohdettu. Ja jos puuttuu pimeys, puuttuu pimeys, pimeys ja pimeys.” Paavo Haavikko, *Pimeys*. 1984, 13.

# Lopuksi

Olen tarkastellut, olen ihmetellyt tanssimisen tapahtumista tutkimisessäni. Jotain jää yli, jotain jää ei-tiedetyksi tulkinnan ja ymmärryksen, kuvailun ja kerronnan maastossa. Tanssimisen kokemukset eivät ole käsittelemieni keskustelujen summa. Ne eivät asetu haltuun otettavaksi. Ei-tietäminen, johon viittaa johdannossa, läpäisee tutkimuksen. Jotain tapahtuu, liike tapahtuu ihmisissä, heidän välissään, minussa ja tilassa. Liike paljastaa kietoutumisen toisiin ja maailmaan, se vie tuntemattomiin vesiin. Maailmassa olo konkretisoituu jalkapohjan kosketuksessa lattiaan, se varmentuu painolla toisen kylkeä vasten. Samalla se heijaa tietymättömiin; liikkeen pyörteessä ego sinkoaa pois, varmuus pakenee ja maa tärisee. Ihminen asettuu maailmaan, hän aistii maailmaa itselleen uudella tavalla, erityisesti. Tanssiessa voi tuntea vastuksen konkreettisuudessaan – olkoon se lattia tai toinen ihminen – samalla loikka toisaalle tapahtuu. Loikka sinne, jota ei tiedä. Ihminen aistii jotakin paikantamattomuudessa, aistisuus hulvahtaa häneen. Olen löytänyt etenkin sellaista, minkä olemassaolo tuntuu yhä tärkeämmältä, yhä varmemmalta, mutta mikä pakenee tiedettyä. Tutkiminen on johdattanut minut toisaalle, yhä enemmän sinne, missä sanat hämärtyvät, ei-tietämisen maaperään. Eri kielenkäytön tavat yrittävät paikantaa paikantamatonta, kierrellä eri tavoin ja avata reittejä.

Tutkimustehtävä, joka keskittyi aluksi opiskelijoiden tanssikokemusten merkityksiin, on esillä joka luvussa avaten aina tietystä aiheesta tanssimisen merkitystä. Yhteenvedo loistokkaista oivalluksista tai ennako-oletusten mullistuksista tyypistäisi ja arvottaisi sitä tunnelmien ja tuntemuksien kirjoa, joista kaksikymmentä viisi tanssin maallikkoa, teknisen korkeakoulun opiskelijaa kirjoittavat. Samoja kirjoituksia hohtaa eri tavoin eri luvuissa. Yhteenvedo voisi olla kartta kuljetusta polusta, matkanteossa liike ja pysähdykset kuuluvat asiaan. Se kertoisi kuitenkin vain tietynlaisen tavan reitistä, jonka olen kulkenut. Yhteenvedon vaikeus kertoo itse tutkimuksesta, joka pyrkii osin kuvaamaan singulaarista kokemusta. On vaikea niputtaa lukuisia sivuja, sanojen runsaus merkitsee tutkimuksen tapaa olla, se merkitsee liikettä kiemurtelevalla kinttupolulla, jossa matkalla olo muodostaa olemisen ja tutkimisen.

Kirjoittaminen, sanojen laskostuminen sivuille, muodostaa tutkimuksen, kun tapa kirjoittaa asettautui tutkimustehtäväksi. Materiaali viritti kirjoittamisen tapaan, joka sisältää

ihmettelyn ja ei-tietämisen ennen kirjoittamista. Sanat kurottavat tapahtuneeseen, liikeimprovisaatiotyöpajaan Lundissa, mutta samalla sanat levittäytyvät kauemmaksi, kohti tulkintoja ja mahdollisuuksia tanssimisen merkityksistä. Tutkiminen kiinnittyy työpajaan, mutta kuten alussa mainitsen, empiirisenä aineistona voisi olla jokin muu aineisto, joka siivittäisi tanssimisesta kirjoittamiseen. Kirjoittaminen tapana olla, yritys paikantaa paikantamatonta lihaa kirjoituksessa jää avoimeksi, koska yritys kirjoittaa lihasta muodostaa tutkimuksen. Varmuutta ei ole. Lihalta puuttuu tarkka paikka tutkimisessa, koska sen luonne estää haltuunoton. Yritys avaa loputtoman tehtäväkentän, koska lihasta kirjoittaminen on ainainen mahdollisuus vailla lopullista päämäärää, ja kieli elää. Eri aineistot ovat asettuneina toisiaan vasten ja moninkertainen tulkinta valaisee tanssin kokemuksellisuutta.

Liittyminen fenomenologiseen tutkimusperinteeseen on kannatellut tutkimista, jossa koettu on keskiössä. Tapa, jolla se tapahtuu, on avautunut kirjoittamisessa. Luottamus kielen kokemuksellisuuteen, kielen tapaan olla, elää tutkimisessa. Kielenkäytön tavoissaan tutkiminen poikkeaa fenomenologisista tanssintutkimuksista. Empiirinen materiaali, tanssin maallikkojen kirjoitukset, tuovat uudenlaisen tuulahduksen tanssin kenttään. Kuitenkin tutkiminen tunnustaa kiitollisuutensa kaikille kirjoittajille, joihin on viitattu. He ovat tarjonneet kirjoituksillaan vastuksen, jota vasten on voinut tunnustella omaa kokemusta. Suhde toisiin kirjoittajiin vaihtelee, jolloin joskus kokemukset ovat samankaltaiset, joskus erilaiset. Esimerkiksi suhde Cunnighamiin tai vaikka Descartesin metodiin jakaantuu. Yhteneväisyydet tunnustetaan suhteessa materiaaliin tai matkaan, mutta samalla polut, joissa tutkiminen erkaantuu, tulevat näkyviksi. Levinasin ajatuksia on runsaasti, koska hänen korostamansa aistisuus ja eettinen kohtaaminen resonoivat niin selkeästi toisten kanssa tanssimiseen työpajassa.

Tärkeä yhteenveto tapahtuu lukijan lihassa, se merkitsee erilaisia jälkiä tai jäljettömyyttä.

Tanssissa tapahtuu piirto ilmaan, siitä jää jälki ja se on poissa, ja poissaolevana se on tiiviisti läsnä: se on koettu. Samoin kirjoitus sykkii, ja elää omaa elämäänsä. Tutkimus on vaatinut lukijan huomion, asettautumisen tekstin todellisuuteen, sen rytmiin, sen tapaan olla Merce Cunninghamin ja lukuisten kirjoittajien parissa. Lukija asettuu tekijäksi Cunninghamin teosten katsojan tapaan. Cunningham on verrannut tanssia veteen. Niitä kumpaakin on vaikea kuvailla, koska muuttuvuus ja juoksevuus tekevät niistä vaikeasti määriteltäviä<sup>734</sup>.

Opiskelijoiden kirjoitukset ovat olleet lieka, ne ovat maadoittaneet minut. Heidän kirjoituksensa muodostavat tutkimuksen ydinmateriaalin. He ovat tunnistaneet ja tunnustaneet outouden, joka on kiinnittynään omaan ruumiillisuuteen, aistisuuteen. Toisten opiskelijoiden fyysinen läheisyys on ratkaiseva peitossa olleen minän tunnistamisessa. Tanssin kentällä on yleensä toisin, sillä tanssiminen alkaa yksilöstä, hänen taitojensa kartuttamisesta. Samoin tanssin kentällä korostuvat yksilöiden ansiot, poikkeuksellinen nerous. Tapahtuminen vailla tahtotilaa jää helposti syrjään.

Opiskelijoiden tapa olla liikkeessä muistuttaa taidetta, koska ennakoimattomuus, heittäytyminen, kontrollin vapautuminen ja paikallisuus kuvaavat olemisen ehtoja. Tanssiminen muodostuu arvoksi sellaisenaan; ammattilaisryhmässä häämöttää aina teos ja sen esittäminen. Kuva, jonka Cunningham on antanut itsestään kirjoituksissa ja haastatteluissa,

<sup>734</sup> Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*. 1991, 27.

nojaa usein samoihin esimerkkeihin. Kuvasta muodostuu tietynlainen, liike sellaisenaan - dogmasta pilkistävät tanssijoiden tulkinnat, eletyt kokemukset, joissa uhkuu tanssijan oma tunto, kahmaisu liikkeessä. Ne luovat toisenlaisen näköalan Cunninghamin työskentelyyn.

Antautuminen tanssimaan, joka avautuu lähes jokaisessa luvussa, on miksi-kysymyksen hylkäämistä. Syy tanssimiseen haihtuu tarpeettomana, kun tanssiminen tempaa mukaansa. Aistisuus tapahtumiselle huuhtoo totutut syy-seuraussuhteet. Niillä ei ole merkitystä, tanssiminen itsessään tarjoaa mielekkyyden, jonka perustelu on koetussa, eletyssä liikkeessä. Cunningham on väistänyt miksi-kysymyksen, koska hänelle tanssiminen on tarjonnut kaiken tarpeellisen; se on mitä se on.

Jokin mullistus tapahtuu miksi-kysymyksen jättämisessä. Tapahtuu siirtymä tilaan, jossa sidokset tuttuun ja odotettuun katoavat. Samankaltainen jättäytyminen etsimään ilman syytä on kuulunut Mestari Eckhartin polulle, jossa Jumala kutsuu etsimään itseään ilman syytä. Kaikkien tarkoitusten täytyy kadota, ja vain se löytää Jumalan, joka etsii pyytämättä apua henkilökohtaisin hankkeisiin tai anomatta palveluksia parempaan elämään<sup>735</sup>. Tutut tavat olla maailmassa muuttuvat syyn jäljittämisen jättämisessä. Avautuu tila, jossa asiat voivat näyttäytyä sellaisenaan. Mestari Eckhartin mukaan eläminen ilman syytä mahdollistuu kun ihminen on hylännyt itsensä ja sallii itsensä elää, jolloin motivaatio ei saavu ulkoisesta vaikuttimesta, ei edes Jumalasta. Etsimättä Jumalaa ihminen löytää hänet<sup>736</sup>. Tanssiminen ilman syytä avautuu tapahtumisena, jossa oleminen horjahtaa totutulta paikalta. Ihmisen ego pyrkimyksineen ja tahtona näyttäytyvät merkityksettöminä. Tanssimisessa ei etsitä etsimättä Jumalaa Mestari Eckhartin tapaan, vaan tapahtuu erillisuus ja liittyminen johonkin, yhteys lihaan. Yhteys lihaan ja ero lihaan eivät taistele keskenään, vaan muodostavat liikkeessä olevan tapahtumisen. Hetkittäin ykseyden kokemus saapuu.

Tanssin maallikoiden tanssimisen yhteys Emmanuel Levinasin ajatteluun on merkinnyt etiikan konkretisoimista lihassa, ruumiillisuudessa ja tapahtumisissa. Toinen, jota ei voi koskaan tietää, on kohtaamisen ydin Levinasilla. Kiintopiste suuntautuu muualle kuin ihmisen egoon teräväreunaisena, hallitsevana tekijänä. Tanssimista ei voi koskaan ottaa kokonaan haltuun, samoin kuin ei toista ihmistä. Tila aukeaa ihmettelylle ja ymmärrykselle, että kaikkea ei voi tietää. Ennakoimattomuudelle ja eettisyydelle aukeaa mahdollisuus. Kunnioitus toista kohtaan, jota ei oteta haltuun, syntyy aistisessa kohtaamisessa, se tapahtuu yhdessä tanssimisessa. Ruumiillisuus aukeaa mahdollisuutena, se on outo ja tutustumisen arvoinen. Ihminen määrittäyty Levinasin ajattelussa ainoastaan suhteessa Toiseen<sup>737</sup>, joka merkitsee vastuuta toisesta. Työpajassa vastuu tarkoittaa esimerkiksi painon antamista ja vastaanottamista, toisen kuulemista koko ruumiilla, aistisuudella. Silti, toinen ei tule tiedetyksi. Outous jää, se on alati läsnä.

Tanssimisen kummallisuus ei ehdi sulaa työpajassa, toiminnassa outous ei ehdi kesyntyä. Levinasin mukaan ihmisellä on taipumus kuluttaa tai opiskella kohteita, jotka ovat hänelle vieraita. Hän käsittelee niitä käytännössä ja teoriassa. Työstäessä vierautta ja eroja ne

<sup>735</sup> Reiner Schürmann, *Wandering Joy*. 2001, 61.

<sup>736</sup> Reiner Schürmann, *Wandering Joy*. 2001, 109–110.

<sup>737</sup> Kasvokkain oleminen ei ole suhde, jos se muodostaa totaliteetin. Se on ”suhde vailla suhdetta”. Kasvokkain oleminen on sisällä olemista, se lähtee aina minästä, ja sillä on eettinen merkitys: vastuu toisesta, vaatimus itseä kohtaan on enemmän kuin mitä toiselta voi vaatia. Robert Bernasconi, *The Alterity of the Stranger and the Experience of the Alien*. Jeffrey Bloechl (ed.), *The Face of the Other and the Trace of God*. 2000, 62.

muuntuvat tutuksi ja samaksi, ne menettävät outouttaan<sup>738</sup>. Toinen ei menetä toisettaan koskaan, silloin hän lakkaisi olemasta Toinen. Tutkimisen matka ei ole myöskään kadottanut outouttaan, se on toinen, vieras.

Edmund Husserl on todennut, että kun vieraannun ruumiistani, löydän itseni ihmisenä. Se edellyttää perustavaa muutosta asenteessa itseä kohtaan – muutoksen saa aikaan Toinen<sup>739</sup>. Työpajassa toiset opiskelijat toimivat vastuksena, läheisyydessä tanssiessaan he puskevat liikkujan havaitsemaan ruumiillisuutensa uudella tavalla. Ruumiillisuuden aistiminen mahdollistaa ihmisenä olemisen, se mahdollistaa inhimillisyyden.

Toiset opiskelijat tarjoavat omalla olemisellaan toiseuden, vierauden. Toiseus näyttytyy liikkeessä, olemisessa toisessa liikkujassa ja se merkitsee myös toiseutta itsessä, joka todentuu toisen vierellä tanssimisessa. Toiseus ei kirkastu kokonaan, se ei paljastu, mutta se tulee väijäämättä liki lihaa, se tulee aistituksi, ei koskaan kokonaan tiedetyksi. Tanssiminen yhdessä näyttytyy eettisyytenä, konkreettisenä tekona, jossa liike ja kosketus avavat yhteyden toiseen, alati tuntemattomaan. Etäisyys kirkastuu läheisyydessä. Toinen jää salatuksi, tanssimisessa myös oma itse piiloutuu ja paljastuu. Toiseus helähtää myös itsessä. Toiseus on mahdollinen silloin kuin se alkaa itsestä.<sup>740</sup> Rajat itsessä pakenevat, ne hakevat muotoaan. Toisen vierellä tanssiessa minä näyttytyy toisin, maailma näyttytyy toisin. Toisto, paljastuminen ja piiloutuminen kuvaavat mimesistä, josta kirjoitan alussa. Mimesis tuo yhden käsitteen kuvaamaan tanssimista ja tutkimista, jossa tutut paikat katoavat, se luo särön tuttuun.

Lähellä toista tanssiminen herättää kunnioituksen, se tapahtuu, sitä ei mietitä. Antautuminen tanssimaan, silleen jättäminen heideggerilaisessa hengessä on mahdollistanut sellaisen löytämisen, mikä sitoutuu ruumiillisuuteen, tuntikausien tanssimiseen. Tanssimisen kaikessa outoudessa opiskelijat ovat hipaisseet omaa ainutlaatuisuuttaan. Levinas esittää, että singulariteetti muodostuu siitä, että ihminen joutuu selätysten oman olemisen ja ajan kanssa, mikä merkitsee tietynlaista passiivisuutta. Singulariteetti ei ole yksilön työn tulosta. Se merkitsee myös toiseutta, toisen ääretöntä syytöstä myös sitä kohtaan, mitä ihminen ei ole tehnyt. Tämä yksilöllistää, singularisoi ihmisen täydesti Levinasin mukaan. Selätysten oleminen itsensä kanssa ja toisen paikalle asettautuminen ovat erottamattomat<sup>741</sup>. Opiskelijat löytävät tanssimisen mielen Toisen rinnalla tanssimisesta. Se on outoa, ihanaa ja raskasta. Ihminen merkityksellistyy toisen rinnalla tanssiessa. Silloin jotain, joka ei ollut itsessä aikaisemmin tuttu tai tiedetty, pureutuu luihin. Egon ääriiviivat jatkavat avautumistaan.

Liike on lähde. Liike johdattaa ihmisenä olemisen kysymyksiin, joissa ego himmenee, yhteys toisiin ja maailmaan muodostuu ensisijaiseksi. Tanssimisen tapahtumisessa ihmisen olemisen paljastuu yhteytenä ja yhteyksinä myös sellaiseen, mitä ei voi tarkasti määritellä. Tunnustaminen lihassa on olennaista, havahtuminen todellisuuteen joka on liki, mutta joka voidaan helposti sivuuttaa. Opiskelijoilla kysymykset rohkeudesta tai turvasta katoavat pian, ne liittyvät yksilön ominaisuuksiin. Loikka tanssimaan, käännös liikkeen kuunteluun avaa

<sup>738</sup> Dan Zahavi, *Self-awareness and alterity*. 1999, 195.

<sup>739</sup> Dan Zahavi, *Self-awareness and alterity*. 1999, 159.

<sup>740</sup> Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*. 2005 (1961), 40.

<sup>741</sup> Alfonso Lingis, Translator's introduction. Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. 2006 (1974), xxxvi–xxxvii.

heissä aistisuuden, jossa jokin puhuttelee, jokin viettelee tapahtumiseen, jossa yksilön tahdolla tai egolla ei ole merkitystä. Liikkeellä ja tapahtumisella on merkitys. Tanssin maallikot tarjoavat ammatillaiskenttään kallisarvoisen, heittäytymisen ja ihmettelyn taidon.

Tutkimisen ytimessä on improvisoitu tanssiminen. Susan Leigh Foster on huomannut, että historia unohtaa improvisoidun tanssimisen, se jäljittää melkein yksinomaan tiedettyä, tarkasti koreografioitua. Se keskittyy ihmisen toimiin, jotka toistuvat tarpeeksi usein tulakseen käyttäytymisen malleiksi. Ei ole kysytty miten tietyt toimet liukuvat historialliseen merkintään, jolloin toisenlaiset toimet, luonteeltaan toistumattomat, ovat jääneet jatkuvasti vaille huomiota<sup>742</sup>. Liike-improvisaation luonne pakenee osin tiedettyä, tutkimuksessani se moninkertaistuu, koska tanssin maallikot kirjoittavat tanssimisen kokemuksistaan. Tutkiminen kohdistuu näin unohtettuun. Valppaana tanssiminen, valintojen tekeminen muodostaa teon, yksittäisen ihmisen ja kollektiivisen teon, joka pakenee ohjailua, eettisyys nousee voimalliseksi. Kausaaliset mallit kaatuvat. Tanssimiselle muodostuu tietty tapa, tyyli, omistautuminen tanssimaan vapauttaa tanssiin. Se, että toistuvia malleja ei synny, kuuluu tapahtumisen luonteeseen. Tottumusta ei synny. Nimet haalistuvat, jotain koetusta jää elämään. Tapahtuminen kielessä muodostaa tutkimisen.

Millaista tietoa tutkiminen on tuonut? Miten aistisuudelle valpastuminen, liikkeessä oleminen, toisen ja itsensä paikantaminen paikantamattomuudessa asettuu tiedoksi? Tieto, joka liimautuisi kohteeseen, on poissa. Tietoa syntyy yhdessä tanssimisessa, jolloin se levittäytyy ja kukoistaa kohtaamisissa, mutta se ei kohdistu yksilön tiedon kartuttamiseen tai muutu yksilön haltuun eheäksi kokonaisuudeksi. Olla osallisena jossain, jota ei voi täysin tietää, määritellä. Se, miten olla toisten kanssa tanssimassa kertoo siitä ja sen mahdollisuuksista.<sup>743</sup> Kokemus juurtuu lihaan. Liikkeen aistiminen, sen kuuleminen kertoo liikkujalle jotain maailmassa olemisesta, jatkuvasta muutoksesta. Kielen todellisuus on toisaalla, mutta kummankin mahdollisuudet ovat melkein rajattomat. Tutkijana ja tanssijana ihmettelyni jatkuu.

Eräänlainen passiivisuus kuultaa kirjoituksessa. Tutkija-tanssija ei avaudu tarkan henkilöhistorian avulla, vaan kirjoittamisen matka on ollut pimeyteen astumista. Passiivisuus on antautumista ja heittäytymistä, josta ei voi tietää ennakolta.

Tanssiminen ei käänny kirjoitukseksi. Tutkimisessa tarvitaan tanssimista, koska tanssimisesta tihkuu ja huokuu jotain kirjoittamiseen. Lihan tunto on olemassa tanssimisessa ja kirjoittamisessa, koska liha on toiseutta, jota ei voi kokonaan tietää. Kirjoitan, tunnustan lihan. Kirjoittaminen on poispyyhkimistä Derridan termein, se on poispyyhkiytymistä. Liha on ja piiloutuu; kirjoitus sanoo yhä uudelleen ja toistaa hieman eri tavoin. Kirjoittamisessa minä, tutkija-kirjoittaja, haalenee. Vailla tarkkoja (käsitteen)määrittelyjä, selkeitä johtopäätöksiä tekijä huuhtoutuu. Lihalle tarjoutuu tila ilmaantua. Ei voi edes tietää, saapuuko tämä vieras. Tutkiminen on kutsu lihalle.

Tapahtumiset, joita kuvaan, avautuvat opiskelijoille pyörteen keskiönä, jossa kysymykset

<sup>742</sup> Susan Leigh Foster, *Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind*. Ann Cooper Albright & David Gere (eds.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. 2003, 4.

<sup>743</sup> Levinas esittää, että tietoa kommunikoitaessa ollaan toisen vieressä, ei kasvokkain. Kasvokkain oltaessa häntä ei voi tematisoida eikä tarkastella kuten tiedon kohteena olevaa objektia eikä hänelle voi kommunikoida tietoa. Emmanuel Levinas, *Etiikka ja äärettömyys*. 1996, 58–59.

olemisen merkityksellisyydestä heräävät. Omat ääriviivat sumenevat, egon särmät valahtavat, kosketuspinta maailmaan painautuu varmuudella lihaan ja luihin. Kyse ei ole itsensä löytämisestä, itsensä paremmasta tuntemisesta. Päinvastoin: varmuudet olemisesta, itsestä kaotaavat. Toinen ihminen toiseudessaan tarjoaa painonsa, painon tunne on konkreettinen, samalla se vyöryttää kysymykset omasta tavasta olla esiin. Hämmennys ja ei-tietäminen valtaavat olemisen. Ne mahdollistavat löytämisen, jatkuvan ihmettelyn. Ihminen on paikaton paikka, hän on liikkeessä.

Tanssiminen johdattaa liikkujan autiomaahan, jossa suuntaviivat ovat kadonneet, kompassina on oma ruumiillisuus, joka on sekoitus tuttuutta ja vierautta, kompassin neula heittelehtii. Liike tarjoaa vastuksen autiudessa, se tarjoaa kentän jossa häivähtää varmuus jostakin, joka on ja joka pakenee. Yhdessä tanssiminen muodostaa tihentymän, jossa havahtuminen elämään tapahtuu. Kipu ja kauneus, hiki ja pyhä sekoittuvat, kategoriat luhistuvat, paljastuu jotain muuta olemisesta. Olemisessa tapahtuu kurotus toisaalle, eettiseen tilaan, jota Levinas kutsuu toisin kuin olemiseksi.

Kielen fragmentaarisuus, sanominen ja keinunta kuvaavat tanssimisen kokemuksellisuutta, sen paljastuvaa ja kätkeytyvää luonnetta. Samalla kirjoittaminen itsessään sisältää tietoa ilmiön luonteesta, tietoa joka avautuu kirjoittamiseen heittäytymisestä, virittäytymisestä ruumiillisuuteen. Tutkiminen kertoo jäljen jäljittämisestä, luottamuksesta ruumiillisuudessa asustavaan tietoon. Tieto joka kirkastuu ja hämärtyy, kaihtaa yleistykset paikallisuudessaan; tieto jota ei voi täysin kommunikoida ja jolle ei voi luoda merkityksiä.

Ratkaisua ei tapahdu, käsitteet eivät loista upeilla määritelmillä, kuvaukset kiertävät kehää. Ei-tietäminen, se mikä on nimeämätöntä, tunkee ja vaatii tilansa. Nimeämätön tanssimisen kokemuksissa on jatkuva liike, se on mahdollisuus säilyttää tanssimisen ainutkertaisuus alistamatta sitä tietyksi laaduksi. Nimeämättömyys on eettinen teko. Levinas on käyttänyt *toisin sanomisen* käytäntöä *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* -teoksessaan. Sanominen ja sanottu kietoutuvat, sanottu ottaa eettisen sanomisen haltuun, se korvautuu taas sanomisella. Jacques Derrida on kuvannut tätä päättymätöntä sitomisen ja purkamisen liikettä pulssiksi, joka arvoituksellisesti ja ratkeamattomasti tekee tilaa toiseudelle, tämä tekee diskurssista eettisen<sup>744</sup>.

Liike ylittää ihmisen rajat. Olen pureskellut ilmiötä kirjoittaessani, jauhanut sitä useaan kertaan ja sylkäissyt lopulta painetun tekstin.<sup>745</sup> Tutkimisessa tapahtuu löytämisen ilo. Siinä elävät myös sanohin sotkeutumisen vaara ja uhka, että hiljaisuus vetäytyy kielestä. Antautuminen kirjoittamiseen vie tuntemattomiin vesiin. Sanojen tulva on vaatinut patoamista, karsintaa, lyhentämistä, jotta yhteys lukijaan syntyisi.

Matka alkoi työpajassa tanssimisesta, johon kirjoitus liittyy tiiviisti, ja taipaleella syntyi tanssifilmi. *Reittejä tästä tähän* muistuttaa lihasta, miten se nousee kieleen ja kätkeytyy. Tanssimisessa, kun lihallistin sanaa liikkeeksi, tanssiminen osittain pätevästi kirjoitusta. Samalla se vei toisaalle, tuntemattomaan. Erityisesti tanssifilmin teossa ajauduin tunte-

<sup>744</sup> Merja Hintsa, Toisen ajattelun tragediaasta. *Tiede ja edistys*. 1998:4, 312. Hintsa asettaa Freudin Derridan ja Levinasin rinnalle kirjoituksen eettisyydessä: Freudin tiedostamaton on mahdoton, kirjoituksen näyttämö on näin ratkaisematon.

<sup>745</sup> Umberto Eco on ylistänyt tutkimuksen tekemisen hauskuutta ja hän on verrannut sitä sikaan: siitä ei mene mitään hukkaan. Umberto Eco, *Oppineisuuden osoittaminen eli miten tutkielma tehdään*. 1990, 200.

mattomaan, liikkuva kuva tarjosi uuden tavan nähdä. Liikkuva kuva muodostui toiseksi, tuntemattomaksi, jota vasten saatoin ihmetellä olemista ja tanssimista. Erilaiset reitit ja eksyminen kuuluvat tutkimiseen, ne kuuluvat elämään, liikkeeseen. Eksyksissä on vapaus löytää.

Maa järisee, kuten yksi opiskelija toteaa, ja kuitenkin: sukellus veteen, sukellus tanssiin tarjoaa ainutlaatuisen mahdollisuuden kuulostella itseään. – Ja ruumiissa kuullaan, ruumis on valppaana toimimaan. Merkitykset syntyvät välittömässä aistisuudessa, liikkeen ja pysähdysten maastossa. Tanssimisen outous vie pimeyteen, jossa oleminen kadottaa tutun valonsa. Maailma näyttäytyy toisin. Ihmisen ego näivettyä, olennaista on olla osana tapahtumista, jossa liike johdattaa tihentymään, sakkaan, jossa olemisen mahdollisuudet avautuvat. Kaikki on siinä outoudessa ja mitään kummallista ei ole.

*Ja vielä.*

Tanssi kommunikaationa eri elinympäristöissä ja yhteisöissä ihmisten arjessa on yksi laaja jatkotutkimuksen aihe. Tutkimuksellinen kiinnostus johdattaa hoito- ja hoivayksiköihin sosiaali-terveysalalla. Kysymys on tanssin merkityksestä ihmisille, joilla esimerkiksi puhekyky ja/tai muisti on rapistunut sairastaessa. Yhteys ihmisiin ja tutustuminen heidän todellisuuteensa avaa, suuntaa ja muuttaa taiteen tekemistä. Tanssi voi paljastaa myös työntekijöiden totutut tavat toimia arjessa ja toimia uudistusten kimmokkeena. Tanssi on siis olennainen osa tutkimista. Se avaa väylän eri todellisuuksien kohtaamiseen ja ymmärtämiseen, on kytkeytyneenä kuhunkin yhteisöön ja kertoo siitä. Tapahtuminen tarvitsee rinnalleen erityisen kirjoittamisen tavan, kokemuksellisen kielen, jotta kohtaamisten erityislaatuisuus tulisi esiin, ja tieto taiteen mahdollisuuksista ihmisten arjessa leviäisi.

Lähteet  
Liitteet



## Lähteet

- Acocella**, Joan 1997. Cunningham's Recent Work: Does It Tell a Story? *Choreography and Dance*. 4 (3), 3–15.
- Acocella, Joan 2003. The Critics: Dancing: Double or Nothing: Merce Cunningham Goes Rock. *The New Yorker*. 3 November, 96–99.
- Alanko, Outi Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? 2002. Mehtonen, Päivi (toim.) *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press. Tampere. 160–189.
- Albright, Ann Cooper 1990. Mining the Dancefield: Spectacle, Moving Subjects & Feminist Theory. *Contact Quarterly*. 15: 2, 32–40.
- Albright, Ann Cooper 1991. *Mining the Dancefield: Feminist Theory and Contemporary Dance*. A Doctoral Thesis. New York University.
- Albright, Ann Cooper 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press. Hanover.
- Albright, Ann Cooper 2003/2004. Matters of Tact: Writing History from Inside Out. *Dance Research Journal*. 35/2 & 36/1, 11–26.
- Andersson, Jack 1998. Dances about everything and dances about some things (1976). Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 95–100.
- Anderson, Zoë 2002. Merce Cunningham. The London Season. *Dancing Times*. 11: 35–41.
- Anttonen, Veikko 1996. *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 646. Helsinki.
- Arendt, Hannah 1978. *The Life of the Mind. 1: Thinking*. Secker & Warburg. London.
- Arendt, Hannah 2002. *Vita activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Suomensos Eija Virtanen et al. Vastapaino. Tampere.
- Aristoteles 2000. Runousoppi. Suomensos Paavo Hohti. Aristoteles *Teokset Osa 9: Retoriikka*. Runousoppi. Gaudeamus. Helsinki.
- Arho, Anneli 2003. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikissa*. Studia Musica 21. Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Arho, Anneli ja Mali, Tuomas 2005. Ymmärtämisestä, ei-ymmärtämisestä ja väärinymmärtämisestä. *Finaali. Esittävän säveltaiteen ja tutkimuksen lehti*. 2: 27–39.
- Armélagos, Adina & Sirridge, Mary 1977. The In's and Out's of Dance: Expression as an Aspect of Style. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 26:1, 15–24.
- Armélagos, Adina & Sirridge, Mary 1978. The Identity Crisis in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 37:4, 129–139.
- Auslander, Philip 1988. Two (Re)views of Susan Leigh Foster's "Reading Dancing" Embodiment: The Politics of Postmodern Dance. *The Drama Review. A Journal of Performance Studies*. 32: 4, 7–23.
- Auster, Paul 1998. *Babelin perilliset. Esseitä 1970–1979*. Suomentanut Arto Schroderus. Loki-Kirjat. Helsinki.
- Banes**, Sally 1987. Introduction: Sources of Post-Modern Dance. Banes, Sally *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London. 1–19.
- Banes, Sally 1987. Steve Paxton: Physical Things. Banes, Sally *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London. 57–70.

- Banes, Sally 1987. Yvonne Rainer: The Aesthetics of Denial. Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London. 41–54.
- Banes, Sally with Carroll, Noël 1994. Cunningham and Duchamp. Banes, Sally. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London. 109–118.
- Banes, Sally 1994. Merce Cunningham's Story. Banes, Sally *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London. 103–109.
- Banes, Sally 1994. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press and University Press of New England. Hanover, London.
- Banes, Sally 2000. Envoi: Recent Developments in Dance. Goodman, Lizbeth and de Gay, Jane (eds.) *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Routledge. London and New York. 213–218.
- Banes, Sally & Carroll, Noël 2006. Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance. *Dance Chronicle – Studies in Dance and the Related Arts*. 29:1, 49–68.
- Barnes, Clive 1968. Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 34:10–13.
- Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Vastapaino. Tampere.
- Barthes, Roland 1982. *Empire of Signs*. Jonathan Cape. London.
- Bataille, Georges 1988(1954). *Inner Experience*. Translated by Leslie Anna Boldt. State University of New York Press, Albany.
- Bateson, Gregory 1987. *Angels fear: towards an epistemology of the sacred*. Macmillan. New York.
- Beckett, Samuel 1990 (1949). *Huomenna hän tulee. Kaksinäytöksinen tragikomedial*. Suomentaneet Antti Halonen ja Kristiina Lyytinen. Love Kirjat. Helsinki.
- La Belle at la bête* 1946. Ohjaus Jean Cocteau. bfi Video Publishing. London.
- Bernasconi, Robert 2000. The Alterity of the Stranger and the Experience of the Alien. Bloechl, Jeffrey (ed.) *The Face of the Other and the Trace of God. Essays on the Philosophy of Emmanuel Levinas*. Fordham University Press. New York. 62– 89.
- Bernet, Rudolf 1998. Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin. Orth, Ernst Wolfgang & Cheung, Chan-Fai (eds.) *Phenomenology of Interculturality and Life-world*. Verlag Karl Alber Freiburg. München. 89–111.
- Blanchot, Maurice 2003(1955). *Kirjallinen avaruus*. Suomentanut Susanna Lindberg. ai-ai. Helsinki.
- Blanchot, Maurice 2004. *Tunnustamaton yhteisö*. Suomentaneet Janne Kurki ja Panu Minkkinen. Loki-Kirjat. Helsinki.
- Bochner, Arthur P. & Ellis, Carolyn (eds.) 2002. *Ethnographically speaking. Autoethnography. Literature, and Aesthetics*. Altamira Press. Walnut Creek, California.
- Brooks, Bonnie 2005. Eight Entry Points, Three Exit Strategies. Some suggestions for watching Merce Cunningham. *Dance Now*. 14:3, 59–68.
- Brown, Carolyn 1968. Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 34: 28–41.
- Brown, Carolyn 1968. On Chance. *Ballet Review*. 2:2, 7–24.
- Brown, Carolyn 1986. Nimeämätön artikkeli. James Klosty (ed.) *Merce Cunningham*. Limelight editions. New York. 19–31.

- Brown, Carolyn, Dunn, Douglas, Faber, Viola, Paxton, Steve, Preger-Simon Marianne, Setterfield, Valda, Salomons, Gus jr & Vaughan, David 1987. Cunningham and His Dancers. *Ballet Review*, 15:3, 19–40.
- Brown, Carolyn, Dunn, Douglas, Faber, Viola, Paxton, Steve, Preger Simon, Marianne, Setterfield, Valda, Salomons, Gus jr & Vaughan, David 1998. Cunningham and His Dancers (1987). Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 101–123.
- Brown, Carolyn. 1999. Bye, Bye, Golden Years. On April, Merce Cunningham turns 80. *Ballet International*. 4: 46–49.
- Brown, Carolyn 2002. Summerspace: Three Revivals. *Dance Research Journal*. 34:1, 74–82.
- Brown, Carolyn, Cunningham, Merce Kuhn, Laura Melillo, Joseph V., Schiphorst, Thecla & Vaughan, David 2004. Four Key Discoveries. Merce Cunningham Company at Fifty. *Theater* 34:2, 105–111.
- Brown, Carolyn 2007. *Chance and Circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*. Alfred A. Knopf. New York.
- Brown, Earle, Charlip, Remy, Preger Simon, Marianne, Vaughan, David 1998. The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage (1985). Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 48–65.
- Bruns, Gerald L. 2003. The concepts of art and poetry in Emmanuel Levinas's writings. Simon Critchley & Robert Bernasconi (eds.) *The Cambridge Companion to Levinas*. 206–233.
- Buber, Martin 1999 (1923). *Minä ja sinä*. Suomentanut Jukka Pietilä. WSOY. Porvoo.
- Burt, Ramsay 2006. *Judson Church Theater*. Routledge. New York.
- Cage**, John 1973. Grace and Clarity (1944). Cage, John *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. 89–93.
- Cage, John 1973. *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut.
- Caputo, John D. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida*. Religion without Religion. Indiana University Press. Bloomington.
- Chakravorty Spivak, Gayatri 1997. Translator's Preface. Jacques Derrida, *Of Grammatology*. The John Hopkins University Press. Baltimore.
- Cohen, Selma Jeanne 1974. Merce Cunningham (1919–) Two Questions and Five Dances. Cohen, Selma Jeanne (ed.) *Dance as a Theatre Art: Source Reading in Dance History from 1581 to the Present*. Harper & Row. New York. 198–204.
- Community dance [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.communitydance.org.uk/> [Viittauspäivä 4.9.2005.]
- Copeland, Roger 1983 Merce Cunningham and the Politics of Perception. Copeland, Roger & Cohen, Marshall *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press. New York. 307–324.
- Copeland, Roger 1998. Fatal Abstraction. *Dance Theatre Journal*. 14:1, 38–42.
- Copeland, Roger 1999. Cunningham, Collage, and the Computer. *A Journal of Performance and Art*. 21:3, 42–54.
- Copeland, Roger 2002. Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. *The Drama Review* 46:1, 11–28.
- Copeland, Roger 2004. *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*. Routledge. New York.
- Craine, Debra 2002/2003. Pope Mobile. Merce Cunningham Company in London. *Dance Now*. 11:4, 79–81.
- Crichley, Simon 1992. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Blackwell Publishers, Oxford.

- Critchley, Simon 2003. Introduction. Critchley, Simon & Bernasconi, Robert (eds.) 2003. *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge University Press. Cambridge. 1–32.
- Croce, Arlene 1968. Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 34: 24–27.
- Cunningham, Merce 1968. *Changes: notes on choreography*. Something Else Press. New York.
- Cunningham, Merce 1991. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Billing & Sons. Worchester.
- Cunningham, Merce 1991. Toistumaton taide. Suhonen, Tiina (koonnut) *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriittikoiden kirjoituksia*. Suomenos Tiina Suhonen ja Susanna Rossi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 12. VAPK-kustannus. Helsinki. 138–147.
- Cunningham, Merce 1997. The Function of a Technique for Dance (1951). Vaughan, David *Merce Cunningham Fifty Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughan. Edited by Melissa Harris. Aperture. New York. 60–61.
- Cunningham, Merce 1997. The Impermanent Art (1952). Vaughan, David *Merce Cunningham Fifty Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughan. Edited by Melissa Harris. Aperture. New York. 86–87.
- Cunningham, Merce 1997. Space, Time and Dance (1952). Vaughan, David *Merce Cunningham Fifty Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughan. Edited by Melissa Harris. Aperture. New York. 66–67.
- Cunningham, Merce 1997. Excerpts from Lecture-Demonstration Given at Ann Halprin's Dance Deck (1957). Vaughan, David *Merce Cunningham Fifty Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughan. Edited by Melissa Harris. Aperture. New York. 100–101.
- Davis**, Michael 1992. *Aristotle's Poetics. The Poetry of Philosophy*. Rowman & Littlefield Publishers. Maryland.
- Dempster, Elisabeth 1988. Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances. Sheridan, Susan (ed.) *Grafts. Feminist Cultural Criticism*. Verso. London. 35–54.
- Denby, Edwin 1968. Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 34: 14–19.
- Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. 1998. Introduction. Entering the Field of Qualitative Research. Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (eds.) *The Landscape of Qualitative Research. Theories and Issues*. Sage Publications. Thousand Oaks. California, London, New Delhi. 1–34.
- Derrida, Jacques 1997. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. The John Hopkins University Press. Baltimore.
- Descartes, René 2001 (1637). Metodinis esitys. Descartes, René *Teokset I: Metodinis esitys*. Suomentanut Sami Jansson. Gaudeamus. Helsinki.
- Diamond, Emma 1998. Beyond Chance. *Dance Theatre Journal*. 14:1, 43–45.
- Drown, Marilyn Vaughan 1997. Merce Cunningham and Meaning: The Zen Connection. *Choreography and Dance*. 4(3), 17–28.
- Eco**, Umberto 1990. *Oppineisuuden osoittaminen eli miten tutkielma tehdään*. Suomennus Pia Mänttari. Vastapaino. Tampere.
- Eliade, Mircea 2003 (1957). *Pyhä ja profaani*. Suomentanut Teuvo Laitila. Loki-Kirjat. Helsinki.
- En muista. Muistan* 2008. Ohjaus Kirsi Heimonen. Helsingin Diakonissalaitos. DVD.
- Enwald, Marika 2004. *Displacements of Deconstruction. The Deconstruction of Metaphysics of Presence, Meaning, Subject and Method*. Tampere University Press. Tampere.

- Feldenkrais**, Moshe 1990 (1972) *Awareness through Movement. Health Exercises for Personal Growth*. HarperCollins Publishers. New York.
- Forsythe, William 1999. *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*. Digital arts edition. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. CD-ROM.
- Foster, Susan Leigh 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of Californian Press. Berkeley and Los Angeles, California.
- Foster, Susan Leigh 1995. Choreographing History. Foster, Susan Leigh (ed.) *Choreographing History*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. 3–21.
- Foster, Susan Leigh 1997. Dancing Bodies. Desmond, Jane C. (ed) *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Duke University Press. Durham and London. 235–257.
- Foster, Susan Leigh 2000. Foreword. Deborah Hay, *My body, the buddhist*. Wesleyan University Press. Hanover, New Hampshire. ix–xvii.
- Foster, Susan Leigh 2003. Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind. Albright Ann Cooper & Gere, David (eds.) *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut. 1–10.
- Foundation for Community Dance [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.communitydance.org.uk/>> [Viittauspäivä 4.9.2005.]
- Fowler, Sarah B. 1987. *Unspeakable Practices: Meaning and Kinesis in Dance*. A Doctoral Dissertation. Temple University. UMI Dissertation Services. Ann Arbor, Michigan.
- Fraleigh, Sondra Horton 1987. *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Freud, Sigmund 2003. Kammottava. Suomentanut Mirja Rutanen. *Nuori Voima* 5–6, 25–37.
- Frykman, Jonas 1996. On the Move: The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s. Seremetakis, Nadia, C. (ed.) 1996. *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. University of Chicago Press. Chicago. 63–85.
- Gadamer**, Hans-Georg 2004. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suomentanut Ismo Nikander. Vastapaino. Tampere.
- Glendinning, Simon 2007. *In the name of phenomenology*. Routledge. London.
- Gutman, Louise 1953. Merce Cunningham Lecture-Demonstration. *Dance Observer*. 20:7.
- Haavikko**, Paavo 1984. *Pimeys*. WSOY. Porvoo.
- Hannula, Mika 2001. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Kuvataideakatemia. Helsinki.
- Hawkins, Joyce M. & Allen, Robert (eds.) 1991. *The Oxford Encyclopedic English Dictionary*. Oxford University Press. New York.
- Hay, Deborah 2000. *My body, the buddhist*. Wesleyan University Press. Hanover, New Hampshire.
- Heidegger, Martin 1976. *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe. Band 2. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin 1976. Was ist metaphysik? Gesamtausgabe. Band 9. *Wegmarken*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 103–122.
- Martin Heidegger 1982 (1959). *On the Way to Language*. Translated by Peter D.Hertz. Harper & Row. New York.
- Heidegger, Martin 1989. *Beiträge zur Philosophie*. Gesamtausgabe Band 65. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin *Bauen Wohnen Denken* 2000. Gesamtausgabe. Band 7. *Vorträge und Aufsätze*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main. 145–164.
- Heidegger, Martin 2000 (1953). *Introduction to Metaphysics*. Translated by Gregory Fried and Richard Polt. Yale University Press. New Haven & London.
- Heidegger, Martin 2000 (1926). *Oleminen ja aika*. Suomentanut Reijo Kupiainen. Vastapaino. Tampere.
- Heidegger, Martin 2001 (1971). *Building Dwelling Thinking*. Heidegger, Martin *Poetry, Language, Thought*. Translated by Albert Hofstadter. Perennial Classics. HarperCollins Publishers. New York. 141–159.
- Heidegger, Martin 2002 (1959). *Silleen jättäminen*. Suomentanut Reijo Kupiainen. *Niin & näin -lehden filosofinen julkaisusarja*. Tampere.
- Heidegger, Martin 2003 (1954). *Rakentaa asua ajatella*. Suomentanut Vesa Jaaksi. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 3: 53–59.
- Heimonen, Kirsi 1992. *The Places - The Experience of Dancing in Different Places With Special Reference to the Phenomenology of Environmental Psychology, Humanistic Geography and the Phenomenology of Architecture*. Laban Centre. (julkaisematon).
- Heimonen, Kirsi & Kaiku, Jan-Peter 1999. *Tanssia kaikille – yhteisötanssin periaatteet ja käytännöt*. *Teatterikorkea*. 1, 30–31.
- Heimonen, Kirsi 2004. *Writing as Bodily Experience*. Saarnivaara, Marjatta, Vainikkala, Erkki & van Delft, Marjon (eds), *Writing and Research – personal views*. Publications of the Research Centre for Contemporary Culture 80. University of Jyväskylä. Jyväskylä. 74–84.
- Heimonen, Kirsi 2007. In a Spiral: Cycles of Words, Dance and Strange Images. Rouhiainen, Leena (ed.) *Ways of Knowing in Dance and Art*. Acta Scenica 19. Theatre Academy. Helsinki. 100–110.
- Heimonen, Kirsi 2008. *Tanssi hiljaisuudesta*. *Musiikki* 1, 135–149.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyylä ja sukupuoli*. *Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoliyksymyksille*. Gaudeamus. Helsinki.
- Heinämaa, Sara 2000. *Ihmetys ja rakkaus*. *Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Nemo. Helsinki.
- Heinämaa, Sara 2000. "Mitä on fenomenologia?" *Tiede & Edistys*. 3:165–169.
- Henry, Michel 1975. *Philosophy and phenomenology of the body*. Translated by Girard Etzkorn. Martinus Nijhoff. The Hague.
- Hintsa, Merja 1998. *Toisen ajattelun tragediasta*. *Tiede & Edistys*. 4: 304–315.
- Hintsa, Merja 1998. *Mahdottoman rajoilla*. *Derrida ja psykoanalyysi*. Tutkijaliitto. Helsinki.
- Hodson, Millicent 1986. *Composition by Field: Merce Cunningham and the American Fifties*. Adshead, Janet (ed.) *Choreography: Principles and Practice*. Report on the Fourth Study of Dance Conference. National Research Centre for Dance. University of Surrey. Surrey. 80–92.
- Honkasalo, Marja-Liisa 2004. *Jotain jää yli*. *Ruumiillisuus konstruktionismin ja eletyn jälkeen*. Jokinen, Eeva, Kaskisaari, Marja & Husso, Marita (toim.) *Ruumis töihin! Käsite ja käytäntö*. Vastapaino. Tampere.
- Hotanen, Juho 2008. *Lihan laskos*. *Episteme*. Tutkijaliitto. Helsinki.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi*. *Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. *Studio musica* 22. Sibelius Akatemia. Helsinki.
- Huhtinen, Aki 1996. *Sielun parantamisesta sielun hoitamiseen*. *Ihmisen usko eksistenssisen auttamisen perustana*. *Terapeuttinen rekonstruktio*. Tampereen yliopisto. Tampere.

- Humphrey, Doris 1959. *The Art of Making Dances*. Grove Press. New York.
- Huomenna kaikki on toisin* 2005. Ohjaus Kirsi Heimonen. Helsingin Diakonissalaitos. DVD.
- Husserl, Edmund 1970 (1954). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Translated by David Carr. Northwestern University Press. Evanston.
- Hutera, Donald 2000–2001. Being Alive. *Dance Now*. 9:4, 18–25.
- Ijsseling**, Samuel 1990. *Mimesis: On Appearing and Being*. Kok Pharos Publishing House. Kampen.
- Ikonen, Liisa 2006. *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 71. Helsinki
- India Song* 1975. Ohjaus ja käsikirjoitus Marguerite Duras. Les Films Armorial & Sunchild.
- Janicaud**, Dominique 2000. The Theological Turn of French Phenomenology. Janicaud, Dominique, Courtine, Jean-Francois, Chertien, Jean-Louis, Henry, Michael, Marion, Jean Luc & Ricour, Paul *Phenomenology and the "Theological Turn."* *The French Debate*. Fordham University Press. New York. 3–103.
- Johansson, Hanna 2002. Metsä kutsuu laulun. Ekofeminismi, maataide ja tilan esittäminen Anne Siirtolan Pienimuotoisissa sävellyksissä. Bonsdorff, Pauline von & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Gaudeamus. Helsinki. 242–270.
- Johansson, Hanna 2004. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995*. Like. Helsinki.
- Johnston, Jill 1968. Essays, Stories and Remarks about Merce Cunningham. *Dance Perspectives*. 34: 20–23.
- Jowitt, Deborah 1985. A Fishy Conversation with an Obliging Giant. Deborah Jowitt, *The Dance in Mind. Profiles and Reviews 1976–83*. David R. Godine Publisher. Boston. 45–50.
- Jowitt, Deborah 1985. Zen and the Art of Dance. Jowitt, Deborah *The Dance in Mind. Profiles and Reviews 1976–83*. David R. Godine Publisher. Boston. 27–32.
- Jowitt, Deborah 1989. *Time and the Dancing Image*. University of California Press. Berkeley.
- Juan de la Cruz 2004. *Pimeä yö/ Ristin Johannes*. Suomenos Seppo A. Teinonen. Kirjapaja. Helsinki.
- Kaskisaari**, Marja 1995. *Lesbokirja: vieras, minä ja moderni*. Vastapaino. Tampere.
- Kaskisaari, Marja 2000. *Kyseenalaiset subjektit: tutkimuksen omaelämäkerrat, heterojärjestyksestä ja performatiivisuudesta*. SopHi 56. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Katz, Jonathan 1999. Dismembership. Jasper Johns and the body politics. Jones, Amelia & Stephenson, Andrew (eds.) *Performing the Body/ Performing the Text*. Routledge. London. 170–185.
- Kauppi, Raili 1992. *Philosophia perennis ja sen merkitys ihmiselle*. Klemola, Timo (toim.) *Toinen filosofia. Mitä on filosofia perennis?* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol XXI. Tampereen yliopisto. 1–19.
- Kearney, Richard (moderator) 1999. On the Gift. A Discussion between Jacques Derrida and Jean-Luc Marion. Caputo, John D. and Scanlon, Michael J. (eds.) *God, Gift, and Postmodernism*. Indiana University Press. Bloomington. 54–78.
- Kleist, Heinrich 1991. "Marionettiteatterista". Suomenos Otto Lappalainen. *Parnasso* 5: 280–286.
- Klemola, Timo 1995. *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta XII. Tampere.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – Filosofin taito*. Tampere University Press. Tampere.

- Klein, Susan T. 2005. Mission statement [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.kleintechnique.com/articles.html>> [Viittauspäivä 25.5.2007.]
- Klosty, James 1986. Foreword to new Edition. Klosty, James (ed.) *Merce Cunningham*. Limelight editions. New York. 6–9.
- Klosty, James 1986. Introduction. Klosty, James (ed.) *Merce Cunningham*. Limelight editions. New York. 11–17.
- Koivunen, Anu 2004. Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio. Liljeström, Marianne (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino. Tampere. 228–251.
- Koski, Tapio 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkinä jooga ja zen-budo*. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Kosky, Jeffrey L. 2000. Translator's Preface: The Phenomenology of Religion: New Possibilities for Philosophy and for Religion. Janicaud, Dominique, Courtine, Jean-Francois, Chertien, Jean-Louis, Henry, Michael, Marion, Jean Luc & Ricour, Paul *Phenomenology and the "Theological Turn."* *The French Debate*. Fordham University Press. New York. 107–120.
- Kostelanetz, Richard (ed.) 1998. *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York.
- Koti 2004. Ohjauksen Kirsi Heimonen. Helsingin Diakonissalaitos. DVD.
- Kraft, Susan 1997. Remembering Chris Komar. Excerpts from an oral history. *Contact Quarterly*. 22: 1, 38–41.
- Kristeva, Julia 1998. *Musta aurinko: masennus ja melankolia*. Suomennos Mika Siimes (Pia Sivenius luku 8). Nemo. Helsinki.
- Küle, Maija 2002. *Phenomenology and Culture*. Institute of Philosophy and Sociology. Riga.
- Laban**, Rudolf 1963(1948). *Modern Educational Dance*. Macdonald & Evans, Ltd. London.
- Laban, Rudolf, 1966. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullman. Macdonald and Evans. London.
- Laban, Rudolf 1975. *A Life for Dance*. MacDonald & Evans Ltd. London.
- Laine, Timo 2003. Maaailman avautumisen syntyperät. Kakkori, Leena (toim.) *Katseen tarkentaminen. Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. SoPhi 71. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä. 167–181.
- Lang, Berel 1998. Style. Kelly, Michael (ed.) 1998. *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol 4. Oxford University Press. New York.
- Leder, Drew 1990. *The Absent Body*. The University of Chicago Press. Chicago.
- Lehtovuori, Eeva 1995. Kaikki tiet vievät khoraan. *Synteesi. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti*. 4: 47–53.
- Lepecki, André 2004. Inscripting Dance. Lepecki, Andre (ed.) *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Wesleyan University Press. Middeltown, Connecticut. 124–139.
- Lepecki, André 2006. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Routledge. The Cromwell Press, Trowbridge, Wiltshire.
- Lepkoff, Daniel 2001. Steve Paxton: Extraordinary Ordinary and Ordinarily Extraordinary: A Performance Review. *Contact Quarterly*. 26:1, 34–41.
- Lepkoff, Daniel [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.arlequi.de/danielle.html>> [Viittauspäivä 17.6.2008.]
- Levin, David Michael 1985. *The Body's Recollection of Being. Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. Routledge & Kegan Paul. London.

- Levin, David Michael 1988. *The Opening of Vision. Nihilism and Postmodern Situation*. Routledge. London.
- Levin, David Michael 1989. *The Listening Self. Personal Growth, Social Change and the Closure of Metaphysics*. Routledge. London.
- Levinas, Emmanuel 1987. *Time and the Other*. (and additional essays) translation by Richard A. Cohen. Duquesne University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomentanut Antti Pönni. *Toisen jälki*. Suomentanut Outi Pasanen. Gaudeamus. Helsinki.
- Emmanuel Levinas, 1996 *Toisen jälki*. Suomentanut Outi Pasanen. Emmanuel Levinas. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suomentanut Antti Pönni. Gaudeamus. Helsinki.
- Levinas, Emmanuel 1998 (1987). *Collected philosophical papers*. Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- Levinas, Emmanuel 2003(1978). *Existence and Existents*. Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- Levinas, Emmanuel 2005 (1961). *Totality and Infinity*. An Essay on Exteriority. Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University Press. Pittsburgh, Pennsylvania.
- Levinas, Emmanuel 2006 (1974). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University Press. Pennsylvania.
- Lingis, Alfonso. Translator's introduction. Levinas, Emmanuel 2006 (1974). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Duquesne University Press. Pennsylvania. xvii–xlv.
- Löytönen, Teija 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Acta Scenica 16. Teatterikorkeakoulu. Helsinki.
- Maffesoli**, Michel 1995. *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Suomentanut Mika Määttänen. Gaudeamus. Helsinki.
- Martin, John 1989 (1965/1939). *The Dance in Theory*. Princeton Book Company. Princeton.
- Martin, John 1972(1933). *The Modern Dance*. Dance Horizons. New York.
- Mathieu, Louise 1984. *A Phenomenological Investigation of Improvisation in Music and Dance*. A Doctoral Dissertation. New York University.
- Mattingly, Kate 1999. Deconstructivists Frank Gehry and William Forsythe: De-Signs of the Times. *Dance Research Journal*. 31:1, 20–28.
- Mauss, Marcel 1999 (1950) *Lahja. Vaihdannan muodot ja periaatteet arkaaisissa yhteiskunnissa*. Suomentaneet Jouko Nurmiainen ja Jyrki Hakapää. Tutkijaliiton julkaisu 94. Helsinki.
- Mazo, Joseph H. 1977. *Prime movers: the makers of modern dance in America*. Princeton Books. Princeton.
- Mehtonen, Päivi 2002. Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön. Mehtonen, Päivi (toim.) *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press. Tampere. 9–36.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Teatterikorkeakoulu. Acta Scenica 15. Helsinki.
- Montagu, Ashley 1971. *Touching: The Human Significance of the Skin*. Columbia University Press. New York.
- Nicholas**, Lorraine 2007. *Dancing in Utopia. Darlington Hall and its Dancers*. Dance Books. Hampshire.
- Nikander, Ismo 1997. Merkkien loputon leikki. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1, 45–53.

- Novack, Cynthia J. 1990. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. The University of Wisconsin Press. Madison.
- Nugent, Ann 2006. William Forsythe and the Lost Stuttgart Ballets. *Dance Chronicle – Studies in Dance and the Related Arts*. 29:1, 17–38.
- Oksala**, Johanna 2001. Järjen ja tahdon tuolla puolen. Etiikan mahdollisen subjektin. Heinämaa, Sara ja Oksala, Johanna (toim.) *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosituhatvuotisen vaiheen etiikasta*. Gaudeamus. Helsinki. 54–109.
- O’Sullivan, Michael 2006. *Michel Henry: Incarnation, Barbarism and Belief. An Introduction to the Work of Michel Henry*. Peter Lang. Bern.
- Oxford English Dictionary Online*. 2008.
- Parland**, Oscar 1955. *Lumottu tie*. Suomentanut Eeva-Liisa Manner. WSOY. Porvoo.
- Parviainen, Jaana 1994. *Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol 51. Tampere.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and being Moved: a Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere University Press. Tampere.
- Parviainen, Jaana 2000. Kehollinen tieto ja taito. Gylling, Heta, Pihlström, Sami & Wallgren, Thomas (toim.) *AJATUS 57: Suomen Filosofisen Yhdistyksen vuosikirja*. Helsinki. 147–166.
- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia – pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Haaparanta, Leila & Oesch, Erna (toim.) *Kokemus*. Acta Philosophica Tamperensia vol.1. Tampereen yliopistopaino. Tampere. 325–348.
- Parviainen, Jaana 2006. *Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Gaudeamus. Helsinki.
- Pearsall, Judy (ed.) 2002. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. New York.
- Philips, Tony 2002 Something Like the Sun: Cunningham and His Colleagues Recall 50 Years on the Road. *The Village Voice*. 16 July, 45.
- Pico della Mirandola, Giovanni 1999. *Ihmisen arvokkuudesta*. Suomentanut ja toimittanut Tapio Martikainen. Atena. Jyväskylä.
- Platon, 1982. Timaios. *Platon Teokset. Viides osa*. Suom. Itkonen-Kaila, Marja. Anttila A.M. ja Tyni, Marianna. Otava. Helsinki.
- Potter, Michelle 1993. "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. *Dance Chronicle. Studies in Dance and the Related Arts*. 16:1, 1–43.
- Press, Carol 2002. *The Dancing Self. Creativity, Modern Dance, Self Psychology and Transformative Education*. Hampton Press, Inc. New Jersey.
- Preston-Dunlop, Valerie. 1984. *Point of Departure: the Dancer's Space*. Lime Tree Studios. Sevenoaks, Kent.
- Preston-Dunlop, Valerie 1987. *Dance is a Language, isn't it*. Laban Centre for Movement and Dance. London.
- Preston-Dunlop, Valerie (ed.) 1995. *Dance Words*. Harwood Academic Publishers. Chur. Switzerland.
- Preston-Dunlop, Valerie 1998. *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. Verve Publishing. The Bath Press.
- Preston-Dunlop, Valerie 1998. *Rudolf Laban. An extraordinary life*. Dance books. London.
- Preston-Dunlop, Valerie 2002. Looking at dances: beyond communication to transaction. Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana *Dance and the Performative. A Choreological Perspective, Laban and Beyond*. Verve Publishing. London. 259–281.

Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana 2002. *Dance and the Performative. A Choreological Perspective, Laban and Beyond*. Verve Publishing, London.

Pullinen, Jouko 2003. "Leikkisä Hermes". Varto, Juha, Saarnivaara, Marjatta & Tervahattu, Heikki (toim.) *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Akatiimi, Hamina. 110–113.

Pulkkinen, Simo 2006. Fenomenologisesta etiikasta eettiseen fenomenologiaan. Husserl, Edmund *Uudistuminen ja ihmisyys. Luentoja ja esseitä*. Toimittanut Sara Heinämaa. Suomentaneet Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joonas Taipale. Tutkijaliitto, Helsinki.

Pönni, Antti 1996. Toinen on ensimmäinen. Lähtökohtia Emmanuel Levinasin ajatteluun. Levinas, Emmanuel *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Gaudeamus, Helsinki. 7–32.

Pylkkö, Pauli 1998. "Suomen kieli on vetäytymässä ja jättämässä meidät rauhaan toisiltamme". *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 1. 44–49.

**Rainer**, Yvonne 1983. A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity midst the Plethora, or an Analysis of Trio A. Copeland, Roger & Cohen, Marshall (eds.) *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York. 325–332.

Rainer, Yvonne 1986. This is the Story of a Man Who... Klosty, James (ed.) *Merce Cunningham*. Limelight editions, New York. 35–36.

Rajanti, Taina 1999. *Kaupunki on ihmisen koti. Elämän kaupunkimuodon tarkastelua*. Tutkijaliitto, Helsinki.

Richardson, Laurel 2000. Writing. A Method of Inquiry. Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna S (eds.) *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications, California. 923–947.

Rojola, Lea 2004. Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus. Liljeström, Marianne (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Vastapaino, Tampere. 25–43.

Rojola, Lea 1995. Teksti nimeltä R.B. Roland Barthes ja minä. Lyytikäinen, Pirjo (toim.) *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki. 80–105.

Ronkainen, Suvi 1999. *Ajan ja paikan merkitsemät: subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Gaudeamus, Helsinki.

Roseman, Janet Lynn 2001. *Dance masters: interviews with legends of dance*. Routledge, New York.

Rosner, Stanley & Abt, Laurence E. 1970. *The Creative Experience*. Grossman Publishers, New York.

Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 13.

Rubidge, Sarah 1996. Does authenticity matter? The use for and against authenticity in the performing arts. Campbell, Patrick (ed.) *Analysing Performance. A Critical Reader*. Manchester University Press, New York. 219–233.

Rubidge, Sarah 2002. Identity in flux: a practice based interrogation of the ontology of the open dance work. Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana *Dance and the Performative. A Choreological Perspective, Laban and Beyond*. Verve Publishing, London. 135–163.

**Satulehto**, Markku 1992. *Elämisaailma tieteen perustana. Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. XXXIII. SUFI 3. Tampere.

Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press, Boulder.

Scarry, Elaine 1985. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press, New York.

Schürmann, Reiner 2001. *Wandering Joy*. Lindisfarne books, Great Barrington, Massachusetts.

Sederholm, Helena 2002. Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Bonsdorff von, Pauline & Seppä, Anita (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Gaudeamus, Helsinki. 76–106.

- Seppä, Anita 1999. Ruumiin ja puheen etiikka Jean-Paul Sartren ja Emmanuel Levinasin ajattelussa. *Tiede & edistys*. 1: 15–34.
- Sepänmaa, Yrjö 1990. Esteettinen kauneus. Lammenranta, Markus & Rantala, Veikko (toim.) *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. IV. Tampere. 145–162.
- Seremetakis, Nadia, C. 1996. Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory. Seremetakis, Nadia C. (ed.) *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. University of Chicago Press. Chicago. 1–18.
- Seremetakis, Nadia, C. 1996. Memory of the Senses, Part II: Still Acts. Seremetakis, Nadia C. (ed.) *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. University of Chicago Press. Chicago. 23–43.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1999. *The primacy of movement*. John Benjamin. Amsterdam.
- Siegel, Marcia B. 1985. *The Shapes of Change. Images of American Dance*. University of California Press. Berkeley.
- Siegel, Marcia B. 1988. The Truth About Apples and Oranges. *Drama Review. A Journal of Performance Studies*. 32: 4, 24–31.
- Smoliar, Stephen 1998. Merce Cunningham in Brooklyn (1970). Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. A Capella Books. Chicago. 77–91.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1997. Translator's Preface. Jacques Derrida, *Of Grammatology*. 1997, ix–lxxxix.
- Spain, Kent de 2000. Dance and Technology: A Pas de Deux for Post-humans. *Dance Research Journal*. 32:1, 2–17.
- Spain, Kent de 2000. Digital Dance: The Computer Artistry of Paul Kaiser. *Dance Research Journal*. 32:1, 18–23.
- Spiegelberg, Herbert 1960. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Martinus Nijhoff. The Hague.
- Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja. 2000. Osa 3. (Ulla-Maija Kulonen, päätoimittaja et al.) Suomalaisen kirjallisuuden seura. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Helsinki.
- Tanssitaiteilija** [verkkodokumentti]. Saatavissa: <<http://www.hdl.fi/cgi-bin/linnea.pl?document=00010399>> [Viittauspäivä 20.8.2006.]
- Taussig, Michael 1993. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge. New York.
- Taylor, Paul 1987. *Private Domain. An Autobiography*. Alfred A. Knopf. New York.
- Teresa de Jesús 2007. *Sisäinen linna / Avilan Teresa*. Suomennos Seppo A. Teinonen. Kirjapaja. Helsinki.
- Thomas, Helen 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave MacMillan. Basingstoke.
- Thoreau, Henry David 1997(1862). *Kävelemisen taito*. Suomentanut Markku Envall. Jack-in-the-Box. Helsinki.
- Tiemersma, Douwe 1987. "Merleau-Ponty's philosophy as a field: Its origin, categories and relevance." *Man and World*. 20: 419–436.
- Tomkins, Calvin 1998. On Collaboration (1974). Kostelanetz, Richard (ed.) Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 44–47.
- Tomko, Linda J. 1999. *Dancing Class. Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890-1920*. Indiana University Press. Bloomington.
- Treachout, Terry 1994. Pale Horse, Pale Rider. *New Dance Review*. 6:3, 7–11.
- Tuohimaa, Marika 2001. Emmanuel Levinas ja vastuu Toisesta. *Niin & näin filosofinen aikakauslehti*. 3: 35–39.
- Turner, Victor Witter 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications. New York.

- Ulmer**, Gregory L. 1994. *Heuristics. The logic of invention*. The John Hopkins University Press. Baltimore.
- Vadén**, Tere 2000. *Ajo ja jälki*. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta. Atena. Jyväskylä.
- Vadén, Tere 2006. *Karhun nimi – kuusi luentoa luonnosta*. Eurooppalaisen filosofian seura. Tampere.
- Varto, Juha 1990. Kauneuden taito. Lammenranta, Markus & Rantala, Veikko (toim.) *Kauneus. Filosofisen estetiikan ongelmia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. IV. Tampere. 19–33.
- Varto, Juha 1991. *Laulu maasta. Luennot etiikasta*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. XXIII. Tampere.
- Varto, Juha 1992. Filosofia ja perenniaalinen filosofia. Eräitä systematiikan kysymyksiä. Klemola, Timo (toim.) *Toinen filosofia. Mitä on filosofia perennis?* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. XXI. Tampere. 91–144.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Kirjayhtymä. Helsinki.
- Varto, Juha 1995. *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. Tampereen yliopisto. Tampere.
- Varto, Juha 2000. *Utta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere University Press. Tampere.
- Varto, Juha 2001. *Kauneuden taito. Estetiikkaa taidekasvattajille*. Tampere University Press. Tampere.
- Vaughan, David 1997. *Merce Cunningham Fifty Years*. Chronicle and Commentary by David Vaughan, edited by Melissa Harris. Aperture. New York.
- Vaughan, David 1998. *Retrospect and Prospect (1979)*. Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 124–131.
- Vaughan, David 1998. *Locale: The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas (1981)*. Kostelanetz, Richard (ed.) *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*. Da Capo Press. New York. 151–155.
- Vaughan, David 1990. Merce Cunningham. Sontag, Susan et al. Cage Cunningham Johns. *Dancers on a Plane. In Memory of their Feelings*. A.A.Knopf in association with Anthony d'Offay Gallery. New York. 81–87.
- Vilkka, Matti 1992. Merleau-Ponty ja fenomenologinen kenttäteoria. Varto, Juha (toim.) *Fenomenologinen vuosikirja*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. XXXVII. Tampere. 21–75.
- Waldenfels**, Bernhard 2003. Levinas and the face of the other. Critchley, Simon & Bernasconi, Robert (eds.) *The Cambridge Companion to Levinas*. Cambridge University Press. Cambridge. 63–81.
- Wall, Thomas Carl 1999. *Radical Passivity. Levinas, Blanchot, and Agamben*. State University of New York Press. New York.
- Wallenius, Tommi 1993. Aintu-laatuinen persoona ja toinen. Varto, Juha (toim.) *Kohti elämismaailman ja ihmisen laadullista tutkimista*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta. Vol. 44. Tampere. 53–89.
- Wallenius, Tommi 2004. *Filosofian toinen. Levinas ja juutalaisuus*. Eurooppalaisen filosofian seura. Tampere.
- Witchel, Leigh Merce 1997. In and Outside Time. *Ballet Review* 25:4, 35–41.
- Woodruff, Paul 1992. Aristotle on Mimesis. Rorty, Amelie Oksenberg (ed.) *Essays on Aristotle's poetics*. Princeton University Press. Princeton. New Jersey. 73–95.
- Wydra, Michael 1990. School for Movement. Interview with Amos Hetz. *Contact Quarterly*. 15:2, 16–22.
- Yhteisö** tanssii ry [verkkodokumentti]. Saatavissa: <http://www.yhteisotanssi.fi> [Viittauspäivä 12.2.2006.]
- Zahavi**, Dan 1999. *Self-awareness and alterity. A Phenomenological Investigation*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois.

## Liite 1:

# Liikeimprovisaatiotyöpajan tapahtumat pääpiirteittäin

Runko: Miten tapahtumat muotoutuivat työpajassa sekä joitakin tehtäviin liittyviä ohjeita ja kysymyksiä.

## Ensimmäinen päivä (tiistai 28.8.2001)

### aamupäivä

Lyhyt sanallinen orientaatio työpajaan, tanssiinkutsu.

*Sisään- ja uloshengitys lattialla*, hengitys vie liikettä, laajeneminen ja pehmentyminen kyljelle.

*Seisominen piirissä*. Voiko hengitys kulkea läpi ruumiin, läpi ruumiin salien? Kuuntele kuinka hengitys sivelee selkänikamia, hengitys kulkee läpi ruumiin kantapäistä jalkojen läpi selkärankaa pitkin kalloon ja tulee takaisin. Hengitys lävistää lihan.

*Hengitys piirissä*: kurotus ylös, sulaminen kyykkyy, hengityksen rytmin kuuntelu, orientaatio ruumiin sisätiloihin.

*Kävelytilassa, pysähtyminen*. Tilan aistiminen, oman kävelyrytmin tunnistaminen. Pysähtely ja kävelyn jatkaminen. Toisten opiskelijoiden kävelyn kuuntelu samalla kun itse kävelee. Yhtä aikaa pysähtyminen ilman näkyvää merkkiä. Jatkaminen samoin. Kävelyalueen rajausta pienemmäksi vähitellen. Kulku aina kahden ihmisen välisestä, ”portista”. Nopeutus, pysähdys ja heijaus tiiviissä ryhmässä lähellä toisiaan

*Improvisaatio eri elementeistä*: kävely kaarissa, kävely suorilla linjoja, ravisteleva hyppely, pysähdys seisomaan. Tutustuminen elementteihin ensin erikseen. Sen jälkeen yhteisimprovisaatio yhdessä ja lopuksi pienryhmissä, jokainen sai vaihtaa toimintaa milloin halusi. Hengitys kuljettaa liikettä, hengitys joka läpäisee ruumiin. Kuinka voi kuulla itseä, ryhmää ja tilaa? Milloin toimintaa vaihdetaan? Miksi? Voiko aistia toisia ja heidän kulkemiaan reittejä?

### iltapäivä

*Varjo*. Toinen pari liikkuu edessä, toinen takana. Takana oleva yrittää kuulla edessä olevan tapaa olla ja liikkua. Milloin tahansa edessä oleva voi kääntyä ja roolit vaihtuvat heti, liike jatkuu. Kuinka voi hahmottaa toisen olemista liikkeissä takertumatta yksittäisiin liikkeisiin? Mikä ero on rooleilla? Miten parin vaihto vaikuttaa toimintaan?

*Sokean kävelytys*. Kussakin parissa toinen osapuoli saa silmälaput, hän ottaa näkevästä paristaan kiinni mistä haluaa, esim. olkapäästä, vyötäisiltä. Näkevä kulkee edellä ja vierellä, hän johdattaa salissa ja ulos salista käytäviin ja ulos pihalle. Paluu saliin, istuvat selätysten.

Kaikilla silmät kiinni.

*Kontakti-improvisaation alkeita:* painon antaminen ja vastaanottaminen. Kuinka kosketus voi viedä ja ohjata liikettä? Parin vaihto sokean kävelytyksessä, loppuimprovisaatio leviää koko saliin: silmät kiinni he ryömivät, kierivät lattialla ja ovat kosketuksissa useimpien kanssa. Erillään lattialla makaaminen. Hieronta.

Kukin kirjoittaa tanssimisen kokemuksestaan.

## **Toinen päivä** (keskiviikko 29.8.2001)

### aamupäivä

*Keskustelu* ensimmäisestä päivästä.

*Hengittely* lattialla ja piirissä.

*Lattiatyöskentely*, rullaus ja kieriskely pitkin lattiaa.

Toinen *kuljettaa parinsa* kättä, jalkaa ja viimeiseksi kalloa, antautua seuraamaan liikettä.

Kolmen ryhmä, yksi keskellä, kämmenet yhdistävät. Vierellä olevat *kuljettavat* kämmenselällä keskimmäistä eri suuntiin ja läpi tilan.

Eri *ruumiinosat johdattavat* läpi tilan.

*Pysähtely ja liikkuminen* yhtä aikaa. Eri tasoilla, eri etäisyyksillä. Ensin pareittain ja sitten pienryhmissä, jolloin toiset katsovat.

### iltapäivä

*Kinesfääri*. Kukin tekee tanssin omaan kinesfääriinsä.

Pienryhmäimprovisaatiot materiaalista.

Kevyt *hieronta* piirissä: yläselkä, kallo, korvat.

Kukin kirjoittaa tanssimisen kokemuksestaan.

## **Kolmas päivä** (torstai 30.8.2001)

### aamupäivä

*Hengittely* lattialla ja piirissä.

Ensimmäisen päivän improvisaatio eri elementeistä.

*Pysähtely ja liikkuminen* yhtä aikaa, rakenne tuttu edelliseltä päivältä.

### iltapäivä

Ryhmätyö: liikesommitelman tekeminen valitussa paikassa.

Kukin kirjoittaa tanssimisen kokemuksestaan.

## Neljäs päivä (perjantai 31.8.2001)

### aamupäivä

*Aktiivinen hieronta seisten.*

*Hengitysharjoitukset*

*Paino* improvisaation lähteenä, painon tunne lattiaa vasten, toista vasten.

*Kosketus, kutsu liikkeeseen.* Toinen koskettelee eri voimakkuuksilla toista eri puolille, kosketus kutsuu liikkeeseen. Vuoron vaihdon jälkeen kummatkin voivat koskettaa ja ottaa kosketuksen vastaan tai väistää.

Kukin ryhmä tanssii läpi sommitelmansa valitussa paikassa.

Sen jälkeen *liikesommitelmien esittely toisille.* Kuvaus. Lyhyt keskustelu kussakin paikassa siitä miten ryhmäläiset kokivat tilan ja miten tanssi syntyi.

### iltapäivä

Tanssien katselu monitorista, keskustelu.

Kirjoitus päivän kokemuksista sekä katsaus koko viikkoon.

Loppupiiri, hengittäminen, kiitos työskentelystä.

## Liite 2:

*Reittejä tästä tähän 2007.* DVD (14:10)

Ohjaus, koreografia ja tanssi: **Kirsi Heimonen**

Kuvaus ja leikkaus: **Raimo Uunila**

Musiikki: **Jorma Tapio**

Äänisuunnittelu: **Marko Kataja**

Äänitys: **Jari Ravaska**

Valaisu: **Kätsä Lähteenaho**

Puvustus: **Mari Bisi**

Tuottaja: **Michaela Bränn,**

Virtuaaliyliopisto/Teatterikorkeakoulu.

## ACTA SCENICA:

1. Pentti Paavolainen & Anu Ala-Korpela (eds.): *Knowledge Is a Matter of Doing*. (1995)
2. Annette Arlander: *Esitys tilana*. (1998)
3. Pia Houni & Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. (1999)
4. Soili Hämäläinen: *Koreografian opetus- ja oppimisprosessista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. (1999)
5. Pia Houni: *Näyttelijäidentiteetti. Tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. (2000)
6. Riitta Pasanen-Willberg: *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma*. (2001)
7. Timo Kallinen: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. (2001)
8. Paula Salosaari: *Multiple Embodiment in Classical Ballet. Educating the Dancer as an Agent of Change in the Cultural Evolution of Ballet*. (2001)
9. Tapio Toivanen: *”Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta”. Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. (2002)
10. Pia Houni & Pentti Paavolainen: *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*. (2002)
11. Soile Rusanen: *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. (2002)
12. Betsy Fisher: *Creating and Re-Creating Dance. Performing Dances Related to Ausdruckstanz*. (2002)
13. Leena Rouhiainen: *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. (2003)
14. Eeva Anttila: *A Dream Journey to the Unknown. Searching for Dialogue in Dance Education*. (2003)
15. Kirsi Monni: *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. (2004)
16. Teija Löytönen: *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. (2004)
17. Leena Rouhiainen, Eeva Anttila, Soili Hämäläinen & Teija Löytönen (eds.): *The Same Difference? Ethical and Political Perspectives on Dance?* (2004)
18. Maaria Rantanen: *Takki väärinpäin ja sielu riekaleina*. (2006)
19. Leena Rouhainen (ed.): *Ways of Knowing in Art and Dance*. (2007)
20. Jukka O. Miettinen: *Dance Images in Temples of Mainland Southeast Asia*. (2008)
21. Helka-Maria Kinnunen: *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. (2008)
22. Erik Rynell: *Action Reconsidered. Cognitive aspects of the relation between script and scenic action*. (2008)
23. Tone Pernille Østern: *Meaning-making in the Dance Laboratory. Exploring dance improvisation with differently bodied dancers* (2009)
24. Kirsi Heimonen: *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (2009)



Miten kirjoittaa tanssimisen kokemuksista niin, että lihan tunto voisi elää kirjoituksessa? *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä* ehdottaa yhtä tapaa kirjoittaa tanssimisesta. Tutkimus liittyy fenomenologiseen lähestymistapaan tanssimisen kokemusten kuvauksissa.

Tanssija-tutkija Kirsi Heimonen ohjaa liikeimprovisaatiotyöpajan tanssin maallikoille. Heidän kirjoituksensa tanssimisesta outouttavat hänelle tanssimista ja avaavat ilmiötä, tanssimista uudella tavalla. Merce Cunninghamin omia ja toisten kirjoituksia hänen taiteellisesta toiminnastaan verrataan tanssin maallikoiden kirjoituksiin, ja asettelu paljastaa samanlaisuuksia ja eroja tanssin ammattilaisten ja tanssin maallikoiden toiminnassa.

Tanssimisen ilmiö paljastuu ja kätkeytyy, sen ainutlaatuisuus avautuu tanssin maallikoille, jotka sukeltavat liikkeeseen ja jättävät tahtotilan. Aistisuudessa, toisten vierellä tanssiessa toiminta merkityksellistyy ja maailma näyttäytyy toisin, ainakin hetkeksi.

Tekijälle kirjoittaminen muodostuu löytöretkeksi, jossa ruumiillisuuden tunto ohjaa kirjoittamista. Ihmettely ja ei-tietäminen avautuvat erilaisissa kielenkäytön tavoissa. Tutkimisen aikana syntyy tanssifilmi *Reittejä tästä tähän*, joka tuo tanssimisen todellisuuden läsnä olevaksi kirjoittamisen rinnalle.



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN