Tarjoumia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä

Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia

ARI TENHULA & ANNE MAKKONEN (TOIM.)

10
KINESIS

Tarjoumia ja toimijuutta – kirjoituksia tanssijantyöstä

Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia

ARI TENHULA & ANNE MAKKONEN (TOIM.)

ARI TENHULA & ANNE MAKKONEN (TOIM.)

TARJOUMIA JA TOIMIJUUTTA – KIRJOITUKSIA TANSSIJANTYÖSTÄ TANSSIJANTAITEEN MAISTERIOHJELMAN OPINNÄYTEANTOLOGIA

KINESIS 10

ISBN 978-952-7218-38-9 (painettu julkaisu)
ISBN 978-952-7218-37-2 (verkkojulkaisu)

ISSN 2242-5314 (painettu julkaisu)
ISSN 2242-590X (verkkojulkaisu)

JULKAISIJA
Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu 2018
© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU
BOND Creative Agency
www.bond.fi

TAITTO
Atte Tuulenkylä, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA
Edita Prima Oy, Helsinki 2018

PAPERI
Scandia 2000 Natural 240 g/m^2 &
Scandia 2000 Natural 100 g/m^2

KIRJAINPERHEET
Benton Modern Two & Monosten

YMPÄRISTÖMERKKI
MILJÖMÄRKT
Painotuotteet
4041 0002

Sisällys

Johdanto
Ari Tenhula ja Anne Makkonen 7

Osa I
Tanssin harjoittaminen 17

Anne Pajunen
Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua 21

Mikael Aaltonen
Tanssivasta ruumiista ja sen mielekkyydestä 73

Linda Priha
Kontakti-improvisaatio, tanssi ja elämä: ihmisen kokoisia kokemuksia kontakti-improvisaatiosta 89

Emmi Venna
Stage/Daily Life: kokemuksia butoharjoittelusta Kazuo Ohnon studiolla 139

Osa II
Minuus ja esittäminen 182

Arttu Palmio
Kirjoituksia tanssijan ja taiteilijan identiteeteistä 185

Viivi Niiniketo
Minä rajattuna ja avattuna:
Esiintyjän kysymyksiä teosprosesseissa
Titled – Tittelöity* ja *Human Resources 213

Katriina Tavi
Kielen liike:
Minuuden kieli ja ruumiillisuus 261

Mikko Makkonen
Peilissä parrakas perhonen 301

Osa III
Muuttuvat työnkuvat 310

Eeva Rantala
Tiedän, että taidan ja tahdon tehdä:
ajatuksia tanssin ammattilaisuudesta
ja ammattielämästä 313

Outi Markkula
Pelkään ja haaveilen:
hetkeä ennen työelämää 339

Anna Kupari
Kommunikaatio taiteellisen prosessin
mahdollistajana 383

Johdanto

Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäytteistä koottu ja toimitettu antologia tuo yhteen ja teemoittaa sisällöllisesti ja kielellisesti ansiokkaita tanssintaiteen maisteriohjelman opinnäytteitä joko kokonaisina tai teemojen kannalta kiinnostavina osina. Tekstit ovat syntyneet opiskelijoiden viimeisinä opintosuorituksina ennen siirtymistä tanssin ammattikentälle. Niissä kaikuu vahvana nuorten valmistumassa olevien tanssijoiden ääni: tanssijantyöhön liittyvä ajattelu, kokemukset ja odotukset.

Antologia on jaettu seuraavien teemojen alle: tanssin harjoittaminen, minuus ja esittäminen sekä muuttuvat työnkuvat. Opinnäytteiden alkuperäistä sisältöä ja kieltä ei ole editoitu antologiaa varten, mutta viittausjärjestelmät ja lähdeluettelot on yhdenmukaistettu ja ilmeiset virhelyönnit tai kirjoitusvirheet poistettu.

Opiskelijoiden tekstit heijastavat länsimaisen tanssitaiteen lähihistorian keskeisiä muutoksia ja tekevät näkyväksi murroksia, joita pyrimme lyhyesti hahmottelemaan esiin myös tässä johdannossa sekä teemaosien lyhyissä esittelyissä.

Tanssijantyön muuttuva kenttä

Merkittäviä ja keskeisiä tanssikentän muutoksia, jotka kehystävät tanssijantaiteesta ja -työstä kirjoittamista, ovat esimerkiksi koreografikeskeisten tanssiliiketekniikoiden asteittainen haihtuminen, tanssijan identiteettien ja toimijuuksien monimuotoistuminen sekä tanssitaiteeseen liitettyjen 'totuuksien' hitaat muutokset suhteessa tanssijan taitoon, taiteellisen työskentelyn metodeihin, tanssijan ja koreografin työskentelyrooleihin sekä tanssijan taiteen ja sen roolin yhteiskunnalliseen merkitykseen.

Tulevia tanssitaiteilijoita ja tanssikentän toimijoita kiinnostavat taiteen alalla aukeavat työmahdollisuudet ja työskentelyn erilaiset muodot.

Tänä päivänä tanssijat luovat omaa taiteellista praktiikkaansa sekä vaikuttavat ja osallistuvat enenevässä määrin siihen millaiseksi työskentely koreografien kanssa muodostuu. Taidekentän instituutiot ja rakenteetkin muuttuvat ajassa, mutta usein taiteen muutosvauhtia hitaammin. Kitka muuttuvan ja uusia muotoja hakevan taiteen ja taiteilijoiden ja kansallisten kulttuuripolitiikkojen, kansainvälisten taidemarkkinoiden sekä suuren yleisön tanssitaidemaun välissä on välillä hedelmällistä ja oivaltavaa, välillä raastavaa. Tanssitaiteen täytyy kuitenkin kohdata sitä tukevat ja välittävät organisaatiot ja yleisö. Näissä neuvotteluissa tulevat näkyviin eri toimijoiden taiteelliseen työhön kohdistuvat ristiriitaiset tavoitteet ja arvot.

Tanssitaidetta on luontevaa tarkastella kansainvälisessä viitekehyksessä. Tanssitaide ja sen opetus ovat kansainvälistyneet – sekä tieto että tanssin käytänteet leviävät nopeasti. Viime vuosikymmeninä tanssin yliopistollinen koulutus, sekä taiteellinen ja tieteellinen tutkimus ovat kehittäneet voimakkaasti tanssitaiteen alaa ja luoneet siihen uusia diskursseja ja uutta taiteellista artikulaatiota. Tämä heijastuu myös Teatterikorkeakoulun tanssijan koulutukseen – muutokset näkyvät selvimmin artikuloiduimmissa opintosuunnitelmissa ja laajentuneessa opetustarjonnassa, jotka perustutkinto-opiskelija kohtaa. Uuden ajattelumaaston ja tiedon synnyttämät oivallukset ja niistä kehittyvät henkilökohtaiset käytänteet ovat askeleita taiteilijaksi kasvamisen tiellä. Opiskelijalle kosketus sekä historialliseen että aikalaistietoon, taiteellisen työskentelyn taitojen ja metodien kehittäminen sekä rikas kollegiaalinen vuoropuhelu avaavat mahdollisuuksien horisontin, joka on samalla sekä uuden artikulaation aluetta, että täynnä historiallisia taiteellisen työskentelyn malleja, joista voi oppia.

Tulevaisuuteen on kunkin avattava oma polkunsa ja luotava henkilökohtainen praktiikkansa – se on samalla sekä kiehtovaa että pelottavaa. Tämä on selvästi aistittavissa kokoelman kirjoituksissa. Tanssintutkija André Lepecki (2016) kuvaa Larisa Crunțeanun haastattelussa filosofi Gilles Deleuzen käsitettä ’diagram’ tavalla, joka resonoi voimakkaasti tähän oman tulevaisuuden monimuotoiseen potentiaalisuuteen:

> ...Deleuze, he describes the following situation. A painter has a canvas in front of him and the canvas is empty. The problem of the painter is not facing the emptiness of the blank canvas. That is not the problem. The problem of the painter is that the blank canvas is filled with clichés. And so, in order to begin making the work or to bring something that matters into the world, he first needs not to create, but to destroy whatever clichés lie there. In order to do so, he needs to have a plan – so that this act of destruction does not become in itself another cliché. This plan Deleuze calls diagram. But the diagram is not solely a pre-existing immutable plan, imposed from the outside onto the plane of the canvas and onto the forces of expression. It is something that remains open for change, transformation, and responsive to the events that the actualization of the plan implies, once set into action.
>
> So, you do not draw your diagram on the canvas and then paint over it. The diagram is something that has to be co-activated as you plan it and then paint it. You have a mental diagram, a plan, kind of vague but also kind of precise, to help you start your work on the nonempty white canvas.

Miten sitten tunnistaa nämä taiteellisen työskentelyn tavat ja tottumukset, joiden läpäisemiä me kaikki olemme? Miten päästä eroon kliseistä ei-tyhjällä näyttämöllä? Yksi apukeino on historiallisten genealogioiden tarkastelu, joka auttaa meitä näkemään totuuksina pitämiemme konstruktioiden juuria ja historiallisia kehityskulkuja.

Tanssitaiteen ja tanssijan suhde on muuttunut 1900- ja 2000-lukujen aikana paljon. Baletin ja modernin tanssin tekniikat - kanonisoituessaan koreografien henkilökohtaisten visioiden tasalaatuisuutta takaaviksi metodeiksi - asettivat tanssijat koreografin luoman liikekielen palvelijoiksi. Tanssijan yksilöllisyys ja tulkinta toteutuivat suhteessa koreografin ennalta asettamaan liiketehtävään, teoksen liikkeelliseen kompositioon sekä mahdollisesti näihin liittyvien erilaisten representatiivisten ilmaisujen

tuottamiseen. Taitava tanssija palveli teosta liikkeellisen artikulaation tarkkuudella, liikelaatujen ja oman ilmaisunsa kirjon taitavalla käytöllä. Tähän kaanoniin kiinnittyy myös tanssitaidetta olemuksellisesti määrittävä puhtaan tanssin idea, joka kummittelee tasaisin välein tanssikeskusteluissa.

Belgialainen professori Rudi Laermans kirjoittaa 2015 ilmestyneessä kirjassaan *Moving Together – Theorizing and Making Contemporary Dance* flaamilaisen nykytanssin menestyksestä 1990 -luvulta alkaen. Hän kuvaa kirjassaan belgialaisten esimerkkien kautta merkittäviä eurooppalaisia kehityskulkuja tanssitaiteen lähihistoriassa. Laermans kirjoittaa puhtaan tanssin ideasta näin:

> ... the idea of 'pure dance' vaguely connotes choreographed dance that primarily foregrounds the formal qualities of movements and poses performed by skilful, mostly young dancers. [] The common notion of 'pure dance' also highlights the self-referential entwinement of movements at the expense of narration and the representation of the emotions. [] In sum, according to the prevailing view 'pure dance' emphasizes, on the one hand, the trained capacity of human bodies to perform articulated, complex movements and poses, and on the other, illustrates a dance maker's ability to order consecutive corporeal actions within the realm of the 'choreographic', mostly in relation to music. (Laermans 2015, 124-125.)

Tämä näkemys heijastaa ja toteuttaa pitkälti Glement Greenbergin 1950-luvulla esittämää modernistista käsitystä taidelajien omista essensseistä, niistä johdetusta esteettisen puhtauden vaatimuksesta ja sen mukana saapuvasta selkeästä laatukriteeristöstä. Kuitenkin, Laermansin mukaan puhtaan tanssin idea on mahdoton, sillä se on aina rakentunut kulttuuristen konventioiden varaan:

> In sum, 'pure dance' or the choreographic endeavour that brings the quest for the medial essence of dance once and for all to an end, simply does not exist. Every form of danced modernism or 'pure dance' is made impure by the necessary presupposition of the cultural conventions with respect to what constitutes dance's prime medium. (Laermans 2015, 126.)

Samalla tavalla kuin kuvataiteessa taiteilijat kritisoivat (maskuliinista) puhdasta abstraktia taidetta, myös tanssitaiteen piirissä alettiin nähdä taiteen tekemisen prosessit, taiteen sisällöt ja esittämiskäytännöt suhteessa laajempiin yhteiskunnallisiin konteksteihin ja käytänteisiin.

Tanssin harjoittamisen murros

1960-luvun amerikkalainen postmoderni tanssi nosti tanssijan subjektina uudella tavalla toimijaksi. Arkiliikkeen käyttö tanssiteoksen osana kyseenalaisti harjoittelun ja työn määrällä syntyneen teoksen erityistä auraa – huomio siirtyi liikkeen suorituksen esteettisestä kontemplaatiosta teosten tapahtumaluonteeseen, radikaaliin nyt-hetkeen. Taiteen tekemiseen kytkeytyi myös selkeästi uusia poliittisesteettisiä strategisia tavoitteita kuten Vietnamin sodan vastustaminen tai naisten ja miesten tasa-arvo. Liiketekniikoihin haettiin vaikutteita sekä Etelä- että Itä-Aasiasta (mm. jooga, aikido, taiji). Kehotyöskentelyn keskeisiä tavoitteita olivat vapautuminen patriarkaalisesta ja varsinkin naiskehoa objektivoivasta kehonkäytön tavasta sekä holistisemman suhteen löytäminen kehoon ja itseen subjektina. Lisäksi liikkeen sekä ekspressiivisen ilmaisun välineellisestä vaihtoarvosta haluttiin eroon.

Kehon materiaaliluonnetta ja liikkeen välinearvoa problematisoi Erika Fisher-Lichte kirjassaan *The Transformative Power of Performance*:

> I intend to stress that the human body is not a material like any other [] to be shaped and controlled at will. It constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of

> permanent transformation. The human body knows no state of being; it exists only in a state of becoming, of permanent transformation. It recreates itself with every blink of an eye, every breath and movement embody a new body. For that reason, the body is ultimately elusive. (Fisher-Lichte 2008, 92.)

Tätä jatkuvaa kehollisen tulemisen tilaa tutkimaan on löytynyt useita liikettä ja kehollista olemassaoloa tutkivia metodeita. Tanssitaiteelle keskeisiä ovat olleet erilaiset somaattiset menetelmät, improvisaatio- ja kompositiomenetelmät, havainnon harjoittamisen metodit sekä monet muut praktiset ja käsitteelliset lähestymistavat, jotka ovat yleistyneet myös Teatterikorkeakoulun opetuksessa. Kehon emansipaatio ja taiteellinen toimijuus hakevat tänäkin päivänä omaa aikalaista tulemistaan kuten monet opiskelijoiden opinnäytteistä osoittavat.

Mikä sitten on erityisesti somaattisten tekniikoiden merkitys tanssijan subjektiivisen toimijuuden kehittymisessä? Avatessaan toimijuutta subjektista käsin nämä tekniikat avaavat tanssinopiskelijalle mahdollisuuden rakentaa liikkeellistä maailmaa ilman esteettistä tai kulttuurista toistoa. Harjoittaminen tuottaa herkistymistä kehon aistisuudelle ja sitä kautta aukeaville uusille merkitystasoille. Samalla se tuo esiin erilaisia kehon käytön mahdollisuuksia. Somaattisten tekniikoiden fokuksessa oleva kehollisen integraation kautta perinteisten liiketekniikoiden esteettisten erityisyyksien vaatimukset keholle, mm. sen toiminnallinen osittaminen ja liikelaadullinen rajaaminen tulevat kriittisen tarkastelun alle. Tämä kehonkäytön reflektio johdattaa kysymyksiin omasta toimijuudesta ja vastuusta maailmassa. Havainto- ja kokemushorisontin kehittymisen kautta itseohjautuvuus kehittyy. Syntyy mahdollisuus tehdä myös toisin kuin mihin olen tottunut tai totutettu.

Samanaikaisesti toimimme kuitenkin suhteessa maailmassa jo toimiviin kulttuurisiin kerroksiin. Emme koskaan aloita alusta. Esiintyjän toiminnalla voi esityksessä olla monta tasoa ja tanssijantyöllä monta

kehystä; näyttämöllinen toiminta voi aueta kehollisuuden kautta moniin merkityskerroksiin:

> By emphasizing the bodily being-in-the-world of humans, embodiment creates the possibility for the body to function as the object, subject, material, and source of symbolic construction, as well as the product of cultural inscriptions (Fisher-Lichte 2008, 89).

Nykytanssijalle työn mielekkyys löytyy kehollisen artikulaation moninaisuuden tutkimisesta taiteellisten prosessien ja taideteosten konteksteissa.

Tätä moninaisuuden potentiaalia tanssijantyössä kuvaa hyvin James J. Gibsonin kehittämä termi affordance, suomeksi tarjoutuma tai tarjouma. Affordance on havaittu toiminnan mahdollisuus. Siihen viittaa esimerkiksi William Forsythe Mike Figgisin dokumentissa *Just Dancing Around* (1996). Liike ja kehotyöskentely avaavat tanssijalle erilaisia havainnon rekistereitä. Tanssija voi keskittyä kehonsa kineettiseen havainnointiin, eli esim. raajojen liiketilojen havainnointiin ja niiden tilalliseen artikulaatioon tai voi havaita kehon kinesteettisen, ihmisen toiminnan tason. Toisaalta hän voi keskittyä liikkeen affekteihin tai rajata huomiota omasta toiminnastaan esimerkiksi kehonsa sosiaaliseen topografiaan, arkikäyttäytymisen alueelle, tarkkailla itseään sosiaalisissa tilanteissa, esim. tutkien väistöliikkeitään ruuhkassa tai tapojaan esiintyä julkisissa tilanteissa. Tanssijoilla voi olla toiminnan kehyksenä myös tanssitaiteen eri liike- tai taitokehyksiä: hän voi pitää improvisaation kehyksenä jotain tanssityylin esteettistä aluetta, esimerkiksi hiphop -tanssin sanastoa, release-tekniikan liikemahdollisuuksia tai kontakti-improvisaation mahdollistamia toisten tanssijoiden avaamia kontakti- ja liiketarjoumia.

Tanssijalla on sekä tietoa, taitoa että intuitiota työskennellä erilaisten liiketilojen tarjoumien kanssa. Tätä tietoa tanssija kehittää ja jakaa tanssiessaan ja työskennellessään koreografin kanssa. Eri liiketehtävissä tanssija tunnistaa toiminnassa aukeavia potentiaaleja, sekä tietoisella että tiedostamattomalla esireflektiivisellä tasolla. Hän pystyy kehittämään

kehollista artikulaatiota tanssiteoksen tai –harjoituksen kannalta kiinnostavalla tavalla. Tanssin potentiaalit aktualisoituvat tanssijassa itsessään toiminnassa tunnistuneiden tarjoumien kautta.

Tätä tarjoumien kenttää on työssään käsitellyt myös Meg Stuart, joka käyttää kehollisen toiminnan ylijäämää, hermostollisia purkaumia tai pakkoliikkeitä luodessaan kollaaseja, joissa kehon 'sisäisyys' ja 'ulkoisuus' sekoittuvat.

> ...during a Stuart performance, the performers bodies seem to be continuously on the move within a virtual space of physical possibilities situated beyond the prevailing symbolic organization of human corporeality. No new identity starts to dominate the dancers' motion, nor do their bodies ever come to themselves but incessantly go on incorporating different modes of corporeality. 'Being a body' thus changes into a ceaseless exploration of the virtual multiplicity of the corporeal: an ongoing 're-mattering' and 're-embodying', the continuous production of yet another body within the material medium of one's own body. (Laermans 2015, 141.)

Tämä jatkuva uudelleenmuotoutumisen tila ja kehollisten olomuotojen päällekkäisyys ja ristikkäisyys muodostavat rikkaan tanssijantyöllisten tarjoumien kentän. Tanssijan tulee ymmärtää tanssijantyön kehollisten artikulaatioiden moninaiset mahdollisuudet eri taiteellisissa konteksteissa. Tanssijan toimijuus voi olla tarkkaa kehollista ajattelua ja artikulaatiota improvisaatiokehyksessä tai luovaa tapahtumakäsikirjoituksen tulkintaa ja se voi olla myös arkikehon toimintaa, kuten esimerkiksi Jérôme Belin teoksessa *The show must go on* (2001). Tällaisessa teoksessa esiintyjältä pyydetään henkilökohtaista tekijyyttä, toimintaa itsenä, kansalaisena. Nuoressa tanssinopiskelijassa omana itsenään esiintyminen herättää monia kysymyksiä identiteetistä, sen pysyvyydestä ja sen muuttuvaisuudesta. Miten sitten toimia, kun mikään taiteellinen kehys ei tunnu vastaavan

kysymyksiin itsestä, suhteesta toisiin ihmisiin, eläimiin, kasveihin, ympäristöön? Miten toimia, kun tanssitaiteen olemassa olevat toimintatavat tuntuvat puhuvan maailmasta, johon en identifioidu? Miten löytää työtä taidekentällä tavalla, joka tuntuisi oikealta, rehelliseltä ja omaääniseltä? Näitä kysymyksiä pohtivat nuoret taiteilijat tässä antologiassa.

Muutoksia tanssikentällä

Tanssijan ammattikuvaan vaikuttaa taiteellisen työskentelyn muutokset, mm. koreografivetoisten ryhmien väheneminen ja työn muuttuminen entistä yhteistyömuotoisemmaksi, lyhytkestoisemmaksi, epävarmemmaksi ja liikkuvammaksi. (katso mm. Pouillaude 2015 [2004], Klein & Noeth 2011, Kunst 2015). Boris Charmatz kuvaa tätä ”(yhteiskunnalliseksi) epävarmuudeksi, joka hyväksytään (taiteellisen) vaihdon hyväksi” (Charmatz & Launay, 2003, 139). Tanssiteokset ovat tänä päivänä usein prekaarin työn tuloksia ja

> ...tämä työn muutos vaikuttaa itse teoksen käsitteeseen. Sen myötä kaksi toisiinsa liittyvää ainesta heikkenee: teoksen luoja ja ohjelmisto. Teos lakkaa olemasta koreografin kokonaistuotos ja siitä tulee paikallisen ja väliaikaisen ryhmittymän työn yhtä lailla paikallinen ja väliaikainen tulos: ”Taiteilijat ovat sopineet työskentelevänsä yhdessä tietyn ajan, ja tässä on tulos... (Pouillaude 2015 [2004], 17.)

Kun tanssitaide synnytti Euroopassa 1980-luvulla institutionaalisen kentän festivaaleineen ja tuotantotaloineen, syntyi koreografeille myös jatkuva paine tuottaa myytävissä olevia tuotteita tasalaatuisina ja tunnistettavina. Koreografien nimiä kantavien ryhmien kultakausi jäi kuitenkin 1990-luvulle ja menestyneet taiteilijat alkoivat yhä enemmän työskennellä keskenään yhteistyössä tutkimuksellisissa ympäristöissä. Näiden tutkimusprosessien, joita residenssiverkostot tukevat, lopputulokset ovat vaikeasti kierrätettäviä, paikkaerityisiä ja usein kertaluon-

teisia. Tanssitaide löysi tässä työskentelyssä uusia julkitulemia, mutta osaltaan tämä tuotti myös uuden tanssitaiteen superluokan, joka saattoi tuottaa erityisiä, usein kalliita, taiteellisia prosesseja hyvin pienelle vihkiytyneelle asiantuntijakatsojajoukolle. Nykyään myös tämä tuotantomuoto on arkipäivää – instituutioverkostot arvioivat vaihtuvia tutkimuksellisia työryhmiä keskenään samoin kuin ne aiemmin ja edelleenkin vertailevat yhden autourin liikekieliä. (Pouillaude 2015 [2004], 16-23.) Yksittäiselle tanssitaiteilijalle tämä saattaa merkitä jatkuvaa oranvanpyörää verkostoitumisen ja projektityön parissa. Eleanor Bauerin mukaan:

> The performing artist him/herself is a resource, a located node of activity and hub for information that processes and produces within the interstices of culture and community. In a neo-collective or post-collective model, the artists that remain in pro-community engagement must maintain a highly individual-oriented strength and productivity while remaining connected to the world and to each other, each highly differentiated while in constant collaboration with a larger network of other creative, productive individuals that support and engage in each other's interests. This description is ambitious considering what it requires in terms of time and energy, and generosity of course, as we are not paid for keeping in touch even when our work depends on it. (Kunst 2015, 80.)

Tämä kaikki heijastuu tietenkin tanssitaiteen tekemisen muotoihin ja on synnyttänyt Eurooppaan (Klein & Noeth 2011) ja Suomeenkin rakenteita, jotka tukevat produktiokohtaista taiteellista toimintaa, kuten tanssin tuotantotaloja tai aluekeskusverkostoja, joka tukevat paikallista ja alueellista toimintaa. Vaikka teokset yhä enenevässä määrin syntyvät teoskohtaisesti kasautuvissa taiteilijaryhmissä, on Suomessa taiteen rahoitus kuitenkin yhä suurelta osin kiinni ideassa yksittäisistä koreografeista omien ryhmiensä johtajina. Mielikuva teosten monimuotoisuuden takana olevasta

yksilöllisestä autourista on yhä siis voimissaan, varsinkin ei-ammattiyleisön joukossa.

Tämä antologia ilmestyy sekä paperisena kirjana että päivittyvänä kokoelmana uudessa verkkoalustassa. Toivomme tällä kokoelmalla kiinnittävämme huomiota tanssijantyöhön ja siinä käynnissä oleviin muutoksiin. Uskomme että nuorten taiteentekijöiden teksteistä nousee kuuluville ääniä, joka artikuloivat esiin myös tulevaisuuden kehityslinjoja. Tekstit, jotka on tehty koulutusohjelman opinnäytteinä, voivat Kinesis -julkaisusarjassa saada suuremman lukijakunnan ja laajempaa yhteiskunnallista kaikupohjaa.

Lähdeluettelo

Charmatz, Boris & Launay, Isabelle. 2003. *Entretenir – A propos d'une danse contemporaine.* Paris: Centre National de la Danse.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative power of performance: a new aesthetics.* Translated by Saskya Iris Jain. London: Routledge.

Forsythe, William. 1996. TV dokumentissa *Just Dancing Around*, ohjaus Mike Figgis. Channel 4 Television Corporation.

Klein, Gabriele & Noeth, Sandra (eds). 2011. *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Bielefeld: Verlag.

Kunst, Bojana. 2015. *Artist at work: Proximity of art and capitalism.* Hamphshire: Zero Books.

Laermans, Rudi. 2015. *Moving together: Theorizing and making contemporary dance.* Amsterdam: Valiz.

Lepecki, Andrei. 2015. Haastattelu "The Power of 'Co-' in Contemporary Dance", toim. Larissa Crunțeanu. *Revista Arta* 2016. Taidelehtisivusto. Haettu 14.2. 2018. http://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/

Pouillaude, Fredéric. 2015 [2004]. *Näyttämö ja aikalaisuus.* [Scène et contemporanéité]. Käännös Julius Telivuo. Haettu 14.2. 2018. https://issuu.com/liikkeellamarraskuussa/docs/lm15_nayttamo-ja-aikalaisuus

Osa I - Tanssin harjoittaminen

Klassisen baletin esteettisen hegemonian murruttua 1900-luvulla tanssin harjoittaminen eli erilaisten liikkeellisten, kehollisten sekä ilmaisullisten taitojen ymmärtäminen ja harjoittelu sekä tanssiteoksen harjoitteleminen ja niissä esiintyminen ovat hakeneet ja löytäneet lukemattomia erilaisia muotoja ja lähestymistapoja. Tämän päivän tanssin harjoittaminen elää moninaisuudessa, kyseenalaistamisessa ja kysymisessä vanhojen historiallisesti muodostuneiden hierarkioiden, käytänteiden ja arvostusten jälkien ja kaikujen säestäminä.

”Tanssin harjoittaminen” teemaosan tekstit tuovat esiin neljän tanssijantaiteen maisterin harjoitteluun, tanssitekniikkoihin ja esiintymiseen liittyviä kysymyksiä. Kirjoittajien tekstit lähestyvät näitä aiheitta erilaisista näkökulmista ja lähtökohdista käsin.

Anne Pajunen (2011) tarkastelee kirjallisessa lopputyössään sitä, miten esiintyminen on osa tanssijan kehollisuutta, tanssitekniikoiden syntaksia ja tanssijan harjoittelua. Hän kirjoittaa siitä ensin historiallisesta perspektiivistä käsin kertomalla, miten tanssi on avautunut merkityksellisenä ja miten esittämiseen on suhtauduttu länsimaisen taidetanssin historiassa. Omakohtaisten kokemusten ja niiden kuvailun kautta Anne päätyy pohtimaan ja tuomaan esille millaisia laajennuksia voidaan tehdä historian tarjoamille tanssijana esiintymisen ja tulkinnan mahdollisuuksille.

Mikael Aaltonen (2011) keskittyy opinnäytteensä luvussa ”Merkityksestä tanssissa” avaamaan omaa suhdettaan klassiseen balettiin selvittämällä sen laajoja kulttuurihistoriallisia merkityksiä ja hahmottelemalla baletin pitkää historiallista kehitystä. Lopuksi Mikael päätyy kysymään baletin tämän hetkistä merkitystä ja onko sillä aidosti mahdollisuus päivittyä osaksi nykyesitystaidetta ja -maailmaa.

Linda Priha (2008) käsittelee oman tanssijan työnsä kehitystä 1970-luvulla syntyneen kontakti-improvisaation harjoittamisen näkökulmasta käsin. Keskeisiksi löydöiksi nousevat kontakti-improvisaation avaamat uudet näkökulmat oman kehon käyttöön liittyvissä kysymyksissä, kuten painon ja keskustan käyttö, sekä erityisesti toisen ihmisen kohtaamiseen, kuunteluun ja kosketukseen liittyvät tavat ja asenteet.

Emmi Vennan (2010) lopputyö johdattaa lukijan japanilaisen butotanssin historian ja harjoitteiden äärelle. Emmi vietti opintojen aikana vajaan vuoden työharjoitteluvaihdossa Japanissa ja osallistui tuolloin aktiivisesti Kazuo Ohnon studion butotanssitunneille. Hän käsittelee kirjallisessa työssään butoa japanilaisena tanssitaiteena ja kuvaa harjoittelua ja sen synnyttämiä kokemuksia sekä kriittisiä ajatuksia ja oivalluksia suhteessa omaan tanssijuuteensa sekä länsimaiseen taidetanssiin.

Anne Pajunen

Anne Pajunen on kansainvälisesti työskentelevä näyttelijä, tanssija ja koreografi. Anne valmistui näyttelijäntyön maisteriksi Lontoon Royal Academy of Dramatic Art (RADA) -koulusta kesällä 2017. Tätä ennen hän opiskeli Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella (Tanssijan MA, 2011) ja Performing Arts Research and Training Studiossa (P.A.R.T.S. Research Cycle Diploma, 2010). Hän on esiintynyt muun muassa Alexandra Bachzetsisin, Jan Fabren, Kendell Geersin, Daniel Linehanin, Tino Sehgalin, Jeremy Shawn ja Elodie Pongin teoksissa. Hän on yksi lontoolaisen Psychopomp!-teatteriryhmän perustajajäsenistä ja hänen sooloteoksensa The Heroic Moment saa ensi-iltansa Zodiak – Uuden tanssin keskuksella syyskuussa 2018. Anne lähestyy esiintyjän työtä hyvin vahvasti fyysisyyden, liikkeen ja kehon kautta ja rakastaa myös tarinankerronnan traditiota ja kielen ja äänen kanssa työskentelyä. Kuva: Sakari Viika.

Tanssija, esiintyvä taiteilija: tanssijalle keskeisten esiintymisen kysymysten tarkastelua (2011)

Johdanto

> Esitys on aina artefakti, tehty juttu. Eläimet eivät esitä, ellei niitä ole opetettu esimerkiksi sirkustemppuilijoiksi. Esittäminen edellyttää sosiaalista kontaktia ja intentiota...Esityksen tarkoituksena on vaikuttaa. Esittäminen voi olla muutakin kuin taidetta, mutta ilman esittämisen intentiota, aikomusta, ei esitystä synny. (Niemi 1995, 11.)

> Esiintyminen ja esittäminen tapahtuu esityksen, teoksen viitekehyksessä. Teosta ei ole olemassa ilman esittämistapahtumaa, ilman tulkitsijaa ja ilman katsojia. Teos saa varsinaisen olemassaolon muotonsa vasta esiintyjän sitä tulkitessa. ”Esittäminen tapahtuu aina tässä hetkessä, samassa, jossa katsotaan. Voisi sanoa, että katse ’tekee esittämisen’. (Monni 1995, 71.)

Avatakseni esiintymisen maailmaa tuntuu tärkeältä pohtia esiintyjän keinoja artikuloida esitystapahtumaa ja sitä, miten näihin keinoihin päädytään. Tanssin kannalta tuntuu keskeiseltä kysyä, miten esiintyminen on osa tanssijan tekniikkaharjoittelua ja mitä keinoja tanssija käyttää laajentaakseen tulkinnan mahdollisuuksiaan? Esiintyjän ja yleisön välisen suhteen ja katseen alaisena olemisen pohtiminen tuntuvat yhtä keskeisiltä esiintyjän työlle kuin esiintyjän ja teoksen välisen suhteen pohtiminen. Sen vuoksi koen tarpeelliseksi tarkastella hieman syvemmin myös katsomisen

ja näkemisen tapoja ja tottumuksia, sekä niihin liittyviä kehollisuuden käsittämisen tapoja. Viimeisessä luvussa nostan vielä esiin tanssijantyön kannalta keskeisen aiheen työn sosiaalisesta luonteesta pohtien ryhmätyöskentelyn dynamiikan ja roolijaon vaikutusta työskentelylle ja tulkinnan löytämiselle.

Voisi ajatella, että tanssijalle keho on tiedon kehto. Tanssija harjoittaa kehoaan eri tekniikoiden avulla ja tähtää mahdollisimman hyvään oman kehon tuntemukseen ja artikuloituun tietotaitoon. Tanssija on myös esiintyvä taiteilija, joten kehon tiedon ja älykkyyden kehittämisen lisäksi tanssija painiskelee myös *esiintyjä* ja *esittäminen* -kysymysten parissa.

Jos tanssijalle keho on tiedon kehto, niin ovatko esiintyminen ja tulkinta tämän tiedon ilmentymiä ja luonnollisia seurauksia? Miten tanssija oppii esiintymään? Onko olemassa erillisiä esiintymistekniikoita, joita tanssija harjoittaa? Jos ei, niin mihin perustuu tanssijan kyky tulkita koreografiaa ja esiintyä? Kuinka tanssija, esiintyjä, artikuloi esiintymistapahtumaa ja katseen alaisena olemistaan?

Haluan tässä opinnäytetyössä tarkastella näitä tanssijalle keskeisiä kysymyksiä esiintymisestä myös omakohtaisen kokemukseni kautta ja asettaa itselleni haasteen artikuloida sanoiksi eräitä esiintyjyydestä oppimiani perusperiaatteita ja kysymyksiä, joiden mahdollisesti voisi ajatella olevan jonkinlaisia teknisiä ohjenuoria. Käsittelen aihetta länsimaisen tanssin historian ja tanssin eri muotojen näkökulmasta. Vaikka koen tämän rajauksen ongelmalliseksi ja valitettavaksi, lienee yksinkertaisempaa pitäytyä siinä ja nähdä, että oma historiani tanssin parissa on pääasiallisesti nimenomaan länsimaisen taidetanssitradition kokemusmaailman sanelema.

Tanssitekniikoiden opiskeleminen

Ennen kuin paneudun syvemmin esiintymisen kysymyksiin, haluan avata hieman sitä miten keho mielletään tanssissa ja millaisia keinoja käytetään tanssitekniikoiden oppimisessa ja kehollisen tietämyksen sekä taidon kehittämisessä. Susan Leigh Foster (1997, 263) esittelee artikkelissaan ”Dancing Bodies” ’A body-of-ideas’ -konseptin. Mikä on ’A body-of-ideas’ ja mistä

tämä ajatteleva 'ideoiden keho' rakentuu? Miten suhteemme maailmaan todistaa jatkuvasti tätä 'body-of-ideas' -ajattelua?

Fosterin mukaan 'A body-of-ideas' rakentuu kaikkien eri kehonkäytön muotojen tuloksena. Hän listaa näiksi kehonkäytön muodoiksi kaiken urheilun ja fyysiset kulttuuriharrastukset, ryhdin ja asennon hallintaan kuuluvat ohjenuorat, etiketin eli käyttäytymissäännöt ja niin sanotun eiverbaalin kommunikaation, työpaikalle ja pyhille paikoille kuuluvat tavat, esittävän taiteen toiminnat, seisomisen tavat, makaamisen, istumisen, syömisen, kävelemisen sekä kaiken harjoittelun, mikä osallistuu Marcel Maussin kutsumien 'kehon tekniikoiden' kehittämiseen. Päivittäinen osallistuminen näihin yllämainittuihin kehon käytäntöihin tekee kehostamme ajattelevan, 'ideoiden kehon'. (Foster 1997, 236.)

Meillä kaikilla on yllä mainittu 'ideoiden keho' ja olemme osallisia elämään tämän kehon kautta. Tanssija kuitenkin harjoittaa kehoaan erityisesti ammattiaan varten opiskelemalla muun muassa erilaisia tanssitekniikoita. Tanssitekniikat antavat ohjenuoria kehon ymmärtämiseen. Mille periaatteille tämä opiskeleminen sitten pohjautuu, ja mitä se käytännössä tarkoittaa?

Tanssitekniikoille on historian saatossa ollut ominaista pyrkimys kohti tietynlaista ideaalikehoa. Tämä ideaalikeho on merkinnyt eri asioita eri aikakausina ja eri tekniikoissa. Foster toteaa tanssijan harjoittelun tuottavan itse asiassa kaksi eri kehoa; niin sanotun konkreettisesti olemassa olevan, aistien välityksellä ymmärretyn kehon ja esteettisesti ideaalin kehon. Tämä ideaalikeho, johon tanssija tähtää, on Fosterin mukaan tietyn kokoinen ja näköinen ja omaa tietynlaisen taidon liikkeiden toteuttamisessa. Foster mainitsee, että molemmat kehot syntyvät ja kehittyvät yhtäaikaisesti ja toisiinsa vaikuttaen. Foster nimeää vielä kolmannen kehon, niin sanotun demonstratiivisen kehon merkittävänä tanssijan harjoittelulle ja kehitykselle. Tämä demonstratiivinen keho on yhtä kuin ulkopuolinen malli, opettajan tai ohjaajan keho tai oman itsen ja kollegojen peilikuva. Tämän demonstratiivisen kehon tehtävä on osoittaa oikean ja väärän liikkeen esimerkit. (Foster 1997, 237-238.)

Mikä sitten milloinkin määrittelee tämän ideaalikehon? Kulloisenkin aikakauden trendit, harjoitettu tekniikka, vai juuri läsnä oleva demonstratiivinen keho - opettaja esimerkiksi? Foster mainitsee opettajan roolin olevan oikean ja väärän liikkeen osoittamisessa. Miten muuten voisi nähdä opettajan roolin kuin oikean ja väärän tienviittana, ja miten välttää oikean ja väärän opettaminen absoluuttisina totuuksina? Haluaisin ajatella opettajan roolin ja vastuun ulottuvan pidemmälle kuin pelkän kehollisen oikeaoppisuuden demonstrointiin, ja ohjaavan tanssijaa pikemminkin saavuttamaan tavoitteita ja näkemään olemassaolon mahdollisuuksia.

Postmodernin ja nykytanssin viitekehyksessä on tanssijan koulutukselle mielletty enenevissä määrin tärkeänä itseohjautuvuuden korostaminen ja omien havaintojen ja kehollisten kokemusten painottaminen. Kehollisuus on subjektiivista, vaikka tiettyjä lainalaisuuksia voidaankin nimetä. Tämän subjektiivisuuden ymmärtäminen on täten myös oleellinen osa tanssijan harjoittelua.

Miten tanssija sitten konkreettisesti harjoittelee ja oppii ymmärtämään kehoaan? Yhä useammin tanssija opiskelee tanssitekniikoiden lisäksi myös muita kehotekniikoita ja anatomiaa ymmärtääkseen kehon lainalaisuuksia paremmin. Tanssitekniikoiden harjoittelun prosessissa käytetään keinoina ja apuna muun muassa mielikuvia, metaforia ja symboleja, kielellisiä ilmaisuja ja konsepteja, jotka auttavat hahmottamaan ja ymmärtämään kehoa ja sen käyttöä.

Foster toteaa metaforien luovan eräänlaisen verkkomaisen rakenteen, joka johtaa tiettyyn kehon käsitteellistämisen tapaan. Vuosien saatossa tanssijan on jatkuvasti uudistettava ja päivitettävä tätä käsitystä kehostaan, sillä keho on jatkuvassa muutoksessa ja uuden oppiminen on tanssijalle täten päättymätön prosessi. Tanssija käyttää tietysti hyväkseen jo olemassa olevaa tietämystään ja kehontuntemustaan kohdatessaan uudenlaisen tavan liikkua ja tulkitessaan jokaista uutta koreografiaa. Tanssijan tietotaidon voisi siis ajatella olevan kumuloituvaa. (Foster 1997, 239.)

Yllämainittujen keinojen lisäksi tärkeä oppimisen edellytys on toisto. Toistaminen on välttämätöntä kinesteettiselle oppimiselle ja kehollisen tiedon omaksumiselle ja muistamiselle.

Eri tanssitekniikoiden käsitykset kehosta voisi nähdä myös poliittisina. Ne ehdottavat tietynlaista suhdetta kehoon ja olemassaolon tapaa. Tätä kautta tanssija on myös jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten ja ideaalien kanssa. Täten myös tanssijalle, tieto tuo vastuuta.

Esittämisen tavat tanssissa

Miten tanssi taidemuotona avautuu katsojalle merkityksellisenä? Jokin tanssin merkityksen luomisessa ja sen avautumisessa katsojalle on muuttunut klassisen ja modernin tanssin traditiosta siirryttäessä postmodernin tanssin kautta nykytanssin viitekehykseen, ja liikkeen lukeminen symbolina ei tunnu enää palvelevan katsojaa. Harvinaisen monen nykytanssin kontekstia vähemmän tuntevan katsojan kuulee silti edelleen kaipaavan suoraviivaisempaa merkityksellisyyttä tanssiin. Avatakseni esiintyjän ja esittämisen kysymyksiä tanssissa lienee keskeistä kerrata, miten tanssia on ylipäänsä luettu ja ymmärretty merkityksellisenä sen historiassa, ja miten koreografit ja tanssijat ovat pukeneet taidemuotoaan sanoiksi.

Foster erottelee kirjassaan *Reading Dancing* neljä eri tapaa, joilla tanssi representoi, esittää tai uudelleen todentaa maailmaa. Hän nimeää näiksi neljäksi tavaksi samankaltaistamisen tai muistuttamisen (resemblance), jäljittelyn eli imitoimisen (imitation), toiston tai toistamisen (replication) ja heijastelun eli reflektion (reflection). (Foster 1986, 65.) Mitä nämä eri esittämisen, representaation, tavat sitten konkreettisesti tarkoittavat tanssin kannalta?

Kun Foster puhuu samankaltaistamisesta hän tarkoittaa tanssin kontekstissa koreografiaa ja liikettä, joka muistuttaa jotakin tai jostakin, on samankaltaista jonkin kanssa, mutta voi tulla luetuksi myös monimerkityksisenä. Esimerkkinä samankaltaistamisesta voisi mainita, vaikka tilanteen, jossa koreografi haluaa kuvata teoksessaan mutkittelevaa jokea. Koreo-

grafia voi muistuttaa jokea, olla sen kanssa samankaltainen koreografin valitessa tietyn joelle ominaisen laadun tavaksi kuvata jokea. Esimerkiksi joen mutkittelun kuvaaminen mutkittelevalla tanssiliikkeellä tai tanssijan liikkumisella tilassa mutkitellen voisi muistuttaa joesta. (Foster 1986, 65.)

Puhuessaan jäljittelystä eli imitoimisesta Foster tarkoittaa koreografiaa ja liikettä, joka pyrkii tarkasti kuvaamaan tiettyä aihetta ilman monimerkityksellisyyden mahdollisuutta. Joki esimerkissä pitäytyen, joen jäljittely tarkoittaa koreografisesti joen mahdollisen tarkkaa kuvaamista ja lavastamista. Tanssijat saatetaan esimerkiksi asettaa lavalle mutkittelevaan muodostelmaan sinisissä hulmuavissa asuissa. Koreografinen jäljittely ei jätä juurikaan tulkinnan varaa katsojalle, vaan kuvaa selkeästi ja yksiselitteisesti tiettyä asiaa tai aihetta. (Foster 1986, 65-66.)

Toistolla tai toistamisella Foster tarkoittaa aiheen tiettyjen ominaisuuksien ja niiden keskinäisen suhteen tarkkaa kuvittamista, jolle on myös mahdollista monimerkityksellisyys. Toistamisessa aihe tai teema tulee selkeästi ilmi, mutta sen soveltuvuus maailmassa voi näyttäytyä monimerkityksellisenä. Toistamisessa on siis kyse tietyn rakenteen tai ominaisuuden toistamisesta koreografisesti. Jokea kuvaillessa koreografia voisi toistaa esimerkiksi joen virtaamisen vaikutusta pieneen saareen ja näiden kahden elementin suhdetta toisiinsa. (Foster 1986, 66.)

Heijastelun eli reflektion, Foster kuvaa tarkoittavan tanssia, joka voi assosioida tiettyyn aiheeseen ja käyttää sitä ideana tai inspiraationa liikekielelle, mutta ei välttämättä viittaa siihen tarkasti tai nimenomaisesti, sillä siitä johtuva konkreettinen liiketeko voi olla hyvinkin abstrahoitu alkuperäisestä ideasta. Joen heijasteleminen koreografiassa voisi olla tietty konkreettinen liiketeko, kuten juoksu läpi lavan, joka voi katsojan mielessä assosioida joen liikkeeseen, mutta myös moneen muuhun aiheeseen. (Foster 1986, 66-67.)

Tanssi käyttää kaikkia näitä esittämisen eli representaation muotoja osana koreografiaa ja liikkeen merkityksellisyyttä, vaikkakin eri aikakausina ja eri koreografeille on usein yksi tapa ollut keskeisempi. (Foster 1986, 65-76.)

Tanssitekniikat ja esiintyminen

Pohtiakseni todella esittämisen eri tapoja ja mahdollisuuksia ja esitystapahtuman aikana tapahtuvaa vuorovaikutusta ja dialogia niin esiintyjän ja teoksen kuin esiintyjän ja yleisön välillä, koen, että minun on käytävä läpi, kuinka nämä kysymykset on ymmärretty eri tavoin, ja niille on annettu erilaisia arvoja ja merkityksiä länsimaisen tanssin historian eri vaiheissa.

Tanssijan rooli esiintyjänä on kulkenut baletin illuusion luomisen keskeisyydestä Isadora Duncanin luonnollisen tanssin ja Martha Grahamin ekspressionistisen itseilmaisun kautta liike- ja tehtäväkeskeisen, puhtaan tanssin saattelemana aina nykypäivään. Mikä on nykytanssin tapa ajatella esittämistä? Onko olemassa tietty aikaamme leimaava estetiikka ja mahdollinen esittämisen tapa, vai ainoastaan eri taiteilijoita, niin koreografeja kuin tanssijoita ja tulkitsijoita, jotka löytävät eri keinoja ja tapoja lähestyä aihetta riippuen heidän esteettisistä mieltymyksistään ja tarpeistaan sekä teoksen estetiikasta ja maailmasta?

Esiintymisen kysymykset, kuten tanssin ja koreografian tulkitseminen tai esittäminen ovat aiheita, joihin ei oikeastaan puututa tekniikkatunneilla. Niitä käsitellään lähinnä vasta teosta harjoiteltaessa (Foster 1997, 238). Tämä tuntuu olevan jokseenkin harmillinen totuus ja ilmeinen puute tanssitekniikoiden syntaksin kehittämisessä, ja sen opettamisessa sekä opiskelussa. Se vahvistaa kuvaa esiintyjyydestä ominaisuutena, joka ihmisellä joko on tai ei, vaikka onkin selkeää, että on olemassa useita eri tapoja ja tekniikoita artikuloida esiintymistapahtumaa ja esiintyjyyttä. Esiintyjän tulkinta on nimenomaan esiintyjän tietoisesti tekemien valintojen määrittelemä yhtä lailla kuin intuitioon perustuva, ja erittäin tarkasti ohjattavissa ja artikuloitavissa.

Tietysti on totta, että toiset ovat luontaisesti karismaattisempia, mutta eikö tuntuisikin mielekkäämmältä sen sijaan opettaa ja artikuloida esiintyjyyttä ja siinä käytettäviä keinoja ja konsteja osaksi tanssitekniikoita? Väitän, että esiintyjyys ja luontevuus esiintyjänä ei ole suinkaan ainoastaan luontaisesta lahjakkuudesta riippuvia asia, vaan aktiivinen tapahtuma,

jota on mahdollista artikuloida ja oppia sekä ohjata tietoisesti. Tämä tekee tanssijalle esiintyjyydestä yhtä lailla välttämättömän harjoittelun kohteen kuin kehollisesta tietämyksesta ja tuntemuksesta. Luovassa prosessissa ja koreografian tulkitsemisessa kysytään niin vahvaa esiintyjyyttä kuin kehollista tietotaitoakin.

Aiemmin mainitsin tanssitekniikoiden harjoittelussa käytettävän keinoina ja apuna myös mielikuvia, metaforia ja symboleja sekä kielellisiä ilmaisuja ja konsepteja, jotka auttavat hahmottamaan ja ymmärtämään kehoa ja sen käyttöä. Tämä opittujen metaforien repertuaari luo myös pohjaa tanssin esittämisen epistemologialle, tietoteorialle. (Foster 1997, 241.)

Baletti

Baletin maailmassa illuusion luominen ja virtuositeetti määrittelevät, miten tanssijan tulisi olla läsnä lavalla, esiintyä, ilmaista ja suhtautua katsojaan. Tanssijalla on aina konkreettinen koreografia, jota hän esittää ja tulkitsee ja tietty tradition määrittelemä liikkeen ideaali, jota hän tavoittelee. Foster toteaa, että tanssijan rooli on omata tietyt taidot, jotka sitten palvelevat koreografiaa ja koko traditiota. Tanssija käskyttää ja harjoituttaa kehoaan kyetäkseen esittämään liikkeiden tiettyjä ideaaleja ja pyrkiäkseen baletin ideaalikehoon. (Foster 1997, 243.)

Myös tulkinnan tapa on usein hyvin määritelty ja baletin narraation sekä esitettävän roolin sanelema. Esiintymistä koordinoi vahvasti niin sanottu neljäs seinä; kuvitteellinen seinä näyttämön ja katsojan välillä. Tämä termi viittaa, että vuorovaikutus katsojan ja esiintyjän välillä ei ole koskaan suoraa; esiintyjä esiintyy kuten hänen ja katsojan välillään olisi läpinäkyvä seinä. Hän tiedostaa yleisön ja katsojien läsnäolon ja esiintyy heille, mutta ei ole koskaan suorassa vuorovaikutuksessa heidän kanssaan, jotta illuusio ei rikkoutuisi. Katsojan rooli on enemmänkin jokseenkin passiivinen todistajan rooli kuin aktiivinen vuorovaikutuksessa osallisena olijan rooli.

Foster mainitsee, että 1800-luvun keskeisimmät klassiset baletit, kuten *Joutsenlampi*, *Giselle*, *Prinsessa Ruusunen* ja *Pähkinänsärkijä*, käyttävät pääasiallisesti imitaatiota ja paikoitellen reflektiota esittämisen eli re-

presentaation muotoina. Imitaatio huolehtii juonen ja tarinan kulusta, jotta tarina säilyy johdonmukaisena, vaikka välillä sen sisällä esiintyykin ei imitoivaa, kaunista liikemateriaalia, joka palvelee ja heijastelee baletin estetiikkaa. (Foster 1986, 65-76.)

Moderni tanssi

Isadora Duncanin ura 1900-luvun alussa ja hänen uudenlainen tapansa lähestyä liikettä oli keskeinen myöhemmän modernin tanssin kehityksen kannalta. Duncan edusti luonnollista, vapaata tanssia ja pyrki tietoisesti pois baletin narraatio- ja muotokeskeisyydestä, etsiäkseen luonnollisempaa liikkumisen ja ilmaisun tapaa. Duncanille ja hänen seuraajilleen tanssiva keho manifestoi alkuperäistä luonnollisuutta. Oppilaat imitoivat usein heidän vierellään ja kanssaan tanssivan opettajan teeskentelemätöntä intentiota ja täydellistä kehollista sitoutumista. Duncanille raajojen varsinainen muoto on vähemmän tärkeää kuin osallisuus tanssiin. Tämä osallisuus tulee ilmi kasvoissa, liikkeen laadussa ja kehon eri osien sulavissa yhteyksissä. (Foster 1997, 245.) Duncan alkoi korostaa tanssijan subjektiivisuutta ja kokemuksellisuuden tärkeyttä liikkeen lähestymisessä, kun taas baletille oli ollut keskeistä tanssijan rooli tradition palvelijana ja kehon objektivoiminen ensisijaisesti estetiikan palvelijaksi.

Duncanin tanssit käsittelivät useimmiten hengen ja kehon välistä suhdetta. Teokset perustuivat narratiiviselle rakenteelle, joka toisti kehon ja hengen välistä tiettyä suhdetta, esimerkiksi rakkauden eri ilmentymien kehollisia mahdollisuuksia. Samankaltaisuus ja imitointi olivat myös osa Duncanin esittämisen tapaa, ja etenkin yksittäiset liikkeet saattoivat muistuttaa jostakin tai jopa tarkasti imitoida tiettyä aihetta palvellakseen narraatiota ja rakennetta. Tanssija ilmaisi liikkeellään esimerkiksi tietyn tunteen universaalia symbolia. (Foster 1986, 70-72.)

Martha Graham, varsinaisen modernin tanssin keskeisin koreografi, puolestaan puhui ”ilmaisun koettelemuksesta”. Tanssin historiassa niin sanottu ilmaiseminen on ollut keskeinen esittämisen tapa, joka on myös ehdottanut vahvasti tietynlaista suhdetta yleisöön ja katsojiin. Ilmaise-

misen keskeisyys on ominainen nimenomaan ekspressionistisille tanssin muodoille, joita ovat edustaneet muun muassa Martha Graham, Mary Wigman ja Doris Humphrey. Usein ilmaistaan jotain tiettyä, jokseenkin konkreettista tunnetta tai jopa tarinaa, joka välittyy koreografiassa liikkeen universaalin symboliikan kautta. Grahamin ja Duncanin ilmaisutavat eivät siis ole kovinkaan kaukana toisistaan. 1900-luvun modernin tanssin traditiolle tyypilliseen tapaan myös Graham käytti representaation keinoina tietyn narratiivisen rakenteen toistamista ja paikoitellen kohtauksia, jotka pohjautuivat imitoivalle liikemateriaalille.

Aino Sarje toteaa ekspressionistisista tanssin muodoista artikkelissaan ”Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin” seuraavasti:

> Tanssija luo ilmaisullaan koreografin askeleisiin sisällön, liike ja tunne ovat yhtä, jolloin koko ihminen puhuttelee, eikä käytetä eleitä ja ilmeitä sanomaa enää alleviivaamaan. Tanssija selvittää itselleen, missä on, mitä kokee tilanteessa ja siirtyy johonkin elämänsä vastaavaan kokemukseen. John Martinin mukaan tanssija luo draamaa liikkeidensä laadulla, eikä näyttelijän tapaan tulkitse jo olemassa olevaa draamaa, siis roolia. Tanssija ilmaisee omana itsenään johonkin tunnevoimaan liittyvän kaikkien ihmisten tyypin. (Sarje 1995, 46.)

Grahamille ilmaiseminen on koettelemus, kuten Foster toteaa. Tanssijan minä on liian synkkä ja patotutunut, ja hänen ilmaisunsa liian kidutettua, jotta liike voisi olla kepeää ja vapaasti virtaavaa. Grahamin ideaalikeho on ketterästi reagoiva ja näyttää samalla myös jännittyneet ominaisuutensa ja lihaksikkuutensa ilmaisun koettelemuksessa. Tällä ilmaisun tavalla ei ole juurikaan yhteistä Duncanin elämän iloisuuden kanssa, vaikkakin molemmille, Grahamille ja Duncanille, omien tunteiden ilmaisu kehon välityksellä on keskeistä. (Foster 1997, 246-248.)

Merce Cunningham on Grahamia seuranneen sukupolven modernin tanssin keskeisimpiä vaikuttajia. Cunningham edustaa niin sanottua puh-

dasta tanssia. Toisin kuin Grahamille ja Duncanille, Cunninghamille keho ei ole tunteiden ilmaisun väylä tai liikkeen tehtävä universaalin symbolin välittäminen. ”Merce Cunninghamille liikemateriaali on itseisarvo; tanssijat eivät tee tunneilmaisua vaan liikkeen kvaliteetteja” (Sarje 1995, 45). Cunninghamin koreografia on siis representaatioltaan reflektoivaa eikä pyri ilmaisemaan mitään tiettyä tunnetta tai toistamaan tiettyä narraatiota tai teemaa. Katsojan huomio kohdistuu täten ensisijaisesti itse liikekieleen tai koreografiseen rakenteeseen.

Niin sanotut puhtaan tanssin muodot näkevät tanssijan teknisen osaamisen ja nimenomaan puhtaan tanssin, liikkeen itsessään, olevan ilmaisuvoimaista, eivätkä juurikaan näe tarvetta liialliselle tulkinnalle tai ilmaisulle. Tanssija keskittyy liikkeen toteuttamisen tehtävään. Ilmaisu syntyy dialogista tanssijan ja tehtävän välillä, kuten sen haastavuudesta tai nautinnollisuudesta. Sarje toteaa puhtaan tanssin yleisökontaktista seuraavaa:

> Yhteistä puhtaan tanssin eri muodoille on etäinen, lähinnä älyllinen yleisökontakti. Seurataan esimerkiksi teoksen rakenteen muotoutumista, mikä edellyttää myös katsojilta liikemateriaalin erittelykykyä ja taidetanssin lajiominaisuuksien tuntemista koreografioiden yksityiskohtien hahmottamiseksi. (Sarje 1995, 46.)

Kirsi Monni kuvaa Merce Cunninghamin koreografista työtä seuraavaasti:

> Merce Cunningham pyrki omassa koreografisessa työssään murtamaan sitä symbolisuuden vaatimusta, jonka hän oli kokenut vahvasti Grahamin teoksissa. Cunninghamin pyrkimyksenä oli siirtää liikkeen merkityksellisyys symbolisesta sisällöstä suoraan itse koreografiseen rakenteeseen ja liiketekniikoihin. Marttisen

> mukaan[1] sattuma ja epäintentionaalinen toiminta yhdistyivät Cunninghamin ajattelussa zen-buddhalaiseen käsitykseen taiteesta elämän kokonaisuuteen sisältyvänä, eikä siitä erillisenä toimintana. ”Tämä loi intuitiolle ja siten myös tanssin kokemuksellisuudelle uudella tavalla sijaa. Intuitio ja kokemus nousivat väistämättä valteiksi myös tanssikatsomossa, sillä tansseja ei voinut enää entiseen tapaan yrittää ymmärtää.” Kuitenkin kuten Graham, myös Cunningham säilytti jossain määrin tanssijan kehonkäytön tavassa klassisen estetiikan tradition mukaisen elämismaailmasta puhdistetun ’esteettisesti muotoillun kehon’. (Monni 2004, 194.)

Postmoderni tanssi

1960-luku oli kulttuurisesti merkittävä aikakausi, jona siirryttiin modernismista postmodernismiin. Monni kuvaa tämän aikakauden vaikutusta tanssiin seuraavasti:

> 1960-luvulla nähtiin länsimaisessa kulttuurissa voimakas estetiikan tradition murroksen aalto: moderni kääntyi postmoderniksi. Tanssitaiteilijat reflektoivat kriittisesti tanssin keinoja ja päämääriä. Postmoderni tanssipolvi kapinoi esteettis-teknistä tanssiajattelua, draamallista ja symbolista tanssia sekä ’puhdasta tanssiesteettistä’ vastaan, mutta myös ’subjektiuden metafysiikkaa’ vastaan. (Monni 2004, 194.)

Postmodernin tanssin kuuluisin ja merkittävin vaihe oli varmastikin Judson Church Dance Theatre-kollektiivin muodostuminen ja toiminta New Yorkissa. ”Judson Church Dance Theatre oli kokeellisen modernin tanssin

---

1 Monni viittaa sitaatissaan Miia Marttisen vuonna 2001 tekemään julkaisemattomaan pro gradu tutkielmaan ja hän lainaa omassa tekstissään Marttista sivulta 59.

esityskollektiivi, joka toimi vuosina 1961-1964 ja joka Novackin mukaan manifestoi toiminnallaan 1960-luvun sosiaalista muutosta. Judsonin piirissä toimivat mm. Yvonne Rainer, Deborah Hay, Steve Paxton, David Gordon." (Monni 2004, 195.)

Judsonin piirissä toimineet taiteilijat halusivat murtaa modernin tanssin estetiikan traditiota ja olivat kiinnostuneita kehon tietoisuudesta ja älykkyydestä sekä liikkeellisestä kokemuksellisuudesta. Esittämisen tavalle oli keskeistä kokemuksellisuuden ja arkipäiväisyyden painottaminen. Pyrittiin pois spektaakkelin omaisuudesta ja frontaalisesta esittämisen tavasta sekä perinteisestä katsomoasettelusta, jossa katsoja on turvassa neljännen seinän takana ja sieltä käsin passiivisesti todistaa tanssin tapahtumista.

Improvisaatio liiketekniikkana ja koreografian lähestymistapana oli keskeinen postmodernille tanssille. "The Grand Union oli improvisaatioon perustuvia esityksiä tekevä kollektiivi, joka toimi vuosina 1970-1976. Unionin piirissä toimivat mm. Steve Paxton, Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Barbara Dilly" (Monni 2004, 195). 1970-luvun alkupuolelta peräisin oleva kontakti-improvisaatio oli yksi näistä improvisaatioon pohjautuvista liiketekniikoista. Sen alkuperäiset ja pääasialliset kehittäjät ovat Steve Paxton, Nancy Stark Smith ja Lisa Nelson.

Kontakti-improvisaatio tutkii kehon suhdetta painovoimaan ja muihin kehoihin. Kontakti-improvisaatiota harjoitellaan pääasiallisesti perinteisten tekniikkatuntien sijaan 'jameiksi' kutsutuissa kokoontumisissa, joissa tanssijat alkavat vapaasti improvisoiden tanssia keskenään ja täten jakaa tietoa lähinnä fyysisellä tavalla tekniikan perusperiaatteista. Tämä tapa harjoitella kyseenalaistaa myös perinteisen tekniikkatunnin muodon ja yhden opettajan tai ohjaajan välttämättömyyden tanssijan harjoittelulle. Jamit ovat usein kollektiivisesti järjestettyjä sosiaalisia tapahtumia, jotka mahdollistavat tanssijoiden kohtaamisen ja voivat myös toimia väylänä harjoitella esiintymistä. (Foster 1997, 250.)

1970-luku on historiallisesti tarkemmin kuvattuna oikeastaan jo uuden tanssin aikaa. Uudelle tanssille keskeisimpiä tekniikoita olivat nimenomaan kontakti-improvisaatio ja release-tekniikka. Molempien näiden tekniikoi-

den synnylle keskeisiä koreografeja olivat Judson Church Dance Theater-kollektiivin ja The Grand Union-kollektiivin koreografit.

Miten postmoderni tanssi sitten käsittele esittämisen ja esiintymisen kysymystä? Postmodernille tanssille ominaisen esittämisen tavan voisi sanoa olevan luonnollisuutta, kokemuksellisuutta ja jopa arkipäiväisyyttä painottava. Konkreettinen tehtävä tai liiketeko määrittelee esittämisen tapaa ja tanssijan esittämisen tapa ja tulkinta muotoutuvat koreografiasta osallisena olemisen kautta. Karrikoidusti voisi sanoa, että siirryttiin objektikehon suorittamasta ja esittämästä esteettisesti ideaalista, symbolisesti merkityksellisestä liikkeestä kohti kokemuksellisempaa ja kehon älykkyyttä korostavampaa tapaa lähestyä tanssia ja liikettä sekä sen merkityksellisyyttä. Tanssi alettiin mieltää myös enenevissä määrin sosiaalisena ja poliittisena taidemuotona. Monni kuvaa tätä murrosta lainaamalla Cynthia Novackin (1990) ajattelua seuraavasti:

> Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden kehon käytön tapa polveutuu baletista, jossa oleellista on tietoisuus esittämisestä. Cunninghamilla tanssijat kiinnittävät huomiota siihen, että säilyttävät vertikaalin ylöskannatetun kehon linjauksen samalla, kun pyrkivät välttämään modernin tanssin ekspressiivistä liikkeen dramaattista esittämistä. Novackin mukaan Cunninghamin tanssijoiden 'neutraali' asenne osoittaa paikoin sitä, että henkilön liike, ei henkilö itse on ensisijaisesti merkityksellistä. Mutta Cunninghamilla tanssijat edelleen *esittävät* liikettä. Ero siihen, miten kontakti-improvisaatiossa tanssija suhtautuu liikkeeseen on selvä. "Siinä (kontakti-improvisaatiossa) tanssijan asenne on 'luonnollisempi', tanssija kävelee kadulla ennemminkin, kuin esittää 'tanssijan kävelyä'. Tämä asenne puolestaan osoittaa, että jokainen tanssija on persoonana erilainen ja että hän on vain persoona, joka 'on' tai 'käyttäytyy', paremminkin, kuin persoona, joka 'esiintyy'. Cunninghamin tanssijat kohtelevat jalankulkijan liikettä kuin se olisi virtuoosinen hyppy, kontakti – improvisaatiossa tanssijat

kohtelevat virtuoottista hyppyä kuin se olisi jalankulkijan liike". (Monni 2004, 196.)

Nykytanssi

Modernin tanssin tekniikoille oli ominaista omistautumisen vaatimus ja tietyn näkökulman valitseminen tanssiin. Tanssijat harjoittelivat usein yhtä tiettyä tekniikkaa ja uskoivat sen löytämiin ratkaisuihin ja ajattelumalleihin. Kunkin tekniikan määrittelemään ideaalikehoon tähtäämisessä tuntuu olleen miltei jotain absoluuttista; etsittiin ja löydettiin totuuksia, joiden nimeen sitten vannottiin. Foster toteaa, että usein tanssijoiden kehot olivat niin heidän opiskellemansa tekniikan merkitsemiä ja muotoilemia, että he eivät oikeastaan edes pystyneet toteuttamaan muiden, rinnakkaisten ajattelumallien liikekieltä, puhumattakaan vaihtoehtoisista esittämisen tavoista tai eri estetiikkojen ymmärryksestä. Nykytanssia edeltänyttä aikaa tuntuu varjostaneen myös tietynlainen kilpailun tunnelma ja jopa vihamielisyys eri ajattelutapoja kohtaan. (Foster 1997, 253.)

Nykytanssille on ominaista nimenomaan eri ajattelumallien ja tekniikoiden integroiminen. Kehoa lähestytään enemmänkin eräänlaisena mahdollisuuksien keitaana, jota voi valita harjoittaa monin eri tavoin. Yhä useammin tanssijat harjoittelevat tanssitekniikoiden lisäksi myös muita kehotekniikoita, kuten joogaa, pilatesta tai itämaisia kamppailulajeja, oppiakseen kehosta mahdollisimman paljon. Nykytanssijan keholta odotetaankin tietynlaista monilahjakkuutta ja muuntautumiskykyä, joten kaiketi nykytanssin ideaalikehon voisi ajatella olevan nimenomaan eräänlainen olemassaolon mahdollisuuksien keidas. (Foster 1997, 253-256.)

1980 ja 90-luvuilla tanssi taidemuotona yhdisti modernin, postmodernin ja uuden tanssin muotoja ja näkemyksiä. Nykytanssin termi onkin oikeastaan vasta 1990-luvulta peräisin. Muistan edelleen elävästi, kuinka tanssikoulussani tanssituntini nimi muuttui postmodernin tanssin tunnista nykytanssitunniksi.

Nykytanssi seuraa postmodernin tanssin traditiota tanssijan tekniikkaharjoittelun suhteen. Nykytanssija harjoittaa useita eri kehotekniikoita

tanssitekniikoiden lisäksi. Tanssijan rooli esiintyjänä on laajentunut huomattavasti pelkästä liikkeellisestä esittämisestä kohti esittävän taiteen muita muotoja. Tanssijalta vaaditaan huomattavan usein kykyä työskennellä liikkeen lisäksi myös esimerkiksi tekstin kanssa. Tämä tekee esiintymisen harjoittelemisen osana tanssijan tekniikkaharjoittelua entistäkin tarpeellisemmaksi.

Nykytanssin viitekehyksessä tanssijalla on myös yhä useammin keskeinen rooli teoksen luomisprosessissa. Koreografit työskentelevät teosta luodessaan usein kollektiivisella tavalla ja on hyvin todennäköistä, että varsinainen liikekieli tai materiaali, jota tanssija teoksen sisällä tulkitsee, on hänen itsensä luomaa. Täten tanssijalla on myös mahdollisuus vaikuttaa teoksen syntyprosessiin. Väitän, että tämä muuttaa myös tanssijan tulkinnan mahdollisuuksia. On tietysti aivan eri asia tulkita itse työstämäänsä liikettä kuin toisen liikemateriaalia, ja suhde tähän liikkeeseen sekä kyky ymmärtää sitä on jokseenkin eri tasolla. Miten nykytanssi sitten lähestyy esittämisen ja representaation kysymystä? Nykytanssille keskeinen tapa ajatella tanssista on mieltää tanssija maailmasta osallisena olevana sosiaalisena ja poliittisena yksilönä, joka *performatiivisen*[2] kehonsa kautta

2 Performatiivisen käsitteen esitteli vuonna 1955 kielifilosofi John L. Austin. Austin kehitti termin todettuaan, että kieli ja puhe ei ainoastaan totea asioita, esitä sanallisia toteamuksia, vaan myös esittää sanallisia tekoja, ja että puheella on kyky täten muuntaa todellisuutta. Puheen voi Austinin mukaan siis jakaa sanallisesti esitettyihin tekoihin ja sanallisesti esitettyihin toteamuksiin. Performatiivinen sanallisesti esitetty teko vaatii lisäksi myös tietyn sosiaalisen kontekstin, jotta se todentuisi. Sanallisesti esitettyihin tekoihin liittyy Austinin mukaan myös täten onnistumisen ja epäonnistumisen elementti; ilman tiettyä sosiaalista kontekstia ne epäonnistuvat. Esittävissä taiteissa performatiivinen selittyy kuitenkin hieman eri tavalla. Onnistumisen ja epäonnistumisen elementti ei päde, sillä taideteosta ei ole mahdollista arvottaa näin. Sen onnistumiselle ja epäonnistumiselle ei ole olemassa tiettyjä, vakiintuneita, kriteerejä tai olosuhteita. Performatiivisuus käsitteenä määriteltiin uudelleen ja se alettiin mieltää nimenomaan kehollisten toimintojen kautta, kun kulttuuritieteissä 80- luvun loppuun asti vallinnut ajattelu kulttuurin luonteesta tekstinä alkoi 90-luvulla muuntua kulttuurin mieltämiseksi esityksenä. Judith Butler käyttää performatiivisen käsitettä havainnollistaessaan, kuinka identiteettimme rakentuu. Butler toteaa, että identiteettimme rakentuu performatiivisten tekojen kautta ja välityksellä. Näihin toistuvasti tapahtuviin performatiivisiin tekoihin vaikuttaa niin sosiaalinen ja kulttuurinen historia ja käsitykset kuin omat yksilölliset valintamme.

artikuloi olemassaolon mahdollisuuksiaan esitystapahtuman muotoon ja todentaa koreografiaa taidemuotona löytämällä tapoja artikuloida näitä olemassaolon mahdollisuuksia. Mitä sitten tarkoittaa performatiivinen keho? Tanssijan esiintyjyyden voisi ajatella olevan osa hänen kehollisuuttaan, mikä tekee tanssijan kehosta performatiivisen.

Performatiivinen käsitteenä on ekspressiivisen, ilmaisullisen, vastakohta. Performatiivinen teko on täten myös ilmaisullisen teon vastakohta. Modernille tanssille oli keskeistä tekojen ilmaisullinen luonne. Ilmaistiin tiettyä etukäteen sovittua tai sisäistä tunnetta universaalisesti symbolisten liiketekojen kautta. Performatiivinen teko sen sijaan ei ilmaise mitään ennalta sovittua, perusolemuksellista tunnetta tai tietoa, vaan itse teko, performatiivisuutensa kautta, luo merkityksellisyyttä. Performatiivinen keho on täten olemassaolon mahdollisuuksista osallisena oleva, historialliseen ja sosiaaliseen kontekstiin kiinnittyvä, jatkuvasti performatiivisten tekojen kautta rakentuva keho pikemminkin kuin välineellinen tietyn ideaalin tai perusolemuksen toteutuma.

Monni toteaa performatiivisen käsitteestä tanssissa seuraavaa:

> Performatiivinen käänne tanssissa saavutti ensimmäisen laajemmin näkyvän ilmentymän 1960-luvulla juuri Judson Dance Theatren esityksissä. Judsonilaisten pyrkimyksenä oli pudottautua idealistisen estetiikan 'korkeuksista' ja asettua 'alas' erityiseen

---

Performatiiviset teot eivät kuitenkaan viittaa mihinkään jo olemassa oleviin ehtoihin kuten tiettyyn perusolemukseen tai yleiseen ymmärtämisen tapaan, sillä mitään ennalta määriteltyä identiteettiä, jota ne voisivat ilmaista, ei ole olemassa. Butlerille identiteetti ja myös keho ei siis ole ainoastaan olemassa tiettynä totuutena, vaan olemassaolon mahdollisuuksia jatkuvasti materialisoivana kokonaisuutena. Kulttuuriset koodit eivät siis ainoastaan kirjoittaudu passiivisiin yksilöihin ja heidän kehoihinsa, vaan performatiivisten tekojen kautta yksilöllä on myös mahdollisuus muotoilla oma identiteettinsä. Niin Austin kuin Butlerkin näkevät performatiivisuuden ja esityksen eli performanssin yhteyden ilmeisenä, vaikka he eivät käsittelekään sitä esittävän taiteen ja esteettisen performatiivisuuden kautta. Performatiivisuus siis johtaa esityksiin, performansseihin tai manifestoituu tekojen performatiivisessa luonteessa. (Fischer-Lichte 2008 24-27.)

> materiaalisuuteen ja kehollisen olemassaolon konkreettisuuteen. Heidän manifestinsa olisi voinut olla: liike tietoisena toimintana, tanssijan aktuaalinen paino ja fyysisyys, persoona faktisessa situaatiossa, havaittuna siinä kontekstissa, jonka koreografia kehystää! (Monni 2010, 5.)

Nykytanssi ei kuitenkaan ole ainoastaan performatiivista tai myöskään täysin irti ilmaisullisesta esittämisen tavasta. Ekspressiivisyys on yhä tänä päivänä joillekin teoksille ja niiden luonteelle erittäinkin keskeistä. Kokemuksellisuuden korostaminen osana kehollisuutta ja tapana artikuloida esitystapahtumaa on myös nykytanssille ominainen piirre. Nykytanssin laajaan kirjoon mahtuu myös niin sanottu käsitteellinen tanssi. Monni esittelee 1990-luvulta asti nykytanssia kuvaavan ’käsitteellisen tanssin’ konseptia seuraavalla tavalla:

> Myöskään se tanssitaide, jota tänään kutsumme käsitteelliseksi tanssiksi, ei useimmiten vetäydy aistihavainnosta; se ei kiellä dogmaattisesti omaa fyysisyyttään eikä se vaihda konkreettista taideteosta teoreettiseen objektiin, kuten oli historiallisen käsitetaiteen tapauksessa. Se ei myöskään muodosta mitään yhtenäistä esteettistä kategoriaa, tanssityyliä tai tanssitekniikkaa. Yhtenäisenä nimittäjänä sen sijaan on suhde koreografiaan avoimena käsitteenä, suhde nykytanssiin historiallisena ja kulttuurisena kehollisena taiteena ja suhde teokseen yleisön ja esityksen välisen palautekehän tunnustamana tapahtumana. (Monni 2010, 6.)

Harjoittelusta ja mahdollisuuksien laajentamisesta

Tässä luvussa haluan käsitellä tanssijan matkaa harjoitusprosessista lavalle. Miten tanssija oppii tulkitsemaan teosta ja löytämään tavan ’elää sitä’, olla olemassa siinä? Muotoutuuko tanssijalle vuosien varrella tapoja ja keinoja työskennellä kohti esitystapahtumaa, ja ovatko nämä tavat ja keinot yleispäteviä, vai onko kukin uusi koreografia aina uusi seikkailu?

Kokemus varmastikin tuo mukanaan myös keinoja, mutta miten kehittää, kyseenalaistaa ja uudistaa tapojaan ja mahdollisuuksiaan lähestyä ja tulkita teosta, koreografiaa?

Tietysti esiintyjän tulkinta vaihtelee myös teoksesta, sen koreografista ja hänen antamastaan ohjauksesta ja jopa jokaisen teoksen erillisestä hetkestä riippuen. Esiintyminen ja katseen alla oleminen on jatkuva olemassaolon kysymys. Tanssija kuitenkin löytää harjoittelun, ohjauksen ja kysymysten asettamisen seurauksena tietyn tavan tulkita jokaista erillistä teosta. Voisiko tätä löydettävissä olevaa tapaa siis kutsua kyseiselle teokselle ominaiseksi esitystekniikaksi? Ehkä, vaikka usein tuntuukin, että heti, kun on löytänyt tietyn tavan olla teoksessa tai esittää sitä, on nimenomaan tärkeää asettaa se edelleen kyseenalaiseksi, jotta tulkinta pysyisi elävänä ja hetken määrittelemänä. Esiintyjänä tuntuu tärkeältä mieltää, että esittämisen tapa on kullekin teokselle ominainen ja täten elävä asia. Tätä varten esiintyjän haaste onkin jatkuvasti työskennellä laajentamalla omia mahdollisuuksiaan, tulkinnan keinoja ja tapoja. Tässä haasteessa tulee vastaan myös esiintyjän rajallisuus; kuinka pitkälle on valmis pysymään avoimena uusille mahdollisuuksille? Missä tulevat vastaan rajat ja milloin niitä on tärkeää ja oleellista yrittää rikkoa ja milloin on tärkeää pysyä raamissaan?

Seuraavat kysymykset ovat askarruttanut minua jo pitkään: Kuinka esiintyä? Kuinka olla olemassa kussakin tanssissa ja kunkin tanssin kussakin muodossa? Mikä tekee hyvän esiintyjän? Miten oppia ja hyväksyä, että esiintymisen tapoja on monia? Miten laajentaa omia esiintymisen ja tulkinnan mahdollisuuksiaan? Missä milloinkin ovat minun rajani? Seuraavissa alaotsikoissa paneudun näiden kysymysten pohtimiseen itselleni keskeisten esiintyjyyden teemojen kautta.

Tanssijan vastuu ja kehon poliittisuus

Kuten aiemmin mainitsin, eri tanssitekniikoiden käsitykset kehosta voisi nähdä myös poliittisina. Ne ehdottavat tietynlaista suhdetta kehoon ja tietynlaista olemassaolon tapaa. Tanssija esiintyvänä taiteilijana on

jatkuvasti tekemisissä representaation kanssa. Kuinka tietoinen tanssija sitten on kulloinkin representoituvasta kehosuhteesta tai olemassaolon tavasta? Tanssijan performatiivinen keho on mielestäni erityisen poliittinen juuri siitä syystä, että tanssija nousee lavalle ja tulkitsee ja artikuloi esiintymisellään olemassaolon eri mahdollisuuksia. Tätä kautta tanssija on myös jatkuvasti aktiivisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten ja ideaalien kanssa. Tämä aspekti asettaa tanssijalle vastuuta taiteilijana ja maailman kuvittajana.

Monni pohtii tanssijan vastuuta seuraavasti:

> Samalla tavoin kuin luova kehitys ja psyykkisen hyvinvoinnin ylläpito edellyttää yksilöltä jatkuvaa ruumiinkuvan uudistamista sekä siltojen säilyttämistä menneisyyden kokemuksiin, se vaatii sitä myös tanssijalta. Luova suhtautuminen tanssiin, liikemateriaaliin sekä tanssin ja tanssiteoksen muotoon edellyttää kanavien aukioloa koko siihen todellisuuteen, jossa elämme, ja johon olemme suhteessa. Yksittäiselle ihmiselle on tietysti oleellista hänen oma olemassaolonsa itsessään, omassa nahassaan. Tästä näkökulmasta tanssijan eettisyyteen voisikin kuulua vastuu oman ymmärryksensä kehittämisestä niin, että hän tietää, mitä on tekemässä. Siihen kuuluu silloin myös se, kuinka hän kohtelee itseään instrumenttina tanssiessaan, ja viime kädessä se, mitä hän tanssillaan ilmaisee. (Monni 1995, 70.)

Olemassaolomme ja kehollisuutemme voisi ajatella olevan aina poliittista, sillä olemme aina osa kulttuuria ja tietyllä tapaa myös sen tuotteita. Miten identiteettimme sitten rakentuu ja kuinka pitkälti se on tietoisten valintojemme tulos?

Judith Butler käsittelee artikkelissaan ”Performative acts and gender constitution” sukupuolemme olemassaoloa tekojen ja käyttäytymistapojen tuloksena ja historiallisen sukupuolikäsityksen tuotteena pikemminkin kuin faktisena totuutena. Butler väittää, että sukupuolellemme ei ole ole-

massa mitään faktista perusolemusta, jota se sitten ilmaisee tai mitään objektiivista ideaalia ja ainoaa oikeaa olemusta, vaan että teot ja käyttäytyminen luovat tietyn sukupuolen idean ja käsityksen, johon vaikuttaa myös sukupuolen käsittämisen historia. Ilman tekoja ja käyttäytymisen tapaa sukupuolta ei siis ole olemassa. Butler käyttää artikkelissaan englannin kielen sanoja *sex* ja *gender* erotellakseen, mitä milloinkin tarkoittaa puhuessaan sukupuolesta. Tietenkään hän ei siis kiellä, etteikö biologinen sukupuolisuutemme ole faktinen totuus. Suomen kielessä sanoille *sex* ja *gender* on pääasiassa vain yksi käännös, sukupuoli, joskin *gender* tarkemmin käännettynä kääntyy kaksiosaiseksi termiksi, sosiaalinen sukupuoli. Butler siis väittää, että sosiaalinen sukupuolemme ei ole kirjoitettu kehomme perusolemukseen eikä myöskään ole luonnon ja biologian määrittelemä. Sosiaalista sukupuoltamme ei myöskään määrittele kieli, symbolit, historia tai patriarkia, miesten hallinto, vaan sen sijaan sosiaalinen sukupuolemme on jotain, minkä ikään kuin puemme yllemme toistuvasti tai niin sanottu jatkuva performatiivinen teko. Butler lainaa artikkelissaan Beauvoirin ja Merleau-Pontyn jakamaa käsitystä kehosta. Tämän käsityksen mukaan kehon nähdään olevan jatkuvassa kulttuurin ja historiallisten mahdollisuuksien ruumiillistumisen prosessissa. Täten siis esimerkiksi sukupuolen voisi katsoa ruumiillistuvan kehossa samalla tapaa kuin performatiiviset teot esitetään teatterissa. Butler mainitsee, että Merleau-Pontylle keho ei ole siis ainoastaan historiaan pohjautuva käsitys ja idea, vaan myös mahdollisuuksien summa, jota jatkuvasti toteutamme. (Butler 2002, 120-134.)

Tämä ajattelu on lähellä edellä mainitsemaani käsitystä kehosta tanssijalle 'olemassaolon mahdollisuuksien keitaana'. Osana yhteiskuntaa, olemme väistämättä poliittisia. Esimerkiksi sosiaalisen sukupuolemme olemassaolo on yksi todiste tästä. Miten tämä siis liittyy tanssijan työhön? Tanssija ja esiintyjä edustaa joka kerta näyttämölle noustessaan jonkinnäköistä ihmiskuvaa ja tiettyä kehoa, tai tiettyjä olemassaolon mahdollisuuksia. Olisi siis naiivia ajatella, että olemisemme poliittisuus ei pätisi myös tässä tilanteessa.

Viime keväänä tein sooloteoksen, jossa olin pukeutunut mieheksi koko teoksen ajan. Teoksen nimi on osuvasti *The Man.* Minua kiinnosti, miten ihmiset katsovat minua, ja mitä he näkevät katsoessaan, jos otan toisen identiteetin. Niin sanottu valepukuni ehdotti hyvin selkeää miehen henkilöhahmoa miesten housujen ja paidan sekä tekoviiksien kautta, mutta jätin tarkoituksella näkyväksi omat kasvoni, hiukseni ja paidan alla paljaat rintani luodakseni ristiriitaa. Valitsin vaihtoehtoisena identiteettinä miehen identiteetin, mutta soolossa ei ollut varsinaisesti kyse sukupuoli-identiteetin kyseenalaistamisesta, vaan identiteetin kyseenalaistamisesta yleensä. Mikä luo meidän identiteettimme ja miten identiteettimme välittyy?

Mikäli seuraan Butlerin ajatusmallia sukupuoli-identiteetin muodostumisesta, identiteettimme voisi ajatella olevan performatiivinen tekojen ja käyttäytymisentapojen summa. Soolossani halusin kysyä, mitä tapahtuu, jos käyttäydyn eri tavalla kuin mitä minulta oletetaan? Tai pikemminkin, mitä jos käyttäydyn täysin samalla tavalla, mutta muutan ulkoista olemustani ja identiteettiäni ratkaisevasti? Luoko se ihmisille, katsojille, tilaisuuden nähdä minusta jotain, mikä ehkä muuten jäisi näkemättä?

Saamassa palautteessani oli mielenkiintoista se, kuinka osa ihmisistä luki teosta lähinnä miehen ulkoasun kautta, ja täten tiettynä miehen henkilökuvana. Osa katsojista taas kommentoi, että mielenkiintoisinta oli, kuinka ylle pukemani miehen asu toisinaan oli pelkästään selkeä valepuku, ja he näkivät minun tanssivan valepuvussa, ja kuinka jonain hetkinä minä olin mies, ja mies oli minä, ja valepuku muuttui todeksi. Monet ystäväni kommentoivat teoksen nähtyään, että he näkivät minusta aivan uusia puolia ja että tanssissani oli läsnä aivan uusia ulottuvuuksia niin fyysisesti kuin läsnäolon ja tulkinnankin kautta. Tehtäväni soolossa ei ollut olla mies. Tehtäväni oli olla kuka olen ja artikuloida sitä olemassaoloa kaikkine mahdollisuuksineen koreografian sisällä, miehen asussa. Lisäkysymyksenä oli tietysti, kuinka tämä asu vaikuttaa minuun ja kuinka minä vaikutan asuun, mutta ensisijainen intentio ei ollut niin sanotusti esittää miestä. Kysymykseni oli, voisiko olla, että valeasun kautta minun olisi itse asiassa helpompaa sallia ihmisten nähdä minut ja katsoa minua?

Pidemmälle meneminen

Usein koreografi tai ohjaaja kannustaa tanssijaa menemään pidemmälle tälle annetussa tehtävässä, oli se sitten liikkeellinen tai ei. Otetaan esimerkiksi perinteinen tilanne, jossa tanssija on opetellut koreografin luoman tietyn liikemateriaalin, fraasin, joka on osa esitettävää teosta, koreografiaa. Mitä tarkoittaa mennä pidemmälle tämän liikemateriaalin kanssa? Mitkä ovat vaihtoehdot? Pidemmälle fyysisesti, kohti fyysisen kestävyyden ja kyvyn äärirajoja? Vai pidemmälle liikemateriaalin tulkitsemisessa tietyllä tavalla? Pidemmälle menemisen ohjeistuksen voisi myös ajatella olevan tietynlainen rohkaisu jatkaa kehittymistä, olla pysähtymättä ja tyytymättä tiettyyn suoritukseen. Aina voi mennä pidemmälle. Fyysisesti voi aina olla esimerkiksi nopeampi, notkeampi, sulavampi tai voimakkaampi, mahdollisuudet ovat miltei rajattomat. Esiintyjänä taas voi aina olla esimerkiksi herkempi, rohkeampi, avoimempi, kutsuvampi tai röyhkeämpi, jälleen mahdollisuudet ovat miltei rajattomat.

Taitava tanssija omaa laajan mahdollisuuksien spektrin ja kyvyn valita ja nähdä, mitä tarvitaan missäkin tilanteessa. Joskus liikemateriaali, fraasi, on tanssittava käyttäen enemmän lihasvoimaa ja yritystä, kun taas toisinaan liikettä palvelee paremmin painovoimaa hyväksi käyttävä, vapaampi ja tiputettu, luisesta rakenteesta ajatuksellisesti liikkuva keho. Jatkuvan kehityksen voisi ajatella olevan mahdollisuuksien alati laajentamista ja näkemään oppimista. Yhtä tärkeää on kuitenkin tietää, missä kulkee rajat? Keho on jatkuvassa muutoksessa, mikä tekee myös fyysisistä rajoista liikkuvat. Mitkä näistä rajoituksista ovat sellaisia, joiden läpi voi työskennellä, ja mitä kannattaa kuunnella ja kunnioittaa?

Myös omien mentaalisten ja henkisten rajojen tunteminen on tärkeää. Mihin pystyn minäkin hetkenä? Voinko jatkaa rajojen työntämistä pidemmälle, vai onko tietyllä hetkellä vastaan tullut raja jotain, mitä kunnioittaa itsensä eheänä säilyttämisen vuoksi? Suurempi kysymys on myös, kuinka eheänä tarvitsee itsensä kokea, ja mikä tuottaa tämän kokemuksen eheydestä. Nykyään esittävän taiteilijan ja tanssijan repertuaarin oletetaan

olevan hyvin laaja niin liikkujana kuin esiintyjänäkin. Yksi koreografi voi pyytää tanssimaan Trisha Brownin teosten inspiroimaa liikemateriaalia, kun taas toinen pyytää masturboimaan lavalla. Tietysti on myös valinta kenen kanssa työskentelee, mutta joka tapauksessa itsensä kuunteleminen ja omista rajoistaan tietoisena oleminen on ehdottomasti tärkeä elementti tanssijan työssä.

Syvemmälle meneminen

Syvemmälle menemisen kysymys ja haaste tuli minua vastaan ehkä konkreettisimmin talvella 2006 osallistuessani David Zambranon Soul Projectin tiiviskurssille Pariisissa. Kurssilla David esitti kysymyksen improvisaatioon pohjautuvan liikkeen ohjeistukseksi: ”What if I could dance like the soul singers sing? Mitä jos voisin tanssia, kuten soul-laulajat laulavat?”

Konkreettisesti kehoa ajatellen, syvälle menemisen voisi ajatella liittyvän siihen, mistä tanssija ajattelee liikkeen alkavan. Tanssija ajattelee usein kehoaan ikään kuin kerroksisena kokonaisuutena ja eri tanssitekniikoissa painotetaan eri ruumiinrakenteiden, kerrosten, keskeisyyttä. Liikkeen voidaan niin sanotusti ’ajatella alkavan’ ja kehon ikään kuin käynnistyvän, esimerkiksi lihaksistosta, luista, hermostosta tai sisäelimistä. Tämä jonkin tietyn rakenteen ajatuksellinen painotus rajaa kokemuksellisuuden mahdollisuuksia ja tuottaa tietynlaisen liikekielen ja estetiikan. Faktisestihan koko keho liikkuu ja liike oikeastaan alkaa kaikkialla yhtä aikaa. Tai itse asiassa liike ei ala mistään, sillä se ei ikinä lakkaa. Keho on jatkuvassa liikkeessä; veremme kiertää, sydänlihas sykkii, keuhkot laajenevat ja supistuvat asiaa sen enemmän ajattelematta.

Oma ajatuksellinen kehitykseni liikkeen alulle panevasta rakenteesta kehossa alkoi lihaksista, siirtyi sitten luihin ja luista edelleen hermoihin, hermojen ajattelemisesta sähköön, sähköstä energiaan ja energian kuljettamiseen ja virtaavuuteen, sekä viimein tämän energian artikulointiin ja säätelyyn. Tällä hetkellä minua auttaa eniten ajatus liikkeestä ja liikkumisesta koko keholla saman aikaisesti. Säätelen ja artikuloin liikettä käyttäen

apuna tilanteesta riippuen milloin mitäkin mielikuvaa tai konkreettista kehollista rakennetta.

Eri tanssitekniikat myös painottavat eri kehon rakenteiden keskeisyyttä. Modernin tanssin tekniikoille, kuten Graham-tekniikalle, on esimerkiksi tyypillistä sitkeämpi, lihaksikkaampi liikkeellinen laatu, kun taas release-tekniikka painottaa luisen rakenteen keskeisyyttä ja tiputetumpaa liikkeellistä laatua.

Keskeisintä tässä liikkeen lähtökohdan analyysissä lienee sen mieltäminen, että tapa ajatella liikettä ja sen kehollista lähtökohtaa on myös yhteydessä tulkinnan tapaan. Tanssijan tulkinta ei siis koskaan ole erillinen hänen tavastaan ajatella tai lähestyä liikettä. Tulkinta tai esittäminen ei ole irrallinen, jälkeenpäin tanssiliikkeen päälle liimattu asia, vaan tulkinnan tapa, oli se sitten ekspressiivinen, performatiivinen tai mikä hyvänsä, on oleellinen osa liikkeen kehollistumista. Tanssija liikkujana on esiintyvä taiteilija, mikä tekee liikkumisesta ja tulkinnasta tanssijalle toisistaan erottamattomat.

Syvemmälle menemisen voisi ajatella olevan myös kysymys tietoisuutemme osallisuudesta tanssiin ja esitystapahtumaan. Kun tanssin, ajattelen samalla jatkuvasti. Annan itselleni ohjeita, ja tietoisuuteni kuuntelee kehoani jatkuvasti pyrkien koordinoimaan sen liikkeitä ja tapahtumia tanssille sopiviksi. Käytän apunani mielikuvia saavuttaakseni tietyn liikkeellisen laadun tai toteuttaakseni tietyn liikeradan, ja päätyäkseni tiettyyn tulkinnan sävyyn. Mielikuva voi olla toiminnallinen ja konkreettinen, kuten liikuta lantiota enemmän tilassa tai metaforinen, kuten ajattele jokaisen sormesi päässä olevan pieni lamppu, joka syttyy ojentaessasi sormen. Toisinaan tämä tietoinen ohjeistus dominoi tanssimistani niin vahvasti, että se kääntyy itseään vastaan. Tällöin hetkessä oleminen ja kehon viestien kuuleminen itse asiassa vaikeutuu.

Syvemmälle menemisen voisi nähdä ohjeena sulkea pois tai antaa vähemmän huomiota tietoiselle, järkiperäiselle tavalle ohjata itseään, ja tiputtautumisena enemmän aistien välityksellä tulevan informaation kautta reagoimiselle ja vaistojenvaraisen kehollisuuden sekä jatkuvan si-

säisen liikkeemme tasolle. Tämä vaatii kuitenkin luottamusta kehoon ja sen älykkyyteen ja kykyä luopua järkiperäisestä, tietoisesta kontrollista. Kehossamme tapahtuu niin paljon joka tapauksessa, ajattelimme sen kontrollointia tietoisesti tai emme. Keholla on oma ajattelunsa ja älykkyytensä, joka ratkaisee puolestamme monia ongelmia jatkuvasti.

Miten syvälle menemistä voisi sitten ajatella suhteessa esiintymiseen ja esitystapahtumaan? Ajattelen sen jonkinlaisena omistautumisena asialle, koreografialle ja tapahtumalle. Syvemmälle meneminen liikkeellisesti ja kehollisesti on suoranaisessa yhteydessä tulkinnan syventymiseen. Vaikuttavinta ja inspiroivinta on nimenomaan nähdä tanssijan ja esiintyjän tulkitsevan koreografiaa koko ihmisyydellään ja olemassaolon mahdollisuuksillaan. Tällöin liikettä ei vain esitetä, vaan liike ja tanssi reflektoivat koko ihmistä kaikessa energeettisessä kompleksisuudessaan, kyseisen koreografian tulkinnan viitekehyksessä. Tämä tanssista ja koreografiasta osallisena olo ei ole narsistista itseilmaisua tai itsestä täysin etäännytettyä liikkeen virtuoosinomaista suorittamista. Sitä voisi pikemminkin kuvata olemassaolon tietyn tavan tai mahdollisuuksien ruumiillistumiseksi ja hetkessä olemiseksi.

”What if I could sing like the soul singers sing?” on suomentunut minulle eri tavoilla eri hetkinä. Tällä hetkellä se näyttäytyy kysymyksenä: ”Entä jos liikkuessani tekisin päätöksiä ja ratkaisuja tietoisen mieleni sijaan kehollani, kurottaen täten syvemmälle ja syvemmälle kohti vaistonvaraista kehollisuuttani ja eläimellisyyttäni ja olisin läsnä esitystapahtuman jokaisessa hetkessä koko performatiivisen kehoni ja ihmisyyteni olemassaolon voimalla sen avoimet mahdollisuudet tiedostaen?”

Kontrollin merkitys ja tarve

Kontrollin ja kontrolloinnin oppimisen voisi ajatella olevan tärkeä osa tanssin opiskelemista niin mentaalisesti kuin fyysisestikin. Pitkäraajaisena lapsena kamppailin pitkään raajojeni kontrollin löytämisen kanssa. Impulsiivisena luonteena kamppailen edelleen kärsivällisyyden kanssa. Mitä on kontrolli tanssijalle, ja miten muuten sen voisi nähdä kuin kyky-

nä linjata jalkansa ja kätensä älykkäästi suhteessa muuhun kehoon tai meditatiivisen kärsivällisenä harjoitteluna? Vai onko tanssilla itse asiassa edes mitään tekemistä kontrollin kanssa? Yritän pohtia näitä kysymyksiä esimerkin kautta.

Viime keväänä harjoittelin taiteellista opinnäytettäni, Anne Teresa De Keersmaekerin teosta *Drumming,* jonka koreografia pohjautuu tietylle liikemateriaalille, fraasille, jonka kaikki 12 tanssijaa opettelevat. Tämä liikemateriaali on Anne Teresan kehittämä. Tämän pitkän ja työlään prosessin aikana oivalsin jotain tavastani opetella ja työskennellä liikemateriaalin kanssa. Usein aloitan luomalla luonnoksen. Sukellan suoraan tanssiin, kysymättä juurikaan kysymyksiä liikkeen mekaniikasta tai laaduista. Yritän vain tanssia ja tulkita materiaalia, kuten sen hetkiseltä tieto- ja taitopohjaltani kykenen. Opettajan demonstroiva esimerkki ja ohjeistus on oman intuitiivisen tulkintani lisäksi pääasiallinen lähtökohtani luonnoksen luomiselle.

Kun minulla on luonnos, alan mennä yksityiskohtiin ja kyseenalaistaa tapaani toteuttaa ja tulkita liikettä sekä kokeilla eri vaihtoehtoja niin liikkeen toiminnallisen mekaniikan kuin laadunkin suhteen. Tässä vaiheessa usein alan kysyä enemmän kysymyksiä ohjaajalta ja pyytää ohjeistusta yksityiskohtien tarkentamiseksi ja hiomiseksi. Tähän asti tulkinta ja liikkeen performatiivisuus on ollut erittäin sidonnainen liikkeen fyysiseen toteuttamisen tapaan ja laatuun. Alan kuitenkin yhä enenevissä määrin yrittää syventyä kokeilemaan liikkeen ja koreografian avaavia eri tulkinnan ja olemassaolon mahdollisuuksia.

Siirtymä seuraavaan vaiheeseen, materiaalin tulkinnan tavan hiomiseen, on usein työläs ja vaatii syvällistä paneutumista niin materiaaliin kuin laajempaan koreografiseen viitekehykseenkin. Alan työskennellä yhä enemmän laatujen kanssa, leikkiä ajankäytön mahdollisuuksilla ja keskittyä erityisesti tietoisesti lukemaan tanssiini mukaan kanssatanssijani. Haaste tässä vaiheessa on jatkaa pidemmälle ja syvemmälle menemistä liikkeen ja koreografian mahdollisuuksiin. Koreografian maailma alkaa avautua yhä enemmän, ja haasteena onkin jatkaa tämän avautuvan maail-

man mahdollisuuksien kartoittamista ja oivaltamista aktiivisesti. Aiemmin valmistettu luonnos, tulkinta, oli ehkä myös tietyllä tapaa toiminnallinen, mutta ei riittävän kolmiulotteinen palvelemaan koreografiaa. Luonnos oli kuitenkin tuttu ja turvallinen, mukavan kodikas. Sitä tanssiessani koin pysyväni turvallisesti kontrollissa ja kykeneväni jokseenkin tietoisesti ohjaamaan itseäni.

Miksi siis siirtyä jälleen tilaan, jossa minulla on vähemmän kontrollia, kun olen jo saavuttanut tietyn kontrollin? Luonnoksesta ja sen kontrollin tunteesta pidemmälle ja syvemmälle meneminen avaa kokonaisen uuden maailman, josta ei ole tietoa. Sitä ei voi kontrolloida, se täytyy kokea. Vasta tähän kokemukselliseen maailmaan sukeltaminen kuitenkin avaa todellisen koreografian ja teoksen ulottuvuuden, joten sukellus on välttämätön. Vasta tässä mahdollisuuksien maailmassa liike alkaa puhua ja puhutella, ja tanssija elää osana koreografiaa koko ihmisyydellään, kuitenkin unohtamatta taitoaan artikuloida kyseistä maailmaa.

Drummingin prosessissa koreografian opetteleminen oli minulle selkeän portaittainen kokemus. Näin ei kuitenkaan ole välttämättä aina. *Drumming* on teos, jonka tulkitseminen vaatii äärimmäistä tarkkuutta, sillä sen rakenne on erittäin tiivis ja tempo armottoman haastava. Yksi keskeinen kysymys, jonka *Drumming* minulle nostatti oli, voisinko lähestyä liikettä ja koreografiaa alusta alkaen pikemminkin olemassaolon mahdollisuuksina, vai onko se tarpeen erotella ja purkaa mekaanisiin ja esteettisiin lainalaisuuksiin, ja sulkevatko nämä vaihtoehdot toisensa pois?

Drumming on vuonna 1998 ensi-iltansa saanut teos ja reflektoi sen ajan estetiikkaa. Tulkitessa teosta tänä päivänä, tanssija kohtaa paljon kysymyksiä, kuten mikä on *Drummingille* ominainen kehollisuuden ideaali tai mitkä ovat olemassaolon mahdollisuudet tämän teoksen sisällä? On helppoa ajautua kategorisoimaan teos tiettyyn historialliseen viitekehykseen ja sille ominaiseen stereotyyppiseen estetiikkaan. Tällöin kysymykseksi jää, millainen teos *Drumming* on tänä päivänä, tämän päivän tanssijoiden tanssimana? Kuinka säilyä uskollisena teokselle ja sen historiallisuudelle,

mutta silti löytää itselleen mielekäs tulkinnan tapa ja teoksesta osallisena olemisen mahdollisuudet?

Nämä kysymykset lienevät oleellisia repertuaariteosten harjoittelemisessa. Usein harjoitellaan, kuten myös *Drummingin* tapauksessa, hyvin yksityiskohtaisesti alun perin toisen tanssijan luoma ja tulkitsema rooli. Kysymykseksi tässä jää myös, miten löytää oma tanssijuutensa tämän roolin sisällä ja tehdä roolista omansa, eikä ainoastaan ulkokohtainen kopio? Juuri näiden kysymysten kanssa kamppaillessani ja omaa tulkintaani etsiessäni, koin tarpeelliseksi lähestyä teosta nimenomaan artikuloimalla sen olemassaolon mahdollisuuksia omasta tanssijuudestani ja esiintyjyydestäni käsin pikemminkin kuin ainoastaan kopioimalla ja representoimalla tiettyä ideaalia. Yritin tässä seikkailussa säilyä mahdollisimman uskollisena alkuperäiselle teokselle, sillä se oli myös koreografin toivomus. Ohjaajilla oli suuri rooli tämän uskollisuuden säilyttämisen vartijoina.

Drummingia harjoitellessamme katsoimme teosta paljon videolta, sillä opettelimme koreografiaa alkuperäisen version tanssineilta tanssijoilta. Liikekieli ja koreografialle ominaiset rakenteet sekä tanssijoiden välinen kommunikaatio ehdottavat tietynlaista suhdetta teokseen. Musiikki on keskeinen osa teoksen dynamiikkaa ja sanelee pitkälti myös liikkeen dynamiikkaa ja teoksessa läsnäolon energiaa. Kaikki tämä yhdessä, mukaan lukien 12 yksilöllistä tanssijaa, luovat lavalle tietyn energian ja teokselle ominaisen tavan kuljettaa tätä energiaa. Teoksen tulkinta pohjautuu paljolti näille elementeille, ja tietysti ohjaajilta tulevalle ohjeistukselle. Ohjaajat pitivät jokseenkin tiukasti ja yksityiskohtaisesti kiinni koreografian alkuperäisestä versiosta ja antoivat toisinaan hyvinkin konkreettisia ohjeita tulkinnalle, kuten hymyile tässä, se on tärkeää, jotta tiedämme, että huomioit toisen tanssijan. Nämä ohjeet tuntuivat usein hieman ulkokohtaisilta, vaikka saattoivatkin olla oleellisia teoksen alkuperäistä tulkintaa mukailevan tulkinnan löytämiselle. Juuri näissä hetkissä keskeiseksi nousi kysymys, miten löytää oma suhteensa teokseen eikä ainoastaan imitoida eteen asetettua mallia?

Teoksen harjoitusprosessin loppuvaiheella, huomasin asettuneeni tiettyyn tapaan esittää *Drummingia*. Tiesin täsmälleen, missä kohtaa hypätä korkealle, missä kohtaa venyttää liikettä pidemmälle ja miten hymyillä kenellekin kanssatanssijalleni minäkin hetkenä. Osasin kopioida ja imitoida roolini alkuperäistä tanssijaa hyvin yksityiskohtaisesti. Ensi-illassa tämä tarkkuus toi varmuuden ja kontrollin tunteen ja tietysti helpotti paineen ja jännityksen tunnetta. Jo seuraavassa esityksessä koin välttämättömäksi alkaa kokeilla ja leikkiä sekä kysyä itseltäni, mitä jos tämä voisi olla tänään hieman toisin? Ja mitkä ovat rajat, joiden sisällä minun tulee pysyä? Voisinko riskeerata hieman enemmän? Voisinko todella sallia itseni elää tätä teosta sen jokaisena hetkenä, jokaisen kanssani tanssivan ihmisen kanssa ja jokaisen katsomossa olevan ihmisen läsnä ollessa, suorittamatta sitä mekaanisen turvallisesti ja puutuen illasta toiseen tekemään asiat kuten ne kuuluu tehdä ja tiedän niiden toimivan. Voisinko pitää mahdollisuuteni avoimempana sen suhteen, miten tulkita tätä teosta? Vasta nämä kysymykset itselleni esitettyä *Drumming* alkoi todella näyttäytyä olemassaolon mahdollisuuksina.

Mielenkiintoinen haaste esiintymisessä on siis, miten saapua tilaan, jossa on kontrollia, mutta ei liikaa kontrollointia? Kontrollin voisi sanoa ilmenevän taitona ja kykynä artikuloida esitystapahtumaa ja omaa kehollista ja myös mentaalista olemassaoloaan esitystapahtumassa. Kontrolloinnin voisi ajatella olevan liiallista tietoista tilanneanalyysiä tai yrittämistä, joka vaikeuttaa hetkessä olemista ja kokemuksesta oppimista. Kokenut tanssija oppii myös hahmottamaan, missä vaiheessa prosessia on oleellisempaa keskittyä enemmän tarkkuuteen ja yksityiskohtiin ja milloin on tarve päästää irti, antaa tanssin tapahtua, ja oppia siitä lisää kokemalla.

Aivan kuten harjoitusprosessissa tanssija säätelee oppimistaan edellä mainituin keinoin, säätelee hän myös tulkintaansa esitystapahtumassa jatkuvasti tunnustelemalla kuinka hienovaraisesti tai voimakkaasti hän projisoi läsnäoloaan tilassa. Kokenut tanssija ymmärtää, että löydettyään tavan tulkita teosta, on tärkeää jatkaa edelleen sen kysymistä, miten tulkita kyseistä teosta. Vain näin tanssijan tulkinta hengittää ja elää teoksen

mukana sen jokaisessa hetkessä. Tulkitessaan koreografiaa tanssija pyrkii välittämään jotain yleisölle. Konkreettisen liikemateriaalin tai muun teon suorittamisen lisäksi, tanssija on jatkuvassa dialogissa ja neuvottelussa koreografian kanssa. Jokainen esitys on oma tapahtumansa, oma maailmansa, ja täten tanssija elää koreografian jokaisessa esityksessä ainutlaatuisella tavalla.

Jokainen hetki on ainutlaatuinen. Tanssijan herkkyystila, energia, vireys ja keskittymiskyky vaihtelevat ja tietysti esitystapahtuman dialogin toisen osapuolen, yleisön, energia, keskittymiskyky ja vireystila vaikuttavat myös esitystapahtumaan. Tanssija esiintyjänä tunnustelee jatkuvasti ilmaa ympärillään ja säätelee ja artikuloi läsnäoloaan ja tulkintaansa sen mukaan. Hän kysyy itseltään, kuinka auki pitää ikkunat? Kuinka paljon tuulta ja tuppuraa päästää tilaan?

Tanssija ikään kuin säätelee tanssinsa äänenvoimakkuutta jatkuvasti ja tunnustelee, milloin tuutata täydellä teholla ja milloin kuiskata hiljaa. Toisinaan tämä tunnustelu tapahtuu miltei ilman tietoista ajatusta ja tuntuu kuin tanssija herkistyisi jollain tapaa tilassa olevalle energialle ja ilman paksuudelle niin äärimmäisesti, että hän kykenee täsmälleen tietämään, miten kierrättää sitä energiaa itsensä kautta takaisin tilaan, keräten ja lähettäen edelleen eteenpäin. Tätä voisi kai kutsua jonkinnäköiseksi flow -kokemukseksi. Tämän kokemuksen jakaminen kanssaesiintyjien kanssa on vielä voimakkaampi kokemus. Sen vastakohdan voisi kaiketi ajatella olevan tunne siitä, että esitystapahtuman jokaisessa hetkessä tietoinen järkiperäinen ajattelu ohjeistaa valintojen tekemistä, ja esittäminen tuntuu tekniseltä ja hengettömältä.

Ville Sandqvist kuvaa tätä kokemusta näyttelijän näkökulmasta artikkelissaan ”Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä” seuraavasti:

> Itse en henkilökohtaisesti usko täydelliseen eläytymiseen, sanan varsinaisessa merkityksessä. Mutta parhaimmillaan ja nautinnollisimmillaan näytteleminen on tietyn kontrollin, tietoisuuden

> ja itsesensuurin puuttuessa. Näytteleminen on liikkumista sillä rajamaalla, missä tietää mitä tekee ja mitä tulee tehdä niin hyvin, että sen voi unohtaa; missä kontakti yleisöön on herkkä ja voimakas; missä mieli on niin valpas ja viritetty roolihenkilön taajuudelle, että kaikki fyysinen toiminta – yllättävissäkin tilanteissa – tapahtuu roolin kautta ja missä näyttelijän läsnäolo on rentoa ja varmaa. Ja tämä varmuus antaa näyttelijälle mahdollisuuden astua askel kohti tuntematonta – niin sanotusti heittäytyä roolin vietäväksi draaman pyörteisiin, jolloin ei enää tarkalleen tiedä, eikä haluakaan tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu. Mutta kun sen antaa tapahtua, yhdessä yleisön ja vastanäyttelijöiden kanssa, siinä on teatterin magiaa. Näyttelijän on aina muistettava olla antelias. Näytteleminen on antamista ja saamista. (Sandqvist 1995, 179.)

Egon merkitys ja egosta luopumisen merkitys

Tanssija harjoittelee vuosikausia tullakseen tanssijaksi ja rakentaakseen niin kehollista tietotaitoaan kuin mentaalisia voimavaroja ja keinojaan soveltuakseen ammattiinsa. Koska tulkinnan välineenä ja oppimisen kohteena on oma keho, on tanssijan minuus vahvasti mukana tässä prosessissa, ja persoonan kehityksellä ja kasvulla on suuri merkitys myös tanssijan ja esiintyjän ammattitaidon syventymiselle. Täten henkilökohtainen kasvu on myös kasvua tanssijana ja taiteilijana. Keskeiseksi kysymykseksi tanssijan ammatissa ja siihen kouluttautumisessa nousee siis myös, kuka minä olen tässä kaikessa ja mikä rooli egollani on tanssijaksi tulemisen prosessissa? Mikä on minun henkilökohtainen suhteeni ja etäisyyteni koreografiaan, ammennanko myös henkilökohtaisesta kokemuksestani tai ilmaisenko samalla itseäni tulkitessani koreografiaa?

Ihmisinä olemme energeettisiä olioita. Tämä näyttäytyy kehossamme ja tavassamme ’kantaa kehoamme’. Psyykkisen ja fyysisen yhteys konkretisoituu kehossamme ja siinä, miten ajattelumme ja emotionaalinen olotilamme manifestoituu kehossamme. Mitä enemmän opin kehostani ja

tanssista, sitä enemmän oivallan, kuinka keskeistä tämän ymmärtäminen on tanssijalle. Toisinaan kehollisen oivalluksen tiellä ei olekaan fyysinen rajoite kuten notkeuden tai nopeuden puute, vaan monesti tiellä seisoo tietty ajattelumalli tai mieltämisen tapa, johon usein liittyy myös tietty emotionaalinen suhde. Kun tanssija todella syventyy olemassaolonsa ja kehollisuutensa mahdollisuuksiin, on hänen oltava äärimmäisen itsereflektiivinen ja kyettävä tietyllä tapaa etäännyttämään itsensä itsestään nähdäkseen kaikki ominaisuutensa, niin kehollisetkin, mentaaliset kuin emotionaalisetkin, olemassaolon mahdollisuuksina ainoiden oikeiden tai huonojen väärien ominaisuuksien sijaan.

Monni lainaa Alexander Lowenia (1976) esitellessään *bioenergetiikan* näkökulmaa kehon ja mielen yhteydesta seuraavasti:

> Bioenergetiikka ymmärtää persoonallisuuden kehon ja sen energeettisten prosessien kautta. Krooniset ja usein tiedostamattomat lihasjännitykset ovat syynä energian puutteeseen tai sen alhaiseen tasoon. Nämä jännitykset ovat aiheutuneet tunteiden ja spontaanien impulssien tukahduttamisesta. Tämän torjunnan tuottamat jännitykset ovat siirtyneet tiedostamattomiksi rakenteiksi ruumiiseen ja egon asenteisiin. Seurauksena on paitsi energian vapaan virtauksen estyminen kehossa, myös psyykkinen asenne: Kieltojen, rationalisoinnin ja projektioiden systeemi, josta egon rakenne koostuu. Kommunikointi omien ruumiintuntemusten ja mielen välillä eriytetään ja eristetään. (Monni 1995, 67.)

Eri koreografeilla ja tanssijoilla tuntuu olevan hyvinkin erilaisia tapoja mieltää minän, egon, merkitys omalle tanssijuudelle ja taiteilijuudelle.

Henkilökohtaisen suhtautumisen lisäksi, tämä tulee myös ilmi työskentelytapojen erilaisuudessa. Toiset suhtautuvat tanssiin erittäin rationalistisesti, järkiperäisesti, kun taas toisille tanssi on yhtä tunteiden tulvivaa leikkikenttää. Joitain koreografeja kiinnostaa hyvinkin teoreettinen lähestymistapa koreografian tekoon, kuten esimerkiksi matemaattiset raken-

teet, kun taas toisille kiinnostuksen kohteena on ihmisen emotionaalinen kapasiteetti ja työskentely hakeutumalla erilaisiin tiloihin niin fyysisesti kuin henkisestikin. Eri koreografien kanssa työskennellessään, tanssija koittaa jatkuvasti sovittaa itseään ja omaa näkemystään näihin eri maailmoihin ja löytää olemassaolon mahdollisuuksia ja keinoja tulkita kutakin eri teosta. Voisi ajatella, että eri lähestymistavat ja eri teokset vaativat myös erilaista henkilökohtaista suhdetta teokseen. Kenties esimerkiksi työskennellessä fyysisten ja emotionaalisten ääritilojen kanssa, tanssijalle on edullista hyödyntää prosessissa omaa henkilökohtaista kokemusmaailmaansa ja historiaansa, kun taas teoreettisemmalle pohjalle rakentuvassa teoksessa esimerkiksi matemaattisten rakenteiden eri mahdollisuuksista liikkeen toistossa, lienee myös tanssijan henkilökohtainen suhde teokseen järkiperäisempi ja etäisempi.

Kuinka tärkeää tanssijalle on samaistua tai löytää henkilökohtainen suhde tulkitsemaansa koreografiaan? Mihin tanssijan on uskottava, minkä on oltava totta tanssijalle, jotta hän kykenee niin sanotusti todella laittamaan itsensä likoon koreografiaa tulkitessaan? Ainakin voisi ajatella, että teoksen intention on oltava tanssijalle selkeä, samoin kuin teoksen sisällä olevien konkreettisten tehtävien intentioiden, olivat ne sitten liikkeellisiä tai eivät. Tanssijalle on oltava selkeää, mistä hän on osallisena, ja mitkä ovat ne olemassaolon mahdollisuudet, joiden kanssa hän on tekemisissä, vaikka hän ei henkilökohtaisesti niihin samaistuisikaan osana omaa elämäntapaansa. Monni toteaa tanssijan onnellisuuden kokemuksesta tanssissa seuraavasti:

> Tanssijan henkilökohtainen onnellistuminen tanssiessa...on aina tekemisissä sellaisen hetken kanssa, jolloin liike sinänsä ja tapahtuma itsessään on kaikki. Silloin egotietoisuus on häivytetty taka-alalle ja osittunut minä tuntuu tanssivan eheydessä ja ”läpinäkyvyydessä”. Tanssija neuvottelee jatkuvasti koreografian kanssa. Hänellä voi olla henkilökohtaisella tasolla eri etäisyyksiä eri teoksiin, joissa hän on mukana, mutta siitä riippumatta tans-

> sija ei ensisijaisesti ilmaise itseään, vaan tulkitsee koreografiaa, teosta, ja sille ominaisia olemassaolon mahdollisuuksia. Tietysti tanssijan henkilökohtainen historia ja kokemus tekevät hänestä sen ihmisen, yksilön, joka hän on tulkitessaan teosta. (Monni 1995, 72.)

Monni jatkaa menneisyyden merkityksestä seuraavasti:

> Ruumis kantaa mukanaan menneisyyttään tähän hetkeen, kaikki menneet kasvuumme ja kehitykseemme vaikuttaneet kokemukset ovat yhä käyttäytymistapoina tai asenteina mukanamme paitsi mielessämme myös ruumiissamme. Tietoisen työskentelyn kautta tästä voi avautua, paitsi loputtomasti uusia ilmaisullisia mahdollisuuksia, myös tilanne, jossa taiteen harjoittamisen kautta avautuu mahdollisuus olla ”varsinaisella tavalla”. Tällöin esteettisten ja muiden päämäärien lisäksi tanssitaiteen viesteihin kuulusi myös olemisen tavan polemisointi ja tutkiminen. (Monni 1995, 67.)

Resistanssi[3] - apukeino vai päähänpinttymä

Resistanssi on erittäin tärkeä osa taiteen tekemistä ja taiteilijan suhdetta yhteiskuntaan. Ilman halua kehittää omaa ajatteluaan ja omaa ääntään, ei synny taidetta. Valtavirran trendien mukana kulkeminen voi tuottaa korkeatasoistakin viihdettä, mutta ilman resistanssia ei synny taidetta.

Tanssia opiskellessani olen kokenut resistanssin tärkeänä. Minulle on ollut tärkeää oivaltaa, että voin itse pitkälti muotoilla oppimiskokemustani ja vaikuttaa ammatilliseen kehityskaareeni. Joskus on tärkeää pysyä tietyn aiheen tai kysymyksen parissa, vaikka ulkoapäin satelisikin ohjeita tai eh-

3 Käyttämäni termi resistanssi tulee englannin kielen termistä resistance. Resistance kääntyy suomen kielelle sanakirjan mukaan muun muassa seuraavilla tavoilla: vastustus, vastustuskyky, vastarinta, vastarintaliike, kestävyys. Käyttäessäni termiä resistanssi, koen kaikkien yllämainittujen käännösten sisältyvän siihen.

dotuksia keskittyä muihin aiheisiin. On joskus tärkeää uskoa esimerkiksi tiettyyn tapaan ajatella kehosta tai tiettyyn työskentelytapaan, jotta voi oivaltaa asioita ja oppia uutta omaa reittiään. Yhtä lailla kuin on tärkeää tietää oma kantansa ja puolustaa sitä on myös tärkeää oppia päästämään irti. Aiemmin kirjoitin kontrollin tärkeydestä ja merkityksestä tanssijalle. Yhtä tärkeää kuin kontrolli on antaa asioiden tapahtua, oppia yrittämään ja oppia olla yrittämättä. Tämä pätee niin kehoon, luovaan prosessiin kuin tulkintaan ja esiintymiseenkin. Kutsun tätä tapahtumaan sallimista 'laisse-passer' -ajatteluksi.

Meillä on tietysti tarve pitää kiinni egostamme, minä-kuvastamme. Egosta voi olla hyötyä tai haittaa niin tanssin opiskelemisessa ja uuden oppimisessa kuin tanssijan työssä ja koreografian tulkitsemisessa. Tanssijalla on toisinaan tarve pitää kiinni käsityksistään itsestä tulkitsijana ja siitä, mitkä ovat hänen vahvuutensa tanssijana. Mikäli koreografi pyytää tanssijaa työskentelemään vasten tätä ja lähestymään teoksen tulkintaa toisella tavalla, voi tämän hyväksyminen olla vaikeaa tanssijalle. Koreografiin ja itseensä luottaminen on tässä tilanteessa ratkaisevaa. Jotta uskaltaisi hypätä tuntemattomaan, ja oppia uusia olemassaolon mahdollisuuksia, on luottamus avaintekijä. Haasteena tanssijalle on vahva itseluottamus ja omien kykyjensä ja vahvuuksiensa tiedostaminen, mutta myös avoimuus uudelle, itsereflektiivisyys, rohkeus ottaa riskejä ja luottamus kollegoihin. Egon, minä-kuvan, on siis samaan aikaan oltava vahvoissa kantimissa, mutta myös riittävän joustava, jotta se ei seisoisi tiellä. Tämä helpottaa kaiketi elämää yleensä, mutta koska tanssija on nimenomaan jatkuvasti tekemisissä olemassaolon eri mahdollisuuksien kanssa, on se hänen ammatissaan erityisen keskeistä. Kun tulee tunne, että ei tiedä jotain tai ei osaa tai ymmärrä, on tärkeää, että esiin nousee epävarmuuden sijaan uteliaisuus ja halu oppia uutta.

Esiintyjän haavoittuvuus

Olen kysynyt itseltäni viime aikoina, millaisen tanssijan, esiintyjän, uskon ihmisten haluavan nähdä? Mikä tekee esiintyjästä mielenkiintoisen?

Tietysti tekninen taituruus ja fyysinen virtuositeetti tekevät tanssijasta vaikuttavan katseltavan, mutta yksinään se ei tunnu tekevän tanssijasta kovinkaan mielenkiintoista esiintyjää. Kaikkein karismaattisimmat esiintyjät tuntuvat useimmiten olevan äärimmäisen inhimillisiä. Tietysti useimmiten he myös omaavat vankan teknisen taituruuden ja kyvyn laittaa itsensä likoon esiintyjinä, kyvyn mennä pidemmälle ja syvemmälle, kyvyn olla kontrollissa ja päästää irti, laajat tulkinnan mahdollisuudet, kehon ja mielen ykseyden sekä myös kyvyn jokaisena esityksen hetkenä avata olemassaolon mahdollisuuksiaan kohti tuntematonta ja kohti uutta kokemusta. Karismaattisimmatkin esiintyjät tekevät virheitä, mutta he eivät pelkää virheitä. Virheet ovat osa elämää, osa inhimillisyyttä, ja täten myös osa tanssia ja esitystapahtumaa. Tämän inhimillisyyden myöntäminen itselleen tekee esiintyjästä karismaattisen ja herkän. Se saa meidät näkemään, kuinka tanssija, esiintyjä, jokaisena teoksen hetkenä neuvottelee koreografian kanssa koko lihallisuudellaan ja verellään; koko ihmisyydellään, olematta koreografian ala- tai yläpuolella, vaan sitä eläen, sen jokaisena hetkenä kaikkine avoimine mahdollisuuksineen. Tämänkaltainen dynaaminen suhde tanssiin ja taiteeseen ja sen sisällään pitämä avoimuus muutokselle on inspiroivaa katseltavaa.

Muutos - osa elämää ja tanssijuutta

Ihmisen maailmassa-oleminen on jatkuvaa muutoksessa olemista. Heideggeria lainaten Kirsi Monni toteaa:

> Täällä olo on aina jo luonnostanut itsensä ja niin kauan kuin se on, se luonnostaa itseään.” Ihminen ei siis ollessaan omimpien olemismahdollisuuksien mukaisesti, käsitä koskaan itseään minään valmiina tai suljettuina mahdollisuuksina (sellaisena olentona, joka ei voi toimia enää muutoin kuin jo kokonaan paljastuneina toimintatapoina, tai lopullisesti paljastuneen ja pysyvän merkityskokonaisuuden sisällä). (Monni 2004, 103.)

Jos ihmisen maailmassa–oleminen on jatkuvaa luonnostumista eikä ihminen koskaan ole valmis, niin tulkitsen tämän tarkoittavan, että käsityksemme ja kykymme avautua mahdollisuuksille maailmassa on jatkuvasti muuttuvaa. Tämän oivaltaminen on ollut itselleni haastavaa, mutta samalla vapauttavaa. Se on muuttanut täysin tapaani ajatella elämästä ja tanssista. Sen sijaan, että tähtäisin saavuttamaan jotain ideaalia, pysyvästi pätevää ydintietoa ja tietoisuutta, annan yhä enemmän painoarvoa kokemuksellisuudelle. Kunnianhimoni ja intohimoni huolehtii edelleen tavoitteiden saavuttamisesta, mutta ajatus elämästä kokemuksena, ei saavutuksena on ollut itselleni ja tanssilleni käänteen tekevää.

Muutos on ehdottomasti yksi tanssijalle keskeinen teema, sillä muutoksessa oleminen tulee hyvin konkreettisesti ilmi kehollisuutemme kautta. Ihmisen keho on jatkuvassa muutoksessa, ja joka kahdeksas vuosi kaikki solumme uusiutuvat täysin, joten voisi ajatella, että joka kahdeksas vuosi saamme ikään kuin uuden kehon. Tanssijan instrumentti on keho ja voisi oikeastaan sanoa, että tanssija on poikkeuksellisen osallinen elämästä ja kiinni olemassaolossa kehonsa kautta. Keho on tanssijalle myös ilmaisun väylä esiintyvänä taiteilijana, mikä tekee muutoksesta myös esiintyjyyden kysymyksen ja elementin osana tanssijuutta.

Tanssija kohtaa jatkuvasti muutosta myös työnsä laadun vuoksi. Etenkin freelance-tanssijalle työnantaja, kollegat, työpaikka ja jopa kotikaupunki ja kotimaa muuttuvat suhteellisen tiheästi. Tanssijan on siis jatkuvasti sopeuduttava tähän muutoksessa olemiseen ja kyettävä päivittämään ja uudistamaan käsitystään tanssijuudestaan ja täten myös kehostaan ja esiintyjyydestään. Muutos on tanssijalle haastavaa, mutta samalla niin konkreettinen ja faktinen osa olemassaoloa, että sitä vastaan taisteleminen ei ole rakentavaa.

Deborah Hay, yksi Judson Dance Theatren keskeisimmistä koreografeista ja aikamme merkittävimmistä tanssintekijöistä käsittelee muutosta tanssijan työn elementtinä mielenkiintoisella tavalla. Hay käsittää muutoksen keskeisenä osana tanssia ja olemassaoloa. Tästä esimerkkinä haluan mainita kaksi itselleni tärkeänä kokemaani Hayn esitysharjoitusta, jotka

käsittelevät muutosta. Näiden ajatusten kautta Hay tuntuu kääntävän muutoksessa olemisen haasteen voimavarakseen:

> 1986: I invite being seen whole and changing. You remind me of my wholeness changing. 1991-1992: Every cell in my body invites being seen living and dying at once. Wherever I am dying is. What if dying is movement in communion with all there is? What if impermanence is a steadily transforming present? Seeing impermanence requires admitting that nothing I see is forever. I am the impermanence I see. (Hay 2003, 103.)

Tanssi on luonteeltaan kokemuksellista ja täynnä olemassaolon mahdollisuuksia. Muutoksesta huolimatta, mahdollisuudet säilyvät aina faktisesti mahdollisina ja kokemus näistä mahdollisuuksista jättää jälkensä. Näiden jälkien voisi nähdä muodostavan verkkomaisen rakenteen, joka piirtyy eräänlaiseksi kartaksi. Tällä kartalla voi sitten seikkailla loputtomiin oman halun ja tarpeen mukaan.

Keho-mieli suhteen ja katseen tarkastelua

Tanssijan koulutus tähtää kehon 'purkamiseen osiin' ja kehon ja liikkeen anatomisten lainalaisuuksien mahdollisen tarkkaan ja yksityiskohtaiseen ymmärtämiseen. Saavuttaakseen äärimmäisen tarkan fyysisen taidon ja kehittääkseen kinesteettistä älykkyyttään sekä laajentaakseen fyysisiä mahdollisuuksiaan, tanssijan on sitouduttava kurinalaiseen, päivittäiseen, fyysiseen harjoitteluun. Tanssijalta vaadittava fyysinen tietotaito on monien vuosien toistuvan harjoittelun tulos. Etenkin harjoitellessa tanssitekniikoita, jotka tähtäävät tietynlaisen, ideaalin kehon saavuttamiseen, tuntuu tanssijuudelle olennaisten ei fyysisten kysymysten ja haasteiden painottaminen kuitenkin usein jäävän taka-alalle. Tanssijan kehitykselle on olennaista holistinen käsitys itsestä ja psyykkisen ja fyysisen välisen suhteen mieltäminen. Sen pohtiminen, mikä on tanssijan suhde maailmaan ja miten hän kommunikoi ja välittää taidettaan kehollisuutensa kautta,

jää helposti liian vähälle huomiolle. Tanssijan suhde liikkeeseen perustuu kokemuksellisuudelle. Tanssija on osallinen tästä kokemuksellisuudesta koko ihmisyydellään, ei ainoastaan fyysisyytensä kautta. Niin kauan kuin kehon ja mielen ykseyttä ei mielletä osaksi tanssia, tulee tanssijan esiintyjyys olemaan aina liikkeen esittämistä pikemminkin kuin olemassaolon mahdollisuuksien artikuloimista. Tanssijan taiteilijuus ja esiintyjyys ei perustu ainoastaan fyysiselle virtuositeetille, vaan kehon ja mielen ykseydelle ja tanssista koko ihmisyydellään osallisena olemiselle.

Kehon ja mielen vuorovaikutus ja yhteys on mielletty eri tavoin länsimaisen tanssin historian eri vaiheissa. Modernille tanssille oli keskeistä tunteiden ilmaiseminen symbolisen liikkeen ja välineellisen kehon kautta, ekspressiivisyys, kun taas postmoderni ja nykytanssi mieltävät kehollisuuden itseisarvona ja esiintymisen pikemminkin performatiivisena, tekojen ja tapahtuman kulussa todentuvina olemassaolon mahdollisuuksina. Ekspressiiviselle tanssille on siis ominaisempaa kehon käsittäminen ilmaisutapahtumaa palvelevana objektina, kun taas performatiivisuudessa tietty kehollisuus ja estetiikka rakentuu teosta ja tapahtumasta osallisena olemisen kautta. Kokemuksellisuuden painottaminen ja kehon ja mielen tasavertainen arvostus sekä niiden yhteyden kiistämättömyys ovat kaiketi nykyajan ideaaleja.

Tanssille tyypillisen fyysisen, ruumiillisen, taidon korostamisen, ja tästä helposti johtuvan ruumiin objektivoimisen ikään kuin erilliseksi ihmisyyden kokonaiskokemuksesta, voisi tulkita hipovan dualistista ajateelutapaa. Dualismin[4] käsite on uuden ajan ja filosofian käsitteistöä. Mikäli oletamme, että tanssille on todella tyypillistä dualistinen keho-mieli ajattelu, nousee olennaiseksi kysymykseksi myös, miten se vaikuttaa esiin-

4 Dualismin käsite pohjautuu René Descartesin ajatteluun ja 'kartesiolaiseen dualismiin'. Descartes (1596-1650) oli yksi uuden ajan keskeisimpiä ajattelijoita. Descartes erottelee ajattelevan olion, subjektin, ja kaiken, mikä ei ole ajattelua, objektin, aineellisen, toisistaan. Descartes ajattelee, että aineellisen olemassaolon todistamiseksi on määriteltävä se, mikä on jatkuvasti pysyvää ja varmaa. Paras keino tämän todistamiseen on matemaattis- fysikaalinen tieto. (Monni 2004, 58-59.)

tyjän tapaan käsittää olemassaolonsa esitystapahtumassa? Miten tämä dualismi palvelee katseen alaisena olevaa esiintyjää, ja miten se vaikuttaa katsojan katsomiskokemukseen? Mitä tarkoittaa esiintyjän tulkinnan ja kehon performatiivisuuden kannalta tällainen itsen subjektivointi ja kehon objektivointi?

Foster kirjoittaa kehon ja mielen yhteydestä seuraavaa: Tanssin harjoittelu ei ainoastaan rakenna tietynlaista kehoa, vaan keskittyy myös ilmaisun keinojen löytämiseen. Tanssija oppii ilmaisemaan itseään kehonsa kautta ja täten esittämään tanssia. Tietty esteettinen ilmaisu voi syntyä kehon käytöstä omien tunteiden ja ajatusten ilmaisun välineenä tai kun artikuloimme fyysistä ja mentaalista olemassaoloamme ja sen rakentumista tietyksi tapahtumaksi tai fyysiseksi teoksi. Keho ja mieli voivat myös niin sanotusti elää rinta rinnan, dialogissa. Mahdollisuuksia mieltää kehon ja mielen yhteys on useita, ja niillä kaikilla on tietty esteettinen vaikutuksensa niin tanssijaan, tanssiin kuin katsojaankin. (Foster 1997, 241.)

Tanssijan suhde yleisöön

> Jean-Paul Sartren mukaan katseen kautta avautuu kolme ihmisen olemisen tapaa: hän katsoo, häntä katsotaan ja hän tunnistaa itsensä muiden katsomana. Se, miten tanssija kokee katseen on oleellista hänen 'varsinaistumiselleen' tanssijana. (Monni 1995, 71.)

Haluan pohtia katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta, pysyttäytyen uuden ajan dualistisen ajattelun teemassa sekä sen vaikutuksen pohtimisessa esitystapahtumalle. Tälle suhteelle historiallisesti tyypillinen olemus on nimenomaan subjekti-objekti- suhde, jossa subjektiivinen, passiivinen katsoja todistaa esitystapahtumaa objektivoiden näyttämökuvan ja täten myös esiintyjän. Modernin tanssin tavassa lähestyä liikettä symbolina tämä tulee erittäin keskeisesti ilmi. Tanssija ilmaisee tiettyä tunnetta universaalin, symbolisen liikkeen kautta hyödyntäen kehoaan ilmaisun välineenä.

Katsoja tekee havaintoja tästä välineellisestä kehosta ja kykenee täten tulkitsemaan esitettyjä symboleja, liikettä.

Tanssija kuitenkin myös itse valitsee astua näyttämölle ja täten asettaa itsensä katseiden alaiseksi. Tietyllä tapaa näin tehdessään tanssija estetisoi ja objektivoi oman kehonsa joka tapauksessa huolimatta siitä, kuinka hän vastustaisikin ajatusta. Kiinnostavaa onkin kysyä, miten tämä vaikuttaa tanssijan identiteetin muotoutumiseen, ja mikä on tanssijan vastuu tässä tilanteessa. Kirjoitan edellä kappaleessa ”Harjoittelusta ja mahdollisuuksien laajentamisesta” esiintyjän vastuusta ja omien rajojen tuntemisen tärkeydestä sekä tanssijan kehon poliittisuudesta. Kaikki nämä aspektit ja kysymykset ovat keskeisiä tanssijalle hänen astuessaan näyttämölle tässä subjektiivisuutta korostavassa maailmassa, jossa myös yhteiskunnallisesti ihmisen imago, kuva, paisuu merkitykseltään niin laajaksi, että se miltei valtaa identiteettimme ja todellisen olemassaolomme, eksistenssimme, kokonaan.

Miten tanssijan itsensä näyttämölle asettamisen voisi sitten ajatella vaikuttavan hänen identiteettinsä kehitykseen? Monni toteaa:

> Tällaista keho - maailmasuhdetta eläessään tanssija on kulttuurisen representaation vanki samalla tavalla kuin itse tanssi teoksena on kehon kuvallisen käsittämistavan vanki, vaikka tanssin mieli, olemisen kehollisen kineettisen *logoksen* ja eletyn kehon kokemuksen maailmasuhteena olisikin toisaalla, kinestesian ja kinesteettisen empatian alueella. (Monni 2004, 161.)

Tanssijan mahdollinen poliittisuus ja vastuu piilevät siis siinä, millaista kuvaa hän tietoisesti välittää itsestään ja kehostaan yleisölle. Kehon objektivoiminen yhteiskunnassa vaikuttaa tanssijaan yhtä lailla ja siihen, miten tanssija mieltää oman kehonsa. Tanssille taidemuotona on tyypillistä estetisointi, ja myös tanssijan opiskelussa esteettisesti ideaalin kehon tavoittelu on keskeistä. Tässä piilee tietty narsismin vaara. Jaana Parviainen kirjoittaa narsismista väitöskirjassaan *Bodies moving and moved.* Narsismi

ei ole ainoastaan yksilöllinen patologia, vaan narsismihäiriöt ovat syvästi juurtuneet kartesiolaiseen subjektin kulttuuriin, joka on noussut valtaan visionaarisen olemuksensa ja luonteensa vuoksi. Vallitsevilla sosiaalisilla olosuhteilla on tapana tuoda jollain tapaa esiin läsnäolevat narsistiset piirteet meissä kaikissa. Kuvan vallan dominanssi kulttuurissamme tuottaa laajalle levinnyttä narsismia, sillä se tarkoittaa samalla omasta kokemuksellisuudesta irtipääsyä. Kun yksilö identifioi itsensä täysin imagoonsa, kuvaansa, hänestä tulee osaton ja kuuluva ainoastaan toisten katseille, täysin vieraantunut itsestään. (Parviainen 1998, 112.)

Miten tanssija sitten voi välttää tällaisen kehonsa objektivoimisen niin itsensä kuin katsojien silmissä? Parviainen ehdottaa, että tanssiteokset voivat kumota objektivoivan katseen yrittämällä artikuloida kinesteettistä tarkkaavaisuutta, ja täten esittää vaihtoehtoista tapaa nähdä keho tilassa. Jotkut esiintyjät yrittävät luoda vuorovaikutteisemman suhteen yleisön kanssa. (Parviainen 1998, 111.)

Välttääksemme subjekti-objekti-suhteen esiintyjän ja katsojan välillä, tanssijan esiintyjyyden voisi siis ajatella olevan olemassa tanssijan ja esiintyjän välisessä tilassa. Tämä tekee esiintyjän ja katsojan välisestä vuorovaikutuksesta välttämättömän osan esitystapahtuman todentumista.

Teoksen *A Piece Danced Alone*[5] esityksen jälkeisessä yleisökeskustelussa, eräs katsoja esitti minulle kysymyksen läsnäolostani lavalla. Hän sanoi olleensa vaikuttunut ja liikuttunut tavasta, jolla mukaan luin yleisön läsnäolooni lavalla. Hän kysyi oliko tämä valinta minulle tietoinen, ja josko se on jotenkin tälle esitykselle erityinen, sillä hän ei muistanut koskaan kokeneensa vastaavaa tanssiesityksessä. Hänen käsityksensä tanssista oli, että illuusion rakentaminen on ensisijainen tehtävä ja tarkoitus tanssijalle, ja että välttyäkseen häiritsemästä tätä tarkoitusta, tanssija ei tietoisesti mukaan lue yleisöä esiintymishetkeen ja kyseiseen illuusion maailmaan.

---

5 *A Piece Danced Alone* 2011, koroegrafia: Alexandra Bachzetsis, tanssi Alexandra Bachzetsis ja Anne Pajunen.

Vastasin valinnan olevan tietoinen, ja että tämä on minulle ainoa mielekäs tapa esiintyä teoksesta riippumatta. Kaiketi kyseisen katsojan käsitys illuusion rakentamisen keskeisyydestä tanssiteokselle on peruja tanssin esittämisen historiasta ja traditiosta.

Kuten Max Herrmann sanoi:

> Draama on yksilön tekstuaalista luomista, teatteri on yleisön ja sen palvelijoiden saavutus. ...Teatterin alkuperäinen merkitys perustuu sen käsittämiseen sosiaalisena huvina ja leikkinä, teatteri on kaikkien esittämää kaikille. Tässä pelissä kaikki ovat pelaajia, niin näyttelijät kuin katsojatkin ... Katsojat ovat mukana kanssa pelaajina. Tässä mielessä yleisö luo teatterin. Teatteritapahtuma rakentuu niin monien eri osanottajien osallistumisen tuloksena, että sen sosiaalinen luonne on katoamaton. Teatteri tuottaa aina sosiaalisen yhteisön. (Fischer-Lichte 2008, 32.)

Max Herrmann, saksalainen kirjallisuushistorioitsija ja teatteritieteilijä, käsittelee esiintyjän ja katsojan välistä suhdetta esityksen olemassaolon ehtona. Herrmannille yleisön rooli katsojina ei ole etäisen ja empaattisen tarkkailijan rooli eikä myöskään intellektuelli esityksen koodien purkajan rooli. Herrmann ei käsittele katsojan ja esiintyjän välistä suhdetta subjekti-objekti suhteena; katsoja ei katseellaan objektivoi esiintyjää eivätkä esiintyjät objektivoi yleisöä esittämällä heille 'neuvoteltavissa olemattomia viestejä'. Sen sijaan molempien osapuolien läsnäolo tilassa luo heidän välilleen suhteen. Fyysisen läsnäolonsa, havaintojensa ja reaktioidensa kautta katsojat ovat aktiivisia osallistujia esitystapahtumaan. Herrmannin mukaan katsojan katsomiskokemus saa katsojan jopa kokemaan kinesteettistä empatiaa esiintyjää kohtaan ja tuntemaan kehossaan esiintyjän tuntemia fyysisiä kokemuksia. Tämä kinesteettinen empatia on Herrmannin mukaan kollektiivista ja jaettu myös yleisön keskuudessa. (Fischer-Lichte 2008, 32-36.)

Mikäli seuraamme Hermannin teoriaa, esitys on siis tapahtuma, joka tapahtuu esiintyjän ja katsojan välillä. Tätä ajattelumallia on hyödyntänyt teoksissaan esimerkiksi Max Reinhardt. Reinhardt käytti näytelmissään näyttämöratkaisuja, jotka toivat osan näyttämöä ja täten myös esiintyjät konkreettisesti yleisön keskuuteen. Joutumalla valitsemaan ja suuntaamaan katsettaan saman aikaisesti näyttämön eri osiin katsojan oli aktiivisesti osallistuttava oman esityskokemuksensa muotoilemiseen, ja täten koko esityksen olemassaolon eri mahdollisuuksien muotoutumiseen. (Fischer-Lichte 2008, 32-36.)

Esitystä ei synny ilman intentiota, aikomusta, mutta esitystä ei myöskään ole olemassa ilman yleisöä ja esitystapahtumaa. Esiintyjä on aina tietynlaisessa dialogissa yleisön kanssa. Esitystilanne on jaettu esiintyjän ja yleisön välillä, ja vuorovaikutus tässä tilanteessa on keskeistä esityksen olemassaololle ja toteutumiselle.

Kutsua tulla nähdyksi, invite being seen

'Invite being seen' tai suomennettuna kutsua tulla nähdyksi on Deborah Hayn konsepti. Foster kirjoittaa Hayn teoksen *My body, the buddhist* esittelyssä Hayn työskentelystä ja suhteesta katsotuksi tulemiseen seuraavasti:

> Hay projisoi (kuvittelee) hänen kehollista, solullista tietoisuuttaan katsovan katsojan olemassa olevaksi osana harjoitteluaan. Mennen yhä pidemmälle, hän projisoi olemassa olevaksi myös toisen, ensimmäistä katsojaa tarkkailevan katsojan. Hayn liikkuva keho tarkkailee täten itseään liikkuessaan ja tarkkailee myös itseään tarkkailemassa itseään. Monet teoriat tietoisuudesta eivät mukaan lue kehon tietoisuutta omista toiminnoistaan sen ollessa liikkeessä. Monet meditaation ja rukouksen muodot, myös buddhalaisen meditaation muodot, rohkaisevat harjoittajaa istumaan ja olemaan paikoillaan. Tätä toiminnan ja reflektion vastakkaisuutta

> uhmatakseen Hay puolustaa tietoista ja kriittisesti reflektiivistä ruumiillisuutta.[6] (Foster 2000, XVIII.)

'Invite being seen' on yksi Hayn itselleen antamista esitysharjoituksista ja hän on pukenut sen tarkemmin sanoiksi muun muassa seuraavalla tavalla vuonna 1991: "Every cell in my body invites being seen just so" (Hay 2000, 103).

Mitä Hayn 'Invite-being-seen' sitten tarkoittaa suhteessa ajatukseen kehon objektiivisuudesta ja tanssijasta tanssin, esteettisen järjestelmän, objektina? Yrittääkö Hay tällä nimenomaisella ajatuksella pyrkiä pois tanssijan kehon objektivoinnista ja kohti tanssijan ja yleisön vuorovaikutusta ja esitystilanteen jakamista? Mikäli tanssija kutsuu tulla nähdyksi, se on hänen valintansa huolimatta siitä, kuinka yleisö katsoo häntä, objektina tai ei. Voisiko tämän konseptin ajatella juurruttavan tanssijan aktiivisen kokemuksellisuuden kautta olemassaolonsa perustaan, eksistenssiinsä ja tanssistaan täten koko ihmisyydellään osalliseksi olemiseen? Kun tanssija kutsuu tulla nähdyksi, tiedostaako yleisö tämän kutsun, ja miten he reagoivat siihen? Miten tanssija haluaa tai toivoo heidän reagoivan siihen?

Se vähä, mitä olen itsenäisesti työskennellyt kyseisen ajatuksen kanssa, on tuonut minulle nimenomaan tunteen yleisön kanssa jaetusta tilasta ja perustavanlaatuisella tavalla inhimillisestä läsnäolosta näyttämöllä. Kun annan itselleni tehtäväksi 'Invite being seen', vapaudun jollain tapaa esittämisen tehtävästä ja esitystilanne tuntuu yksinkertaisemmalta. Artikuloin niin omaa olemassaoloani ja läsnäoloani teoksen, koreografian, välityksellä

---

6 Käännös kirjoittajan. As part of her training, Hay projects the existence of an observer who is watching her exploration of bodily cellular consciousness. Hay further projects a second observer who watches the first. Hay ´s moving body is thus watching itself moving and watching itself watching itself. Many theories of consciousness do not permit body to be consciously aware of its own ac tivities while in motion. Many forms of prayer and meditation, even Buddhist meditation, encourage practitioners to sit and be still. In defiance of this opposition between action and reflection, Hay asserts the possibility of a consciously aware and critically reflective corporeality. (Foster 2000, XVIIII).

kuin todennan koreografiaa ja sen olemassaolon mahdollisuuksia. Minun ei tarvitse ”esittää” mitään sen enempää.

Tanssi, sosiaalinen taidemuoto

Olen pohtinut yllä tanssijalle keskeisiä esiintyjyyden kysymyksiä, mutta tanssija on harvoin yksin vastuussa teoksen luomisesta tai esiintyy yksin. Tanssijan työ on luonteeltaan hyvin sosiaalista ja useimmiten ryhmätyöskentelyä. Kollegoilla on siis suuri vaikutus tanssijan esitystapahtuman kokemukselle ja koreografiasta osallisena olemiselle niin harjoitusprosessin aikana kuin näyttämölläkin. Läsnäolon kollektiivisuus muotoilee siis oleellisesti tanssijan kokemusta. Koreografian tulkinta ja esittämisen tapa ei siis ole ainoastaan henkilökohtainen prosessi tanssijalle, vaan jaettu seikkailu. Tässä seikkailun jakamisessa tulee ensisijaisena kysymyksenä esiin tanssijan vastuullisuus ja kyky luottaa kollegoihin sekä egon joustavuus.

Sarje kirjoittaa tanssijan ja koreografin yhteistyöstä seuraavalla tavalla: ”Esityksen tulee olla koreografin ja tanssijan yhteinen tulkinta, jossa tanssija pyrkii täydentämään koreografiset ratkaisut taiteelliseksi kokonaisuudeksi; tanssijan on siis lisättävä jotain koreografian perusmerkitykseen” (Sarje 1995, 39). Tanssijalla on yhä useammin keskeinen rooli myös teoksen luomisprosessissa, ja on yhä todennäköisempää, että varsinainen liikekieli tai materiaali, jota hän teoksen sisällä tulkitsee, on hänen itsensä luomaa. Mitä enemmän tanssijalla on vastuuta teoksen syntyprosessissa, sitä keskeisemmäksi nousee hänen kykynsä olla aktiivinen osa luomisprosessia ja ehdottaa ratkaisuja mahdollisiin ongelmiin. ”Koreografin ja tanssijoiden vuorovaikutuksen muoto näkyy valmiissa teoksessa; teos on sitä, mitä harjoitusvaihe oli” (Sarje 1995, 41).

Luottamuksen syntymisen kannalta on tärkeää, että teoksen valmistusprosessia ohjaa selkeä roolijako ja sopimus siitä, miten tehtävät on jaettu tanssijoiden ja koreografin välillä. Tämän luottamuksen syntyminen on oleellista onnistuneelle prosessille yhtä lailla kuin on oleellista, mikä on tanssijan ja koreografin tapa ajatella tanssista ja taiteen tekemisestä,

mitkä ovat heidän arvomaailmansa ja kunnianhimonsa taiteen tekijöinä, ja miten nämä ajattelutavat kohtaavat.

Myös tanssijan harjoittelu tapahtuu useimmiten ryhmässä ja on luonteeltaan sosiaalista. Vaikka perinteistä tekniikkatuntia usein opettaa tai ohjaa yksi henkilö, tunnin energiaan ja dynamiikkaan vaikuttaa koko ryhmä. Tanssijalla on täten myös vastuuta tämän ryhmän jäsenenä, osana tietynlaista tiimiä. Etenkin pidemmän aikaa yhdessä olevissa ryhmissä ryhmädynamiikka on oleellinen osa ryhmän toimintaa.

Itse ajattelen esitystapahtumaa ja näyttämöllä olemista kollegojen kanssa eräänlaisena verkostona. Suuntaan esiintyessäni huomiotani ja projisoin energiaani ympärilleni verkkomaisena rakenteena sen sijaan, että ajattelisin esiintymistapahtumaa lineaarisena janana minun ja katsojan välillä. Ajattelen lähettäväni energiaa ja impulsseja eri suuntiin kuin hermosolu, josta haarautuu useita eri viejähaarakkeita eli aksoneja. Energia tulee näin jaetuksi ja kiertää niin näyttämöllä esiintyjien kesken kuin säteilee kohti yleisöä ja tavoittaa heidät joko suoraan minun kauttani tai sitten jonkun kollegani kautta.

Yksin työskennellessä tai työttömänä, tanssija helposti törmää yksinäisyyden tunteeseen; sosiaalinen konteksti on luotava itse hakeutumalla yhteisön pariin. Yhteisö on tärkeä osa tanssitaiteen kehittymistä ja taiteilijoiden kohtaaminen ainoa tapa yllä pitää tätä yhteisöllisyyttä. Vaikka alalla onkin kilpailua, olemme kaikki samalla puolella. Selviytymisen kannalta on tärkeää osata tasapainoilla omista oikeuksista kiinni pitämisen ja omien päämäärien saavuttamisen sekä yhteyksien ja verkostoitumisen välillä. Helposti unohtuu, että ainakin idealistisesta näkökulmasta katsoen, haluamme kaikki viedä tätä taidemuotoa eteenpäin.

Kommentti: On ollut erittäin antoisaa palata opinnäytetyöni pariin ja reflektoida omaa polkuani sen kirjoittamisesta vuonna 2010 aina nykyhetkeen.

Nämä viimeiset seitsemän vuotta ovat olleet oman taiteilijuuteni tislaamista ja sen pohtimista, mikä on minulle relevanttia. Esiintyjänä kasvu

sekä opintojen aikana, että niiden jälkeen on ollut myös ihmisenä kasvamista. Olen jatkanut esiintyjän työn harjoittamista, ja työkalupakkini on laajentunut myös hiljattain loppuun saattamieni näyttelijäntyön opintojen myötä. Tuntuu palkitsevalta huomata, että monet ajatukset, joiden parissa olin Teakin aikoina, ovat kantaneet hedelmää, kehittyneet ja ohjanneet minua ammatissani.

Esiintyvänä taiteilijana haluan hyödyntää kaikkia ilmaisun keinoja olemassaolon mahdollisuuksia ja ihmisyyden potentiaalia artikuloidakseni. Työskentelen tällä hetkellä sekä tanssijana että näyttelijänä, ja nämä kaksi ammattia nivoutuvat yhteen taiteilijaidentiteetissäni toinen toistaan tukien. Esiintyjän työssä minulle mieluisinta on sen sosiaalinen luonne, ja luovuuttani ruokkii erityisesti yhteistyö koko työryhmän kanssa.

Olen hiljattain aloittanut myös oman teosajatteluni ja työskentelykieleni kehittämisen koreografina, ohjaajana ja opettajana. Työskentelen sekä kollektiivisesti että yksin. Tämä on rikastuttanut esiintyjän työtäni huomattavasti ja auttanut minua ymmärtämään entistä paremmin ryhmätyöskentelyn voiman ja potentiaalin luovana ympäristönä.

Maisterin työtä nyt lukiessani katseen alaisena olemisen kysymys nousee esiin asiana, joka kiehtoo minua edelleen. Mitä tarkoittaa ”kutsua tulla nähdyksi”? Se yhdistyy minulle yhteen näyttelijäntyön koulutukseni ydinteemoista: ”naked actor, naked voice”.

Esiintyjänä minulle tärkeintä on anteliaisuus ja halu kommunikoida sekä yleisön että kollegojen kanssa. Pyrin pois valheellisuudesta ja kohti totuudenmukaisuutta, millä en tarkoita mitään yhtä tiettyä totuutta. Pyrin ottamaan riskejä ja menemään kohti pelkoa omat rajani tuntien. Olen utelias. Pidän kiinni leikkimielisyydestä ja halusta oppia uutta. Kuuntelen hiljaisuutta. Ruokin mielikuvitusta. Luotan vaistoihin ja aisteihin. Pidän kiinni unelmista ja jatkan niitä kohti liikkumista. Uskon prosessiin ja työn tekemiseen.

Haluan kiittää erityisesti professoreja Ari Tenhulaa ja Kirsi Monnia tästä mahdollisuudesta julkaista maisterin opinnäytetyöni sekä kaikesta

tuestanne niin opintojen aikana kuin niiden jälkeenkin. Kirsille erityinen kiitos opinnäytteeni ohjaamisesta ja inspiroivista hetkistä sen parissa.

Lähdeluettelo

Butler, Judith. 2002. ”Performative acts and gender constitution.” In *The Twentieth-Century Performance Reader,* eds. Michael Huxley and Noel Witts. London and New York: Rutledge, 120-134.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative power of performance, A new aesthetics.* New York: Routledge.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing, Bodies in Contemporary American Dance.* Berkeley, California: University of California Press.

Foster, Susan Leigh. 1997. ”Dancing Bodies.” In *Meaning in Motion, New cultural studies of dance, e*d. Jane C. Desmond. Durham & London: Duke University Press, 235-257.

Foster, Susan Leigh. 2000.”Foreword.” in *My body, the buddhist,* Deborah Hay. Middletown: Wesleyan University Press, IX-XVIII.

Hay, Deborah. 2000. *My body, the buddhist.* Middletown: Wesleyan University Press.

Lowen, Alexander. 1975. *Bioenergetics.* London: Penguin Books.

Monni, Kirsi. 1995. ”Avoimet mahdollisuudet – kehon henkisyys, hengen kehollisuus.” Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä,* toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 63-74.

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

Monni, Kirsi. 2010. *Ideaalinen, käsitteellinen vai performatiivinen koreografia?* Julkaisematon esitelmä Teatterintutkimuksen seuran syyspäivät 19.10. 2010, Tampere.

Niemi, Irmeli. 1995. ”Kallioluolista kadunkulmaan, Esittäminen – osa ihmisenä olemista.” Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*, toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 11-30.

Ollikainen, Anneli. 1995. ”Kaksi keskustelua näyttelemisestä. 1. Keskustelu: Roolin ohjaimissa Keskusteleva näyttelijä Vesa Vierikko.” Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*, toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 193-204.

Parviainen, Jaana. 1998. *Bodies moving and moved. A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art.* Tampere: Tampere University Press.

Sandqvist, Ville. 1995. ”Paradoksaalinen ammatti: näyttelijä. Näyttelijäntyön historiasta, teoriasta ja käytännöstä.” Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä,* toim. Raija Ojala Porvoo: WSOY, 151-168.

Sarje, Aino. 1995. ”Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin.” Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä,* toim. Raija Ojala. Porvoo: WSOY, 33-52.

Mikael Aaltonen

Mikael Aaltonen työskentelee monipuolisesti tanssin ja esittävän taiteen kentällä. Teakissa hän on toiminut tuntiopettaja tanssitaiteen laitoksella vuodesta 2003 lähtien. Hän on työskennellyt myös kuraattorina ja tuottajana Kiasma-teatterissa, URB – festivaalilla, Liikkeellä marraskuussa festivaalilla ja viimeksi hän vastasi Kiasman ARS 17 näyttelyn esittävän taiteen ohjelmasta. Antologian osana julkaistava teksti on ensimmäinen osa hänen kirjallisesta lopputyöstään, jossa Mikael käsittelee omaan henkilöhistoriaansa kuuluvaa klassista balettia pohtien sen kulttuurihistoriallisia merkityskenttiä ja kehitystä nykyiseen muotoonsa. Lopputyön toinen ja kolmas osa lähestyvät tanssia mannermaisen filosofian ja psykoanalyyttisen teorian kautta. Kuva: Sakari Viika.

Tanssivasta ruumiista ja sen mielekkyydestä (2011)

Merkityksestä tanssissa

Tekstini lähestyy kysymystä merkityksestä tanssissa katsauksella länsimaisen taidetanssin historiaan. Käsittelen tanssia ja siihen liitettyjä kulttuurisia merkityksiä sekä niiden muutoksia taiteenalan historiallisessa jatkumossa. Pyrkimykseni on tuoda esiin eri aikoina balettiin liitettyä merkitysmaailmaa ja sitä kulttuurihistoriallista taustaa, jonka kautta sen nykyinen muoto on mielestäni ymmärrettävä. Seuraan tekstissäni Jennifer Homansin (2010) kirjassaan *Apollo´s Angels, a history of ballet* esittämää laajaa kulttuurihistoriallista luentaa baletin historiasta. Viittaan myös muihin lähteisiin. Kirjoitukseni painopiste on ranskalaisen baletin perinteessä myöhäisestä renessanssista romantiikan aikaan saakka. Mielestäni tämä ajanjakso määrittää taiteenlajin keskeiset lähtökohdat suhteessa siihen luettavissa oleviin merkityksiin. Tärkeänä viitteenä toimii myös Susan Leigh Fosterin (1996) artikkeli ”The ballerina´s phallic pointe”, jossa hän esittää kriittisen feministisen tulkinnan baletin merkitysmaailmasta ja sen tavasta muodostaa sukupuolta.

Länsimaisen taidetanssin juuret ovat renessanssin ajan (1400-luku) Italian hovikulttuurissa. Sen tärkeä osa olivat antiikin kirjallisia lähteitä ja paikallista kansankulttuuria yhdistelevät allegoriset juhlaesitykset, joissa myös tanssilla oli tärkeä rooli. Antiikin sivistysperinnön laajempi tuntemus liittyi Konstantinopolin lopulliseen häviöön Ottomaaneille ja sitä seuranneeseen pakolaisvirtaan nykyisen Kreikan ja italian alueille. Tanssit olivat luonteeltaan melko yksinkertaisia, pääosin rytmisistä kävelyaskeleista koostuneita seuratansseja, joita kutsuttiin nimellä ’balli’ tai ’balletti’. Baletin historian ajatellaan yleisesti varsinaisesti alkavan Ranskan kuninkaan Henri II:n naitua italialaisen Catherine de Medicin vuonna 1533. Hänen

myötään italialaiset vaikutteet levisivät ranskalaiseen hovikulttuuriin ja renessanssin hengen mukaisesti taiteet saivat keskeisemmän sijan. Taustalla vaikuttivat maan sekasortoinen poliittinen tilanne ja ajan filosofiset virtaukset. 1500-luvun Ranskaa repi sisäinen uskonnollinen väkivalta ja hallitsijat uskoivat näyttävien hovispektaakkeleiden toimivan poliittisina välineinä pyrkimyksille yhdistää maa ja tasoittaa jännitteitä eri ryhmien välillä. Tätä taustaa vasten ja firenzeläisen esikuvan mukaan Kaarle IX perusti vuonna 1570 Académie de Poésie at Musiquen. Sen toiminnassa ajan keskeiset uusplatonistiset filosofiset vaikutteet yhdistyivät katolisen vastauskonpuhdistuksen henkeen. Idealistisena tavoitteena oli ihmisen täydellistäminen sekä mieleltään että ruumiiltaan.

Antiikista periytyvä ajatus tieteen ja taiteen, erityisesti matematiikan ja musiikin, kiinteästä suhteesta oli keskeinen lähtökohta Akatemian perustamiselle. Suhteessa taiteeseen ajateltiin, että soveltamalla kreikkalaisen runouden tarkkoja metrisiä rytmejä musiikkiin, tanssiin ja kieleen saavutettaisiin harmoninen ja tasapainoinen kokonaisuus. Oppineisuus ja hengellisyys pyrittiin näin saattamaan teatterilliseen muotoon. Kristillisen perinteen väheksyvä ja kriittinen suhde lihallisten himojen hallitsemaan ruumiiseen oli ratkaistavissa tanssin avulla. Tanssiminen edellä mainittujen säänneltyjen muotojen mukaisesti loisi yhteyden taivaalliseen harmoniaan, sfäärien musiikkiin. Vuonna 1581 esitetty *Ballet comique de la Reine* ilmensi näitä pyrkimyksiä entistä tiukemmin geometriaan pohjautuvan klassisen muotokielensä kautta. Tanssit piirsivät tilaan tarkasti noudatettuja neliöitä, ympyröitä ja kolmioita, joiden ajateltiin ilmentävän järjen voimaa järjestää ihmisten mieltä ja maailmankaikkeutta. Myös täten ylevöitetyn ruumiin nähtiin kuvastavan suhteiden taivaallista harmoniaa omassa arkkitehtuurissaan. Yleisesti voi todeta että, ajattelua leimasi vielä voimakas uskonnollisuus, joten taide, myös tanssi, nähtiin ensisijaisesti symbolisena välityksenä ihmisen ja yliaistisen absoluutin (jumalan) välillä. Sinänsä kristinuskon kanssa ristiriitainen Platonin ideaoppi oli onnistuttu jo keskiajalla yhdistämään kirkon kannalta hyväksyttäväksi ajatusraken-

nelmaksi. Tämän myötä syntyi tähän päivään saakka heijastuva traditio ajatella merkitystä tanssissa (baletissa) ideaalisen muodon tavoitteluna.

Siirryttäessä 1600-luvulle edellä kuvattu idealismi joutui väistymään historiallisten tapahtumien ja maailmankuvan muutoksen paineessa. Vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla käydyn 30-vuotisen sodan myötä koettu ennennäkemättömän väkivallan aalto loi tarpeen luoda uudenlainen vakaampi yhteiskunnallinen järjestelmä, joka tulisi perustumaan itsevaltiaalle monarkialle ja valtion aseman merkittävälle vahvistamiselle. Taiteen tuli osaltaan palvella näitä päämääriä. Keskeistä oli myös syntymässä ollut rationalismin ja empirismin pohjalta kehittynyt tieteellinen maailmankuva, mikä merkitsi uskonnon roolin vähittäistä heikkenemistä ajattelun perustana. Ihmisen mielen ja materiaalisen maailman suhteen pohdiskelu oli alkavan uuden ajan keskeisiä kysymyksiä.

Descartes perusti modernin subjektiviteetin rationaaliseen mieleen, mikä johti dualistiseen mielen ja ruumiin erottavaan ajatteluun. Galilein ja Newtonin matematiikkaan ja fysiikkaan pohjaavat teoriat mullistivat käsitykset maailmankaikkeuden rakenteesta ja asemastamme siinä. Newtonin myötä syntyi myös ajatus absoluuttisesta tilasta, joka oli luonteeltaan homogeeninen ja isotrooppinen. Teoksessaan *Le corps et sa danse* Daniel Sibony (1995, 236) näkee tällaisen tyhjyyteen ja kappaleiden ulottuvaisuuksiin perustuvan tila-ajattelun baletin olemista määrittävänä, vastakohtana modernin- ja nykytanssin topologiselle suhteelle ruumiiseen. Väitöskirjassaan *Olemisen poeettinen liike* Kirsi Monni puolestaan korostaa edellä viitatun platonistisen metafysiikan perinnön merkitystä baletin estetiikalle. Hän mukaansa baletin mimeettinen suhde ideaaliin muotoon liittyy sen tapaan keskittyä liikkeen ”alkukuviin”, kuten askel, hyppy, pyöriminen jne. (Monni 2004, 151.)

Ludwig XIV tuli nuorena tunnetuksi tanssivana kuninkaana ja hänen roolinsa baletin historialliselle asemalle taidemuotona keskeinen. Kuninkaan suhde tanssiin ja sen harjoitteluun oli intohimoinen ja hän myös esiintyi pitkään julkisesti. Hänen projektinsa oli kuitenkin ennen kaikkea poliittinen. Kuninkaan ruumis sai selkeän konkreettisen merkityksen ju-

malalta saadun vallan asuinsijana ja siten monet hovirituaalit keskittyivät sen toimintojen seuraamiseen. Tämä edellytti aateliston alistamista ja riisumista poliittisesta vallasta keskittämällä heidät tiukan etiketin vallitsemaan hoviin. Tanssista tuli keskeinen osa ylimystön tapakulttuuria ja sen riittävä hallinta oli tärkeydeltään miekkailuun ja ratsastukseen verrattavissa oleva taito. On tärkeää huomioida, että pitkään vain miehille oli sallittua tanssia esityksissä.

Hovielämää voi ajatella jatkuvana baletin kaltaisena rituaalina, jota elävöitettiin ajoittain suurimuotoisilla spektaakkeleilla, joissa kuningas esiintyi pääosassa. Nämä suurille yleisömäärille suunnatut esitykset välittivät absoluuttisen monarkian allegorista viestiä myös hovin ulkopuolisille. Ajanjakson tärkeä perintö oli paitsi baletin perusasentojen koodiston luominen, myös baletin kiinteä liittäminen etikettiin, ylhäisön käyttäytymiskoodeihin, sekä spektaakkelimaiseen muotoon. Tanssin historian kannalta keskeistä oli myös Ludvig XIV:n päätös perustaa Académie Royale de Danse vuonna 1661. Sen tavoitteena oli kehittää tanssin opetusta ja määrittää sen keskeiset 'tieteelliset' periaatteet. Näiden tavoitteiden toteuttamiseksi oli tärkeää kehittää tapoja ilmaista tanssia kirjallisessa ja kuvallisessa muodossa, eli notaationa. Raoul Auger Feuillet esitteli vuonna 1700 julkaisemassa teoksessaan *Chorégraphie* notaatiojärjestelmän, josta tuli erittäin vaikutusvaltainen, ja joka käännettiin nopeasti useille kielille. Balettimestarit ympäri Eurooppaa käyttivät sitä seuraavan vuosisadan aikana. Homansin (2010, 19) mukaan notaation kehittämisellä oli siis merkitystä myös eräänlaisena 'kulttuurivienti' projektina. Ylivoimainen ranskalaisen kulttuuri tuli olla tuotteistettavissa ja siten vietävissä myös sen rajojen ulkopuolelle.

Ajateltaessa tanssin asemaa kulttuurissa ja siihen luettuja merkityksiä tulee huomioida, että tanssin ja muiden esittävien taiteiden sekä niiden huippuosaajien keskeinen asema hovissa asettui selkeään ristiriitaan muun yhteiskunnan arvojen kanssa. Ammattimaiset esiintyjät olivat alempisäätyisiä ja julkinen esiintyminen, eli säädytön ruumiin esitteleminen, oli syntiä, joka johti yhä automaattiseen kirkosta erottamiseen ja mm.

viimeisen voitelun epäämiseen. Tällä asetelmalla on ollut historiallista jatkumoa viime vuosisadalle saakka. Tanssiin ja teatteriin on vuoroin liitetty apollonisen tai dionyysisen rituaalin lataus ja merkityskenttä. Tämä on nähtävissä myös tuon ajan esitysmuotojen jännitteisenä suhteena. Hovimiesten etiketin mukainen tanssi määrittyi termillä 'La belle danse', kun taas spektaakkelimuotoinen 'Ballet du cour' sisälsi barokkisen estetiikan mukaisesti myös villin mielikuvituksellisia ja burleskeja piirteitä sisältäviä kohtauksia. Vain näihin ylimystön arvokkuudelle ja taidoille sopimattomiin rooleihin tarvittiin alempisäätyisten ammattilaisten teknisiä ja akrobaattisia taitoja.

Draaman ja oopperan kehitys kilpailevina taidemuotoina johti vähitellen uusien hybridisten muotojen syntyyn. 'Comédie-ballet' ja 'Tragédie en musique' yhdistivät tanssin edellä mainittuihin muotoihin luoden pohjan ranskalaiselle 'Opéra-ballet' -muodolle. Tanssi oli yhä tärkeässä roolissa, mutta pyrkimyksenä oli kehittää draamallisesti johdonmukaisempi ja ajanmukaisempi esitysmuoto. Tämä johti myös voimakkaisiin ristiriitoihin uudistajien (Modernes) ja vanhoillisten klassisten esteettisten ideaalien edustajien (Anciens) välillä. Historiallisesti tätä kiistaa on pidetty ennen kaikkea kirjallisena väittelynä suhteessa 1600–luvulla syntyneeseen ranskalaiseen klassismiin ja sen kautta antiikin perinnön tulkintaan, mutta se vaikutti voimakkaasti myös baletin ja oopperan piirissä.

Tultaessa 1700-luvulle myös tanssin ja hovibaletin asema ja merkitys muuttuivat vähitellen. Edellisen vuosisadan herooinen ja miesten dominoima tyyli väistyi intiimimmän ja luonnollisemman estetiikan tieltä ja naiset astuivat keskeisempään rooliin näyttämöllä. Baletti absolutismin allegoriana ja ylimystön ylevän etiketin ilmaisuna alkoi vaikuttaa vanhentuneelta. Tärkeä muutos oli myös esiintyjien ammattimaistuminen. Ylimystön tanssi muuttui puhtaasti sosiaalisen kanssakäymisen muodoksi ja vastaavasti Pariisin Oopperan yhteydessä alettiin kouluttaa ammattitanssijoita vuodesta 1713 alkaen. Tanssin yhdistäminen kulttuurisesti feminiinisyyteen ja toisaalta tanssijan ammatillisen statuksen syntyminen ovat molemmat keskeisiä myöhempään tanssin historiaan heijastuvia kehityskulkuja.

Alkava valistuksen kausi merkitsi edellisellä vuosisadalla voimistuneiden ja keskenään kilpailevien rationalistisen ja empiristisen ajattelumallien voimistumista. Valistus on nähtävissä hyökkäyksenä annettuja tiedollisia, uskonnollisia ja poliittisia absoluutteja vastaan. Yksilön kykyä itsenäiseen rationaaliseen ajatteluun ja maailman hahmottamista kehittyvien luonnontieteiden kautta alettiin pitää keskeisinä edistyksen edellytyksinä. Valituksen kriittinen henki kyseenalaisti siis itsevaltiuden, kirkon aseman sekä ajan irrationaaliset uskomukset, ja vallitsevan järjestyksen kannalta uhkaavinta oli ateististen käsitysten entistä avoimempi julkitulo. Tätä aatehistoriallista taustaa vasten on ymmärrettävää, että taiteen tuli muuttua ja pystyä välittämään muotoutumassa olevan uudenlaisen subjektiviteetin edellyttämiä merkityksiä. Ajan vanhentuneena pidettyä balettia kohtaan kohdistettiin voimakasta kritiikkiä ja se nähtiin merkityksestä tyhjentyneiden muotojen kertaamisena ja tyhjänpäiväisenä viihteenä. Epäilyn kohteeksi joutui baletin kyky ylipäänsä välittää merkityksiä ja siten sen asema taiteena. Ratkaisuksi esitettiin formaalin liikekielen yhdistämistä pantomiimiin ja siten pyrkimystä yksilöllisempään ja realistisempaan ilmaisuun. Kyse oli nimenomaan yksilön ja hänen ilmaisunsa tekemisestä näkyvämmäksi näyttämöllä. Selkeä esimerkki tästä kehityksestä oli siihen saakka yleisesti baletissa ja teatterissa käytettyjen maskien käytön väheneminen. Pantomiimin käyttö mahdollisti uudenlaisen ajattelun suhteessa balettiesityksen kykyyn luoda yhtenäisiä narratiivisia kokonaisuuksia aikaisempien episodimaisten esitysmuotojen sijaan.

Ajan keskeinen uudistaja oli ranskalainen koreografi ja tanssiteoreetikko Jean-Georges Noverre. Hän esittää tunnetussa tekstissään *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) suuntaviivoja baletin reformille kohti yhtenäistä draamallista esitysmuotoa. Noverre sai vaikutteita tuntemaltaan englantilaiselta näyttelijältä ja ohjaajalta David Garrickilta. Garrick oli uudistanut näyttelijäntyötä ja teatterin esityskäytäntöjä tuomalla mukaan elementtejä teatterin kansanomaisemmista muodoista, kuten commedia dell´arte, pantomiimi ja klovneria, sekä kehittämällä luonnollisempaa puheilmaisua. Hänen pyrkimyksenään oli luoda laajemmin eri yhteis-

kuntaluokkia puhuttelevaa teatteria. Noverre näki baletin tulevaisuuden tanssin, pantomiimin ja näyttämön kuvallisen komposition uudenlaisena yhdistelmänä. Näkemys pantomiimin uudistavasta luonteesta nousee esiin myös kriittisesti balettiin suhtautuvien Rousseaun ja Diderot´n teksteissä.

Teoksessaan *Choreographing Empathy* Susan Leigh Foster (2011, 42) kuvaa pantomiimin ja narratiivisuuden mukanaan tuomaa muutosta liittyen sukupuolten työnjakoon tanssissa. Miesten vähenevä läsnäolo näyttämöllä ja Feuillet´n notaatio järjestelmän jääminen pois käytöstä heikensivät tanssin statusta suhteessa muihin taidemuotoihin. Tanssi erotettiin maskuliinisesta symbolisesta järjestelmästä, joka oli antanut sille materiaalisuuden ja tasavertaisuuden muiden taidemuotojen kanssa. Fosterin (2011, 43) mukaan Hegel ei pitänyt tanssia 'oikeana' taidemuotona, koska se ei hänen näkemyksensä mukaan kehittynyt mistään perustavaa laatua olevasta ilmaisun mediumista ja siten vain koristeli tarinaa liikkeellä. Notaation häviäminen merkitsi myös termin koreografia jäämistä pois yleisestä käytöstä.

Valistuksen ajan ajattelua leimasi pyrkimys kohti uutta vuosisataisesta kulttuurisesta kuonasta puhdistettua ihmisyyttä. Kyse oli paluusta luontoon ja yksinkertaisempaan elämänmuotoon. Mukana oli myös skeptistä asennetta suhteessa kieleen ja sen kykyyn uudistua osana tätä projektia. Miimi ja ele nähtiin autenttisempana ruumiillisena ilmaisuna ihmisen psykologisesta syvyydestä. Noverren uusi draamallinen balettimuoto 'ballet d'action' otti siis tehtäväkseen tarinan kertomisen eleen ja draamallisia merkityksiä kantavaksi muotoillun tanssiliikkeiden avulla. Noverre halusi ennen kaikkea liittää tanssin 'jäljittelevien taiteiden' joukkoon. Keskeisiä keinoja olivat kohotettu ja tyylitelty draamallinen ele sekä asetelmallisten näyttämökuvien jatkumo. Noverren uudistukset ovat nähtävissä eräänä baletin myöhemmän historian keskeisenä lähtökohtana. Juonelliset ja miimiä sisältävät baletit muodostavat yhä baletin perusrepertuaarin.

Ranskan vallankumous ei merkinnyt hovitaiteen vahvaa leimaa kantaneen baletin loppua. Vallankumouksen jälkeinen murrosvaihe merkitsi kuitenkin ainakin väliaikaisesti aristokraattisen hovitaiteen väistymistä

ja tasavaltalaisten esteettisten ja poliittisten ideaalien saattamista näyttämölliseen muotoon. Baletti sai tehtäväkseen välittää vapauden, veljeyden ja tasa-arvon ideaaleja tuomalla näyttämölle esityksiä, joiden hahmot edustivat uuden yhteiskunnallisen järjestyksen sankareita. Homans (2011, 112) jäljittää erään myöhemmän baletin keskeisen piirteen eli balettikuoron (corps de ballet) juuret vallankumouksen jälkeisiin esityksiin ja festivaaleihin. Niissä esiintyi usein valkoisiin pukeutunut naisjoukko, joka edusti syntyperältään alhaista, mutta muutoin esimerkillisen hyveellistä ja ajan hengen mukaista yhteisöllistä ideaalia. Baletin kehitykselle oli keskeistä sen joutuminen uudelleen kosketuksiin kansanomaisempien muotojen kanssa. Sen yhteys ylhäisön hovietikettiin löyheni ja ruumiillisuus tuli näkyvämmäksi mm. huomattavasti paljastavamman pukeutumisen kautta. Lisäksi uuden ja vaarallisen eroottisena pidetyn sosiaalisen tanssin eli valssin suuri suosio merkitsi nopeasti myös ruumiillisen kontaktin tuloa näyttämölle. Erityisesti miestanssijat kehittivät balettitekniikkaa uuteen suuntaan yhdistäen aikaisemmin eri tanssijatyyppejä ja yhteiskuntaluokkia edustaneet tanssit ja askeleet virtuoosiseksi tyyliksi, joka alkaa vastata meidän käsitystämme baletista muotona. Balettitekniikalle ominainen jalkojen auki kierto lisääntyi 180 asteeseen ja harjoitusmetodit saivat nykynäkökulmasta tunnistettavan muodon. Paradoksaalisesti tämä merkitsi 1800-luvun alkupuolella miestanssijoiden vähittäistä häviämistä näyttämöltä. Porvarillistunut kulttuuri piti näitä pidäkkeettömästi ruumiillisuuttaan ja sen uusia kinesteettisiä mahdollisuuksia esittäneitä miestanssijoita dekadenttina ja paheksuttavana ilmiönä. Alkoi ballerinan aikakausi.

Romantiikan ajan baletti synnyn historiallinen konteksti oli Napoleonia seurannut kuningasvallan restauraatio Ranskassa. Ajan poliittinen henki pyrki lopettamaan vallankumouksen liikkeelle saamat uudistuspyrkimykset ja palauttamaan uskonnon keskeisen aseman arvomaailman perustana. Tämä merkitsi mm. naisten paluuta perinteisempään ja alistetumpaan yhteiskunnalliseen rooliin. Ajan taidetta leimasivat pettymys valistuksen ideaaleja kohtaan sekä kiinnostus voimakkaita emootioita, mielikuvituksellista ja yliluonnollista kohtaan. Ranskalaisen romantiikan keskeinen

kaunokirjallinen lähtökohta oli Chateaubriand, jonka tuotannossa historiallisen tilanteen tuottama pessimismi on keskeistä. Hieman myöhempi baletille keskeinen kirjallinen hahmo oli runoilija ja kirjailija Théophile Gautier. Myös Heinrich Heine ja Stéphane Mallarmé kirjoittivat baletista ja vaikuttivat sen romanttisen estetiikan muodostumiseen.

Ballerinan nousu keskeiseen asemaan baletissa henkilöityy Marie Taglioniin. Aikalaiset näkivät hänen tanssissaan yhdistelmän edellisen vuosisadan ylevää ranskalaista tyyliä, italialaisen koulun fyysisyyttä ja romantiikan henkisyyttä. Taglionin tunnetuin rooli oli baletissa *La Sylphide*, joka on romanttisen baletin keskeinen teos. Sen tarina sijoittuu Skotlannin ylämaille ja kuvaa miehen ja yliluonnollisen sylfidin traagista rakkautta. Sylfidi, eräänlainen ilman henki, oli eräs edellisen vuosisadan valistusta vastustaneiden ja okkultismista innostuneiden kirjallisten piirien lempihahmoista. Tämän maan ja taivaan väliin sijoittuvan hahmon ruumiillistaminen edellytti nousemista yhä korkeammalle varpaiden päälle, mikä johti vaiheittain varvastanssitekniikan kehitykseen. Näin syntynyt ballerina oli vastakohtien ja paradoksien leimaama hahmo; samaan aikaan voimakas ja heiveröinen sekä seksuaalisesti vetovoimainen ja siveä. Taglionin ura oli erittäin menestyksekäs ja hän oli ensimmäinen kansainvälinen balettitähti, joka tunnettiin ympäri Eurooppaa. Homans (2011, 161) kuvaa Taglionia ensimmäisenä porvarillisena ballerinana, joka herätti voimakasta vastakaikua myös naispuolisessa yleisössä. He paitsi ihailivat hänen tanssiaan, myös samaistuivat Taglionin yksinkertaiseen ja kunnialliseen, siis ajan porvarillisten arvojen mukaiseen julkisuuskuvaan. Romanttisen baletin kausi oli ajallisesti lyhyt, mutta se synnytti baletin nykyisenkaltaisena taidemuotona. 1800-luvun puolivälistä eteenpäin ranskalainen baletti menetti elinvoimaisuuttaan ja painopiste alkoi vähitellen siirtyä Venäjälle ja tradition säilymisen kannalta myös Tanskaan.

Susan Leigh Fosterin teksti ”The ballerina´s phallic pointe” (1996) on kriittinen näkemys baletin miehistä katsetta palvelevasta estetiikasta. Hän mukaansa edellä kuvattu romanttisen ajan baletti on jättänyt jälkeensä kestävän jäljen, joka kummittelee myös meidän aikamme baletin

esityskäytäntöjen estetiikassa. Foster (1996, 3) ottaa lähtökohdakseen edellä mainitun *La Sylphiden* (1832) ja hieman myöhemmän *Gisellen* (1841), jotka kuuluvat yhä esitettyyn klassisen/romanttisen baletin repertuaariin. Hän tulkitsee niiden välittämän maailman mielekkyyttä marxilaisen ja poststrukturalistisen kulttuuriteorian kautta. Fosterin artikkelin otsikon 'fallos' on Lacanin psykoanalyyttisen teorian termi, joka viittaa imaginäärisessä rekisterissä subjektin kastraatioon ja oidipuskompleksiin ja Lacanin mukaan fallos on sekä Toisen halun, että nautinnon (jouissance) signifioija.

Foster (1996, 13) menee omassa tulkinnassaan pidemmälle ja lukee ballerinan vertikaaliseen ruumiillisuuteen myös viittauksen penikseen. Hän lähtee Homansin (2010) -tavoin liikkeelle kulttuurihistoriallisen kontekstin kuvauksesta, mutta siirtyy kriittisen näkökulmansa kautta analysoimaan baletin tapaa tuottaa sukupuolta näyttämölle. Historiallisesti keskeinen kehityskulku oli entistä voimakkaampi sukupuolen mukainen jakautuminen suhteessa yhteiskunnan julkiseen piiriin. Ajan porvarillisten arvojen mukaan naiset kuuluivat yksityisen (kodin) piiriin ja miehet puolestaan hallinnoivat ja kantoivat vastuuta julkisen piiristä. Teatterista ja erityisesti baletista tuli ainoita tapoja esitellä naisen ruumista julkisesti. Taustalla on myös nähtävissä muuttunut suhde ruumiiseen sekä tanssissa, että laajemmin ajan kulttuurissa. Foster tuo esiin muutoksen suhteessa tapaan ajatella tanssivaa ruumista. Edelliselle vuosisadalle saakka tanssi oli eräänlainen 'meta-harjoite', joka toimi koulutuksena kaikille elämän aloille. Teatteritanssin uusien metodien mukainen ruumiin harjoittaminen tuotti välineellisemmän ja sosiaalisesta kontekstistaan erotetun suhteen ruumiiseen. Foster (1996, 6) näkee tämän myös yhteydessä kehittyvään kapitalismiin ja sen pyrkimyksiin tuotteistaa ja markkinoida tanssijan ruumis. Tämä tuotteistettu ruumis oli myös tanssijoiden sosiaalisen maailman jokapäiväinen tosiasia ja prostituutio kuului itsestään selvästi baletin maailmaan. Tanssissa oli nähtävissä mies- ja naistanssijoiden tekniikan entistä selkeämpi eriytyminen ja uudenlainen, osaltaan varvastanssin edellyttämä paritanssitekniikan kehittyminen.

Kysymys balanssista oli keskeinen jo aiemmin, mutta varpaille nousun tuottamat suuremmat haasteet tasapainon hallinnalle tuottivat uudenlaista tekniikkaa ja estetikkaa suhteessa miehen ja naisen ruumiilliseen kohtaamiseen näyttämöllä. Nainen nousi miesten katseen ja kosketuksen raamittamaan keskiöön. Tässä korostuneiden sukupuolierojen paritanssissa mies tuki, ohjasi ja manipuloi ballerinaa, joka puolestaan eläytyi (mies)runoilijoiden (mm. Gautier) ja muiden libretistien luomiin naishahmoihin. Ne edustivat ajan hengen mukaista miesten tulkintaa naiseuden dualistisesta hyvä-huono-akselista, jossa edellä kuvatut sylfidit ja muut henkiolennot edustivat saavuttamattomia ja hieman pelottaviakin ideaalihahmoja, ja eksoottiset orientaaliset ja mustalaiset puolestaan naiseuden ruumiillisempaa ja siten miehisen halun kannalta kiinnostavia puolia. Merkille pantavaa on, että uudenlainen kurinalainen ruumiillisuus ei vielä tuolloin de-seksualisoinut tanssijan ruumista. Sen voi ajatella voimistaneen esineellistävää suhdetta ruumiiseen ja siten 'osittaneen' sitä esteettisen arvioinnin kohteeksi asetettuihin ruumiinosiin. Erityinen huomio kiinnittyi entistä paljastetumpiin jalkoihin ja niiden eroottiseen vetovoimaan. Kehittynyt varvastekniikka korosti niiden voimaa ja pitkää linjakkuutta tavalla, joka lähes erotti ne muusta ruumiista. Toisaalta lonkan ja reisien lihaksiston lisääntynyt voima ja venyvyys mahdollistivat jalkojen suuremman erottautumisen toistaan ja siten uuden viittaavuussuhteen tilaan. Jalat osoittavat ja ulottuvat ympäröivään teatteritilaan mahdollistaen entistä tarkemman ja selkeämmän ruumiillis- tilallisen arkkitehtuuriin. Ne viestittävät pyrkimystä rationaaliseen ja ideaaliin muotoon ja sen abstraktia lihallista toteutusta.

Fosterin (1996, 13) esittämä näkemys ballerinan fallisesta identiteetistä viittaa vertikaalisuuden lisäksi jalkojen esteettiseen ensisijaisuuteen suhteessa naisen äitiyteen liitettyihin ruumiin osiin, kuten rinnat ja vatsa. Hänen mukaansa ballerinan identiteetti sijoittuu peniksen ja fetissin väliin, kuitenkin paeten molempia säilyttämällä oman kokonaisuutensa. Fosterin provokatiivisen ja ironisen näkemyksen mukaan baletin tapa muotoilla erityisesti jalkojen liikettä jännitteisten muotojen ja pehmenemisen vuo-

rotteluna muistuttaa ”peniksen omatahtoista mieltä”. Fosterille ballerina on ensisijaisesti maskuliinisen halun ja fantasian objekti, jonka vetovoima perustuu jatkuvaan muodonmuutokseen ja siten myös katoavuuteen ja menetykseen. Baletin äärimmäisyyksiin muokattu ruumis on muodon antoa merkityksille, jotka heijastelevat miehisen rationaalisen estetiikan ideaaleja ja jotka toisaalta toimivat fallisen vallan ja fantasioiden näyttämönä. Fosterin mukaan baletin pyrkimys muokata ruumiin (reaalisen) kaaosta geometriseksi ja matemaattiseksi kieliopiksi muuttaa sen symboliksi. Kyse on siis myös kielen suorittamasta kastraatiosta.

Foster näkee 1800-luvun perinnön yhä hallitsevana länsimaisessa baletissa. Voimassa ovat yhä mm. jako klassisen askelsanaston ja esittävien eleiden välillä, sekä selkeä sukupuolten välinen työnjako. Tämän päivän balettia leimaavat kuitenkin myös lihaksikas atleettisuus sekä ruumiillisen suorituskyvyn äärirajoille viety abstrakti geometrisuus ja tekninen virtuositeetti. Kehitys on heikentänyt baletin eroottista vetovoimaa ja ehkä myös ylipäänsä himmentänyt sen auraa taidemuotona. Foster (1996, 15) päättää tekstinsä tuomalla esiin kaksi tapahtumaa, jotka vaikuttivat merkittävästi ballerinan fallisen perinnön muuttumiseen. 1900-luvun alussa esiin astuivat modernin tanssin pioneerit, kuten Isadora Duncan, jotka tekivät ja tanssivat itse omat koreografiansa ja siten omivat phalluksen itselleen. Se merkitsi myös näyttämön seksuaalipoliittista vallankumousta. Baletin vastauksena esitettyyn haasteeseen voi pitää venäläisten Fokinen ja hieman myöhemmin Nijinskin töitä. Niissä tulee esiin 1900-luvun baletille ominainen seksuaaliselta suuntautumiseltaan määrittelemätön ja vähitellen myös selkeästi queer-identiteetin omaava miestanssija.

Yhteenvetona edeltävästä balettiin liittyvästä tekstistä totean, että toin siinä esiin omalle ajattelulleni keskeisen kulttuurisen viitekehyksen, jonka kautta ajattelen balettia tänä päivänä. Suhteeni siihen on monin tavoin ambivalentti. En koe olevani koulutukseltani perinteisessä mielessä klassinen tanssija, mutta olen kuitenkin ensin opiskellut ja myöhemmin opettanut balettia intensiivisesti. Kiinnostavaa siinä on yhä omakohtainen ruumiillinen suhde traditioon ja historiaan. Jokainen balettia tosissaan

opiskellut asettuu opettajiensa kautta suoraan historialliseen linjaan, joka johtaa aina Ludwig XIV:sta akatemiaan. Toisaalta tuossa traditiossa on nykyajan perspektiivistä paljon eettisesti, esteettisesti ja poliittisesti epäilyttävää ja suorastaan tuomittavaa. Tässä mielessä yhdyn paljolti Fosterin (1996) kriittisiin näkemyksiin ja näen baletin kyvyttömyyden syvemmin päivittää ajatteluaan suhteessa sukupuoleen keskeisenä haasteena sen taiteelliselle merkitykselle ja kyvylle uudistua. Ongelmana on myös kanonisoidun repertuaarin kapeus ja sitä kautta usein esteettisten ideaalien äärimmäinen konservatiivisuus. Pyrkimykset uudistumiseen merkitsevät yleensä viihteellistymistä, eivät uusien merkitysmaailmoiden avaamista. Kyse on tietysti myös hovitaiteen perintöä kantavan erittäin kalliin taidemuodon asemasta porvarillisen kulttuuriteollisuuden aikakaudella. Ehkä on ajateltava, että oopperatalojen suojissa toimivat suuret balettiryhmät eivät kerta kaikkiaan kykene toimimaan tavalla, joka mahdollistaisi syvällisemmän päivityksen baletin tavassa olla taidemuotona ja siten lähentymisen muun nykyesitystaiteen ja viime kädessä ympäröivän maailma kanssa. Tässä yhteydessä voi mainita poikkeuksena William Forsythen pitkään johtaman Frankfurtin baletin, joka nykyaikaisti ja kehitti merkittävästi eteenpäin baletin estetikkaa.

Myös ruumiin tasolla suhteeni balettitekniikkaan on ristiriitainen. Tässä kohtaa on mielestäni syytä erottaa toisistaan voimassa olevat esityskäytännöt ja niihin liittyvä esteettinen arvomaailma ja toisaalta baletin opiskelu ruumiillisen ajattelun kehittämisenä ja sen liikkeellisen kokemusmaailman laajentamisena. Viimeisen parin sadan vuoden aikana nykyiselleen kehittynyt tekniikka on kodifioinut liikesanastonsa ja harjoitusmetodinsa tavalla, jota voi kuvata suljetuksi tekniikaksi. Tämä mm. Jaana Parviaisen (2006) käyttämä termi viittaa säädeltyyn järjestelmään, jossa toimitaan ennalta asetettujen päämäärien puitteissa ja jossa yksilön mahdollisuudet tehdä itseään miellyttäviä muutoksia ovat vähäiset. Suhteessa nykyhetken yksilöllisyyttä ja luovuutta korostavaan kulttuuriin ristiriita on selkeä.

Mielestäni asia on kuitenkin monimutkaisempi. Tosiasiassa harjoitusmetodit ovat jatkuvassa muutoksessa mm. lisääntyneen tanssilääketieteellisen tiedon ja muuttuvien oppimiskäsitysten kautta. Tradition merkitystä korostavassa taidemuodossa muutos on kuitenkin hidas ja edellyttää yleensä sukupolvenvaihdosta. Lisääntynyt tieto ruumista fysiologisella tasolla on sekin kahteen suuntaan viittaava kehitys. Toisaalta sen tarjoaa tietoa, jonka kautta selkeästi vahingolliset käsitykset ja harjoitusmetodit on muutettavissa ja toisaalta se mielestäni korostaa esineellistävää suhdetta ideaalien kautta ajateltuun ruumiiseen. Ruumis muuttuu jatkuvan kehittämisen ja huolenpidon objektiksi ja irtoaa eletyn ruumiin kokemusmaailmasta ja siten myös sen ilmaisevuus häviää. Tai ehkä asiaa on ajateltava toisin ja todettava, että baletti on tätä kautta ajateltuna nimenomaan nykyaikaista tuottaessaan huipputeknologista, atleettista ja yksilöllistä ruumiillisuutta.

Ajattelen baletin tapaa muotoilla liikettä ruumiin kinesteettisten mahdollisuuksien kannalta rajoittuneena, mutta omassa tilallisessa suuntautuneisuudessaan kuitenkin kiinnostavana ja monia mahdollisuuksia sisältävänä. Baletti on mielestäni paitsi annetun muodon tuottamista myös tilaisuus tutkia ruumiin arkkitehtonista (tilallista) järjestäytymistä johdonmukaisen metodin kautta. Ajattelen myös, että hyvin opetettuna baletti työstää liikelaatuja tavalla, joka lisää tanssijan mahdollisuuksia liikkeen rikkaaseen artikulointiin. Suhteessa sen ideaaleja muotoja hakevaan estetikkaan ajattelen, että abstraktien ja ideaalien muotojen vetovoima ei ole hävinnyt modernin myötä. Ne ovat 'kaivertuneet' meihin syvälle ruumiillisina ja kulttuurisina, joskin nostalgisina, eleinä. Tämä on usein ajateltavissa kaipuuna 'mennyttä maailmaa' kohtaan ja siten poliittisesti epäilyttävänä reaktionaarisuutena.

Kuvaan täten suhdettani balettiin ambivalenttina suhteessa sen eettiseen, esteettisen ja poliittiseen sisältöön. Kyse on suhteesta historiaan, samanaikaiseen haluuni olla siihen yhteydessä ja erossa. William Forsythe ajattelee, että puhuttaessa klassisen baletin liikesanastosta, puhutaan itse asiassa liikkeen ideoista (vrt. Monni 2004). Ajatus tulee esiin Gerald Siegmundin (2011, 20-37) tekstissä "The Space of Memory", joka sisältyy

Forsythen työtä käsittelevään artikkelikokoelmaan *William Forsythe and the Practice of Choreography*. Forsythe jatkaa ajatusta sanomalla, että baletti on idea tai kieli, joka herää eloon vain puhumisen, eli tanssimisen aktissa. Tanssija ei tee arabeskia, vaan käy sen lävitse kuin kulkien läpi hologrammin ja saaden siten kuvan aikaan vain jälkikätisesti. Se on yhdistelmä kaikkia mahdollisia arabeskeja, joita voi olla ääretön määrä. Kyse ei ole enää baletin ydinolemuksesta jota ruumiillistetaan parhaan kyvyn mukaan, vaan spektraalisesta muodosta, jonka ontologinen status on poissaolo.

Lähdeluettelo

Foster, Susan Leigh. 1996. "The ballerina ´s phallic pointe" in *Corporealities: dancing knowledge, culture and power,* (ed) Susan Leigh Foster. London: Routledge, 1-24.

Foster, Susan Leigh. 2011. *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance. London:* Routledge.

Homans, Jennifer. 2010. *Apollo ´s Angels. A History of Ballet.* London: Granta.

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999.* Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike.* Helsinki: Gaudeamus.

Sibony, Daniel. 1995. *Le corps et sa danse.* Paris: Èditions du Seuil.

Sigmund, Gerald. 2011."The space of memory: William Forsythe's ballets" in *William Forsythe and the Practice of Choreography: it starts from any point,* ed. Steven Spier. London: Rutledge, 20-37.

Linda Priha

Linda Priha on helsinkiläinen tanssi- ja esitystaiteilija sekä tanssinopettaja. Omien koreografioidensa lisäksi hän toimii mm. Go Go Tanssiryhmä Kuumissa Putkissa, Vivarium kollektiivissa sekä Todellisuuden tutkimuskeskuksessa. Linda on myös intohimoinen improvisaation sekä kontakti-improvisaation harjoittaja ja opettaja. Erityisesti opettajana hän saa innoituksensa luonnosta sekä vuorovaikutuksesta erilaisten ihmisten ja tilojen kanssa. Vuonna 2015 Linda löysi osteopatian opinnot ja keväästä 2017 hän on keskittynyt äitiyden harjoittelemiseen. Kuva: Sakari Viika.

Kontakti-improvisaatio, tanssi ja elämä: ihmisen kokoisia kokemuksia kontakti-improvisaatiosta (2008)

Johdanto

Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa pohdin kontakti-improvisaation harjoittamisen vaikutuksia omaan kehitykseeni tanssijana ja ihmisenä. Ennen kaikkea tutkin kehollisen ja kehomielellisen ymmärrykseni kehittymistä lajin harjoittamisen kautta. Lisäksi tutkin sitä, millä tavalla kontakti-improvisaation avulla saavuttamani ymmärrys auttaa minua muussa tanssijan ja opettajan työssäni.

Kiinnostuin aiheesta, koska olen kokenut kontakti-improvisaation avulla saavani nopeasti syvällisempää ymmärrystä oman kehoni toiminnasta. Olen harjoittanut kontakti-improvisaatiota vasta vähän yli vuoden, mutta jo nyt kokenut oppivani sen avulla uusia puolia itsestäni, muista ihmisistä ja omasta maailmassa olemisestani. Samalla olen ollut pahoillani siitä, etten löytänyt tätä tanssimisen muotoa aiemmin sekä pohtinut syitä siihen, miksei sitä suomalaisessa tanssikoulutuksessa juuri tuoda esille. Uskon, että kontakti-improvisaatiosta saattaisi olla apua monelle muullekin nykytanssijalle kehollisen ymmärryksen kehittämisessä.

Toisaalta kontakti-improvisaation pariin löytää ehkä parhaiten silloin, kun itsellä on jokin tarve yhteisöllisyyteen ja uusien merkitysten löytämiseen elämässä tai silloin, kun vain konkreettisesti kaipaa enemmän kosketusta tai läheisyyttä. Näin kävi ainakin omalla kohdallani, vaikken ollut edes tietoinen näistä tarpeista ensimmäisillä harjoituskerroillani. Luulin etsiväni vain uusia tapoja harjoittaa tanssitekniikkaa ja löytää voimaa kehostani, mutta päädyin haluamaan kosketuksi tulemista sekä kyseenalaistamaan omia sosiaalisia käyttäytymiskoodejani. Kontakti-improvisaation

tekemiseen ei mielestäni voi pakottaa, mutta sen valitseminen tekeekö kontakti-improvisaatiota vai ei, jää aika sattuman varaan, ellei sitä edes jollain tavalla tuoda esille tanssinopetuksessa.

Omat oppimiskokemukseni ja oivalluksen hetkeni kontakti-improvisaation parissa liittyvät fyysisiin elementteihin, kuten keskustan käyttöön ja käsityksiini maadottumisesta; kehomielen kysymyksiin kuten havainnointiin ja kuunteluun; sekä sosiaalisiin kysymyksiin kuten yhteisöllisyyteen ja yhdessä oppimiseen. Ajatukset, joita tutkielmassani tuon esille ovat kaikki sellaisia, joiden parissa työskentelen tällä hetkellä muutenkin. Niinpä minulla ei ole kirjoittaessani tarvetta eikä mahdollisuutta erottaa niitä muusta elämästäni.

Lisäksi monet kysymyksistä liittyvät useimpien nykytanssijoiden päivittäiseen työskentelyyn. Uskon, että kontakti-improvisaation periaatteita voi soveltaa myös kaikessa muussa liikkeessä ja tanssissa samalla tavalla kuin muiden kokonaisvaltaisuuteen pyrkivien kehomielitekniikoiden periaatteita. Tällaisiksi koen mm. Alexander-tekniikan, Feldenkreis-menetelmän ja Body mind centeringin.

Työni edetessä pyrin eri osa-alueiden kautta pohtimaan paitsi sitä, mitä kontakti-improvisaatio on niistä minulle opettanut, myös sitä, millä tavalla koen tai uskon voivani hyödyntää tätä osaamista muussa työssäni. On kuitenkin tärkeää huomauttaa, että työni on paitsi hyvin subjektiivinen, myös tiettyyn aikaan ja paikkaan sekä tämän ajan ja paikan tanssi- ja taidekäsityksiin sidottu. Asiat, jotka tällä hetkellä koen merkityksellisiksi paitsi itselleni, myös muille nykytanssijoille, eivät välttämättä ole sitä tulevaisuuden tanssijoille tai tämän hetken tanssijoille jossain hyvin toisenlaisessa kulttuurissa tai esimerkiksi klassisen baletin piirissä.

Oman kokemukseni mukaan suomalaisen ja eurooppalaisen uuden tanssin kentällä haetaan usein luonnollista, keholle ekonomista tapaa liikkua ja olla, samalla kun yleisön ja esiintyjien välistä rajaa pyritään monin tavoin rikkomaan. Näitä kysymyksiä olen itse voinut käsitellä myös kontakti-improvisaation yhteydessä.

Minun on huomautettava, etten vähän yli vuoden kokemustaustallani koe olevani kovin syvällä kontakti-improvisaation maailmassa. Uskon kuitenkin, että nimenomaan tällainen tuoreiden löytöjen ja uuden etsijän näkökulma saattaa olla kiinnostava kaiken kontakti-improvisaatiosta kirjoitetun joukossa.

Työskentelyni aiheen parissa perustuu ennen kaikkea henkilökohtaisille kokemuksille ja niiden ylöskirjaamiselle, muistelutyölle sekä päiväkirjamerkinnöille. Erityisesti ammennan niistä kokemuksista, joita sain Freiburgin kontakti-improvisaatiofestivaaleilta[7] kesällä 2007, Angela Donin ja Juha Viitamäen intensiivikursseilla syksyllä 2007 sekä monissa yksittäisissä jameissa syksyllä 2007. Osallistuin Freiburgin festivaaleilla amerikkalaisen pitkän linjan tanssijan Chris Aikenin intensiivikurssille sekä mm. Ray Chungin, Ulla Mäkisen ja Andreas Burgertin lyhyisiin työpajoihin. Osa oppimiskokemuksistani perustuu jameissa ja niiden yhteydessä käymiini keskusteluihin toisten kontakti-improvisaation harjoittajien kanssa.

Lisäksi olen taustoittanut tietämystäni lukemalla mm. Cynthia Novackin ja Nancy Stark Smithin kirjoituksia, *Contact Quarterly* lehden artikkeleita sekä katsomalla Steve Paxtonin selostamat kontakti-improvisaatiovideot. Tutustuin myös Katri Luukkosen vuonna 2006 Teatterikorkeakoulun pedagogian laitokselle tekemään proseminaarityöhön *Inessä kontsuskenessä.* Hänen työtänsä varten haastattelemansa ihmiset pysyivät nimettöminä ja ovat sitä näin ollen myös omissa viittauksissani Luukkosen työhön. Olen myös keskustellut aiheesta kirjallisen työn ohjaajani ja itsekin kontakti-improvisaatiota harjoittavan tanssitaiteilija Soile Lahdenperän kanssa sekä tehnyt lyhyet sähköpostihaastattelut kahdelle toiselle suomalaiselle kontakti-improvisaatiopioneerille: Jaana Kleveringille ja Liisa

7 Freiburgin kontakti-improvisaatiofestivaali on vuodesta 2000 alkaen järjestetty jokavuotinen festivaali, jossa 200 lajin harjoittajaa tapaa toisiaan, osallistuu työpajoihin, tanssii jameissa sekä asuu ja syö yhdessä. Festivaali on Euroopan suurin kontakti-improvisaatiofestivaali ja se kerää vuosittain ihmisiä ja arvostettuja opettajia ympäri maailmaa. Tästä huolimatta se toimii yhteisöllisyyden periaatetta noudattaen pääasiassa talkootyövoimin.

Pentille. Lukemani perusteella kerron tiivistetysti kontakti-improvisaation historiasta ja sen syntyyn vaikuttaneista asioista, jotta lukijalla on mahdollisuus linkittää tutkimuskysymyksiäni jo aiemmin tehtyyn ja kirjoitettuun.

Suuri haaste tässä työssä minulle itselleni on tuottaa tekstiä nimenomaan omakohtaisesti ja omista kokemuksista. Syksyllä 2007 vaikutuin suuresti osallistuessani Tietoa tanssista seminaariin ja siellä ruotsalaisen tanssitaiteilija Efva Liljan luennolle. Efva Liljan käyttämät sanat sekä hänen puhuessaan, että hänen pienissä kirjasissaan avasivat minulle tanssia sellaisella tavalla, mihin harva teksti on pystynyt. Hänen mukaansa taiteen keinoilla ja taiteessa tuotettu tieto on erilaista kuin teoreettinen tai filosofinen tieto ja tämän tiedon avulla voi avata maailmaa ja siellä toimimista aivan uudella tavalla. Niinpä pyrin nyt omassakin kirjoituksessani avaamaan omakohtaista kokemusmaailmaani vähemmän teoreettisesti kuin aiemmissa tanssia käsittelevissä teksteissäni[8].

Kontakti-improvisaatio, sen synty ja kehittyminen

Kontakti-improvisaatio on tanssi-improvisaation muoto, jossa fyysinen kontakti toimii lähtökohtana liikeimprovisaatiolle ja tutkimukselle. Kontakti-improvisaatiota harjoitetaan kahden tai useamman ihmisen kesken kosketusta, painon siirtoja ja liikkeen momentumia hyödyntäen. Kontakti-improvisaatio voi sisältää mm kierimistä, kaatumista, nostamista, tasapainoilua, liukumista ja kurottautumista tilaan.

Kontakti-improvisaatiota voidaan puhujasta ja tilanteesta riippuen pitää joko taiteena, urheiluna, terapiana tai vain sosiaalisena yhdessä olon ja ihmisten tapaamisen muotona. Usein se on kuitenkin kaikkia näitä yhdessä.

---

8 Mm. esseeni ”Tanssijan identiteettini ja sen muutokset *North land – nomade cabaret* – tanssiprojektin kautta tarkasteltuina” (2006) Teatterikorkeakoulussa sekä opinnäytetyöni *Liikkeen sydämessä – kokemuksia tanssitaiteilija Tommi Kitin työskentelystä* (2005) Turun Taideakatemiassa.

Muutosten keskellä 1960-1970 lukujen Amerikassa

Kontakti-improvisaatio lähti kehittymään Amerikassa 1970-luvun alkupuolella osana uuden tanssin murrosta sekä toisaalta osana amerikkalaista 1960-luvun poliittista ja sosiaalista liikehdintää.

Tanssikentän muutoksista suurin osa sai alkunsa The Judson Dance Theatresta tai sen jäsenten toiminnasta. The Judson Dance Theatre oli New Yorkissa 1961-1964 toiminnassa ollut esiintyjien kollektiivi, jossa tehtiin paljon kokeilevia ja usein prosessia korostavia esityksiä. Kollektiiviin kuului paitsi tanssijoita, myös muusikoita sekä kuvataitelijoita, ja kuka vain kollektiivin jäsen sai halutessaan esiintyä. Tanssitaiteilijoista tunnetuimpia olivat nykytanssin murrokseen vahvasti vaikuttaneet Yvonne Reiner, Trisha Brown ja Deborah Hay, sekä sittemmin kontakti-improvisaation isänä tunnetuksi tullut Steve Paxton.

Monet The Judson Dance Theatren jäsenistä olivat aiemmin tanssineet mm. Martha Grahamin tai Merce Cunninghamin ryhmissä, mutta olivat sittemmin kyllästyneet näiden vahvaan symbolismiin (erityisesti Grahamilla), muotosidonnaiseen tekemiseen sekä hierarkkiseen tapaan toimia. Uuden tanssin pioneerit halusivat kokeilla arkiliikettä, neutralisoidumpaa kehollisuutta, esitysrakenteiden rikkomista sekä kollektiivista työskentelytapaa, jossa tanssijat eivät ole vain koreografin tahdon toteuttajia. Esityksissä tai treenaamisessa ei pyritty tiettyyn estetiikkaan ja esitykset olivat usein improvisatorisia.

Samanaikaisesti Yhdysvalloissa elettiin poliittista ja sosiaalista murroskautta mm. vietnamin sodan vastustamisen, erilaisten hippiliikkeiden, rock´n roll -kulttuurin ja feminismi-ideologian noustessa pinnalle. Näillä kaikilla oli vaikutusta paitsi Judson Dance Theatren taiteilijoiden usein poliittiseen toimintaan, myös 1970-luvulla alkunsa saaneen kontakti-improvisaation syntyyn. (Novack 1990, 22-52.)

Steve Paxton ja kontakti-improvisaation alkuajat

Suurimpana yksittäisenä tekijänä kontakti-improvisaation synnyssä ja kehityksessä voidaan pitää sen alullepanijaa Steve Paxtonia. Paxton itse

pyrki alun perin välttämään johtajan asemaa, mutta lopulta tämä vain lisäsi hänen karismaansa ja vaikutusvaltaansa lajin harjoittajien parissa. Paxtoniin ja sitä kautta koko kontakti-improvisaatioon vaikuttivat hänen voimistelu- ja tanssitaustansa, mm. Cunningham-tanssijana, itämaisten taistelulajien harjoittaminen (erityisesti aikido) ja niiden taustalla vaikuttava zen-ideologia sekä kiinnostus Louis Horstin ja John Cagen sattumametodeihin perustuvaan sävellystyöhön. Heidän musiikkinsa sai Paxtonin etsimään vastaavia liikkumisen tapoja, joissa liike syntyisi ”from a basis other than an established aesthethics or a traditionally trained body” (Novack 1990, 53).

Kontakti-improvisaation esiteoksena pidetään vuonna 1972 esitettyä teosta *Magnesium*, jossa ryhmä Oberlin Collegen miesopiskelijoita esittää Paxtonin heille opettaman soolorakenteen yhtenä ryhmänä. Esitys sisältää lyhyitä kontakteja, jotka tapahtuvat paksulla matolla kaatumisten, kierimisten ja hyppimisten välillä. Esityksen lopussa miehet seisovat pitkään silmät kiinni lähes paikallaan painonsiirtojaan seuraillen. Viimeinen osio oli ensimmäinen julkinen esitys Paxtonin kehittelemästä small dance -harjoitteesta, jossa tanssijat tutkivat suhdettaan painovoimaan sekä ensisijaiseen partneriinsa eli maahan: ”standing still is not actually still, balancing on two legs demonstrates to the dancer that one moves with gravity, always” (Paxton videolla *Fall after Newton* 1987). ’Pienestä tanssista’ tuli sittemmin yksi kontakti-improvisaation tekijöiden perusharjoitteista. (Novack 1990, 52-62.) Itse olen kokeillut small dancea pari kertaa, Malcolm Manningin kurssilla sekä Ronja Verkasalon ohjaamana, kumpikin syksyllä 2007, ja olen kokenut, että sen avulla voi löytää uusia yhteyksiä kehonosien välillä.

Magnesium esityksen jälkeen Paxton sai kutsun tulla esiintymään Weber galleriaan New Yorkiin, jonne hän pyysi mukaansa joitakin kollegoita ja opiskelijoita, Nancy Stark Smithin, Curt Siddallin, Danny Lepkoffin, David Woodberryn ja Nita Littlen. Kontakti-improvisaation ensimmäinen ydinjoukko oli muodostunut. Heistä tuli sekä Paxtonin läheisiä yhteistyökumppaneita, että merkittäviä ihmisiä kontakti-improvisaation kehitykselle. (Novack 1990, 52-62.)

Alun perin Paxton oli kiinnostunut erityisesti luonnollisen liikkeen laeista (natural laws), painon antamisesta ja ottamisesta sekä erilaisten kaatumisten ja pyörimisten mahdollisuuksista kontaktissa toisen ihmisen kanssa. Paxton myös kertoo pohtineensa Isaac Newtonin painovoimateoriaa, ja sitä, miltä itse asiassa tuntuu olla Newtonin päähän putoava omena. Painotus oli siis kontakti-improvisaation fyysisessä ja fysiikan lakeja tutkivassa puolessa. Tärkeintä oli tutkia erilaisia tapoja tulla toimeen painovoiman kanssa: ”finding ways to cope with gravity and the floor.” (Paxton videolla *Fall after Newton* 1987.)

Aluksi kontaktit olivat lyhytkestoisia sekä usein rajuja: tanssijat mm. hyppivät toistensa päälle kaatuen sitten yhdessä lattialle. Mutta kun tanssijoiden taidot kehittyivät, alkoi fyysisistä kontakteista tulla pitempikestoisia ja monimuotoisempia esimerkiksi kosketuksen laatua varioimalla ja keskittymällä yhä enemmän siihen, millä tavalla painoa annetaan ja otetaan. (Novack 1990, 52-105.)

Kontakti-improvisaation leviäminen: yhtenäisyyttä ja erilaisuutta

Kontakti-improvisaatio alkoi hyvin nopeasti levitä eri puolille Yhdysvaltoja, kun sen alkuperäiset harjoittajat opettivat lajia edelleen saadakseen itselleen lisää tanssikumppaneita. Tällä tavalla kontakti-improvisaatiosta tuli nopeasti paitsi esitys- myös sosiaalisen tanssin muoto, jota alettiin harjoittaa vapaamuotoisissa happeningeissä, jameissa. Niissä kuka tahansa saattoi tanssia kenen kanssa tahansa ja vähemmän lajia harjoittaneet oppivat kontaktissa edistyneempien kanssa. Syntyi vahva kontakti-improvisaatioideologia, jonka mukaan kaikki ovat tasa-arvoisia ja tanssi on yksi yhteisöllisyyden ilmentymä. Käytännössä tämä ilmeni monin tavoin. Nancy Stark Smith mm. opetti lajia alkuaikoina lähinnä oman yhteisönsä ihmisille ja kontakti-improvisaation puitteissa järjestettävät tapahtumat sekä kurssit olivat hyvin epävirallisia kokoontumisia, joista opettajat eivät saaneet juurikaan rahaa. (Novack 1990, 52-105.)

Kontakti-improvisaatio pyrki purkamaan paitsi sosiaalisia hierarkioita myös perinteisiä sukupuolirooleja. Kontakti-improvisaatiossa miehet ja

naiset ovat alusta asti tehneet tasa-arvoisesti samoja asioita: nostaneet ja olleet nostettavina, ohjanneet ja olleet ohjattavina.

Kun kontakti-improvisaatio levisi laajemmalle, alkoi ilmetä tarvetta organisoitua ja määritellä tarkemmin, mistä lajissa oikeastaan on kysymys. Kontakti-improvisaation henkeen ei kuitenkaan sopinut jähmeä copyright -toiminta tai liiallinen toistensa vahtiminen, vaan paremmaksi koettiin tietoisuuden ja vuorovaikutuksen lisääminen kaikkien lajia harjoittavien välillä. Ratkaisuna tähän syntyi Nancy Stark Smith´in päätoimittama *Contact Quarterly* -julkaisu, jonka kautta kontakti-improvisaatioon harjoittajat saattoivat tuoda esille omia mielipiteitään tai tavoitteitaan, ja jonka kautta Steve Paxton painotti omia alkuperäisiä ideoitaan ja tavoitteitaan kontakti-improvisaation fyysisyydestä ja sisäisten tuntemusten kuuntelemisesta. ”The focus was on sensation, not on style, on psychology, on aesthethics, on theater, on emotions” (Novack 1990, 68).

Paxtonin ajatuksista huolimatta kontakti-improvisaatio alkoi nopeasti saada myös hyvin erilaisia suuntauksia sen harjoittajien omista kiinnostuksen kohteista ja taustoista riippuen. Esimerkiksi Yhdysvaltojen länsirannikolla lajiin yhdistettiin paljon myös draamallisia elementtejä ja otettiin vaikutteita kokeellisesta teatterista, kun taas itärannikolla keskityttiin ’puhtaampaan’ kontaktiin. Jotkut tekijät alkoivat tutkia lajin terapeuttisia vaikutuksia, kun taas toiset käyttivät sitä puhtaasti koreografisena välineenä tai osana muita improvisaatioesityksiä. (Novack 1990, 63-114.)

Jo kontakti-improvisaation alkuaikoina yksi siihen liittyvä ratkaisematon kysymys oli, onko se myös esittävää taidetta vai ei: ”the lack of resolution has been in part what keeps the dance form ambivalently straddled between social dance and art dance” (Novack 1990, 97). Eri tekijät ovat eri aikoina löytäneet tähän erilaisia vastauksia. Alkuaikoina ratkaisuna käytettiin usein epämuodollista esitystilannetta, jossa yleisö istui lattialla esiintyjien ympärillä, esitys oli jo käynnissä yleisön tullessa sisään ja esiintyjien oma suhtautuminen tilanteeseen oli hyvin samanlainen kuin harjoituksissa tai jameissa. Lisäksi kontakti-improvisaatioryhmät, joita perustettiin 1970-luvulla, perustuivat pitkälti yhteisölliseen työskentelyyn.

Tällainen täydellisen demokratian tavoittelu oli kuitenkin hyvin haastavaa, ja aiheutti sen, että ryhmät eivät usein pysyneet pystyssä kovin kauaa.

Mutta vaikka kontakti-improvisaation harjoittajien kesken ilmeni myös erimielisyyksiä sen tavoitteista ja mahdollisuuksista, vallitsi heidän keskuudessaan yhteisymmärrys siitä, että monensuuntainen kehitys sisältyy lajin perusideologiaan. Se sisältyi jo siihen väistämättömään todellisuuteen, että jokainen tanssija tuo kontakti-improvisaatioon oman panoksensa ja omat haasteensa pelkästään oman erityisen kehollisuutensa kautta. Stark Smith toteaakin kontakti-improvisaation olevan kiitollisuuden velassa Paxtonille siitä, että hän on luonut jatkuvassa liikkeessä olevan lajin: ”Not only did Steve offer a dance, but a built-in way of keeping it alive. Thanks Steve, for that one.” (Stark Smith 2003a, 159.)

Sittemmin laji on levinnyt hyvin laajasti eri puolille maailmaa ja sen aktiivisia harjoittajia löytyy eri puolilta Eurooppaa ja Amerikkaa. On kuitenkin huomattava, että kontakti-improvisaatioideologia perustuu länsimaisiin ihanteisiin, vaikka osa ideologista onkin nimenomaan vastavoimaa perinteiselle ajattelulle, kuten ajatus naisten ja miesten fyysisestä tasa-arvoisuudesta. Silti kontakti-improvisaatiofestivaaleja on järjestetty myös mm. Japanissa, Argentiinassa ja Uudessa Seelannissa. Samalla laji jatkaa kehittymistään moneen suuntaan ja myös sen kaupallistumista on tapahtunut yhä enemmän. Kuitenkin omien kokemusteni mukaan suuri osa lajin harjoittajista on jollain tavalla sisäistänyt sen alkuperäisen idean yhteisöllisyydestä ja tanssin tapahtumisesta tasavertaisten ihmisten välillä.

Kontakti-improvisaation kehitys Suomessa

Kontakti-improvisaatio tuli ensimmäisen kerran Suomeen 1980-luvun alussa Mary Prestidgen mukana hänen tullessa opettamaan jatkokoulutuskursseja Teatterikorkeakouluun. Suomalaisista tanssitaiteilijoista tälle kurssille osallistuivat mm. Liisa Pentti ja Kirsi Monni, joista Pentti pian jatkoi lajin harjoittamista Amsterdamin SNDO:n koulutuksessa mm. Nancy Stark Smithin, Karen Nelsonin ja Kirstie Simpsonin johdolla. Myös Jaana Klevering ja Soile Lahdenperä tutustuivat kontakti-improvisaatioon

ensimmäisen kerran SNDO:ssä, mutta he ovat Pentin tapaan jatkaneet lajin harjoittamista monissa muissa yhteyksissä. Eri puolilla Suomea toimivista tanssitaiteilijoista myös mm. Maria Littow, Pirjo Yli-Maunula ja Satu Tuittila ovat kurssittaneet itseään kontakti-improvisaatiossa ja sittemmin käyttäneet sitä omassa työssään.

Edellä mainitut tanssitaiteilijat työskentelevät edelleen aktiivisesti tanssin parissa ja käyttävät enemmän tai vähemmän kontakti-improvisaatiota koreografisessa työssään sekä opettaessaan. Erityisesti Jaana Klevering on tuonut kontakti-improvisaation myös osaksi tanssijoiden koulutusta. Hänelle kontakti-improvisaatio on yksi perustekniikka, jota hän on opettanut ja edelleen kehittänyt koko työuransa ajan, usein yhteistyössä miehensä Jaap Kleveringin kanssa. ”Kontakti on vaikuttanut paljon omaan liikkumiseeni ja ymmärrykseeni siitä, kuinka opettaa ja toimia ryhmien ohjaajana. Nykyään sovellan kontaktista omaksumaani opetustyöhöni, erityisesti yhdistän kontakti-improvisaation vaikutusta somatiikan opettamiseen.” (Klevering 2007, sähköpostiviesti.)

Vuonna 1998 Jaana Kleveringistä tuli Outokummun toisen asteen oppimiskeskukseen perustetun tanssikoulutuksen päätoiminen opettaja, joka sekä suunnitteli että aloitti koko koulutuksen. Koulutuksessa kontakti-improvisaatiolla oli tärkeä asema yhdessä muun improvisaation, somatiikan ja yhteisöllisyyden sekä itsenäisen tanssintekijyyden opiskelua. Jaana Klevering toimi koulutuksen johtajana vuodet 1998-2002 ja Jaap Klevering vuodet 2002-2004.

Muiden tanssijoita kouluttavien suomalaisten instituutioiden opetuksessa kontakti-improvisaatiota ei systemaattisesti ole, mutta jotkut opettajat käyttävät sen harjoitteita opetuksessaan sekä tiedostaen tai tiedostamattaan. Teatterikorkeakoulun tanssilinjalla on aina silloin tällöin järjestetty aiheesta lyhytkursseja mm. Soile Lahdenperän, Maria Littowin ja Iiris Raipalan ohjaamina. Liisa Pentti on opettanut kontakti-improvisaatiota Teatterikorkeakoulun ruotsinkielisellä näyttelijäntyön laitoksella osana liikunnan opetusta vuodesta 1991 alkaen.

Liisa Pentti kokee kontakti-improvisaation yhtenä tärkeimmistä teistä liikkeen mahdollisuuksien maailmaan ja kehollisten oivallusten syntymiseen. Hän käyttää sitä osana koreografisia harjoitusprosesseja:

> koska kontaktin avulla toimivien kehollisten periaatteiden ja oivallusten määrä on valtavan laaja ja täynnä mahdollisuuksia. Jokainen biisi luo lisäksi oman tapansa käyttää kontakti-impron periaatteita ehkä siksi, että liike/tanssi on aina suhteessa painovoimaan. Lisäksi se on äärimmäisen konkreettista mikä antaa liikkuvalle keholle tunteen olemassaolosta suhteessa ympäristöön. (Pentti 2007, sähköpostiviesti.)

Pentti on opettanut kontakti-improvisaatiota myös erilaisilla ulkomaisilla kursseilla mm. Virossa, Liettuassa, Unkarissa, Venäjällä, Saksassa ja Hollannissa sekä Helsingin seudulla ruotsinkielisille teatteriryhmille, kuten Viirukselle ja Marsille.

Kontakti-improvisaation harjoittaminen Suomessa oli kuitenkin hyvin marginaalista toimintaa kunnes 2000 luvun alussa alettiin vähitellen pitää säännöllisiä jameja uuden suomalaisen kontakti-improvisaatiosukupolven toimesta. Alun perin toiminta alkoi melkein sattumalta Juha Viitamäen ja Iiris Raipalan aloitteesta, kun heidän sunnuntaitapaamisistaan alkoi tulla säännöllisiä. Pian mukaan tulivat mm. Ville Johansson, Petri Taipale ja Mirva Mäkinen. Alkuaikoina yhteisön jäsenet myös asuivat yhteisessä kommuunissa - aivan amerikkalaisten esikuviensa mukaan.

Tätä kommuunia ei enää ole, mutta kontakti-improvisaatiotoiminta perustuu edelleen yhteisöllisyydelle, jossa tehtäviä jaetaan ja asioista päätetään yhdessä. Helsingissä kontakti-improvisaatiojameja, opetusta ja kursseja järjestää Kontakti-improvisaatio Finland -yhteisö (kifi), jonka perusjäseniä ovat lajin kanssa työskentelevät ja sitä aktiivisesti harrastavat ihmiset Suomessa. Usein yhteisöllisyys näkyy myös jamien ulkopuolella sosiaalisena kanssakäymisenä tai ammatillisena työskentelynä. Lisäksi monet kontakti-improvisaation harjoittajat jakavat yhteisiä eettisiä ja

yhteiskunnallisia arvoja liittyen esimerkiksi ekologisuuteen ja kanssaihmisistä huolehtimiseen.

Eri ihmisten kertomuksia kuunneltuani olen huomannut, että kontakti-improvisaatioyhteisön kehittyminen ja muutokset Suomessa seuraavat monin tavoin Amerikan alkuaikojen kehitystä. Ensin on hyvin voimakas yhteisyyden, tasa-arvoisuuden ja ei-ammattilaisuuteen pyrkivän tekemisen tunne pienessä yhteisössä. Sitten yhteisö laajenee ja ihmisten tiet alkavat vähitellen eriytyä. Ihmisille tulee erilaisia kiinnostuksen kohteita, ja jotkut alkavat saada kontakti-improvisaation kautta myös elantoa, jolloin aloittelijoiden ja ammattilaisten väliset erot suurenevat. Samanaikaisesti kaiken perustana oleva tasa-arvoisuuden ideologia pysyy edelleen vahvana toiminnan pohjalla.

Kifin ydinjoukosta osa on joko Outokummusta tai Teatterikorkeakoulusta valmistuneita ammattitanssijoita ja tanssinopettajia, jotka ovat hankkineet kontakti-improvisaatiokokemusta erilaisilla kursseilla ja festivaaleilla ympäri maailmaa. Nykyisin monet heistä myös opettavat samaisilla festivaaleilla. Tällaisia helsinkiläisiä aktiiveja ovat mm. Mirva Mäkinen, Ulla Mäkinen, Iiris Raipala, Ronja Verkasalo ja Juha Viitamäki.

Yhteisö myös toimii aktiivisesti kontakti-improvisaatiotietoisuuden lisäämiseksi Suomessa järjestämällä erilaisia kotimaisten ja ulkomaalaisten opettajien työpajoja sekä järjestämällä omaa Skiing on skin -festivaalia, ensimmäisen kerran keväällä 2008. Turussa jamikulttuurin on aloittanut aktiivisesti aikidoakin harjoittava tanssi- ja performanssitaiteilija Maija Hirvanen.

Itseni kaltaisen, vasta lajin pariin löytäneen tanssijan, kannalta on mahtavaa, että kaikki Suomen ja melkein kaikki maailman kontakti-improvisaation kehittämisessä mukana olleet ihmiset ovat edelleen elossa ja harjoittavat sitä aktiivisesti. Samaistun Chris Aikenin ajatuksiin, kun hän kuvailee historian kerrostumista yhtenä kontakti-improvisaation suurimmista rikkauksista: ”One layer of history is to be able to dance with a person like Nancy and so doing to be able to feel the basis of the form” (Prihan muistiinpanot 2.8.2007). Itse olen kohdannut Nancyn vain lyhyesti

tanssiessa, mutta sen sijaan olen monesti saanut tanssia suomalaisten kontakti-improvisaatiopioneerien kanssa Helsingin jameissa sekä kifi:n järjestämillä kursseilla Suomessa.

Kontakti-improvisaation tarkastelua erilaisista lähtökohdista

Omassa tutkielmassani lähestyn kontakti-improvisaatiota sellaisten teemojen ja elementtien kautta, jotka minulle tanssijana ja ihmisenä ovat muutenkin tärkeitä ja jotka ovat kontakti-improvisaation kautta avautuneet minulle jollain uudella tavalla. Osa teemoista on enemmän kehollisia, oman kehon ymmärrykseen ja sen käyttöön liittyviä, osa taas liittyy ihmisyyteen yleensä, omaan olemiseeni maailmassa sekä ihmisten sosiaaliseen kanssakäymiseen. Nämä osa-alueet kuitenkin limittyvät, lomittuvat ja risteilevät tekstissäni, ja tekstini logiikka seuraa sitä, millä tavalla eri osa-alueet liittyvät parhaiten toisiinsa. Koen esimerkiksi kosketuksen paitsi hyvin fyysisenä ja tanssijan kehollista ymmärrystä kehittävänä mahdollisuutena, myös tärkeänä sosiaalisen yhdessäolon muotona.

Silloinkin kun kontakti-improvisaatiossa ja tanssissa keskitytään vain tekniseen harjoitteluun, tulee siihen aina mukaan myös muita elementtejä. ”Experiences with formal principles engage and influence perception, affecting the apprehension of the world on many different levels – cognitive, emotional, physical” (Novack 1990, 15). Itse olen kokenut tämän voimakkaasti viimeisen vuoden aikana lähdettyäni tutustumaan kontakti-improvisaatioon puhtaasti teknisestä kiinnostuksesta, mutta päädyttyäni sen harjoittajana syvien ja monimuotoisten kysymysten äärelle.

Kehollisia lähestymistapoja aiheeseen

Ekonominen linjaus kehossa

Kontakti-improvisaation avulla minä ja muut tuntemani lajin harjoittavat olemme löytäneet kehoihimme ja niiden toimintaan vapautta, voimaa sekä eri kehon osien selkeämpää yhteyttä. Kaksi kontakti-improvisaation pitkän linjan tanssijaa ja opettajaa ilmaisee asian näin: ”The practice of

contact improvisation includes the ability to move with ease and efficiency, the integration of the head, spine and limbs, and the ability to motivate movement from multiple centers within the body" (Aiken & Hauser 2007, sähköpostimainos).

Tällaisen ekonomisemman kehon käytön löytäminen kuuluu yleensä jokaisen nykytanssijan tärkeimpiin tavoitteisiin ja sitä kohti pyritään monenlaisten keho- sekä keho-mieli-tekniikoiden avulla. Tällaisia tekniikoita ovat mm. Alexander-tekniikka[9] ja Feldenkrais-menetelmä[10], joita molempia käytetään tanssijoiden ja muiden esiintyvien taiteilijoiden koulutuksessa. Näiden tekniikoiden päätavoite on löytää vapautta kehoon, mieleen ja liikkeeseen sekä poisoppia keholle epäterveellisistä toimintamalleista.

Kontakti-improvisaation lähestyminen tältä kannalta ei ole yhtä yksioikoista, koska se on lajina niin monimuotoinen. Itse koen kuitenkin kontakti-improvisaation avulla vapautuneeni ja pehmentyneeni sekä kehollisesti että mielellisesti. Lajin yksi tärkeä ulottuvuus on siis mielestäni tanssijantyöllisen tekniikan vahvistaminen.

Itselleni on ollut hyödyllistä lähestyä kehoani samanaikaisesti eri kehotekniikoiden kautta. Koen, että niskan tulisi olla vapaa sekä selän pitenevä ja levenevä, jotta kontakti-improvisaatiossa tarvittavat kehon

---

9 1800- luvun loppupuolella ja 1900-luvun alussa kehitellyssä Alexander-tekniikassa olennaisinta on niskan, selän ja pään tasapainoisen suhteen löytäminen niin, että kehon liikkuminen helpottuu ja vapautuu. Lisäksi tekniikan avulla pyritään tulemaan mahdollisimman tietoiseksi oman kehon käytöstä, jotta tätä käyttöä voi halutessaan myös muuttaa. Tavoitteita lähestytään paitsi opettajan kevyen ohjaavan kosketuksen avulla, myös ennen kaikkea oppilaan oman ajattelutyön kautta: oppilas voi tietoisesti ajattelemalla olla reagoimatta vanhojen tottumustensa mukaisesti (inhibitio) sekä ajatella kehon läpi kulkevia dynaamisia suuntauksia (esim. vasemman olkapään yhteyttä oikeaan pakaraan tai rintalastan yhteyttä häpyluuhun).

10 1900-luvun puolivälissä kehitetty Feldenkrais-menetelmä perustuu uuden oppimiseen kehon ja mielen yhteistyönä. Feldenkrais-harjoituksia tehdään rauhallisesti: toistaen paljon ja leväten usein. Tällöin harjoittelija alkaa havaita tekemässään hienovaraisia eroja niin, että hän voi vähitellen vaikuttaa omaan toimintaansa sekä oppia pois epäekologisista tottumuksista. Kehon linjaus paranee ja hengitys vapautuu. Liikekoordinaatio tulee sujuvammaksi ja kokonaisvaltaisemmaksi, turha työ vähenee.

automaattiset refleksimekanismit toimisivat. Kontakti-improvisaatiota harjoittaessani kehoni on alkanut vähitellen itse hakeutua tällaiseen ekonomisuuteen, mutta vielä nopeammin se on tapahtunut, jos olen samalla käyttänyt hyväkseni Alexander-tekniikan suuntausajatuksia. Toisaalta jos saan kontakti-improvisaation kautta kokemusta tällaisesta vapaammasta kehollisuudesta, on minun helpompi löytää samanlainen olemisen tapa myös muussa elämässä tai toisten harjoitteiden yhteydessä. Eri tekniikoiden väliset monisuuntaiset prosessit tuntuvat tärkeiltä.

Monet kontakti-improvisaatio-opettajat työskentelevät tietoisesti esim. Alexander-tekniikan, tai aikidon pohjalta. Intensiivikurssillamme Freiburgissa Chris Aiken puhui paljon niskan ja kaulan vapauttamisesta sekä koko selkärangan liikkuvuudesta. Esimerkiksi käsiseisontoja tehdessämme hän kehotti meitä aina ensin pudottamaan kasvot ja vasta sitten pudottautumaan käsillemme. Näin ainakin oma kokemukseni käsiseisonnasta muuttui luontevammaksi osaksi muuta kehoni liikkumiskapasiteettia. Myös Andreas Burgertin työpajassa Freiburgissa sain kokemuksia kontakti-improvisaation ja Alexander-tekniikan yhteistyöstä: ”Painoton olo. Makaan lattialla, käännyn, olen kevyt ja leukaperäni rennot. Pilvien päällä ja samalla konkreettinen, valmis ottamaan vastaan.” (28.7.2007.) Kokemukseni liittyvät harjoitukseen, jossa parini piti sormiaan hyvin kevyesti niskani takana minun liikkuessani hitaasti lattialla.

Monet tanssinopettajat puhuvat luiden päällä olemisesta ja niiden varassa roikkumisesta mutta kontakti-improvisaatiossa ajatus tulee mielestäni helpommin ymmärrettäväksi kuin muilla tanssitunneilla. Jos esimerkiksi olen pöytäasennossa[11] ja joku liikkuu pöydän päällä, on minun jatkuvasti haettava oikeaa linjausta luiden läpi, jotten romahtaisi kasaan. Pelkällä lihastyöllä ei ainakaan itseni kokoinen suhteellisen pieni tanssija siihen pystyisi.

---

11 Kontakti-improvisaatiossa usein käytettävä termi, joka tarkoittaa sitä, että parin nostava osapuoli on selkä horisontaalitasolla pitkänä joko konttaus-asennossa tai kahdella jalalla, ja lonkat ovat 90 asteen kulmassa.

Tanssitaiteilija Riikka Theresa-Innanen puhui improvisaatiokurssillamme Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2007 luiden arkkitehtuurista sekä yhden kehon sisällä että useampien kehojen välillä yhteisen tasapainopisteen kautta. Kontakti-improvisaatiossa tämä arkkitehtuuri on jatkuvassa muutoksessa ja auttaa näin hahmottamaan kehon linjausta elävänä, jatkuvasti liikkeessä olevana asiana.

Kuten Nancy Stark Smith (2003a, 156) on artikkelissaan kuvannut, kontakti-improvisaatio perustuu luonnollisiin liikkeen lainalaisuuksiin, jotka ovat olemassa olipa kontakti-improvisaatiota tai ei: ”Contact bases its language on the natural laws that govern motion (gravity, momentum, inertia etc). The truth we find in contact, whether basic or elevated, are truths that exist with or without contact improvisation as a means of revealing them to us.” Uskon kuitenkin, että keskittymällä ja paneutumalla näihin kysymyksiin kontakti-improvisaation kautta, on helpompi löytää niiden merkityksellisyys myös muussa elämässä.

Itse olen tuntenut kehoni vapautumisen usein silloin, kun olen saanut tanssia kontaktia intensiivisesti pitkän aikaa ja koko kehoni on monien toisten kehojen lämmittämä. Tällaisilla hetkillä minulle on saattanut tulla tarve lähteä omaan sooloon ja kokea, millä tavalla olen saamieni kokemusten kautta yhteydessä lattiaan ja kaikkeen ympäröivään:

”Vapaus kehossa lähteä myös lentävään sooloon virraten läpi, hyvä tanssia yksin. Lennän. lennän. lennän (15.10.2007). Valtava energiavirtojen purkaus. Jokin puhuu lävitseni, ääni, virta, purskahdus” (28.10.2007).

Kontakti-improvisaatiossa kehon vapautuminen liittyy myös ajatukseen lapsenmielisestä kehosta ja mahdollisuudesta palautua lapsen kehotietoisuuden tasolle, jolloin ihminen ei vielä ole oppinut monia haitallisia kehonkäytön malleja. Kontakti-improvisaatio onkin usein leikkisää pelailua, jossa sekä keho että mieli voivat vapautua totutuista käyttäytymismalleistaan. Mielestäni leikki on äärimmäisen tärkeä osa elämää, mutta unohdamme sen usein kuvitellessamme, että meidän täytyy koko ajan pyrkiä johonkin ja saavuttaa jotakin. Vasta leikki ja sen kautta vapautuminen mahdollistavat

luovuuden. Mielestäni taiteilijan on erityisen tärkeää muistaa leikkiä ja kontakti-improvisaatio tarjoaa tähän hyvän mahdollisuuden.

Maadottuminen

”Valun kohti lattiaa, sen läpi, jokin valuu lävitseni. Tunnistan itseni ja oman paikkani. En tunne jokaista kehoni osaa erillisinä mutta tunnen olevani yhteydessä johonkin itseäni suurempaan ja voimakkaampaan. Maa, äiti-maa. Turva ja koti.” (29.7 2007.)

Nykytanssissa puhutaan paljon maadottumisesta, jolla tarkoitetaan jonkinlaista maan vetovoiman tunnistamista ja tämän painovoimasuhteen kautta työskentelyä liikkumisessa. Toisaalta maadottuminen liittyy myös keholliseen läsnäoloon sekä energian ja voiman keskittämiseen. Itse koen yhä voimakkaammin, että yhteys maahan on myös yhteyttä maailmassa vaikuttaviin peruselementteihin ja energioihin.

Itselleni kontakti-improvisaation suurimpana antina oli varsinkin alkuvaiheessa tällaisen maakontaktin ja juurtumisajatuksen konkretisoituminen. Kun joku noin kaksi kertaa itseni painoinen henkilö esimerkiksi luovuttaa painonsa päälleni, joudun väistämättä olemaan suorassa suhteessa maahan. Tunne maadottumisesta säilyy sekä maatessa, istuessa että seisoessa: ”myös minä nostan ja olen vahva. Vahvistun toisen painon alla. Suora linja lattiaan luiden läpi. Yhtäkkiä tiedän, missä olen ja missä haluan olla. Suuntaan ulos ja kirkkaasti kohti parini lantiota.” (14.10.2007.)

Nancy Stark Smith on opettaessaan kuvaillut liikkumista suhteessa maan painovoimaan mm näin: “the earth is bigger than you, so you might as well co-ordinate with it” (videolla *Fall after Newton* 1987). Vaikka kontakti-improvisaatiossa esille nousevat asiat ja kysymykset ovat olemassa muutenkin, voivat ne kontakti-improvisaation kautta tulla ihmisille paremmin havaittaviksi. Kontakti-improvisaatio on sen harjoittajille tapa työstää omaa maailmassa olemistaan.

Keskustan tuki ja käyttö

Tanssitunneilla keskitytään usein keskustan tuen löytämiseen. Tämän tuen avulla muut kehonosat yhdistyvät toisiinsa ja liikkuminen mihin tahansa suuntaan helpottuu. Itse olen tanssijana kokenut etsiväni keskustan tukea jo vuosia ja tämä työskentely jatkunee läpi elämäni. Kontakti-improvisaatio on tarjonnut minulle aiheeseen joitakin uusia lähestymistapoja ja varsinkin lajiin tutustumisen alkuaikoina käytin paljon aikaa juuri keskustan tunnusteluun.

Kontakti-improvisaatiossa mielenkiintoista on se, että oman keskustan voi tunnistaa toisen ihmisen keskustan kautta. Vain olemalla itse yhteydessä omaan keskustaani, myös toinen voi löytää yhteyden minun keskustaani ja minä taas vastaavasti hänen. Tällainen yhteys on aluksi helpointa löytää esimerkiksi selät vastakkain tai vatsa vasten toisen selkää seisoen ja siitä vähitellen liikkuen. Myöhemmin yhteyden alkaa tunnistaa yhä helpommin myös käsien ja jalkojen kautta esimerkiksi erilaisissa nojissa tai vedoissa. Tällaisesta tasapainoilusta puhutaan usein termillä counterbalancing. Counterbalancing eli vastavoimaisuuteen perustuva parityöskentely onkin jo osa monien nykytanssiopettajien opetusta. Venytyksiä saatetaan harjoitella kädet käsissä roikkuen ja keskustan voimaa kädet käsiin nojaten (punnerrusasennossa toista ihmistä vasten). Itse olen kokenut esimerkiksi selät vastakkain seisomisen ja selät vastakkain kävelemisen - toinen parista työntää ja toinen antaa periksi - erittäin hyödyllisinä harjoituksina nykytanssia opettaessani. Tällainen työskentely opettaa mielestäni paitsi oman keskustan tuen löytämistä, myös sulautumista ja antautumista toisen kehoon, ilman että oma hallinta katoaa.

Momentum

Momentumilla eli liikemäärällä tarkoitetaan fysiikassa massan nopeutta. Tanssissa momentumista puhutaan usein silloin, kun halutaan käyttää liikkeen oma potentiaali mahdollisimman hyvin hyödyksi. Liikkeen potentiaalilla tarkoitan tässä sellaista liikkeen suuntaa ja mahdollisuutta, joka alun perin syntyy jostain työstä, mutta jota momentum-vaiheessa voi vain

seurata. Tällainen momentumin hyväksikäyttö tulee hyvin ilmi esimerkiksi käden swing-liikkeessä, jossa käden heilahdus seuraa liikkeen aloittavaa nostotyötä käden pudotuksen suuntaisesti.

Kontakti-improvisaatiossa momentumin hyödyntämisen oppiminen on tärkeää, koska siinä usein työskennellään painonsiirtojen ja nostojen kanssa. Erityisen hyvin momentumia voi hyödyntää erilaisissa lattialta ylös ponnahtavissa tai pyörivissä nostoliikkeissä sekä esimerkiksi ottaessaan vastaan hyppäävää ihmistä ja siirtymällä samalla tämän hypyn suuntaisesti tilassa. Itse pienikokoisena tanssija voin todeta, että ilman momentumia ja siihen liittyvää tekniikkaa ei nostamisesta usein tulisi mitään. Joskus sekin riittää, että nostettava osapuoli hallitsee tekniikan hyvin: ”Bouncing, bouncing, bojoing. Georg on todellinen vieteriukko. Mutta miten se saakin myös mut hyppimään ylös alas ilman ponnistelua?” (4.8.2007.) Kontaktiparini Georg oli todella taitava käyttämään kehoaan siten, että saatoin itse vähän taitamattomampana helposti nostella hänen noin 90 kg:n painoista kehoaan.

Yksi kontakti-improvisaation mahdollisuuksista onkin perinteisten iso - pieni tai nais – mies -vastakkaisasetelmien kyseenalaistaminen momentumin ja sitä hyödyntävän tekniikan avulla. ”A large person who knows how to move his or her weight may seem much lighter than a small person who does not” (Novack 1990, 128). Sosiaalisesti ja taiteellisestikin kiinnostavaksi tämän mahdollisuuden tekee mielestäni sen sukupuolirooleja murtava vaikutus: nainen voi olla myös fyysisesti yhtä vahva kuin mies, mies taas voi antautua naisen kannettavaksi.

Flow, refleksit ja niiden tiedostaminen

> Huis, jalka, käsi, päässä kiinni. Pää ylempänä, pää ylösalaisin. Heilahdan ilman läpi, laskeudun käsille. Olkapäilläni roikkuu jo toinen. Vasemman jalan passé, oikea seuraa toisen selkää.
> Käsi liukuu. Vatsan, selän, vatsan, selän kautta: pyörien pyörien.

> Ei loppua. Pyörre jatkaa minussa vielä kauan hidastumisemme jälkeen. Triangeli. (30.7.2007.)

Kuvaus on esimerkki kontakti-improvisaation yhteydessä saamistani flow-kokemuksista. Flow-termiä käytetään tanssissa usein kuvaamaan jonkinlaista jatkuvan virtauksen tunnetta sekä helppoutta asioiden ja liikkeiden jatkuvuudessa. Psykologi Mihaly Csikszentmihalyi kuvaa flow-tilaa yksilön täydellisenä syventymisenä johonkin tehtävään niin, että kaikki muu sulkeutuu pois tietoisuudesta. (Wikipedia, 19.10.2007.)

Minulle itselleni flow on jotain sellaista liikettä, jossa asiat virtaavat katkeamattomana pyörteenä kehon ja mielen läpi. Minä rakastan tällaista jatkuvan virtauksen tunnetta. Rakastan sitä, kun en välttämättä tiedä, miten päin olen, enkä varsinkaan, mihin olen menossa. Rakastan antautumista ja sitä kun liike virtaa minusta toiseen ihmiseen ja taas takaisin. Rakastan ajan ja tilan häviämistä ympäriltäni.

Koen kuitenkin, että taiteilijana ja ihmisenä en voi tyytyä tähän, vaan minun on samanaikaisesti rakastettava myös edellä mainitun vastakohtia. Minun on etsittävä ristiriitoja, kyseenalaistettava asioita, osattava olla tyhjän päällä ja pysähtyä sekä havainnoitava kaikkea ympärilläni, ei vain sisälläni tapahtuvaa. Joskus minun on vaikea hahmottaa, missä nämä täydellisen uppoutumisen ja avoimen kyseenalaistavan olemisen tilat kohtaavat. Varsinkin kontakti-improvisaatiossa tuntuu usein, että flow-tila vallitsee, kun taas kysyminen ja kriittisyys jäävät vähemmälle. Tässä minun tulee lajin harjoittajana jatkuvasti haastaa itseäni.

Nyky-yhteiskunnassa flow-tilan kokemista haetaan usein itsen ulkopuolelta, jonkinlaisista extreme-tapahtumista, joissa ihminen voi vain heittäytyä jonkun tai jonkin toisen ohjailtavaksi, esim. benji-hyppy. Tällöin flowta ei kuitenkaan mielestäni käytetä sen alkuperäisessä merkityksessä tarkoittamaan uppoutumista ja keskittymistä. Itse olen kiinnostunut etsimään arjen flowta: täydellistä syventymistä johonkin kulloinkin menossa olevaan asiaan. Samalla mietin, onko kontakti-improvisaatiossa ajoittain saavuttamani flow extremeä, kun annan itseni esimerkiksi pyöritettäväksi

parini olkapäille vai vain luonnollisen olemisen ja kehollisuuden mahdollistumista. Tai ehkä vähän näitä molempia?

Seuraavassa kontakti-improvisaatiotilanteessa syntyneen flow´n katsomiskokemuksessa Sini Haapalinnan opinnäytetyön tanssijoita seuratessa korostuu mielestäni luonnollinen kehollisuus. ”Virtaa virtaa läpi yhdestä toiseen, kolmanteen. Yhteinen hengitys, perusta ja perusluonne. Lattia hengittää tanssijoiden alla. Näen miten solut liikkuvat tanssijasta A tanssijaan B. Iho toisen iholla. Ihossa sähkövirtaa. Läpi on läpi, monen ja monessa.” (25.8.2007.)

Uskon, että Steve Paxtonille kontakti-improvisaatiossa syntyvä flow tarkoittaa lähinnä arjen ja luonnollisen tapahtumisen flowta. Hän kertoo mm. *Fall after Newton (1987)* videolla siitä, miten hänen alkuperäinen kiinnostuksensa uuden duettomuodon kehittelyssä liittyi kysymykseen ihmisen luonnollisten vaistonvaraisten refleksien uudelleen löytämisestä. Ihmisellä on kehossaan valtavasti resursseja ja monia vaistonvaraisia mahdollisuuksia nopeaan toimintaan, mutta usein nämä resurssit ovat vuosien ’väärin kouluttautumisessa’ joutuneet unohduksiin. Väärin kouluttautumisella tarkoitan tässä esimerkiksi nykyihmisen totuttautumista jatkuvaan keholle epäergonomiseen istumiseen, joka monin tavoin heikentää kehon luontaista toimintakykyä.

Vaikka kontakti-improvisaatio on syntymästään asti ollut vauhdikkaan virtaavaa ja jopa akrobaattista, liittyvät sen tavoitteet nimenomaan ihmisen luonnollisen liikkeen ja toiminnallisuuden uudelleen löytämiseen. Samalla sen avulla opiskellaan yhä paremmin tiedostamaan omien refleksien toimintaa. ”The support needed from the unconscious reflexive parts of the brain is more present when the conscious mind is not fade” (Paxton *Fall after Newton* videolla 1987).

Kontakti-improvisaatiossa löydettävän flown avulla voi kohdata omia rajojaan, mutta myös päästä niiden toiselle puolelle. Ensimmäisellä kerralla tämä saattaa tapahtua vahingossa, mutta seuraavalla kerralla refleksit ovat yleensä vähän kehittyneemmät ja silloin voi tarkemmin havainnoida, mitä oikeastaan tapahtuu. Flow ei välttämättä tarkoita sitä, että asiat ta-

pahtuvat itseltä huomaamatta, mutta se voi sisältää myös sellaisia hetkiä. Vähitellen jokaisesta alun perin refleksinomaisesti tapahtuneesta asiasta voi tulla yhä tiedostetumpi.

Mielestäni refleksien kehittäminen ja niiden havainnointi on oleellista jokaisen tanssijan työskentelyssä mahdollisten tapaturmien ehkäisemiseksi. Itse olen harjoitellut tätä esimerkiksi Feldenkrais-menetelmän avulla, koska siinä pyritään uudelleen kouluttamaan hermoratoja ja parantamaan tällä tavalla kehon reaktiokykyä. Uskon, että myös kontakti-improvisaatiosta olisi apua nykytanssijan reaktionopeuden kehittämisessä.

Antautuminen, vastustaminen ja oma voima

Pyrkimys saavuttaa flow sisältää minulle usein ajatuksen antautumisesta: joko vain liikkeen virralle ja painovoimalle tai sitten partnerini vietäväksi. Tällainen antautuminen ei mielestäni kuitenkaan yksinään ole kiinnostavaa, vaan vaatii vastavoimakseen vastustamista. Vastustamista voi kontakti-improvisaatiossa harjoittaa esimerkiksi estämisen kautta tai siten ettei automaattisesti seuraakaan liikkeen virtaa tai esimerkiksi mukaudu partnerin energiaan: ”Petri kyseenalaisti tänään konsensus-pyrkimykseni. Vaikka hän on laiskottelutuulella, tarvitseeko minun olla? Voisimmeko silti tanssia yhdessä erilaisista energioista käsin? Miten nämä energiat kohtaavat? Minun vain on niin paljon helpompi mukautua.” (21.10.2007.)

En tiedä liittyykö se johonkin sisäänrakennettuun konfliktien pelkoon tai haluun tulla hyväksytyksi, mutta itse lähden yleensä mieluummin seuraamaan liikkeen virtaa tai partnerini liikettä kuin vastustamaan niitä. Toisaalta kontakti-improvisaatiossa annan tämän välillä tapahtua siksi, että vähemmän lajia harjoittaneena koen oppivani todella paljon, kun joku kokeneempi vähän ohjaa. Lisäksi konsensushakuisuus lienee ymmärrettävää näin alkuvaiheessa, koska minulla on paljon oppimista kontakti-improvisaation perustaidoissa. Esimerkiksi Nancy Stark Smith on kertonut, miten hän vasta vähitellen alkoi kyllästyä jatkuvaan myötäilyyn ja sitä kautta toimia myös liikkeen luonnollista virtausta vastaan:

> I´ve learned a lot with the forces-that-be: accepting gravity, falling, following momentum, blending with a partner´s movements. But lately, I´ve been feeling feisty... I find myself playing against the forces – making myself heavy instead of light when a lift starts, adding a splash to the easy pouring of weight, insisting instead of yielding, adding fierce to gentle, no to yes. It´s a start. (Stark Smith 2003a [1984], 162.)

Näin Stark Smith kirjoitti *Contact quarterly* lehdessä vuonna 1984, harjoitettuaan lajia yli kymmenen vuotta.

Tanssitekniseltä kannalta vastustamisen opettelu liittyy mielestäni oman voiman löytämiseen sekä sen käyttöön ja hyödyntämiseen mahdollisimman ekonomisesti erilaisissa tilanteissa. Myös ihmisyyden kannalta oman voiman löytäminen on tärkeää. Oma voima syntyy mielestäni vain luottamuksesta sekä itseä että toista kohtaan. ”Puskee, puskee, luovuta jo. En. Nyt vasta tiedän, missä mennään. Voisin painia sinut seinän läpi, jos vain sinun keskustasi ei olisi voimakkaampi kuin minun... ” (11.9.2007.) Lausahdukseni liittyy Soile Lahdenperän kanssa tekemäämme harjoitukseen, jossa etsimme erilaisia tapoja estää pariamme. Tietoisuus itsestä lisääntyi, kun pääsin ”puskemaan” kehoani jotain toista vastaan - vaikka loppujen lopuksi olinkin heikompi osapuoli.

Kontakti-improvisaatiossa on joskus vaikea tietää, kuka oikeastaan johtaa ja kuka seuraa. Toisaalta tämä on tavoiteltavaakin yhteisen mielen löytymisen kannalta, mutta toisaalta tapahtumien kirkkaus usein häviää. Kontakti-improvisaatiossa voi onneksi harjoitella erilaisia johtamisen ja seuraamisen tapoja. ”Aargh. Suuri turhautuminen. Magneettikäsi muka vetää minua hyvin hennolla kosketuksella. Minun pitäisi vain seurata = työntämistä (ilman eforttia?). Herkkyys hikoiluttaa.” (16.10.2007.) Usein kontakti-improvisaatiossa, niin kuin ehkä muutenkin elämässä, ohjaaminen tapahtuu voiman käytön ja työntämisen tai vastustamisen kautta, mutta edellä viittaamassani Angela Donyn teettämässä harjoituksessa meidän tuli ohjattavan roolissa seurata ja jopa kevyesti työntää edessämme liikku-

vaa kehon osaa. Tuntui haastavalta mutta mielenkiintoiselta tutkia, miten kevyestä ja lempeästä tulikin vallankäyttäjä.

Muutamia kertoja olen kokenut oman voiman syvällisen löytymisen juuri toisten kohtaamisen ja kosketuksen kautta. ”Yhtäkkiä energiapurskahdus. Hyvin voimakasta liikettä, keskustasta ulos syöksähdellen, ääni nopeasti mukaan. Jotain kummalista tapahtui tilassa ja siellä liikkuvissa energioissa. Pakko lähteä käytävälle laulamaan ja huojumaan, vaikka muut jatkavat ’tavallista’ tanssiaan.” (29.10.2007.)

Selkärankaisuus

Kontakti-improvisaation kautta olen oppinut uudella tavalla hahmottamaan minulle usein jäykkyydessään hieman ongelmalliselta tuntuvaa selkärankaani. Chris Aikenin kanssa esimerkiksi teimme harjoitusta, jossa pyrimme liikuttamaan monipuolisesti rintarankaamme pysyen koko ajan tiiviissä kontaktissa parimme kanssa. Erityisesti silloin, kun teimme tätä selät vastakkain, pystyin hahmottamaan rankani liikkeitä aiempaa selkeämmin.

Myös toisen kontakti-improvisaatiotanssijan katsominen voi avata selkärankaisuutta uudella tavalla. ”Ilona kiertyy ja kaartuu joka suuntaa. Silmistä häntäluuhun yhtä käärmemäistä jatkumoa: kaareva liike ei koskaan pysähdy – kierron suunta vain välillä vaihtuu.” (11.11.2007.)

Kontakti-improvisaation avulla olen voinut löytää myös sellaista tuntumaa selkärankaani, joka ennen kaikkea korostaa sen pituutta sekä tilaa nikamien välissä. ”Rangassa veto kahteen suuntaan, kosketus ja paino/veto sen aiheuttaa. Painetta päähän ja painetta häntäluuhun. Pituus, pitempisyys, vaikka vähän kierteelläkin”. (3.10.2007.) Tällaista paineen käyttöä harjoittelimme Angela Donin kurssilla, esimerkiksi puskemalla päätämme paria vasten, mikä tuntui varsinkin paineen vapautuessa nikamia avaavalta kokemukselta. Angela itse kertoi sähköpostimainoksessaan harjoitteiden olevan tapa löytää uudelleen luonnollisia lapsi-vanhempi-toimintamalleja toisen kehon tukemiseksi ja nostamiseksi: ”We will use parent -child patterns to look for the natural instinctual reactions imbedded in the body to

support somebody and to be lifted. It will build up the structural support through the skeleton in order to be able to take physical risks." (Doni 2007.)

Selkärangan mahdollisimman hyvä liikkuvuus ja monipuolinen käyttö ovat ikuisuusaiheita tanssin opiskelussa. Toisaalta joidenkin rangan osien yliliikkuvuus aiheuttaa usein ongelmia ja vaatii tuekseen hyvää lihaksiston hallintaa. Mielestäni kontakti-improvisaatio tarjoaa selkärangan harjoittamiseen joitakin hyviä keinoja. Itselleni hyödyllisiltä ovat tuntuneet mm. yksinkertaiset harjoitukset, joissa pari tekee toisen selkärankaa näkyväksi sekä itselleen että toiselle selkärankaa koskettelemalla tai esimerkiksi okahaarakkeista liikuttelemalla. Tällöin oppimisprosessi käynnistyy sekä liikuttajalla että liikutettavalla. Steve Paxton on itse käyttänyt valtavasti aikaa selkärangan liikkeen tutkimiseen, koska sen avulla esimerkiksi kontakti-improvisaatiossa oleellinen spiraalien[12] kanssa työskentely helpottuu.

Ihollisuus

Mitä on olla ihollinen olento? Iho pitää minut koossa, iho pitää minut aistimassa, ihoni tuntemusten kautta voin hahmottaa ympäristööni ja omaa olemistani siinä. Kontakti-improvisaation kautta taas voin paremmin ymmärtää tätä minua joka puolelta ympäröivää pintaa. Ja kun ymmärrys ihollisuudestani kehittyy, laajenee myös havaintokenttäni kokonaisuudessaan. Paxtonin mukaan ihollisuutta voi verrata siihen, että on silmät joka puolella kehoa: "what it would be like to have a visual surface all over my body instead of skin ... but skin is the best source for the image because it works in all directions at once." (Paxton videolla *Fall after Newton* 1987.) Iho on hänen mielestään kuitenkin silmiä parempi aistimisen väline, koska se toimii kaikilla suunnilla yhtä aikaa.

Kokemukseni mukaan syvällisen ihollisen havainnointikyvyn kehittäminen ei ole helppoa, koska olemme ihmisinä niin tottuneita luottamaan

12 Spiraalilla voidaan tarkoittaa joko liikkeen pyörteisyyttä tai kehon tai sen osien kiertymistä johonkin suuntaan. Kummatkin ovat tärkeitä teknisiä keinoja esimerkiksi momentumin hyväksikäytön mahdollistamisessa.

ennen kaikkea visuaalisiin havaintoihimme ja maailman hahmottamiseen sitä kautta. Tanssijoiden on kuitenkin pystyttävä laajempaan havainnointiin ja mielestäni kontakti-improvisaatio tarjoaa mahdollisuuksia sen harjoittamiseen. "Keskityn kämmeneeni. Hipaisu polven takana, ja sitten on yhteys. Kosketus kyljessäni, hipaisu naamallani ja lattia jalkapohjieni alla – olenko olemassa niissä kaikissa yhtä aikaa?" (28.7.2007.)

Oppiessaan ymmärtämään paremmin omaa ulointa kosketuspintaansa, ihoaan, voi myös paremmin luottaa siihen ja sen kykyyn suojella itseä, varoittaa itseä ja antaa itselle palautetta. Paxton (1987) kuvailee *Fall after Newton* videolla asiaa näin: "the skin works automatically most of the time ... but in contact improvisation I´m hanging by my skin and relying to its ability to protect me, warn me, to feedback me."

Itse olen viime aikoina tullut herkemmäksi tuntemaan erilaisia pintoja sekä ilmavirtaa ja ilman kosteutta tai kuivuutta ihollani. Tällaiset ominaisuudet eivät ehkä ensimmäisenä tule mieleen hyvän tanssijan ominaisuuksia lueteltaessa, mutta mielestäni on tärkeää mieltää, ettei ihminen ole vain luita ja lihaksia, kuten tanssissa usein puhutaan, vaan myös mm. ihoa, hermoratoja ja sisäelimiä. Tällaisiin elementteihin kiinnitetäänkin nykyisin enemmän huomiota myös muissa tanssijoille opetettavissa kehotekniikoissa, kuten erityisesti Body Mind Centering[13].

Kontakti-improvisaatio ihmisyyteen ja taiteilijuuteen liittyvien kysymysten kautta

Kosketuksen avulla oppiminen

Ihollisuus liittyy suoraan kosketukseen ja erilaisten koskettamisen tasojen ja tapojen hahmottamiseen. Voin koskettaa ihoasia, tai lihastasi; luutasi tai niveltäsi. Voin koskettaa kuunnellen, antaen, pyytäen tai vaatien - mah-

13 Body Mind Centering on Bonnie Bainbridge Cohenin 1970-1980 luvuilla kehittelemä somaattinen tekniikka, jossa tutkitaan anatomisia, psykologisia ja psykofyysisiä sekä ihmisen biologiseen kehitykseen liittyviä periaatteita. Tekniikkaa harjoittaessaan voi keskittyä liikkumaan esimerkiksi pelkästään ihosta tai pelkästään jostain tietystä sisäelimestä käsin.

dollisuudet ovat rajattomat. Kosketuksen ja sen erilaisten merkitysten tutkiminen on yksi suurimpia mielenkiinnon kohteitani tällä hetkellä sekä tanssissa että muussa elämässä. Kontakti-improvisaation kautta olen kokenut voivani tutkia tätä aihetta monella tavalla.

”Kosketan ihoasi, jotain sinussa.
Mikä minussa koskettuu?
Havahdun kananlihalle.
Sitten hetki on ohi. Pyörin jo toisella iholla.” (10.9.2007.)

Yksi kosketuksen tärkeimpiä ulottuvuuksia on se, miten sen avulla voi oppia asioita suoraan toiselta. Kosketus itsessään opettaa paljon, ilman, että tanssijoiden tarvitsee koettaa ohjata tai jotenkin parantaa toisiaan. Tällaista kosketuksen kautta oppimista käytetään paljon myös esimerkiksi Alexander-tekniikassa, jossa opettajan kevyt kosketus voi auttaa oppilasta tulemaan tietoiseksi omista kehonkäytön tottumuksistaan.

Kontakti-improvisaatiossa kosketuksen kautta oppiminen on jatkuvasti läsnä. Jos vaikka vain seison partnerini kanssa selät vastakkain, saan kosketuksen kautta jatkuvasti paljon informaatiota sekä omasta että toisen kehosta. Itselläni tällainen kosketuksen kautta oppiminen vaatii tosin edelleen paljon aikaa ja hiljaisuutta: nopeammassa liikkeessä joudun keskittymään enemmänkin painon siirtojen ja sen aiheuttamien liikkeiden seuraamiseen.

Touchdown tanssiryhmä Englannissa on tutkinut kosketuksen käyttöä oppimis- ja opettamisprosesseissaan pyrkien tuomaan koskettamisen eri merkityksiä esille. ”Our specialism is in the use of touch as a mirror in the learning process and the excavation of touch as a language of communication, with the intention to normalize the perception of touch and to reaffirm its potency in both learning and teaching practices” (Touchdown 9.10.2007).

Kontakti-improvisaation ansiosta olen oppinut arvostamaan yhä enemmän kuuntelevaa kosketusta. On huikeaa, miten paljon sekä oman, että

toisen kehon toiminnasta oppii vain pitämällä käsiä esimerkiksi toisen olkapäiden ympärillä hänen liikuttaessaan niitä. Angela Doni kehotti meitä kurssillaan:”be home there where your hands are”. Tällainen toisen kehonosan mieltäminen omaksi kodiksi tuntui hyvältä ja konkreettiselta ajatukselta: koko keskittymiseni saattoi rauhassa levätä jossain tietyssä paikassa, koska se oli kotini.

Aivan yhtä merkitykselliseltä tuntui se, kun joku toinen piti minun olkapäätäni kotinaan: lämpimien käsien pitelemänä saatoin paljon kirkkaammin tuntea oman olkapääni ja lapaluuni liikkeet. Kuuntelevan kosketuksen merkitys myös korostui, jos se alkoikin yhtäkkiä muuttua manipuloivammaksi: tällöin koin, etten enää tuntenut omaa kehonosaani. Kun parini ei enää keskittynyt kuuntelemaan minun olkavarttani, en minäkään enää selkeästi kuullut sitä. Kontakti-improvisaatiossa tarvitaan monenlaista koskettamista, mutta anatomisen oppimisen kannalta koen kuuntelevan kosketuksen tärkeimmäksi.

Tällainen anatomian opiskelu on ainakin minulle tanssijana antoisaa. On tärkeää opiskella asioita myös kirjoista, mutta kosketuksen avulla asiat konkretisoituvat aivan toisella tavalla. Toki olen aiemmissakin tanssiopinnoissani joskus saanut tutkia toisen kehoa, mutta en koskaan yhtä perusteellisesti kuin kontakti-improvisaation parissa. Lisäksi esimerkiksi Angelan kurssilla sain kokea, että tehtyämme parini kanssa perusteellinen kosketustutkimusmatkan esimerkiksi lonkkien alueella, olimme yllättäen valmiita hyvin dynaamiseen ja paljon voimaa käyttävään kontaktiduettoon, jossa nostoja ja ilmalentoja tapahtui lähes huomaamatta.

Kosketuksen inhimilliset ulottuvuudet

Minulle kosketus on viime aikoina noussut yhä tärkeämmäksi ihmisyyden ja ihmisenä olemisen mittariksi. Olen itse kokenut saavani kontakti-improvisaation kautta runsaasti mahdollisuuksia tyydyttää omia koskettamisen ja kosketuksi tulemisen tarpeitani. Samanaikaisesti olen nähnyt ympärilläni niin paljon koskemattomuutta ja kliinistä suhtautumista kanssaihmisiin, että haluaisin julistaa kosketuksen ilosanomaa joka puolella. Olen varma,

että Suomessa olisi vähemmän esimerkiksi masentuneita ihmisiä, jos koskisimme ja halaisimme enemmän toisiamme.

Näin ollen olen henkilökohtaisista tarpeistani käsin löytänyt koskettamisen myös poliittisena kysymyksenä. Olen miettinyt mm sitä, miten koskettamisen normalisoituminen yhteiskunnassa voisi auttaa ihmisiä kohtaamaan toisiaan ja miten yhteisöllisyyden ylipäätään tulisi olla yksi yhteiskuntamme perusarvoista. Chris Aiken viittasi tähän Freiburgissa näin: ”Touching and getting touched is not only a personal, but also a political issue. How do we people learn to meet each other if there´s no touch among the family members?” (2.8.2007.)

Mielestäni kysymys on entistä ajankohtaisempi nyt, kun inhimillinen kanssakäyminen tapahtuu yhä useammin koneiden välityksellä esimerkiksi internetissä ja toisaalta koskettamista on alettu jopa kriminalisoida esimerkiksi kouluissa. On tärkeää, että kysymykset ruumiillisesta kurittamisesta ja seksuaalisesta hyväksikäytöstä ovat esillä, mutta ne eivät saisi vähentää jokapäiväistä inhimillistä koskettamista. Ääriesimerkkinä tästä kliinisyydestä ovat erilaiset vanhoja tai kehitysvammaisia ihmisiä hoitavat laitokset, joissa ei ehditä enää olla edes läsnä, saati sitten koskettaa. Itse uskon, että tällainen kehitys johtuu myös siitä, että ihmiset eivät enää muista suoran kosketuksen merkityksellisyyttä inhimillisessä kanssakäymisessä ja itse kunkin elämänlaadun parantamisessa. Kontakti-improvisaation levittäminen yhä laajemmin ihmisten tietoisuuteen on yksi yritys vastata tähän.

”Puristus eri puolilla kehoa todentaa minua, todentaa osieni olemista. Haluan puristaa enemmän, kauemmin. Haluan olla kauemmin tosi. Säilyvätkö kaikki kosketukset osana minua?” (3.10.2007.)

Kosketusta voi olla hirveän monen tasoista ja joskus sen intimiteetti ja seksuaalisuus voivat kontakti-improvisaatiota harjoittaessa hämärtyä. Itse olen kokenut hetkiä, jolloin en ole osannut pitää omista rajoistani ja itsestäni huolta, mutta olen myös huomannut, että kosketuksen eri tasoja oppii tunnistamaan sitä herkemmin, mitä enemmän sen kanssa työskentelee. Kosketuksen antamisessa ja vastaanottamisessa ei myöskään ole koskaan vain yhtä totuutta: ihmisinä tulkitsemme kosketusta monin eri tavoin tilan-

teesta riippuen. Puhtaimmillaan kontakti-improvisaatioajattelussa keho koetaan ennen kaikkea massana ja painona, mikä sulkee seksuaalisuuden kokemisen ulkopuolelleen.

> Contact improvisation, which posits as its central technique the physical encounter between two bodies considered as weight and mass, usually conveys sensuality. But its construction of the body as not gendered enables perception of interactions as not sexual. (Novack 1990, 163.)

Kun kaksi aikuista ihmistä kohtaa tanssikontaktin kautta, on kuitenkin luonnollista kokea myös seksuaalisia tuntemuksia, eikä tätä osa-aluetta voi tai tarvitse sulkea kokonaan pois. Kysymys on siitä, miten sen kanssa haluaa toimia ja voiko aina olla tietoinen valinnoistaan. Uskon, että turvallinen seksuaalisuus on jamitilanteissa mahdollista, jos parin kumpikin osapuoli kykenee pitämään huolta itsestään. Näin ei kuitenkaan aina ole. ”Joskus käy niin, että uusi tulija jameissa ... toistaa läheisyyden ja kosketuksen ulkoista muotoa kuuntelematta vuorovaikutusta ja kunnioittamatta toisen ihmisen rajoja” (Luukkonen 2006, 33). Tällöin voi kuitenkin aina sanoa myös ei, ja tämä tulee tehdä selväksi jokaiselle uudelle kontakti-improvisaation harjoittajalle.

Itse olen kontakti-improvisaation kautta tullut herkemmäksi kosketuksen käytössä omassa opetustyössäni. Vaikka koen koskettamisen koko ajan tärkeämmäksi välineeksi opettamisessa, ymmärrän samalla yhä paremmin, miten tarkkana sen käytössä tulee olla. Ensinnäkin on tärkeää luoda sopimus oppilaan/oppilaiden kanssa kosketuksen käytöstä ja sen laadusta. Lisäksi tulee pohtia sitä, minkälainen kosketus loppujen lopuksi toimii kaikkein parhaiten. Itse olen huomannut, että kevyt, ikään kuin muistutteleva kosketus auttaa usein enemmän kuin manipuloiva tai varsinaisesti korjaamiseen pyrkivä.

Ihomme ja kehomme kantavat mukanaan monia muistoja. Kosketuksen kautta nämä muistot saattavat palautua mieliimme sekä hyvässä et-

tä pahassa. Itse koen toisen kosketuksen kautta usein turvallisuuden ja rauhallisuuden tunteita.

Toiset samantyyppisiä tunteita kokeneet ja tutkineet ovat liittäneet tällaiset kokemukset muistumiksi äiti-lapsi-suhteesta, joka on ollut ravitseva kumpaankin suuntaan. Kuten lapsi turvautuu äitiinsä, niin myös kontaktitanssija voi turvautua partneriinsa, tai kuten äiti suojelee lastaan, niin myös kontaktitanssija koettaa suojella partneriaan. (Novack 1990, 169-171.) Itse turhaudun usein siitä, että muistini on niin huono. Tällöin minua lohduttaa ajatus, että voin luottaa ihoni muistiin sekä mahdollisuuteen palata kosketuksen avulla ajassa taaksepäin – vaikka en tietoisella tasolla hahmottaisikaan selkeästi, että minne.

Kuuntelu, havainnointi ja tämä hetki

Minulle yhdeksi tärkeimmäksi ominaisuudeksi tanssijassa ja esiintyjässä on viime aikoina noussut kyky jatkuvaan itsen, toisen ja ympäristön kuunteluun sekä kyky työskennellä koko ajan tästä hetkestä käsin. Nämä kysymykset ovat olennaisia myös kontakti-improvisaatiossa ja niinpä niitä voi sen avulla myös työstää eteenpäin.

Bruce Curtis (2003) puhuu sanattomasta luottamuksesta kontakti-improvisaatiossa ja siitä, miten se perustuu täydelliselle havainnoinnin keskittämiselle kyseiseen hetkeen. Jokainen liike syntyy tällöin sanattomasta yhteisymmärryksestä, ei jostain päässä olevasta mielikuvasta.

> Keep your eyes open, don´t get lost inside your head. Don´t give or take weight without the listening for the agreement of your partner´s body. Let each move evolve from mutual agreement rather that having an image in your mind dictate what happens next. Mutual trust is based on uncompromised attention so stay in present moment. (Curtis 2003, 15.)

Kontakti-improvisaatio pakottaa toimimaan tästä hetkestä käsin. Erilaisten kehojen ja kehon liikuttelutapojen jatkuva kohtaaminen auttaa

kyseenalaistamaan omia valintoja. Kontakti-improvisaatiossakin voi toki rutinoitua ja toimia omien maneeriensa kautta, mutta viimeistään itselle uuden tanssipartnerin kanssa nämä maneerit usein osoittavat toimimattomuutensa. Kokemukseni mukaan minulla ja partnerillamme saattaa taustoistamme riippuen olla enemmän tai vähemmän yhteisiä sanoja mutta loppupelissä meidän on kehitettävä uusi yhteinen kielemme pystyäksemme todella toimimaan yhdessä. Tällainen uuden kielen luomisen mahdollisuus tuntuu minusta kiinnostavalta ajatukselta uusien ihmisten kohtaamisessa ylipäätään – ehkä vasta sitä kautta todellinen kommunikaatio tulee mahdolliseksi.

Kontakti-improvisaatiossa kuuntelu ja havainnointi kohdistuvat yleensä ensisijaisesti omaan partneriin, mutta kehittyessään itse lajissa voi yhä enemmän alkaa havainnoida koko ympyröivää tilaa, tilannetta ja toisaalta omaa sisäistä tilaansa. Luukkosen haastattelemille kontakti-improvisaation harjoittajille havainnoinnin kehittyminen oli yksi merkittävä oppimisen alue. ”Kaikille haastateltaville kontakti-improvisaatio on opettanut oman kehollisen ja henkisen olotilan kuuntelua ja niiden vuorovaikutuksen sulamista itsessä yhdeksi olemisen tavaksi, jossa ihminen hyväksyy siinä hetkessä olevan ja antaa sen virrata itsen läpi” (Luukkonen 2006, 37).

Tällainen hyväksyminen ja hetken kysyminen mahdollistavat mielestäni myös luovuuden. “Creativity is to find out something and see what happens”, kuten Chris Aiken ilmaisi Freiburgissa Yoko Onoa lainaten. Tällä tavalla opettajamme avasi meille omaa tanssifilosofiaansa Freiburgin festivaaleilla. Luovuus ei minunkaan mielestäni ole uuden keksimistä, vaan enemmänkin tässä hetkessä olemista ja sen avaamille mahdollisuuksille antautumista. Kontakti-improvisaatio on siinä mielessä hedelmällinen luovuuden lähde, että siinä toisen ihmisen ja tämän tarjoaman fyysisen maiseman kautta tällaisia mahdollisuuksia avautuu jatkuvasti.

Mielestäni tässä ja nyt -kysymys tulee hyvin esiin myös lajin harjoittamiseen perinteisesti kuuluvassa ’circlessä’ , jossa istutaan yhdessä piirissä jakaen kokemuksia ennen jameja tai niiden jälkeen. Usein jokainen sanoo vuorollaan vain oman nimensä ja esimerkiksi yhden sanan tai lauseen

omista tunnelmistaan. Oman kokemukseni mukaan yhteinen piiri mahdollistaa paitsi yhteisöllisyyden myös jokaisen yksilön voimakkaamman läsnäolon – siinä saa ja joutuu olemaan selkeässä suhteessa kaikkiin muihin ja sitä kautta itseensä.

Piirimuotoa toki käytetään myös muissa tanssikonteksteissa, mutta minulle se on ilmentynyt voimakkaimpana nimenomaan kontakti-improvisaation alku- ja loppukokoontumisissa. Sittemmin olen ottanut erityisesti alkupiirin osaksi muuta opettamistani. Koen, että sen kautta jokainen oppilas tulee ainakin kertaalleen kunnolla huomioiduksi ja samalla ryhmä voi yhdessä keskittyä alkavaan tuntiin.

Tyhjyyden kokeminen ja muita pelkoja

Keväällä 2007 osallistuin Nancy Stark Smithin vetämiin *Underscore* nimellä kulkeviin jameihin, sekä niitä edeltävään luentotilaisuuteen Helsingissä. Yhdeksi suurimmaksi oivallukseksi ja pohdinnan aiheeksi minulle nousi Nancyn ajatus gapeistä: eräänlaisista tyhjyyden hetkistä kaiken liikkeen keskellä, jolloin ei tiedä, mitä seuraavaksi tapahtuu. Tällaiset hetket saattavat vähän venyessään tuntua hyvinkin pelottavilta ja niinpä niitä usein lähtee täyttämään vain jollain ylimääräisellä tekemisellä, olematta todella enää läsnä tilanteessa. Kontakti-improvisaatiossa tällaisia hetkiä syntyy usein erityisesti jonkin dueton loputtua ja ennen kuin seuraava on vielä alkanut. Nancyn rohkaisemana aloin tutkia näitä gap -tiloja ja kiinnostua yhä enemmän niiden sisältämästä potentiaalista sekä toisaalta pelottavasta paljastumisesta.

”Where you are when you don´t know where you are, is one of the most precious spots offered by improvisation” (Stark Smith 2003b, 246). Mielestäni tällaisesta tyhjyydestä ammentaminen on hyvin tärkeää esiintyjyydessä ja erityisesti improvisaatioesityksissä. Minulle oleellinen osa tanssijan läsnäolosta muodostuu siitä, että hän uskaltaa avautua ja paljastua myös tietämättömyyden hetkillä. Niinpä olen kokenut Nancyn opit suureksi avuksi omassa esiintyjyyden harjoittamisessani.

Aihe oli paljon esillä myös Soile Lahdenperän ohjaamalla Improvisaatio tänään -kurssilla Teatterikorkeakoulussa syksyllä 2007. Kurssilla työskentelimme pienryhmässä intensiivisesti erilaisten improvisaatioharjoitteiden ja rakenteiden parissa ohjaten aina välillä toinen toisiamme. Usein työskentelimme yhden improvisaation parissa pitkään ilman taukoja, ja näin ollen tyhjyyden hetkistä tuli olennainen osa harjoittelua. En usko, että olisin voinut kurssilla työstää tietämättömyydestä nousevia mahdollisuuksia niin hyvin ilman kokemuksiani Stark Smithin ohjaamista jameista. Kontakti-improvisaation harjoittaminen ei siis välttämättä ole pelkästään sen opettelua lajina, vaan se voi sisältää myös sen piirissä vaikuttavien ihmisten ajattelun ja maailmankuvan omaksumista tai pohdintaa.

Hienolla tavalla tietämättömyyden tilaa kuvaa mielestäni myös Luukkosen haastattelema kontakti-improvisaation aktiiviharjoittaja: ”Et se mitä yrittää tehä on et on ensin tietonen omasta läsnäolostaan, että miten on, ja sitten sen toisen. Ja suostuu tulemaan siihen keskelle, missä ei tiedä mitä tapahtuu seuraavaks... sillon sen toisen läsnäolo alkaa liikuttaa mua jollain tavalla.” (Luukkonen 2006, 22.) Juuri minun olemiseni ja sinun olemisesi välissä on se tila, jota kumpikaan ei etukäteen tunne.

Toisaalta omien pelkojen voittaminen voi kontakti-improvisaatiossa liittyä konkreettisiin turvattomuuden tunteisiin esimerkiksi ylösalaisin olemisesta ja käsillä seisomisesta. ”A student of contact improvisation must accept disorientation and learn to be turned upside down or sideways, moving through space in spiraling or curving motions” (Novack 1990, 151). Itse en ole erityisen akrobaattinen tanssija, mutta kontakti-improvisaation avulla olen saanut lisää rohkeutta tässä suhteessa. Olen mm. oppinut seisomaan hetken käsieni varassa ilman, että olisin itsetarkoituksellisesti opetellut käsiseisontaa uutena taitona. Itselleni kontakti-improvisaation periaatteiden soveltamisesta on ollut apua myös muuhun elämään ja uusiin asioihin heittäytymisessä. Nykyisin en esimerkiksi liikaa kyseenalaista uusia asioita tai ihmisiä ennen kuin olen oikeasti tutustunut niihin/heihin.

Tilallisuus ja tilan hahmottaminen

”Tila takana, vieressä yläpuolella. Tila välissämme – käteni lävistämä. Invisible space. Jalkani halkaisee tilan ja jatkuu seinän läpi toiselle puolelle. En uskalla jatkaa matkaa, kun pelkään tilan katoavan.” (31.7.2007.)

Opettajamme Chris Aiken puhui Freiburgissa paljon invisible spacestä - näkymättömästä tilasta - jolla hän tarkoitti kaikkia niitä tiloja, joita syntyy tanssijoiden välille, omien kehonosien välille ja esimerkiksi tanssijan ja seinän välille. Kontakti-improvisaatiossa tila ei ole ainakaan minulle ensimmäinen elementti, johon tulee kiinnitytetyksi huomiota. Kuitenkin edistyneemmällä tasolla ja erityisesti kontakti-improvisaatiota esitettäessä tila nousee merkittävään asemaan. Itse paljon kontakti-improvisaatiokontekstissa esiintynyt Aiken sanoi, ettei hän ole tyytyväinen omaan esitykseensä, jos katsojat näkevät vain hänet, mutta eivät tilaa hänen ympärillään.

Kontakti-improvisaation kautta on siinä vähän pidemmälle kehittyessään mahdollista harjoittaa myös muussa tanssijan työssä tarvittavaa tilan hahmottamista ja tilan näkyväksi tekemistä. Minulla on kokemuksia, jolloin olen yhtäkkiä alkanut hahmottaa enemmän tilaa minun ja partnerini välillä, tai kun olen hetkellisesti tajunnut, miten voin ulottua tilaan esimerkiksi jaloistani, vaikka samaan aikaan makaisinkin toisen ihmisen selän päällä. Minulle tilallisuus merkitsee paljon myös ajatusten keskittämistä siihen, mihin katsoo tai liikettään projisoi.

Uskon, että joidenkin ihmisten kokemukset kontakti-improvisaatiosta jossain määrin epämääräisenä liittyvät usein juuri tilaelementin unohtumiseen. On ymmärrettävää, että toimiessaan hyvin kiinteässä kontaktissa yhden tai useamman ihmisen kanssa, kontakti-improvisoija ei välttämättä enää havainnoi tilaa laajemmin. Mielestäni kuitenkin vasta, kun tämä tapahtuu, alkaa koko tilanne elää ja muuttua kiinnostavaksi myös mahdollisten katsojien kannalta.

”Liitävä olotila, vaikka istuin itse paikallani. Tila hengittää tanssijoiden viuhahtaessa ohi. Hetki ilmassa, pysähdys, ohi on. Kanavat auki, virraten läpi. Nappasin katseen ilmasta. Mirva pyörii, pyörii – vertikaalijana.” (20.5.2007.) Tällaisin ajatuksin lähdin Nancy Stark Smith´in ohjaamasta

kontakti-improvisaatioesityksestä Zodiakista keväällä 2007[14] yhä vakuuttuneempana siitä, että tällä lajilla on minulle jotain sanottavaa ja annettavaa ihmisyydestä. Esityksessä korostui nimenomaan kokeneiden tanssijoiden ja erityisesti heidän ohjaajansa tilallinen ymmärrys ja halu hengittää yhteisessä olemisessa.

Opettajamme Ray Chung puhui Freiburgissa siitä, miten hänen mielestään esitystilanteessa on kyse enemmän improvisaatiosta ja vähemmän kontaktista, kun taas harjoitellessa tai jameissa tilanne saattaa olla toisin päin. Itse koen, että kontakti-improvisaatiota on aivan mielekästä välillä harjoittaa vain sosiaalisena yhdessäolon muotona tai tanssitekniikkana ja välillä taas todella paneutua sen improvisatoriseen luonteeseen ja mahdollisuuksiin maailmaa avaavana todellisuutena.

Yksi kontakti-improvisaation peruselementeistä on kehon synnyttämä kolmiulotteinen tila: ”using 360-degree space: three-dimensional pathways in space, making spiraling, curved or circular lines with the body” (Novack 1990, 120). Minulle tämä kolmiulotteisuus korostui erityisesti Juha Viitamäen spiraalikurssilla, kirjoitin “kehon kolmiulotteisuus korostuu spiraalin myötä – myös ulottumien joka suuntaan, tilaantuminen” (27.10.2007). ”Samansuuntainen spiraali alkoi jäädä itseen kiinni. Samaan suuntaan sukkuloiden, avaruussukkula. Spiraali avautuu avaruuteen” (28.10.2007.)

Kontakti-improvisaatio sosiaalisten ja yhteiskunnallisten kysymysten kautta

“Contact gave me incredible appreciation for who we are, for the journey of life, energetic body as well as physical body” (Shelton Mann suullisesti 2.8.2007). Yhdyn tanssitaiteilija Sarah Shelton Mannin sanoihin kontak-

14 Nancy Stark Smith vieraili Suomessa keväällä 2007 Z-in-motion –festivaalin yhteydessä. Vierailun järjestivät Helsingin kifi-yhteisö ja Zodiak – Uuden tanssin keskus yhdessä ja sen aikana Nancy Stark Smith opetti viikon työpajan sekä harjoitteli ja esitti teosta *Exactness of Weights of Feeling* yhdessä muusikko *Mike Vargasin* ja suomalaisten tanssijoiden kanssa.

ti-improvisaatiosta: se todella opettaa arvostamaan elämää ja sitä keitä me olemme.

Merkityksellisyys liikkeessä

Kahden tai useamman ihmisen kohtaaminen on aina itsessään merkityksellistä. Ja kontakti-improvisaatiossa kohtaaminen on yleensä koko harjoittamisen perimmäinen tarkoitus. Kohtaamiset voivat eri duetoissa kuitenkin olla hämmentävän erilaisia: ”Niin monenlaista, niin monella tasolla: deeply spiritual with Eric, todella leikkisää ja pelailevaa Magdan kanssa ja vanhemman lettipää-miehen kanssa, äärimmäisen fyysistä Matteon kanssa, teknistä opettelua Isabellan kanssa...” (2.8.2007). Kaikki nämä Freiburgissa kokemani tasot tuntuivat jotenkin yhtä tärkeiltä. Mielestäni näin on myös elämässä: välillä on tärkeää muistaa leikkiä tai antautua, välillä taas pitää olla dynaaminen ja tietoinen suunnastaan.

Kohtaamistavoitteen ansiosta kontakti-improvisaatio näyttäytyy minulle hyvin harvoin merkityksettömänä. Se, miten paljon tästä merkityksellisyydestä välittyy mahdolliselle kolmannelle osapuolelle (yleisölle) on oma kysymyksensä esityskontekstissa, mutta puhtaasti kontakti-improvisaation harjoittamista ajatellen merkityksellisyys on läsnä itse perusteissa. Avoimen kohtaamisen tavoite voi tietenkin välillä hämärtyä ja usein minulle on tapahtunutkin niin ollessani väsynyt ja tanssiessani jonkun hyvin tutun parin kanssa. Tällöin harjoittamisesta tulee herkästi esimerkiksi joidenkin teknisten taitojen opettelua.

Useimmille tapaamilleni lajin harjoittajille kontakti-improvisaatio on ennen kaikkea kohtaamista ja tällöin tekninen harjoittelu saattaa tuntua jopa loukkaavalta. Petri Taipale (2007) kuvailee tuntemuksiaan Outokummun tanssikoulutuksen alettua näin: ”tuntui oudolta, että kontakti-improvisaatiota voitiin pitää tanssilajina ja tekniikkana. Sehän oli ennen kaikkea ihmisyyttä ja kohtaamista. Ihme joka kerta.”

Kontakti-improvisaation synnyttämä merkityksellisyys liittyy myös sen ei-arvottavaan ajatteluun. Jos kohtaaminen ja ihminen itsessään koetaan merkityksellisinä, voidaan myös kontakti-improvisaatioesityksiin suhtau-

tua niiden omilla ehdoilla: jokaisen tapahtumisen itseisarvo tunnustaen. Mielestäni tällaisessa katsomisen tavassa on opittavaa myös suhteessa muihin tanssi- tai esimerkiksi teatteriesityksiin. Miten voisin katsojana/kokijana suhtautua jokaiseen teokseen sen omista lähtökohdista käsin? Voinko tavoittaa teoksen uusia maailmoja avaavana kokemuksena ilman, että takerrun esimerkiksi esteettisiin mieltymyksiin perustuvaan arvottamiseen?

Kontakti-improvisaatio saattaisi hyvinkin edesauttaa myös muuta tanssin yleisötyötä (joka on tällä hetkellä Suomen tanssikentän ja sen tuottajatahojen eniten käyttämiä termejä). Koska kontakti-improvisaatio nimenomaan on sekä sosiaalinen, että taidetanssimuoto, saattaisi se edistää ihmisten siirtymistä esimerkiksi jamitilanteesta esityksen katsomiseen.

Yhdessä oppiminen

Kuten kosketus-teeman kautta on tullut ilmi, kontakti-improvisaatiossa oppiminen ja kehitys tapahtuvat välittömässä yhteydessä toiseen ihmiseen. Minulle itselleni ja minun usein individualistiselle tavalleni ajatella ja oppia tämä on yksi kontakti-improvisaation suurimmista anneista ja siihen liittyvistä oivalluksista. Joitakin kontakti-improvisaatiossa tarvittavia teknisiä taitoja, kuten kehon eri osien spiraaleja ja lattiaan maadottumista voi harjoitella myös itsekseen, mutta todellinen oppiminen ja asioiden avautuminen tapahtuvat yleensä vasta jonkun toisen kanssa työskennellessä.

Yhdessä oppiminen liittyy koko lajin kehitykseen ja perustuu alun perin aikidon periaatteisiin, joihin kuuluu toinen toisensa auttaminen oppimisessa (Novack 1990, 190). Tällaista ajattelua käytämme tällä hetkellä Maija Hirvasen ohjaamassa *Yeah yeah yeah – ja muita sanoja* esityksessä Turussa joulukuussa 2007. Sen sisältämässä painikohtauksessa meidän tavoitteenamme ei ole selättää vastustajaamme, vaan auttaa toinen toistamme löytämään sellainen asento, jossa kumpikin voi käyttää 100–prosenttista voimaa toisensa vastustamiseen ilman, että kumpikaan voittaa. Tämä on itse asiassa hämmästyttävän vaativa tehtävä, sillä jos olen voimakkaampi

kuin vastustajani, on minun saatettava itseni vähän heikompaan asemaan, jos taas olen heikompi, on minun päästävä vahvemmalle paikalle.

Fyysisen kontaktin kautta vuorovaikutuksesta ja kommunikoinnista tulee välitöntä. Tällaisella työskentelyllä olisi varmasti suuri potentiaali myös muissa tanssinopiskelu tai tanssiteosprosesseissa, jos se osattaisiin ottaa laajemmin käyttöön. Toki monet nykytanssiopettajat välillä käyttävätkin parityöskentelyä, mutta eivät aina välttämättä täysin tietoisina sen juurista tai kaikista mahdollisuuksista. Jokin aika sitten teimme opettajamme Katri Soinin aamutunnilla alkuherättelyksi hyvin lyhyen bodyworkin parin kanssa syksyllä 2007. Siinä sivelimme ja puristelimme nopeasti seisovan partnerimme kehon ja vedimme lopuksi 'voimalinjat' pään yläpuolelta kehoa pitkin maahan. Tämä tuntui vaikuttavan hyvin positiivisesti sitä seuraavien harjoitteiden sujumiseen ja Katri itse oli ilahtunut muutoksesta aiempiin tunteihin verrattuna.

Itse olen viime aikoina opettajana tuonut fyysisen kosketuksen mahdollisuuden avoimemmin jopa lastentanssitunneille ja huomannut, että lasten keskittyminen on tätä kautta parantunut. Toisen keho on niin mielenkiintoinen ja monimuotoinen, että lapsi uppoutuu sen tutkimiseen mielellään.

Erityisen hedelmälliseltä yhdessä oppimiselta tuntuu mestarilta kisällille -oppiminen, jolloin kisälli saa itseensä uutta informaatiota esimerkiksi jonkin noston toteuttamisesta suoraan kehosta kehoon. Mestari-kisälli-suhde on usein elävä ja jatkuvassa muutoksessa, kun yksi kontakti-improvisoija opettaa parilleen jotain ja tämä vastaavasti takaisin jotain muuta. Sanoja ei useinkaan tarvita. Juuri tämän takia kontakti-improvisaatiota voi harjoittaa kaikkein parhaiten jameissa ilman, että teknistä opettaja-oppilassuhdetta on välttämättä ollenkaan.

Mielestäni on hyvin tärkeää harjoittaa kontakti-improvisaatiota sekä todella kokeneiden että sitä vähemmän aikaa harjoittaneiden tanssijoiden kanssa, koska tällöin suhde omaan tekemiseen säilyy avoimempana ja nöyrempänä. Kontakti-improvisaatiotanssija ja koreografi Nina Martin kuvaa Cynthia Novackin (1990, 223) mukaan suhdettaan edistyneisyyteen

näin: ”I refused to teach ’advanced’ classes. Everyone dancing together is inherent to the beauty of the form”.

Suora kontakti kasvattaa halua antaa ja ottaa vastaan. Samalla säilyy tietoisuus asioiden hetkellisyydestä ja toisen erillisyydestä: jaamme tämän hetken nyt ja kohta olemmekin jossain aivan muualla, mutta jotain tästä hetkestä tai jotain sinun kosketuksestasi jatkaa minun mukanani seuraavaan kohtaamiseen.

Erilaisten ihmisten ja kulttuurien kohtaaminen

Kontakti-improvisaation perusideologiaan on kuulunut lähes sen kehityksen alkuajoista lähtien hyväksyä jokainen ihminen sellaisena, kuin tämä on. ”CI necessitates mutual support and trust which means that there are many levels of learning so that the dancers can work within their range of ability, experience and inhibition” (Touchdown/contact improvisation, 22.10.2007).

Jameissa esimerkiksi 80-vuotias voi tanssia yhdessä 15-vuotiaan kanssa ja pyörätuolissa istuva yhdessä kävelevän kanssa. Monissa paikoissa tämä on tosin edelleen enemmän ideologinen tavoite kuin käytäntö, mutta silti laji sisältää paljon potentiaalia toimia ihmisten yhteen tuojana ja jopa rauhan rakentajana maailmassa: ”We should invite politicians and leaders of the world to do contact improvisation because it changes the way you feel and sense the world” (Shelton Mann suullisesti 2.8.2007).

Kontakti-improvisaatio liittyy tällä hetkellä kiinteästi omaan pyrkimykseeni kasvaa ihmisenä. Ihmisyys ja humanismi taas ovat osa - ja toivottavasti koko ajan yhä suurempi osa - tanssijuuttani. Olenko ennen kaikkea tanssija vai ennen kaikkea ihminen? Kysymys on naiiviudessaankin tärkeä minulle. Näitä kahtahan ei voi eikä tarvitse erottaa, mutta joskus on tärkeää muistaa kysyä itseltään, mitä tanssilta ja elämältä itse asiassa haluaa. Tässä mielessä kontakti-improvisaatio on tarjonnut minulle jonkinlaisia vastauksia ja tarttumapintaa omasta olemisestani.

Kollegani Anni Rissasen kanssa olen keskustellut paljon siitä, miten erilaisten ihmisten kanssa työskentelyn kautta voi oppia ennen kaikkea

omasta itsestään. Vuorovaikutuksessa toisen, esimerkiksi eri-ikäisen ja erilaisen kokemustaustan omaavan ihmisen kanssa, omat stereotyyppiset ajattelu- ja/tai toimintatavat peilautuvat ja kyseenalaistuvat hyvällä tavalla. Kollegani Ilona Kenova ilmaisi asian Freiburgissa keskustellessamme näin: ”it´s always about learning about self this contact: there`s always so much to reflect and mirror with” (Kenova suullisesti 2.8.2007). Uskon, että mitä tahansa tunnemme tai ajattelemme partneristamme, se itse asiassa vain heijastaa sitä, keitä me itse olemme.

Tämä tekee kontakti-improvisaatiosta hyvin haastavaa ja joskus jopa ylivoimaista. Olen itse osallistunut kurssille, jolla kontakti-improvisaatio oli vain yksi monista improvisaation muodoista, mutta yhdelle osallistujalle sen kautta toimiminen juuri sillä hetkellä tuntui liian pelottavalta. Toisen kosketuksen kautta saattoi ehkä päästä liian lähelle omaa sisintään. Kuitenkin silloin, kun pystymme altistamaan itsemme tähän, pystymme myös liikkeen avulla kommunikoimaan yli hyvin monenlaisten rajojen: “Using movement to communicate across boundaries -cultural, age, experience, gender etc – is a challenge that can teach us a great deal, about ourselves, each other, nature of nature, and the power and complexity of the language of movement ”(Stark Smith 2003a, 165).

Yhdenvertaisuusperiaatteen kautta syntyi myös eräs kontakti-improvisaation alalaji, amerikkalaisen Alito Alessin luoma Dance ability -tanssimuoto, jonka periaatteena on, että jokainen joka voi hengittää, voi myös tanssia. Dance abilityn perusharjoitusten avulla vammaiset ja ei-vammaiset tanssijat voivat luontevasti kohdata toisiaan. Tanssimuoto hyödyntää kontakti-improvisaation oppeja koskettamisesta ja kohtaamisesta, mutta siinä esimerkiksi painon antaminen ja vastaanottaminen eivät ole niin tärkeitä. Itse olen tutustunut Dance abilityyn Alito Alessin kurssilla Pyhäjärvellä vuonna 2005 sekä sittemmin tanssiessani dance ability -ohjaajien Pauliina Ruhasen ja Gunilla Sjövallin kanssa Helsingissä.

Myös englantilainen Touchdown Company on vienyt kontakti-improvisaation yhdenvertaisuusperiaatetta eteenpäin omassa työskentelyssään näkövammaisten ja ei näkövammaisten tanssijoiden kanssa. Heille tans-

sijoiden välinen luottamus on ensiarvoista ja sitä kehitetään työskentelemällä erilaisten rajojen ja rajallisuuksien kanssa:

> Trust comes from the fact that the agreement in the dance is to remove the boundaries of ability by working with them. This means that if one person is more mobile than their partner they learn to create movement at the place which is accessible to both, to explore and discover that place to dance freely and uninhibited together. (Touchdown/contact improvisation. 22.10.2007.)

Itse voin sanoa kokeneeni suurta tasa-arvoisuutta kontakti-improvisaation parissa. Kun menin elokuussa 2007 berliiniläisiin jameihin, huomasin pian tanssivani monien huipputanssijoiden kanssa. Kokemukseni tuli todistetuksi, kun lähdin ulos K77 -studion tilasta ja näin sen ulkopuolella esitysjulisteita, joissa oli tanssipartnereideni kuvia. En usko, että olisin millään muulla tavalla voinut näin nopeasti ja ennen kaikkea välittömästi tutustua paikallisiin tanssintekijöihin.

Myös Caroline Waters (2007) puhui Freiburgissa kontakti-improvisaation mahdollisuuksista toimia yhdistävänä tekijänä globalisoituvassa maailmassa: ”I want to go all over the world. And contact you can do or bring to all parts of the world”. Mielestäni ajatus kuulostaa hienolta, mutta lienee silti aika yksinkertaistettu. Kaikista pyrkimyksistään huolimatta kontakti-improvisaatio ja sen ideologia nojaavat kuitenkin länsimaisiin ja alun perin amerikkalaisiin ihanteisiin. Niinpä kontakti-improvisaation vieminen esimerkiksi muslimikulttuurin ei liene kovin helppoa.

On joka tapauksessa ihanaa, että kontakti-improvisaation ja siihen liittyvän yhteisöllisyyden kautta minulla on yhtäkkiä ystäviä ympäri maailmaa. Nancy Stark Smith (2003a, 167-168) kuvailee kontakti-improvisaatiota kielenä: heti perustaidot opittuaan sitä kannattaa mennä puhumaan muiden kanssa. Tällä tavalla myös itse kontakti-improvisaatio pysyy jatkuvassa kehityksessä ja liikkeessä itse: ”each partner poses their own kinetic puzzles which we dance through contributing new elements to the body

of work, the network of contact improvisation" (Paxton videolla Fall after Newton 1987). Jokainen tanssija tuo oman kehonsa sekä omien mielenkiintojensa ja osaamisensa kautta oman panoksensa itse lajin.

Erilaisuuden kohtaaminen myös tekee kontakti-improvisaation merkitykselliseksi sen harjoittajille. Näin kokemuksiaan kuvaa eräs Luukkosen haastattelema aktiivinen kontakti-improvisoija:

> Mä tanssin sellasten isäni ikäisten miesten kanssa, joissa on hirveen näkyvää sen miehen ihmisyys, ja feminiininen puoli ja kaipuu kontaktiin...se täysi ihmeellisyys miten mä voin erittäin intensiivisesti, emotionaalisesti, jopa aistillisesti tanssii miehen kanssa... Nää on ollu sellasii kokemuksii et on kokenu ikäkuilun ylittämistä, tai sit erilaisuutta. (nimetön tanssija Luukkonen 2006, 24.)

Yhteisöllisyys ja oman yksinäisyyden kohtaaminen

Kontakti-improvisaatioon on alusta alkaen liittynyt voimakas yhteisöllisyysajattelu, jota pyritään edelleen edistämään monissa kontakti-improvisaatioyhteyksissä. Tosin nykyisin jotkut kontakti-improvisaatiotapahtumat ovat myös kaupallisia, mutta puhtaimmillaan lajia harjoitetaan nimenomaan yhteisöissä. Yhteisöllisyys on edelleen vahvasti läsnä myös useimmissa kontakti-improvisaatiotapahtumissa. Esimerkiksi Freiburgissa jokainen 200 festivaaleille osallistujasta oli vuorollaan tiskivuorossa tai auttamassa keittiön henkilökuntaa. Palkattua henkilökuntaa ei juuri ollut, vaan ne jotka tekivät enemmän töitä, maksoivat sillä tavalla omat kurssi- ja ruokakulunsa. Vaikka itse olin festivaaleilla ensimmäistä kertaa, sain heti tuntea olevani osa laajempaa yhteisöä ja sen toimintaa.

Myös Helsingin kifi-yhteisö toimii vahvasti ihmisten yhteenliittymänä pyrkien pois hierarkkisuudesta sekä pyrkien olemaan mahdollisimman helposti lähestyttävä. Minusta tosin tuntui aluksi joskus vaikealta mennä jameihin juuri sen takia, että ihmiset tunsivat siellä niin hyvin toisensa, kun taas minä en tuntenut ketään. Olen hyvin kiitollinen kontakti-improvisaatiokonkareista mm. Petri Taipaleelle, Otto Akkaselle ja Mirva

Mäkiselle, jotka hyvin nopeasti saivat minut tuntemaan oloni kotoisaksi jamitilanteessa. Seuraavaksi haasteeksi olen asettanut itselleni pyrkiä toimimaan mahdollisimman helposti lähestyttävänä partnerina seuraaville uusille tulokkaille. Tähän mennessä en ole onnistunut tässä kovin hyvin, vaan olen usein itsekkäästi hakeutunut tanssimaan itseäni kokeneempien tanssijoiden kanssa.

"Entä jos tylsistyttää ja pelottaa? Pelottaa ehkä ihmiset ympärillä, joihin hetkeksi kosketus ja sitten ei taas mitään. Tyhjyys on ehkä liikaa." (15.10.2007.)

Välillä olen jamitilanteissa kokenut olevani todella yksin, paljon yksinäisempi kuin koskaan muulloin. Tämä on hurja kokemus ison toisiinsa kontaktissa olevan joukon keskellä. Itselläni nämä hetket eivät usein ole kestäneet kovin kauaa, mutta ne ovat silti olleet tärkeitä havaitsemisen hetkiä. Loppupelissä minun on löydettävä voima itsestäni ja vasta sitä kautta voin todella turvautua toisiin tai olla turva toisille. Niin paradoksaaliselta kuin se tuntuukin, herättää kontakti-improvisaatio mielestäni omalla tavallaan kohtaamaan yksinäisyyttä sekä auttaa voimistumaan tällaisen kokemuksen kohtaamisessa. Jos pystyn yksinäisyyttä tunteissani aluksi keskittymään oman hengitykseni kuunteluun ja minua tukevan lattian tuntemiseen, pystyn ehkä pian jo arvostamaan esimerkiksi toisten ihmisten katsomista ja ympärilläni pyörivän massan tuntua.

Toisaalta mahdollisuus yhteisöllisyyden kokemiseen on valtava voimavara nykyisen individualismin aikana, kun siihen ei varsinkaan kaupungissa eläessään välttämättä tarjoudu juuri mahdollisuuksia. Monet ihmiset löytävätkin tiensä jameihin vaikeassa elämäntilanteessa, tai kokiessaan kaipuuta läheisyyteen ja yhteisöllisyyteen. Itse en kyllä varsinaisesti tunnistanut näitä tarpeita jamikäynnit aloittaessani, mutta silti näihin tarpeisiin vastattiin.

Kriittistä pohdintaa ja jälkisanat

Niin kontakti-improvisaation pioneerit kuin monet sen nykyisetkin harjoittajat ja kehittäjät ovat tietoisesti pyrkineet pois jonkin tietynlaisen

estetiikan mukaan liikkumisesta. Samanaikaisesti kontakti-improvisaation harjoittaminen tuottaa kuitenkin jonkinlaista estetiikkaa, eikä sen omaksumiselta voi täysin välttyä. Jotkut esimerkiksi keholliset asiat, joista olen tanssijana kokenut kontakti-improvisaation kautta oppivani, saattavat jossain määrin vaikuttaa tanssijan kehitykseeni myös leimallisesti ja jopa häiritsevästi. Minusta on esimerkiksi ollut ihanaa löytää kehooni lisää pehmeyttä ja rentoutta, mutta samalla pehmeän ja soljuvan liikelaadun käyttö on välillä häiritsevästi alkanut leimata liikkumistani.

Tämän takia on mielestäni tärkeää päästä harjoittamaan lajia erilaisissa yhteyksissä ja eri maissa. Niin paljon kuin Helsingin jameista nautinkin, tunnistan niissä myös paineen liikkua tietyllä tavalla, etsiä tietynlaista kontaktia ja jopa tietynlaisia liikeratoja. Improvisaatio tällaisissa tilanteissa on aina suhteellista.

Toisaalta on huomattava, että Steve Paxtonin alkuperäisen ajattelun mukaan kontakti-improvisaation ei ollut tarkoituskaan sisältää kaikkia improvisaation kysymyksen asetteluja, vaan keskittyä nimenomaan painovoiman kysymiseen. ”Paxton had intended contact improvisation to be a clearly defined and limited structure so that all the issues of improvisation would not be raised and a particular area (the physical give and take of weight) could be explored” (Novack 1990, 217).

Itselleni hyvin tärkeää on voida tanssia, kokea ja työskennellä monenlaisissa ympäristöissä. Pystyäkseni näkemään kontakti-improvisaatio laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa ja kyetäkseni toisaalta hyödyntämään sen kautta saamiani oppeja ja oivalluksia mahdollisimman laajasti on tärkeää, ettei kontakti-improvisaatio ole ainoa kiintopiste elämässäni ja tanssissani. Myös Cynthia Novack (1990, 21) puhuu tällaisesta ‘itsesuojelusta’ kuvatessaan omaa sukkulointiaan kontakti-improvisaatiomaailman ja yliopistomaailman välillä todetessaan:

> alternation of roles was of great benefit, enabling me to experience different perspectives while serving as a caution against getting lost in any of them. ... I could not forget the absence of

> ‘body’ in academia, the stubborn denial of the physical self. Nor could I become immune to the potentially problematic skirting of sexual/emotional boundaries in contact improvisation.

Joskus kontakti-improvisaatio tuntuu minusta ongelmalliselta myös nimenomaan niissä asioissa, joista olen oppinut ja saanut sen kautta paljon. Olen esimerkiksi huomannut, että niin tärkeää kuin kosketus minulle onkin kontakti-improvisaatiossa, olen kokenut siinä myös jonkinlaista inflaatiota lajia harjoittaessani. Myös Peter Ryan kuvailee tällaista inflaatiota puhuessaan siitä, miten toisen keho saattaa esinneellistyä, kun se koetaan vain pintana muiden joukossa: ”some danger in constantly treating another body as if it were the floor – it starts to feel just like the floor, like an impersonal object” (Novack 1990, 172). Kun kaikki myös eri sukupuolten välillä tapahtuva kosketus arkipäiväistyy, on vaikea tietää, mitä jää enää jäljelle esimerkiksi intiimejä yksityisiä hetkiä varten. Tämä liittynee minun kohdallani myös jonkinlaiseen ”aloittelijan” problematiikkaan, joka selkenee vähitellen omien kokemusten lisääntyessä.

Välillä minussa herää myös kysymyksiä kontakti-improvisaation demokraattisuudesta (tai näennäisdemokraattisuudesta?) ja ihmisten samanmielisyydestä. On hienoa, kun kaikki päätökset sekä tanssin sisä- että ulkopuolella pyritään tekemään yhdessä ja jokaisen mielipidettä kunnioittaen, mutta välillä minusta tuntuu, että tällaiseen tekemiseen liittyy myös piilovallankäyttöä - ’vallankäyttäjien’ itsensäkin tiedostamatonta. Puhuttaessa monista koko elämään liittyvistä kysymyksistä kuten ekologisuudesta, seksuaalisuudesta tai ruoasta ikään kuin oletetaan, että kaikki aktiiviset kontakti-improvisoijat ovat asioista samaa mieltä. Näin ollen keskustelua niistä ei välttämättä synny kuin korkeintaan suhteessa kontakti-improvisaation ulkopuolisiin ihmisiin. Tällöin tuntuu, että kontakti-improvisaation harjoittaminen lähentelee jonkinlaisesta uskonnollisuutta tai uskollisuutta omaa ryhmää ja sen jäseniä kohtaan. Edellä sanomani ei ole kritiikkiä kontaktikollegojani, vaan ennen kaikkea minua itseäni kohtaan,

koska omaa voimaa etsiessäni menen usein mieluummin ryhmän mukana, kuin kyseenalaistan sitä.

Joka tapauksessa olen onnellinen tämän uuden tanssimisen ja olemisen tavan löytymisestä elämääni. Uskon myös, että se tulee pysymään osana elämääni sen loppuun asti tavalla tai toisella. Kyllästymisen hetkiä tulee varmasti tai niitä on jossain määrin jo ollutkin, mutta lajin rikkaus ja sen kehittämismahdollisuudet moneen suuntaan jaksavat varmasti kantaa vaikeiden hetkien yli. Ja vaikka lajin harjoittamisessa koittaisi välillä vähän pidempikin tauko, ei se varmasti pääse kokonaan unohtumaan kehomuistista.

Epilogi touko-kesäkuussa 2008

Palattuani opinnäytetyöni pariin monta kuukautta sen varsinaisen kirjoittamisen jälkeen hiomista varten huomaan, että monissa asioissa palaan mielelläni aiemmin kirjoittamaani muistuttaakseni itseäni siitä, mikä on todella merkityksellistä. Toisissa kohdin taas olen jo muutamia kokemuksia rikkaampi ja ajatukset sitä kautta kehittyneempiä. En kuitenkaan halua tuomita tuoreen kokijan ja kirjoittajan näkemyksiä, enkä muutenkaan koe voivani päivittää tekstiä loputtomiin, en ainakaan tätä opinnäyteversiota aiheesta. Kontakti-improvisaatiosta ja sen tarjoamista mahdollisuuksista löytyisi sinällään kirjoitettavaa useiksi vuosiksi, mutta tässä vaiheessa minun on uskallettava myös päästää irti työstäni. Ja ehkä muutaman vuoden päästä jatkan sen kanssa työskentelyä taas paljon viisaampana.

Syvä henkilökohtainen ote näyttää edelleen säilyvän minulle haasteena suhteessa tällaiseen kirjoitustyöhön. Koen kyllä onnistuneeni siinä, miten käytän omia päiväkirjamerkintöjäni lähdemateriaalina, mutta itse koneen ääressä tuottamani teksti pyrkii aina uudestaan ja uudestaan analyyttiselle ja mielestäni turhankin teoreettiselle tasolle. Seuraaviksi vuosiksi annan itselleni kotitehtäväksi runojen kirjoittelua...

Kommentti: Tällainen oman tekstin pariin palaaminen tuntuu aina hämmentävältä ja hiukan häiritsevältäkin. Jossain kohtaa alkaa aina nolottaa.

Tämän tekstin suhteen myönnän kuitenkin, että luin sitä hyvinkin uteliaana ja kiinnostuneena. Yllättäen hyvin monet kontakti-improvisaatioon, tanssiin ja ehkä elämäänkin liittyvät perusajatukseni ovat pysyneet vuosien saatossa hyvin samanlaisina. Tanssijana ja opettajana minua mietityttävät edelleen kysymykset kuuntelusta, hetkessä olemisesta, tilan ja tilallisuuden ymmärtämisestä sekä yhdessä oppimisesta. Ymmärrän ehkä paremmin, ettei kontakti-improvisaatio yksinään paranna maailmaa tai saa minua valaistumaan, mutta silti sen harjoittamisella on edelleen tärkeä rooli elämässäni.

Ehkä suurin ajattelussa tapahtunut muutosprosessi suhteessa aiemmin kirjoittamaani tekstiin liittyy käsitykseeni ihmisestä ja inhimillisyydestä. Työskenneltyäni Todellisuuden tutkimuskeskuksen ei-inhimillisessä saarekkeessa vuosina 2015-2017 ymmärrän paremmin, että kaikki toimintani on suhteessa ei-inhimilliseen. Ja että teen jatkuvasti yhteistyötä ei-inhimillisen kanssa, havaitsinpa sitä tai en. Toisaalta olen alkanut ymmärtää, että itse asiassa ihminen itsekin on ennen kaikkea ei-inhimillistä: materiaa, energiaa, virtausta ja esimerkiksi bakteereja. ”Inhimillisyyttä” ja siihen liittyviä erityispiirteitä ei oikeastaan ole olemassa paitsi ihmisen itse keksimänä maailmankatsomuksena.

Kontakti-improvisaation kautta olen toki alusta alkaen tutkinut suhdettani mm lattiaan, painovoimaan ja momentumiin mutta olen silti lähestynyt tanssia hyvin ihmiskeskeisestä näkökulmasta. Ajatteluni on edelleen prosessissa enkä vielä täysin hahmota, miten ajattelutavan muutos vaikuttaa minuun kontakti-improvisaation harjoittajana. Uskon kuitenkin, että laji tarjoaa minulle mahdollisuuksia tutkia myös uusia mielenkiintoisia kysymyksiä. Esimerkiksi sitä, miten itsekin yhtenä pintana muiden joukossa teen yhteistyötä minua ympäröivien pintojen kanssa? Miten kuuntelen ei-inhimillisen konserttia, missä ikinä tilassa tai tilanteessa liikunkin? Miten ei-inhimillinen liike kehoni sisällä (esim. imunesteen ja verenkierto) on suhteessa tilan liikkeeseen (esim. valo)?

Haluan kiittää kontakti-improvisaatiota ja kaikkia sen kehittäjiä, että te tarjoatte minulle tällaisen tutkimusalustan.

Lähdeluettelo

Aiken, Cris & Hauser, Angela. 2007. Sähköpostimainos Freiburgin kontakti-improvisaatiofestivaalien intensiivikurssista.

Curtis, Bruce. 2003."Exposed to gravity" in *Taken by surprise: A Dance Improvisation Reader*, eds. Ann Cooper Albright and David Gere. Middletown: Wesleyan University Press, 13-19.

Doni Angela. 2007. Sähköpostimainos Angela Donin kurssista 24.8..

Kenova, Ilona. 2007. suullinen keskustelu 2.8..

Klevering, Jaana. 2007. Sähköposti 26.11., haastattelija Linda Priha.

Luukkonen, Katri. 2006. *Inessä kontsuskenessä eli kokemuksia kontakti-improvisaatiosta.* Julkaisematon Teatterikorkeakoulun pedagogian laitoksen proseminaarityö.

Novack. Cynthia. 1990. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture.* Madison (Wis.): The University of Wisconsin Press.

Fall after Newton video. 1987. Color and B&W contactcollaboration.

Pentti, Liisa. 2007. Sähköpostit 26.11.- 6.12., haastattelija Linda Priha.

Priha, Linda. 2007. Muistiinpanot kontakti-improvisaatiokokemuksista ja päiväkirjamerkinnöistä, erityisesti Freiburgin kontakti-improvisaatiofestivaali kesällä 2007, sekä Angela Donyn intensiivityöpaja syksyllä 2007.

Shelton Mann, Sarah. 2007. Suullinen keskustelu 2.8..

Stark Smith, Nancy. 2003a. "A subjective history of contact improvisation" in *Taken by surprise: A Dance Improvisation* Reader, eds. Ann Cooper Albright and David Gere. Middletown Wesleyan University Press, 153-173.

Stark Smith, Nancy. 2003b, "Life scores" in *Taken by surprise: A Dance Improvisation* Reader, eds. Ann Cooper Albright & David Gere. Middletown: Wesleyan University Press, 244-254.

Taipale, Petri. 2007. Suullinen keskustelu 27.10..

Touchdown. Haettu *9.10.2007. http://www.touchdowndance.co.uk/graphic/index.html*

Touchdown/contact improvisation. Haettu 22.10.2007.
http://www.touchdowndance.co.uk/graphic/contact_improvisation.html

Wikipedia: *Wiki/Flow.* Haettu 19.10.2007. http://fi.wikipedia.org/wiki/Flow

Emmi Venna

Emmi Venna on helsinkiläinen koreografi, esiintyjä ja VJ, joka on valmistunut Teatterikorkeakoulusta tanssitaiteen maisteriksi vuonna 2010. Venna pyrkii työskentelyssään hahmottamaan elämän, koreografian ja ruumiinkulttuurien välisiä kytköksiä ja kommunikoimaan kitkasta, jota muodostuu oman kehollisen kokemuksen ja maailmasuhteen välille. Vuodesta 2014 Venna on tutkinut Michael Jacksonin jälkeisen maailmaan kehollista ja henkistä tilaa yhdessä Ossi Koskelaisen kanssa perustamansa Post-MJ Era Institute of Consciousnessin puitteissa. Muita viimeaikaisia koreografisia töitä on nähty mm. Baltic Circle -festivaalilla, nykytaidetila Kutomolla, Exhibition Laboratoryssa ja teatteri.nyt/ -festivaalilla Kiasmassa. Venna on toiminut myös osana UrbanApa –festivaalin kuratoriaalista työryhmää. Kuva: Sakari Viika.

Stage/Daily Life: kokemuksia butoharjoittelusta Kazuo Ohnon studiolla (2010)

Johdanto

Syksyllä 2008 lähdin toteuttamaan työharjoitteluprojektia Japaniin. Tarkoituksenani oli työskennellä tanssijana Takako Matsudan ja Mieko Fujin tanssiteoksissa, opettaa nykytanssia sekä tutustua butoon ja muihin japanilaisiin esittävän taiteen muotoihin. Buton harjoittelu tuntui näistä kiinnostavimmilta.

Butostudioista päädyin legendaariselle Kazuo Ohnon studiolle, sillä sitä oli suositeltu minulle. Tiesin buton harjoittelusta hyvin vähän. Ensimmäinen kokemus herätti kuitenkin heti kiinnostukseni jatkaa opiskelua ja aloin osallistua studion kolme kertaa viikossa pidettäviin iltaworkshopeihin. Osallistuin Kazuo Ohnon pojan, Yoshiton Ohnon pitämille tunneille Kamihoshikawan studiolla lokakuusta 2008 tammikuuhun 2009 sekä huhtikuusta 2009 elokuuhun 2009.

Kokemuksistani Japanissa harjoittelu Ohnon studiolla tuntui merkittävimmältä. Ensikohtaamisesta alkaen minulle oli selvää, että tähän työskentelyyn haluan tutustua syvemmin. Työskentely japanilaisten nykytanssijoiden kanssa Matsudan ja Fujin projekteissa oli uutuudessaan kiinnostava kokemus, mutta tunsin jääneeni hyvin yksin taiteellisen työni kanssa enkä kohdannut minkäänlaista keskustelevuutta. Kazuo Ohnon studiolla olin osa yhteisöä, jonka jäsenet olivat avoimia keskustelulle ja yhteistyöprojekteille. Yoshiton tapa avata japanilaista kulttuuria ja japanilaisuutta myös kielen kautta auttoi sopeutumista Japanissa asumiseen.

Harjoittelu puhutteli minua erityisellä tavalla – se tuntui käsittelevän monia teemoja ja kysymyksiä, joita olin opiskeluaikanani pohtinut, mutta

joiden käsittelemiseen en ollut saanut reflektiopintaa. Tämän vuoksi päätin maisteritutkinnon kirjallisessa lopputyössäni käsitellä buton harjoittelua ja sen vaikutusta käsityksiini taiteen tekemisestä ja maailmassa olemisesta. Lähestyn aihetta käsittelemällä butoa japanilaisena tanssitaiteena sekä kuvaamalla harjoittelua ja sen synnyttämiä kokemuksia, ajatuksia ja oivalluksia suhteessa omaan tanssijuuteeni.

Luvussa 2 käsittelen buton historiallista kontekstia, sen keskeisiä periaatteita sekä sen kehittäjien, Kazuo Ohnon (1906-2010) ja Tatsumi Hijikatan (1928-1986), henkilöhistoriaa ja taiteellisia näkemyksiä. Luvussa 3 käsittelen buton harjoittelua Kazuo Ohnon studiolla Yoshito Ohnon (s. 1938) opetuksessa ja kuvailen neljä erilaista harjoitetta oppitunneilta. Luvussa 4 puran harjoittelun synnyttämiä kokemuksia ja erittelen teemoja, jotka ovat nousseet minulle keskeisiksi buton opiskelun aikana. Luvussa 5 peilaan Japani-periodien vaikutuksia oman historiani hahmottamiseen ja tuleviin pyrkimyksiini tanssijana.

Buton historiaa ja kulttuurista kontekstia valottamaan olen käyttänyt Sondra Fraleigh'n ja Tamah Nakamuran (2006) kirjaa *Hijikata Tatsumi & Ohno Kazuo*. Harjoittelun kuvailemiseen ja reflektoimiseen olen käyttänyt omia muistiinpanojani oppitunneista ja keskusteluista Yoshito Ohnon kanssa. Lisäksi olen käyttänyt apuna Kazuo Ohnon ja Yoshito Ohnon (2004) kirjan *Kazuo Ohno without & within* sisältämiä translitteroituja workshopeja sekä Yoshito Ohnon pohdintoja butosta.

Buto japanilaisena tanssitaiteena

Buto on japanilainen esittävä taidemuoto, joka tunnetaan myös nimellä Ankoku Butoh (dance of utter darkness, pimeyden tanssi). Buton alkuvaiheet sijoittuvat toisen maailmansodan jälkeiseen Tokioon. Kahden tanssijan, Tatsumi Hijikatan ja Kazuo Ohnon, kohtaaminen ja yhteistyö synnyttivät avantgardistisen tavan lähestyä tanssia ja kehollisuuden esittämistä. Hijikatan ja Ohnon esityksiin alettiin vasta myöhemmin viitata sanalla 'buto', joka tarkoittaa askelta japanin kielessä. (Fraleigh & Nakamura 2006, 1.)

Tyytymättömyyttään sodanjälkeiseen Japaniin rantautuneeseen länsimaiseen moderniin tanssiin ja balettiin Kazuo Ohno ja Tatsumi Hijikata alkoivat etsiä vaihtoehtoisia mahdollisuuksia keholliseen ilmaisuun ja harjoitteluun. Varsinkin Hijikata käänsi katseensa omaan historiaansa ja alkoi etsiä tanssia, joka olisi uskollista hänen omille japanilaisille juurilleen. Hijikata ja Ohno inspiroituivat eurooppalaisista taiteista, varsinkin ekspressionismista ja surrealismista. Erityisesti Hijikata vaikuttui Jean Genet'n[15] ja eurooppalaisten runoilijoiden teksteistä[16]. Suuria vaikuttajia olivat myös saksalainen ekspressionistinen tanssi[17] ja eksistentialistinen absurdi teatteri[18]. (Fraleigh & Nakamura 2006, 2.)

Ohno ja Hijikata tekivät monitaiteellisia, kokeellisia esityksiä yhteistyössä japanilaisten avantgarde-taiteilijoiden kanssa. Kirjailija Yukio Mishima ja taiteilija Shuji Terayama vierailivat usein Ohnon studiolla Kamihoshikawassa. Hijikata ja Ohno alkoivat kehittää harjoitteita, joita he myöhemmin myös opettivat kumpikin omilla studioillaan.

Olennaista buton kehitykselle oli sodanjälkeisessä Tokiossa vallitseva kulttuurien yhteentörmäys, elintavan nopea modernisaatio ja kaupunkilainen vastakkaisuuksien rinnakkaiselo. Japani oli ennen sotia elänyt yli 300 vuotta vapaaehtoisessa eristyksessä. Toisen maailmansodan jälkeen tapahtunut Japanin nopea avautuminen lännelle ja sen kulttuurille merkitsi valtavaa murrosta. Hijikatan ja Ohnon tanssi reagoi tähän japanilaisen kulttuurin länsimaistumiseen tietoisena vastaiskuna ja protestina. (Fraleigh & Nakamura 2006, 11.)

---

15 "Hijikata's early subversive themes were drawn from the writings of Jean Genet that he read in the mid- 1950's – *The Thief's Journal* (1949) and *Our lady of Flowers* (1944) – just translated into Japanese. He even performed for a while under the stage name of Hijikata Genet." (Fragleigh & Nakamura 2006, 8.)

16 Mm. Le Comte de Lautréamontin ja Arthur Rimbaudin runot.

17 Käsittelen Ausdruckstanzin tuloa Japaniin myöhemmin.

18 Théâtre de l'Absurde, absurdi teatteri, n.1940-1960 lähinnä Ranskassa vaikuttanut teatterimuoto.

Hijikatalle tärkeitä teemoja olivat yhteiskunnan tabut, seksuaalisuus, sairaus sekä kapitalismin ja läntisen maailman kritiikki. Ohnon teemat ammentavat eksistentiaalisista kysymyksistä: elollisuudesta, kuolemasta, esi-isistä, henkisyydestä ja jumalasta. Valkoiseksi kalkittu vartalo ja meditatiivinen, hyvin hidas liike ovat butolle tyypillisiä esteettisiä piirteitä.

Butoteoksissa on harvoin narratiivisuutta. Usein siirtyminen teemasta toiseen on surrealistista ja metamorfoituvaa. Buton harjoittelussa tyypillistä on mielikuvien, sanojen ja kuvien käyttö toiminnan alkuunpanijana. Käsitteitä lähestytään metamorfoosin kautta – elementtejä pyritään ruumiillistamaan symbolisen esittämisen sijaan. Tutkijat Sondra Fraleigh ja Tamah Nakamura kuvaavat buton teemojen ja elementtien assosiatiivista yhdistelyä postmoderniksi ekspressionismiksi. Kirjassa *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* he kirjoittavat:

> Butoh is based on individual experiment, the same faith in intuitively derived movement and improvisatory exploration that fuelled the expressionist beginnings of modern dance. But butoh differs from earlier dance experiment through its inclusive return to Japanese roots, while at the same time exposing a post-modern jumble of cross-cultural currents, just as Tokyo itself meshes East and West. (Raleigh & Nakamura 2006, 14.)

Butoa on kuvailtu japanilaisten ja amerikkalaisten sanomalehtien taidekritiikeissä vuosina 1961–2003 mm. sanoilla avant-garde, pimeä, kaoottinen, vulgääri, underground, pelottava, likainen, väkivaltainen, muodoton, epäsuhtainen, eroottinen, anarkistinen, tärisevä, mystinen, groteski, hallusinatorinen, kivulias, mielipuolinen, tuhoava (Fraleigh & Nakamura 2006, 73).

Japanin butotanssijat ovat karkeasti katsottuna jakautuneet kahteen koulukuntaan, Kazuo Ohnon oppilaisiin ja Tatsumi Hijikatan oppilaisiin. Buto on 1980-luvulla Kazuo Ohnon ja butoryhmä Sankai Jukun kansainvälisten vierailujen myötä levinnyt myös Japanin ulkopuolelle ja saanut suosiota ympäri maailmaa. Japanissa buto on yhä marginaalinen taidemuoto.

Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata ja Yoshito Ohno

Kazuo Ohno syntyi Hakodaten kaupungissa Hokkaidossa, Japanin pohjois-osassa vuonna 1906 kalastajaperheeseen. Hakodate oli rikas satamakaupunki, jonne virtasi vaikutteita länsimaista. Kazuon kotona harrastettiin länsimaisen musiikin lisäksi myös ranskalaista kirjallisuutta ja keittotaitoa. Kazuo opiskeli Japan Athletic Collegessa ja valmistuttuaan hänestä tuli liikunnan ja tanssin opettaja kristilliseen kouluun Yokohamassa Tokion prefektuurissa. Vuonna 1928, 23-vuotiaana, hän näki espanjalaisen tanssija Antonia Mercén, La Argentinan, esiintyvän Keisarillisessa teatterissa ja vaikuttui syvästi. Antonia Mercén esiintyminen sai hänet kiinnostumaan tanssin opiskelusta ja hän aloitti 1930-luvun alussa tanssin opiskelun Baku Ishiin ja Takaya Egushin kanssa, jotka olivat modernin tanssin pioneereja Japanissa. Takaya Egushi oli opiskellut saksalaista ekspressiivistä modernia tanssia Mary Wigmanin johdolla Saksassa. Vuonna 1930 Ohno kääntyi kristinuskoon. Hän alkoi tutkia uskonnon ja olemassaolon kysymyksiä, kuolemaa, syntymistä ja jälleensyntymistä. (Fraleigh & Nakamura 2006, 24–25)

Ohno värvättiin armeijaan vuonna 1938. Hän joutui taistelemaan rintamalle Kiinaan ja Uuteen Guineaan. Hän oli sodassa 9 vuotta, joista kaksi sotavankina Uudessa Guineassa. (Kazuo Ohno Dance Studios/Kazuo 14.1. 2010.)

Tatsumi Hijikata kasvoi maanviljelijäperheessä Tohokussa, Akitan prefektuurissa, Kazuo Ohnon tavoin Pohjois-Japanissa. Valmistuttuaan 17-vuotiaana Akita Prefecture Technical High Schoolista hän alkoi työskennellä terästehtaassa. 18-vuotiaana hän alkoi opiskella tanssia Takaya Eguchin johdolla. Myöhemmin hän alkoi opiskella balettia ja tutustui länsimaiseen surrealistiseen kirjallisuuteen ja runouteen. Vuonna 1952, 24-vuotiaana, hän muutti Tokioon opiskellakseen tanssia. Hän aloitti opinnot Ando Mitsukon koulussa, jossa myös Kazuo Ohno opiskeli. (Fraleigh & Nakamura 2006, 20–22.)

Kazuo Ohno palasi Japaniin sotavankeudesta vuonna 1949. Samana vuonna hän piti ensimmäisen tanssiresitaalinsa Kanda Kyodo Kioritsu

Hall'issa. Tämän esityksen näki myös Tatsumi Hijikata. Hijikata kuvaili Fraglehin ja Nakamran kirjassa (2006, 21) kokemustaan seuraavasti:

> I saw a wonderful dance performance, overflowing with lyricism, by a man wearing a chemise. [ ] For years this drug dance stayed in my memory. That dance has now been transformed to a deadly poison, and one spoonful of it contains all that is needed to paralyze me.

Hijikata ja Ohno kohtasivat tanssija Ando Mitsukon kautta ja vuonna 1959 he alkoivat tehdä yhteistyötä. Ohno oli vaikuttunut Hijikatan kokeellisesta lähestymisestä tanssiin. Hänen tanssinsa muuttui merkittävästi Hijikatan vaikutuksesta. "His [Kazuo's] dances had been full of life (sei) but soon he began reflecting on the question of death (shi), which became the focus for his creative process" (Fraleigh & Nakamura 2006, 31-32).

Vuosina 1959–1967 tehtyihin kokeiluihin ja esityksiin viitattiin myöhemmin nimellä 'Ankokuh-butoh' ja 'Dance Experimentals/Experiences'. Nämä esitykset olivat vain kerran toistettuja tapahtumia, jotka aiheuttivat aina kuohuntaa Tokion taidemaailmassa.

Kumpikin taiteilijoista lähestyi uuden tanssin etsimistä oman maailmankatsomuksensa ja filosofiansa kautta. Tatsumi Hijikata alkoi etsiä tanssia, joka olisi yhteydessä hänen omaan taustaansa ja japanilaisuuteensa. Hän koki tehtäväkseen japanilaisen identiteetin ja kehon pelastamisen ja kunnian palauttamisen. Hän alkoi ammentaa omasta historiastaan, lapsuutensa ja kotikaupunkinsa mielenmaisemasta ja kehollisuudesta. Baletin opiskelu oli saanut Hijikatan turhautumaan ja ymmärtämään, ettei hänen kehonsa sopinut tähän länsimaiseen muotoon eikä hänessä ollut siinä vaadittua plastisuutta ja sulavuutta. Alettuaan työskennellä omasta ruumiillisuudestaan käsin, hänen koreografioissaan alkoi esiintyä rujoa, sisäänpäin kääntynyttä, vääntynyttä ja lattianläheistä liikettä. (Fraleigh & Nakamura 2006, 7.)

Hijikata halusi myös tuoda lavalle erilaisia kehotyyppejä sekä mm. rampuuden ja sairauden esittämistä. Hän näki vammaisten ja liikuntarajoitteisten kuuluvan yhtä lailla esiintymislavalle kuin klassisen baletin ja modernin tanssin liikkeellistä sulavuutta ja virtuositeettia edustavien tanssijoiden. Kazuo Ohno kehitti puolestaan herkkää ja improvisatorista tanssia ja inspiroitui runollisista ja henkisistä teemoista. Fraleigh ja Nakamura (2006, 60) kuvailevat Ohnon maailmaa seuraavasti: ”Kazuo's dance and words draw from his Japanese Buddhist ethnicity, his life as Christian, his spirituality and two women – his mother and La Argentina.” Ohno käsitteli ontologisia, eksistentiaalisia kysymyksiä ja kehitti näistä kysymyksistä tansseja. Etenkin sodan kokeminen syvensi Ohnon pohdintoja kuolemasta ja ihmiskunnan historian taakasta.

Vaikka Hijikata ja Ohno halusivat luoda uuden taidemuodon, butolla on vahva yhteys perinteisiin japanilaisiin teatterimuotoihin, kuten kabukiin ja no-teatteriin. Hijikata kutsui tanssiaan myös 'Tohoku Kabukiksi' kotikaupunkinsa mukaan. Myös zeniläisyys vaikuttaa buton taustalla. Fraleigh & Nakamura (2006, 13) kirjoittavat:”Although Hijikata disavowed religion, the irrational non-doing of zen, deeply embedded in the quietude of Japan, is subtext in much butoh.”

Ensimmäisenä butoesityksenä pidetään Hijikatan sovitusta Yukio Mishiman (1951) kirjasta *Kinjiki* vuonna 1959. Tässä esityksessä debyyttinsä teki 21-vuotiaana Kazuo Ohnon poika Yoshito. Esitys järkytti Japan Dance Associationia, ja Hijikata erosi järjestöstä pian esityksen jälkeen. *Kinjikissä* Hijikata haastoi symbolisen, lyyrisen ja draamallisen modernin tanssin, joka oli saanut suosiota Japanissa. *Kinjiki* käsitteli kuolemaa, kiellettyjä tunteita ja se sisälsi viittauksia homoseksuaalisuuteen. (Fraleigh & Nakamura 2006, 76–77.)

Toinen merkittävä Hijikatan teos oli *Revolt of the Flesh*[19] vuodelta 1968. Teosta kuvataan shamanistiseksi matkaksi alitajuntaan:

---

19 Teos tunnetaan myös nimellä *Rebellion of the Body.*

> In Revolt, Hijikata casts spells as his body morphs through shocking juxtapositions, twitching trance-like in a G-string besides a dangling rabbit on a pole. He gyrates and provokes with a large strapped-on golden penis, dances in a dress, swings on a rope with white cloth trailing and wrapping his hips, then surrenders himself, Christ-like, in crucifixion. (Fraleigh & Nakamura 2006, 9.)

Vuoden 1969 jälkeen Hijikata keskittyi ohjaamaan ja koreografioimaan teoksia eikä itse enää esiintynyt. Hänen ryhmänsä Asbestos-kan toimi vuodesta 1974 lähtien Hijikatan omassa Asbestos Hall -teatterissa.

Vuonna 1969 Kazuo Ohno alkoi kokea yleisön edessä olemisen vaikeaksi. Hän vetäytyi näyttämöiltä, eikä esiintynyt julkisesti lähes 10 vuoteen. Tänä aikana hän mm. opetti Hijikatan oppilaita ja esiintyi Nagano Chiakin elokuvatrilogiassa *The trilogy of Mr O* (1969 - 1973). Ohno palasi näyttämöille vuonna 1977 Antonia Mercén inspiroimana teoksella *Admiring La Argentina*. Antonia Mercélle omistettu teos oli Hijikatan ohjaama ja aloitti taiteilijoiden uuden yhteistyökauden. Tänä aikana syntyivät teokset *My mother* (1981) ja *The Dead Sea* (1985), jotka poikkesivat aiemmista Dance Experiences -kokeiluista siinä, että niitä voitiin esittää useamman kerran. Teoksiin oli rakennettu toistettavissa oleva partituuri, joka salli Kazuo Ohnon improvisatorisen tavan esiintyä. (Fraleigh & Nakamura 2006, 33.)

Vuonna 1980, 74 vuoden iässä, Ohno teki kansainvälisen läpimurtonsa, kun *Admiring La Argentina* esitettiin Ranskassa Nancyn festivaaleilla. Hän alkoi kiertää teoksillaan ympäri Eurooppaa, Pohjois- ja Etelä-Amerikkaa sekä Aasiaa. Kazuo Ohno esiintyi myös Helsingissä, Savoy-teatterissa vuonna 1991.

Hijikata ei koskaan esiintynyt Japanin ulkopuolella. Hän kuoli maksasyöpään vuonna 1986. Hijikatan kuoleman jälkeen Ohnon poika, Yoshito Ohno alkoi ohjata Ohnon esityksiä ja esiintyä niissä.

Yoshito Ohno syntyi vuonna 1938 Tokiossa. *Kinjikin* lisäksi hän oli mukana Hijikatan Ankoku Butoh-ha -ryhmän esityksissä ja esiintyi myös yksin. Vuonna 1969 hän vetäytyi näyttämöiltä, koska hän koki, ettei voinut

enää tanssia yleisön edessä. Hän siirtyi kaupalliselle alalle ja alkoi pitää kemikaalikauppaa Yokohamassa. 17 vuotta myöhemmin Yoshito Ohno palasi esiintymisen pariin Kazuo Ohnon pyynnöstä. Vuonna 1985 Ohnot esiintyivät yhdessä teoksessa *The Dead Sea*. Vuodesta 1986 Yoshito Ohno on tuottanut Kazuo Ohnon esityksiä, ohjannut niitä ja esiintynyt sekä yksin että isänsä kanssa. Tällä hetkellä Yoshito Ohno opettaa Kazuo Ohnon studiolla Kamihoshikawassa, Yokohamassa. Hän myös esiintyy ja pitää workshopeja ympäri maailmaa. (Kazuo Ohno Dance Studios/Yoshito 14.1.2010.)

Buton harjoittelu Ohnon studiolla

Yoshito Ohno jatkaa isänsä työtä opettamalla kolmesti viikossa Kamihoshikawan studiolla. Workshopit ovat avoimia kaikille. Oppilasaines on hyvin sekalainen ja kansainvälinen. Osallistujien tausta vaihtelee - tanssijoiden, näyttelijöiden, valokuvaajien, muusikoiden, elokuvantekijöiden, kuvataiteilijoiden ja butoharrastajien lisäksi studiolla käy myös toimistotyöntekijöitä ja taiteen amatöörejä.

Tunneilla Yoshito antaa osallistujille harjoitteita, joiden kautta lähestytään esiintymistä, teosten luomista sekä buton historiaa. Hän käsittelee opetuksessaan myös taiteilijan tehtävää ja maailmassa olemista. Teemana hänen opetuksessaan on usein Kazuo Ohnon ja Tatsumi Hijikatan ajattelun ja taiteen eroavaisuudet ja samankaltaisuudet. Hän on itse työskennellyt molempien kanssa ja haluaa välittää heidän periaatteitaan uudelle sukupolvelle.

Yoshitolle ’buto’ tarkoittaa vallankumousta. Hänen mukaansa studion tarkoituksena on synnyttää tanssijoita, jotka uudistavat tanssia. Buto on syntynyt tiettyyn aikaan ja paikkaan, ja koska elinolosuhteet ovat jokaisella tanssijalla erilaiset, tulee tanssinkin muuttua. Yoshito oli hyvin tarkka plagioinnista ja vaatii oppilaitaan etsimään omaa tanssiaan. Hän ilmaisi selvästi, ettei toivonut oppilaittensa tarttuvan buton tyylillisiin piirteisiin, kuten esimerkiksi valkoiseen vartalomaaliin tai Hijikatan ja Ohnon kehittämien liikkeiden toistamiseen.

Yoshitolle merkittäviä tanssijoita isänsä ja Tatsumi Hijikatan lisäksi ovat Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, Mary Wigman, Martha Graham, Merce Cunningham, Alvin Ailey ja Pina Bausch – tanssijoita ja koreografeja, joita voi pitää länsimaista tanssia uudistaneina henkilöinä.

Harjoittelussa käytetään erilaisia esineitä ja materiaaleja, esimerkiksi silkkiä, kukkia, paperia, kiviä ja vesisankoja. Harjoitteet tehdään hänen valitsemansa levymusiikin säestyksellä. Musiikkina on japanilaisen musiikin lisäksi sekä klassista että populääriä länsimaista musiikkia.

Seuraavaksi kuvailen neljän eri Yoshito Ohnon teettämän butoharjoituksen kehyksen ja tehtävänannon. Kuvailen myöhemmin harjoitteiden synnyttämiä kokemuksia.

Harjoite: Kukka

Harjoituksessa tehtävänä oli kävellä ruusun kanssa. Päälaki tuli kuvitella ruusun kukinnaksi ja jalat juuriksi. Ruusun lehdet ja kukka suuntautuvat kohti valoa, taivasta, mutta juuret ovat tukevasti kiinni maassa. Tehtävänä oli ruumiillistaa tätä vastavoimaa. Jalkapohjilla, etenkin päkiöillä, tuli painaa ikään kuin lattiasta läpi, jotta ylävartalo voisi kohota ylöspäin hyvässä vertikaalisessa suuntauksessa. Pituutta ja ylöspäin kohoamista tuli hakea niskan pitenemisen kautta, ajatellen voimakasta nostoa päälaen pisteestä. Jos leuka oli liian ylhäällä, koko vertikaalinen suuntaus ja olemisen intensiteetti Yoshiton mukaan heikentyi.

Yoshito sanoi, että tanssijan on harjoiteltava seitsemän vuotta kävelyä kukan kanssa. Sen jälkeen hän muuttuu itse kukaksi. Hän myös liitti harjoitukseen ajatuksen, että kukka kuljettaa meitä tilassa emmekä me kukkaa.

Toisessa Yoshito Ohnon teettämässä kukkaharjoituksessa tehtävänä oli ruumiillistaa kukan kolmea eri olomuotoa – nuppua, kukintaa ja kuihtumista.

Kukkaharjoituksissa Yoshito pyysi ajattelemaan, kuinka kukka kukkii kauniisti joka suuntaan. Jokainen suunta ja kehonosa ovat yhtä tärkeät kukkaa ruumiillistaessa. Useimmista esiintyjistä poiketen kukan energia ei projisoidu vain etusuuntaan, vaan kaikkialle tilaan. Yhtenä tehtävänä

oli saada käsistä, päälaesta ja muista kehonosista yhtä aistivia ja vitaalisia kuin kukan terälehdistä. Yoshito korosti eroa kukan kauneuden esittämisessä, sen tanssimisessa ja kukan kaltaiseksi tulemisessa ja pyysi meitä muuttumaan kukiksi, ei imitoimaan näiden kauneutta. Kukka puhkeaa, kukkii ja kuihtuu mitään piilottamatta, yhtä kauniina kaikille katsojille ja siitä huolimatta, todistaako kauneutta kukaan. Esiintyjä taas sortuu usein itsensä pinnalliseen ja kaksiulotteiseen esittelyyn. Hän vertasi kukan paljautta ja valheellista ihmistä, ”joka ei koko elinaikanaan paljasta todellista luontoaan.”

Harjoite: Tila

“Stand, and look at the space around you first” (Yoshito Ohno Suwan 2005, 66). Tässä harjoituksessa Yoshito pyysi katsomaan tilaa, katsomaan ’Kazuo Ohnon studiota’. Hän kysyi, voimmeko vaikuttua tilasta, jossa tanssimme, näemmekö tilan todella vai otammeko sen itsestäänselvyytenä, ohitammeko sen arkipäiväisenä. Hän kiinnitti huomiota katseen laatuun – siihen, kuinka lähestymme tilaa, esineitä ja asioita - uusia ja tunnettuja. Hän otti esimerkeiksi arkeologin tutkivan katseen, lapsen innostuvan katseen sekä ’kännykkäkatseen’.

Hän pyysi katsomaan tilaa todella, eikä esittämään sen katsomista. Eräässä harjoituksessa hän sanoi:”Now you are doing the dance of watching and not really watching.”

Hän pyysi meitä kiittämään tilaa, jossa olemme ja huomioimaan tilan kokonaisuudessaan – huoneen lattian, katon, nurkat ja seinät, sen pienimmätkin yksityiskohdat.

Yksi osa harjoitusta oli kuvitella silmiä joka puolelle kehoa. ”Butotanssijan silmät ovat jalkapohjissa”, Yoshito sanoi. Silmiä tuli kuvitella myös sormenpäihin, päälakeen, takaraivoon, koko selkään ja torsoon. Yoshito pyysi meitä tanssimaan tilan kanssa ja ajattelemaan liikkumistamme aina tanssina tilan kanssa. Hän sanoi sen auttavan myös vaikeissa hetkissä. Tilan kanssa ihminen ei ole koskaan yksin. Yoshito pyysi meitä yhdistämään Kazuo Ohnon ajatuksen tilan katsomisesta koko keholla ja Tatsumi

Hijikatan ajatuksen ihmisesta tilan katseen kohteena. Samalla kun tilaa katsotaan, tila katsoo meitä. Joka puolelta tilasta ihmiseen porautuu silmiä.

Yksi variaatio harjoituksesta oli tilan koskettaminen.

Eräällä tunnilla Yoshito näytti kuvaa Rodinin veistoksesta *Le Baiser* ja pyysi meitä olemaan yhtä intiimisti tilan kanssa kuin veistoksen syleilevä pari keskenään. ”Kiss the space”, hän sanoi.

Harjoite: Kivi

Tässä harjoituksessa Yoshito jakoi meille kivet ja sanoi: ”Experience stone”.

Tehtävässä oli tarkoitus ruumiillistaa kiveä. Yoshito antoi esimerkkejä teemoista, jota kivi voisi ilmaista – mm. surua, vihaa, hiljaisuutta. ”Life is heavy”, hän sanoi. Hän näytti myös kuvaa vähäeleisesti hymyilevistä buddha-patsaista ja pyysi meitä hakemaan samanlaista tyyneyttä kasvoihin. Kivisyyden tuli ennen kaikkea ilmetä kehossa. Harjoittelussa käytettiin erikokoisia kiviä. Pientä kiveä saattoi puristaa nyrkissä, suurempaa joutui kantamaan kaksin käsin. Painavien kiven kantamisen jälkeen jäimme usein tarkastelemaan keveyttä, joka syntyy, kun raskas kantamus lasketaan maahan.

Harjoite: Muotokuva, seisominen

Tässä harjoituksessa tehtävänä oli tuoda itsensä tilaan, valita paikka ja asettua seisomaan, tehdä itsestään muotokuva. Yoshito lainasi usein tässä harjoituksessa Tatsumi Hijikataa, joka oli sanonut kaiken hänen butonsa olevan seisomisessa. Yoshito pyysi meitä ajattelemaan kotimaatamme, kotikaupunkiamme ja perhettämme samalla kun seisoimme. Usein tämän harjoituksen yhteydessä Yoshito näytti Salvador Dalin maalausta *The Ship* Toteutimme tämän harjoituksen usein kahdessa ryhmässä, joista toisen muodostivat japanilaiset osallistujat, toisen studion ulkomaalaiset oppilaat.

Reflektioita harjoittelusta

Osallistuminen workshopeihin, mm. edellä kuvaamieni tehtävien harjoittelu ja keskustelut Yoshiton Ohnon kanssa alkoivat avata minulle uudenlaista lähestymistapaa taiteeseen ja olemiseen, joka tuntuu perustavanlaatuisesti erilaiselta kuin aiemmat kokemukseni taiteen harjoittamisesta tai teosten parissa työskentelystä. Hyvin konkreettisten harjoitteiden kautta käsitellään syvällisesti myös suhdetta maailmaan.

Koen, että tässä harjoittelussa on kyse ennen kaikkea maailmasuhteen herkistämisestä. Jokapäiväinen elämä saa suurimman painoarvon. Harjoitukset herkistävät suhdetta itseen ja sen kautta suhdetta maailmaan.

Workshopeissa käsitellään kehollisuutta ja taiteen tekemistä filosofisissa, sosiologisissa ja antropologisissa konteksteissa. Tämä on ollut minulle verrattain uutta. Tanssi- ja taidekoulutukseni aikana en ole kokenut luontevaa yhteyttä teoreettisen ajattelun ja kehollisen harjoittelun välillä.[20]

Vahva yhteys konteksteihin ja ilmiöiden taustoihin tuntuu olennaiselta oman tanssijuuteni harjoittamisessa. Ohnon studiolla harjoitteita ei tehdä vain estetiikan tai tunteen ilmaisun vuoksi, vaan niiden kautta on mahdollista tutkia kehollisesti taiteen ja ihmisyyden kysymyksiä.

Hyvin herkistävää on opetuksessa käytetty tapa tuoda harjoittelun yhteyteen sanallisia tai kuvallisia virikkeitä. Yoshito saattaa pohjustaa harjoitusta esimerkiksi näyttämällä maalausta, valokuvaa tai tekstiä. Hän käyttää opetuksessa esimerkkeinä erilaisia taideteoksia – eurooppalaista ja japanilaista taidetta eri aikakausilta – esimerkiksi Salvador Dalin, Auguste Rodinin, Sotatsun, Shuji Terayaman ja Eikoh Hosoen teoksia. Mielikuvien, kuvallisten ja kielellisten lähtökohtien käyttö pohjaa Kazuo Ohnon ja Tatsumi Hijikatan käyttämiin butoh-fu -notaatioihin. Butoh-fu

20 Esimerkiksi Kirsi Monnin luentosarja Tutkiva tanssija tammikuussa 2008 oli kyllä avannut länsimaisen taidetanssin perinteen itsepintaista kiinnittymistä kaksiulotteiseen, kuvaa idealisoivaan tanssiin. Tämä aihe nosti esiin kysymyksiä oman tanssikoulutukseni vaikutuksesta ajatteluuni havaitessani olevani kaksiulotteisen ajattelun kahlitsema.

on tehtävän asettamista sanojen, kuvien ja mielikuvien kautta. (Fraleigh & Nakamura 2006, 54.)

Kazuo Ohnon työskentelyssä hyvin tärkeä osa prosessia ovat kielelliset ohjeet, muistiinpanot ja hahmotelmat. Ennen harjoitusstudiolle menoa hän alkaa luoda uutta maailmaa tehden muistiinpanoja, tutkien taideteoksia ja kirjoittaen vaikutelmia näistä ja niiden synnyttämistä kokemuksista. Yoshiton kuvauksen mukaan kyseessä ei ole strukturoitu metodi tanssin tekemiseen, vaan psykologinen valmistautuminen prosessiin, sukeltaminen syvälle psyykeen kielen avulla. Hän kuvailee prosessia näin:

> This persistent jotting down, erasing, and revisiting of notes allows Kazuo to mine body's many different strata: physical, emotional, and spiritual. Considered in this way, language itself becomes an indispensable tool in creating dance. In practice, he only seriously begins to consider a performance's structure and movement after first probing deeply his subconscious memory with language. (Ohno & Ohno 2004, 11.)

Butoharjoitteiden yhdistyminen Yoshiton opetuksessa muihin taidemuotoihin ja -teoksiin laajentaa fyysisten harjoitteiden ulottuvuuksia. Workshopit ovat ennemminkin tilaisuuksia tutkia ja keskustella taiteesta ja maailmasta kuin buton tekniikkaopetusta. Koen harjoitteiden aktivoivan luovuutta hyvin kokonaisvaltaisesti. Inspiraatio purkautuu myös usein eri keinoin – harjoitteet synnyttävät kehollisten tuntemusten ja oivallusten lisäksi myös olemisen kysymyksiä tiivistäviä mielikuvia ja tunteita sekä eksistentiaalisuuden monimuotoista kokemista. Kirjoittaessani workshopeista huomasin, että harjoitusten purkaminen saattoi tapahtua luontevammin piirtämällä. Harjoitteiden ja niiden synnyttämien kokemusten sanallistaminen tuntuu edelleen hyvin haastavalta.

Studiolla käy harjoittelemassa hyvin kansainvälinen joukko usean eri alan taiteilijoita, jotka kokevat harjoittelun virittävän heitä omaan työhönsä. Tämä vahvistaa käsitystä siitä, että butoharjoittelu ei ole niinkään

sidoksissa tiettyyn kulttuuriin tai taidemuotoon, vaan ihmisyyden kysymyksiin.

Workshopeissa käsitellään buton lisäksi myös muita esittävän taiteen ja tanssin muotoja – esimerkiksi kabukia, no-teatteria, länsimaista klassista ja modernia tanssia, nykytanssia, eroottisia tansseja, mimiikkaa, puheteatteria. Näitä muotoja ja tyylejä peilataan aina suhteessa maailmaan ja siten analysoidaan näiden esittämää maailmankuvaa ja ihannetta ihmisestä. Yoshito avaa buton maailmankuvaa vertaamalla sitä muihin tanssimuotoihin, usein klassiseen balettiin. Klassisessa baletissa tärkeänä nähdään Yoshiton mukaan ihmisen fyysinen voima, ketteryys ja nuoruus. Buto taas toi esiintymislavalle sisäänpäin kääntyneen ja groteskin ruumiin, jossa oli brutaalia voimaa, mutta myös haurautta ja herkkyyttä. Fraleigh ja Nakamura (2006, 75) kirjoittavat: ”Western dance celebrates youth; while in contrast, Hijikata and Ohno reveal a full spectrum of human experience.”

Olen kokenut harjoitteiden ja niiden pohjalta käytyjen keskustelujen vetävän yhteen asioita, jotka minua taiteessa kiinnostavat, mutta jotka liian usein jakautuvat erillisiksi toiminnoiksi ja kentiksi – tanssin tekemiseksi ja esimerkiksi kirjallisuuden, musiikin sekä kuvataiteen harrastamiseksi, ihmisten, maailman ja ilmiöiden havainnoimiseksi. Tällainen kokonaisvaltaisuus harjoittelussa vastaa kaipuuseeni olla kiinni maailmassa, ihmisten ja ajankohtaisuuksien keskellä – fyysisen, taiteellisen toiminnan kautta. Yoshiton kanssa harjoittelu toi jälleen ilmi, että taide ja muu maailma eivät ole toisistaan erillään – eikä niiden tule olla.

Seuraavaksi puran harjoitteiden synnyttämiä kokemuksia ja huomioita.

Harjoittelun synnyttämiä kokemuksia

Koen harjoittelun Yoshito Ohnon kanssa olevan enemmänkin kehon ja mielen virittämistä ja avaamista kuin sen itsensä vuoksi toistettava toimitus. Harjoituksissa korostuu jälkitila – minkälainen mielen- ja ruumiintila harjoitteella saavutetaan. Usein lopetettuamme harjoituksen Yoshito kysyi: ”Minkälainen ruumis syntyi?”

Esimerkiksi harjoitteet, joissa työskennellään materiaalien kanssa, avaavat reittejä erilaisiin kehon- ja mielentiloihin. Butotaiteilijat uskovat, että kehollamme on kyky resonoida sekä elottomien että elollisten kappaleiden kanssa. Esimerkiksi ohuen paperin koskettaminen pehmentää kehoa, kiven pitäminen kädessä voimistaa ja kovettaa. Hyönteisen pitäminen kädessä voi saada kehon samastumaan hyönteismäisyyteen. Yoshito (Ohno & Ohno 2004, 87) kuvaa isänsä näkemystä: ”Kazuo, in fact, considers the ability to adapt one’s physical responses to one’s immediate surroundings as crucial in one’s development as a dancer.”

Kun harjoittelija altistaa itsensä vuorovaikutukselle materiaalin kanssa ja antaa sen lävistää olemisensa, syntyy kehollisuutta, joka kumpuaa resonanssista ympäristön kanssa, ei ulkoa asetetuista koreografisista tavoitteista. Näin harjoitus kuorii pois tapoja ja ohjelmointeja. Esimerkiksi pehmeän nenäliinan tai silkin kanssa harjoittelu palauttaa etsimään pehmeyttä, joka kumpuaa kokemuksellisuudesta, ei pehmeyden ideasta tai illuusiosta. Kosketus ja sen kuunteleminen voivat muistuttaa arjessa unohdetusta olemisen runollisuudesta sekä kehollisuuksista ja tunteista, jotka ovat olleet näkymättömissä, huomiotta ja ilmaisematta.

Herkistyminen kosketukselle ja erilaisille materiaaleille on herättänyt kiinnostuksen kehoni moninaisia olemisen ja liikkumisen muotoja kohtaan. Olen harjoitteiden kautta löytänyt kehollisia olemismahdollisuuksia, jotka eivät ole tulleet esiin perinteisen tanssiharjoittelun kautta. Yoshito Ohnon mukaan ihmisessä on jo kaikki – pehmeys ja herkkyys, kovuus ja groteskius, koko kehollisten ja emotionaalisten olemismahdollisuuksien kirjo. Esiintyjän tärkeimpänä haasteena on saada nämä asiat ulos itsestään. Hijikatan sanoin: ”Inside this one body, there are various mythic things that are still sleeping intact. ... The work is how to excavate them at the actual site. ... I would like to see something where such things float up like departed spirits.” (Fraleigh & Nakamura 2006, 43.)

....näkemys siitä, että ihmisessä on jo kaikki tarvittava, lohduttaa minua. Samalla se on kipupisteeni - asioiden ulos saaminen, mahdot-

tomalta tuntuva näkyväksi muotoilu. On itse avauduttava, altistuttava, löydettävä keino avata jotain kaikesta kehoon kerrostuneesta. Pystyttävä vapauttamaan esteet, jotka jarruttavat. piilossa on vielä näitä olemisen mahdollisuuksia, paljon. (Venna 2008.)

Harjoitteissa käytetyillä esineillä ja materiaaleilla – esimerkiksi silkillä, kukilla, paperilla, kivillä, vedellä – on kullakin oma tehtävänsä. Esimerkiksi kiviharjoitus (3.3) synnytti voimakasta, jännittynyttä kehollisuutta, jossa liike oli hyvin hidasta. Vihan mielikuvan latauksen synnyttämä energia pysyi tiiviinä, lähellä itseä, se ei purkautunut tilassa liikkumiseen. Yoshiton ehdottama kasvojen tyyneyden etsiminen suhteessa voimakkaisiin tunteisiin tuntui myös hyvin stimuloivalta. Pyrkiessäni kohti täytenä oloa joka hetkessä, liikkumista tilassa tapahtui hyvin vähän. Kiveä puristavan käden ojentuminen saattoi kestää monta minuuttia. Tunsin nautintoa ja voitonriemua tästä latausta ja jännitettä tihkuvasta minimaalisesta toiminnasta. Koin myös kehossani olevan enemmän todellista voimaa kuin jos olisin liikkunut paljon ja koettanut näin ilmaista vihaa tai surua.

Kun mielikuvan kautta kerättyä latausta ei purettu virtaavaan liike-energiaan, syntyi kokemus uudenlaisesta, tiheästä olemisesta. Tässä intensiivisyydessä oli jotain hyvin mielenkiintoista ja poikkeavaa konventionaalisesta länsimaisesta nykytanssista, jossa virtaavuuden tai jatkuvan liikkeen ja toiminnan ihanne on usein kaiken perusta. Yoshito esittää buton olevan fyysistä pointillismia. Se ei monen länsimaisen tanssimuodon tapaan piirrä tilaan jatkuvia linjoja ja liikekulkuja, vaan ennemminkin pisteitä, jotka purkautuvat räjähtäen.

Vihan, surun ja hiljaisuuden lähestyminen kiviharjoituksen kautta toi suuren voimantunteen näiden tunteiden päästessä esiin ruumiillisuuden kautta. Tunsin mielihyvää tunteiden ja kokemusten fyysistämisestä ja konkretisoitumisesta, sekä ennen kaikkea siitä, että harjoitus avasi väylän sisäisen ulos kutsumiselle.

Harjoitteleminen pehmeän paperinenäliinan kanssa taas toi esiin herkempää ja hauraampaa kehollisuutta ja olemista. Yoshito pyysi kuunte-

lemaan ja tarkkailemaan kehon reaktioita sillä hetkellä, kun ohut paperi koskettaa ihoa. Harjoitteluun paperin kanssa hän usein liitti ajatuksen oman lapsuutensa muistamisesta. Hän piti pehmeää paperia keinona lähestyä lapsen herkkää kehollisuutta. Vanhenemisen myötä unohtunut lapsuuden pehmeä ja herkkä oleminen voi Yoshiton mukaan olla tavoitettavissa kosketuksen ja sen herättämän muiston kautta. Paperin kanssa tehdyt harjoitteet herkistivät kehon lisäksi myös muistoja ja mielikuvia. Usein Yoshito puhuikin itsensä ja historiansa kohtaamisesta harjoitusten avulla. Varsinkin lapsi-teema toistui harjoituksissa. Kazuo Ohno on sanonut oman tanssinsa olevan tanssia äitinsä kohdussa. Yoshito Ohno taas pitää taiteen perimmäisenä merkityksenä sisäisen lapsensa kohtaamista.

Muotokuvaharjoituksessa (ks. 3.4) hyvin avartavan kokemuksen synnytti Salvador Dalin maalauksen *The Ship* käyttäminen pohjustuksena. Tässä maalauksessa naisen selkään on maalattu laivan purjeet, jotka pullistuvat tuulessa. Yoshito näytti kuvaa havainnollistaakseen jokaisen ihmisen taustalla vaikuttavaa historiaa. Kun hän vei maalauksen selkäni taakse ja kohisi tuulen tavoin, kokemus pelkästä seisomisesta mullistui. Tunsin selkäpuoleni aktivoituvan. Maalaus henkilöhistoriani symbolina teki selkäni taakse jäävästä tilasta merkityksellistä ja tiedostettua.

> *sähköistyminen tästä kokemuksesta, että takana on jotain. ihmisiä ja rakkautta ja surua ja mysteerejä. että asiat ovat jättäneet minuun merkkinsä, että elämää on tapahtunut. että se itsessään on jotain. ehkä kasvu ja historia voivat tulla näkyviin voimana, rakkaudella, ei aina hyökkäävyydellä (Venna 2008.)*

Muotokuvaharjoituksessa korostunut ihmisen henkilöhistorian merkitys oli tärkeä teema Yoshiton opetuksessa. Hijikatan tavoin hän muistutti ympäristön vaikutuksesta kehollisuuteen – esimerkiksi puutalossa asuvan ihmisen ruumis on hänen mielestään pehmeämpi ja herkempi kuin betonin keskellä elävän ihmisen. Myös ajan poliittinen ja henkinen ilmapiiri

vaikuttavat kehollisuuteen. Keväällä 2009, Japanin talouskriisin aikana, Yoshito mainitsi usein lama-ajan ruumiin.

Yoshito kritisoi nykyjapanilaisia, varsinkin tokiolaisia, jotka ovat kadottaneet perinteisen japanilaisen herkkyyden kehostaan ja käytöksestään. Hän moitti heidän kylmää katsettaan, töykeyttään ja itsekkyyttään. Itse koin järkytyksen palatessani Helsinkiin elokuussa 2009 suomalaisen kehollisuuden pariin.

arkisuus ja kömpelyys, tylsistyneisyys ja passiivisuus ahdistavat.
ihmiset ovat kieltäneet/unohtaneet arjesta kaiken henkisyyden ja runouden, siltä tuntuu.
kaikki on latteaa ja rationaalista ja maallista. ennen kaikkea tosi ohutta.
miten lähestyä tätä maata taas, Helsingissä olemista?

Yoshiton kanssa harjoittelu kolmasti viikossa vetää päivien ylle jännitteen. se muuttaa olemista maailmassa, havainnoimista ja reagoimista. harjoitteet auttavat kytkemään ruumiin ympäröivään maailmaan. kuinka pitää yllä tätä herkkyyttä toisessa elinympäristössä, kotikaupungissa? (Venna 2009.)

Tilaharjoituksessa esitetty ajatus joka puolelta tilaa minuun kohdistuvista silmistä toi mukaan myös abstraktimmat suunnat ja ajankulun – etusuunnan tulevana, takasuunnan menneenä, ylä- ja alasuunnat mielikuvien täyttäminä.

yhtäkkiä fyysisen yleisön ja esineiden lisäksi tilassa onkin läsnä kaikki historian ja henkimaailman kerrokset, ja oma olemiseni on kaiken sen keskellä, ytimessä, miten sanoi T.S Eliot, ”pyörivän maailman hiljaisessa pisteessä”. (Venna 2008.)

Myös kukkaharjoitukset muuttivat kokemusta tilan hahmottamisesta. Koin, että näkeminen ja tilan hahmottaminen siirtyivät pois kasvojen

alueelta ja silmät siirtyivät koko kehoon. Varsinkin kädet alkoivat toimia autonomisina antureina. Kokemus pituudesta ja pyöreydestä syntyi uudella tavalla, vaikka hyvän vertikaalin ja ’360 asteen tietoisuuden’ löytämistä on koulutukseni aikana käsitelty monissa eri yhteyksissä – niin nykytanssitunneilla kuin esimerkiksi Aleksander-tekniikan yhteydessä. Butoharjoituksen runollinen ajatus kukasta rakensi fyysiseen suuntauksen lisäksi yhteyttä ympäröivään maailmaan, sekä konkreettisella että abstraktilla tasolla.

Keskityin tämän harjoituksen aikana usein yritykseen projisoida energiaa kaikkiin ilmansuuntiin. Uusi, pyöreämpi, monisuuntaisempi tilan hahmottaminen muutti suhdetta myös katsottuna olemiseen. Ajatus yhdestä frontaalista hämärtyi ja murtui. Fyysisesti kukan olomuodon harjoittelussa minulle nousi tärkeimmäksi piirteeksi vitaalisuus, joka elävällä kasvilla on. Voisiko oma kehoni olla yhtä elävä?

Mielenkiintoinen oli myös kävelyharjoitukseen liitetty ajatus siitä, että kukka kuljettaa kävelijää tilassa eikä päinvastoin. Useissa harjoituksissa oli tämänkaltainen individualistista ilmaisua häivyttävä pohjavire. Kun eräässä harjoituksessa sama ajatus toistui juoksun kanssa, koin vapautuvani oman juoksuni pohdinnasta ja pääseväni todella syöksymään tilaan.

Harjoitus kukan olomuotojen ruumiillistamisesta herätti paljon varhaisia muistoja, mielikuvia ja kasvun pohdintaa. Tämä harjoitus Yoshito Ohnon demonstroimana toi esiin ihmiskehon kerroksellisuuden ja mahdollisuuden kommunikoida näiden historian kerrostumien kanssa. Oli vaikuttavaa nähdä, kuinka 70-vuotias tanssija tanssi läpi ihmiselämän kaaren – muuttui nuppuna pieneksi lapseksi, kukinnassa näytti kaiken vitaalisuutensa ja kuihtuessa haurautensa.

Kazuo Ohno viittaa jatkuvasti kukan kaltaisuuteen ihanteellisena olemassaolon tapana ja pitää sen tavoittelua esiintyjille ensiarvoisen tärkeänä. Tulkitsen kukan ihanteellisuuden johtuvan yksinkertaisesta elollisuuden ilmentymästä, jota se edustaa. Kukka ei esitä tai esittele itseään, vaan vangitsee puhtaan luonnon lailla, kasvamalla. Kukan kurottautuminen kohti valoa ja ulkomaailmaa muistuttaa myös hyönteisen herkkää tapaa tutkia ulkomaailmaa tuntosarvillaan.

Yoshito esittää, että tavoista, tekniikoista ja turhamaisuudesta riisuuntuminen on olennaista kukan kaltaiseksi tulemisessa – ulkoisten piirteitten jäljittely ei riitä. Kazuo ohjeistaa oppilaitaan olemaan huolehtimatta ulkoisesta muodosta ja antautumaan kaikkineen: ”Don’t concern yourself with superficial appearances. Does a flower think about how it should bloom? Doesn’t it just simply reach out to us and offer all it has to share?” (Ohno & Ohno 2004, 222.)

Vaikka työskentely herättää vahvoja fyysisiä kokemuksia ja antaa kehollisia impulsseja sekä uusia liikkumisen mahdollisuuksia, tulkitsin liikkeiden ja toiminnan olevan butoajattelussa toissijaisia. Verrattuna länsimaisen taidetanssin traditiolle tyypilliseen symboliseen ja representatiiviseen esittämiseen, buto lähestyy ihmisyyttä, kehollisuutta ja esikuvia hyvin eri tavalla. Harjoittelussa pyritään jäljittelyn sijaan löytämään kunkin elementin olemus. Silloin myös vältytään elementin, esimerkiksi kukan, idealisoinnilta. Tutkijat Fraleigh ja Nakamura (2006, 12-13) kirjoittavat: ”The refractive imagery of butoh does not idealize nature, nor does it present human nature as such. Rather butoh dancers expose multiple natures as they become insects, or struggle to stand upright and pass through states of dissolution.”

Yoshiton mukaan esiintyjän ensimmäinen tehtävä on muovata ruumis ja mieli. Vasta sen jälkeen toiminta on mahdollista. Harjoitteissa fokus oli mielikuvien ja ilmaisun juurruttamisessa kehoon. Jos esimerkiksi kiviharjoitus ei ruumiillistunut tarpeeksi vaan jäi vihan ja surun representoimiseksi, oli se Yoshiton mukaan liian emotionaalista ja siten heikkoa ilmaisua. Hän käsitteli paljon emotionaalisuuden ja esiintyjän oman tempautumisen ansoja, ja ilmaisi, että vain vahva fyysisyys voi laajentaa harjoitetta yli esiintyjän henkilökohtaisen kokemuksen ja tarjota yleisölle mahdollisuuden vaikuttua. Harjoitteissa tunsinkin olevani ikään kuin välikappale, joka voi herättää katsojassa ajatuksia, enkä esiintyjä, jonka suoritusta, tekniikkaa ja omaperäisyyttä yleisö voi arvioida. Fokus oli enemmänkin paljastamisessa, avaamisessa, kuin itsensä esittelyssä. Yoshiton esittämä vertailu kukan ja esiintyjän erosta oli pysäyttävä tuodessaan esiin itsen-

sä esittelyyn liittyvän naurettavuuden, valheellisuuden ja surullisuuden. Naurettavuus ilmeni tosin hyvin lämpimästi, kyse ei ollut syyllistämisestä vaan toteamisesta.

> *kaiken ihmisen idioottimaisuuden myöntäminen, joka ei silti jää tähän jumiin vaan voi kaikesta huolimatta pyrkiä kohti jotain muuta kuin sitä mihin meitä arkipäiväisyys veisi. onko se henkisyyttä? ja onko se armollisuutta vai armottomuutta?*
> *halu altistaa itsensä kommunikaatiolle, haparoivallekin sellaiselle. (Venna 2008.)*

Kysymyksiä, havaintoja

Seuraavaksi käsittelen muutamia kysymyksistä, joita butoharjoittelu on nostanut esiin. Pohdin mm. luonnollisuutta, harjoitusten kokonaisvaltaisuutta ja haastavuutta sekä jokapäiväisen elämän merkitystä taiteen tekemiselle.

Luonto, luonnollisuus?

Yksi hyvin kiinnostava teema Yoshito Ohnon opetuksessa on hänen näkemyksensä taiteilijan tarpeesta itsensä tietoiseen uudelleenluomiseen. Keskustelussa kuvataiteilija Atsushi Suwan (2005, 65) kanssa Yoshito Ohno sanoo: ”Olen keinotekoinen, tietoisesti luotu henkilö.” Tunneillaan Yoshito kertoi tarinaa, jossa eräs valokuvaaja oli pyytänyt Tatsumi Hijikataa poseeraamaan valokuvaa varten. Hijikata oli sanonut tarvitsevansa kolme kuukautta aikaa kasvojensa ”tekemiseen”.

Esiinnyttyäni Tokiossa joulukuussa 2008 Yoshito Ohno neuvoi minua jatkossa työstämään ja ’veistämään’ enemmän kehoani. Luonnollisuus ei riitä, hän sanoi. Hän käyttää usein opetuksessaan kehotusta ”create the body, make the body”. Hän käytti esimerkkinä miespuolisia kabuki-näyttelijöitä, jotka esittävät nuorten tyttöjen rooleja. Miehinä he joutuvat tietoisesti rakentamaan itsestään naisen, esimerkiksi luomaan omasta kädestään tytön käden.

Harjoittelua näin lähestyminen on hyvin erilaista kuin esimerkiksi release-pohjaisessa nykytanssissa, jossa kauneutta etsitään usein funktionaalisuuden ja fysiologisesti luontevan liikeradan kautta. Japanilaisessa taiteessa luonto on suuri innoittaja ja inspiraation lähde, mutta tulkintani mukaan taiteilija työstää luonnon esiin tavalla, joka länsimaisesta näkökulmasta on hyvin kaukana luonnollisuudesta. Tässä näen yhteyksiä esimerkiksi balettiin, jossa vuosien harjoittelun tuloksena esimerkiksi jalat auki kierrettyinä juokseminen näyttää ja tuntuu mitä luonnollisimmalta tavalta liikkua.

Japanilainen erikoispiirre on kuitenkin vielä vahvemmin esiintyjän tai toimijan yksilöllisyyden häivyttäminen. Perinteistä japanilaista no-teatteria käsittelevässä kirjassa *The Noh theater: principles and perpectives* Kunio Komparu (1983, 109) pitää minimalismia avaimena täydelliseen liikkeeseen sanoen: ”Each movement is reduced to its minimum, and therein lays the discovery of its perfection.”

> *japanilaisen kulttuurin läpiestetisoitunut ajattelu, joka ottaa huomioon kaiken. muoto ei koskaan ole yhdentekevä. ”he työskentelevät päiväkausia saadakseen asetelman näyttämään siltä kuin se olisi pudonnut taivaasta”, sanoi studiolla tapaamani saksalainen tanssija ikebana-taiteilijoista*[21].

> *japanissa butotanssijat, siis ne, jotka esiintyy, ei koe samaa vapautuneisuutta kun buton harrastajat (joille ihmisyyden kysymysten käsittely ja vapaus liikkua ilman määrättyä koreografiaa on tärkeintä), vaan harjoittelussa korostuu itseruoskinta ja virtuositeetin tavoittelu. (Venna 2009.)*

21 *Ikebana* tarkoittaa perinteistä japanilaista kukka-asettelua

Tässä uudelleenluomisen vaateessa jäljitän Tatsumi Hijikatan vaikutuksen Yoshiton opetukseen. Hijikata oli Kazuo Ohnoa enemmän kiinnostunut ruumiillisuudesta ja koreografisesta muodosta. Kazuo Ohnon mielestä muoto seuraa henkeä, eikä tanssija voi laskelmoida liikkeitään etukäteen. Hijikata ajatteli päinvastoin, hän uskoi hengen seuraavan muotoa. Hän muokkasi kehoaan päämäärätietoisesti, esimerkiksi teostaan *Revolt of the Flesh* varten. Länsimaisten tanssien opiskelun jälkeen hän palasi etsimään perinteistä japanilaista kehoa; hän luopui lihaksikkaasta ruumiistaan ja etsi paluuta juurilleen laihduttamalla itsestään merkit modernista atleettisuudesta ja kaupunkilaisuudesta. Yoshito kertoi hänen sanoneen, ettei tämä tarvinnut enää lihaksia, ainoastaan valkoista ihomaalia.[22]

esiintyjänä minua kiinnostaa tämä uudelleen luominen ja sen kysyminen. mikä on luonnollista? onko kehossani muuta kuin opittua ja opeteltua? voinko muokata sitä? Hijikata puhui kehosta ”jota ei ole ryöstetty”. onko uudelleenluominen tämän alkukeholisuuden palauttamista? ehdollistuneisuuksista puhdistautumista?

miten kauaksi ajassa taaksepäin olisi mentävä löytääkseni kehon, jota ei ole vielä alistettu, jota en ole vielä alistanut? onko se mahdollista enää? (Venna 2009.)

Harjoittelun kautta aukeavat maailmat

Harjoittelu Yoshiton ohjauksessa toi esiin butolle keskeisten teemojen monisuuntaisuuden ja elävyyden. Koin harjoitteiden synnyttävän toistojen myötä erilaisia yhteyksiä ja assosiaatioita sekä alkavan keskustella keskenään. Harjoitus avautui uudessa valossa riippuen siitä, mitä oli harjoiteltu sitä ennen, mistä oli keskusteltu ja minkälainen herkkyys ja dynamiikka

22 Nuorelle Yoshitolle Hijikata oli kuitenkin tähdentänyt, ettei tämä voisi ammentaa butoaan itsensä tavoin köyhän maaseudun riutuneesta ruumiillisuudesta. Hänen tulisi kaupunkilaispoikana etsiä omaa ”asvalttibutoaan”.

omassa olemisessani vallitsi. Oppitunneilla harjoitteet pyörivät erilaisissa yhdistelmissä ja järjestyksissä. Ne varioituivat jatkuvasti Yoshiton pohjustaessa niitä tuoreilla huomioilla ja anekdooteilla. Hänen luova yhdistelynsä sai aikaan jatkuvan tutkimisen ja asioiden uudelleen tarkastelun ilmapiirin. Sama, useita kertoja toistettu harjoitus näyttäytyi tuoreena saadessaan uuden kontekstin. Siten käsitykseni harjoitusten 'ytimistä' ja tarkoituksista muuntuivat jatkuvasti.

Harjoitusten fyysinen lähtökohta ja fokus pohjustettiin aina perusteellisesti tavalla, jonka koin avaavan tilaa tiukankin muodon sisälle. Fyysisesti butoharjoite voi olla vähäeleinen ja meditatiivinen, mutta sen saama syvällinen ja moniulotteinen konteksti stimuloi ajatuksellisesti ja vapauttaa mielen assosiatiiviselle matkalle.

Eräällä tunnille teimme 'täysikuuharjoitusta'. Siinä yksi oppilas pyöritti keskellä huonetta pyöreää pöytää, jonka toinen puoli edusti aurinkoa, toinen kuuta. Muut harjoittelivat täysikuun ruumiillistamista tilassa. Ensimmäisellä kerralla tehdessämme harjoitusta ajattelin valossa ja varjossa olemista, niille altistumista ja tämän mielikuvan vaikutusta kehon aistimiseen ja hahmottamiseen. Tunsin ihon aktivoituvan eri tavalla, riippuen siitä osuiko siihen auringon vai kuun valo. Myös kehon kolmiulotteinen hahmottaminen sai lisää sävyjä, kun osa ihon pinnoista oli varjossa, osa valossa. Ajattelin myös paljaana ja piilossa oloa.

Yoshito keskeytti harjoituksen ja kertoi tarinan ystävästään. Edellisenä päivänä ystävä oli törmännyt autollaan kaksivuotiaaseen lapseen ja paennut paikalta. Myöhemmin poliisit olivat ottaneet hänet kiinni. Rikoksen tehnyt ystävä oli työskennellyt lastentarhassa ja ollut kiinnostunut yhteistyöstä Yoshiton kanssa. "This is life", sanoi Yoshito. "Ihmisen valo väistyy ja varjo astuu esiin. Kukaan ei ole vain valoa tai varjoa." Kun toistimme harjoituksen, sen merkitys oli mullistunut täysin. Valo ja varjo olivat nyt ihmisyyden eri puolia, joiden läsnäolon tunsin sekä omassa kehossani että mielessäni.

kääntöpuolet. pahuuden ja pimeyden lähestyminen.
herkistyminen sekä valolle että varjolle ihmisyydessä, itsessä (Venna 2009.)

Erityisen kiinnostavaa on, että monisuuntaisuudestaan huolimatta harjoitteet tuntuvat kokoavan olemistani. Harjoittelun meditatiivisuus luo erityisen virittyneisyyden tilan, joka on sekä keskittynyt että joustava seuraamaan impulsseja. Antaessa aikaa tilan ja ruumiin aistimiseen millimetrin tarkkuudella omat assosiaatiot ja ideat vapautuvat ja kiihtyvät, tunnen lukemattomien uusien kehollisten ja ajatuksellisten reittien ja mahdollisuuksien avautuvan eteeni. Koen yhtäaikaisesti voivani työstää sekä itseen ja sisäisyyteen katsomista, että maailmalle ja sen vuorovaikutukselle avautumista.

ja jos vertaa tätä kahteen suuntaan aukeamista opiskeluuni TeaKissa ja olemiseeni Helsingissä, se näyttäytyy nyt erilaisissa virroissa hyppimiseltä, joissa yhteyksiä ei rakennu, joissa tunnen jatkuvasti tekevä-ni kompromissia. jatkuva itsensä altistaminen ja avoimena pitäminen tuntuu hajottavalta, toisaalta yhdenlaiseen harjoitteluun/olemiseen fokuksen rajaaminen väkivaltaiselta, ahtaalta, tukahduttavalta. tuo ristituli uuvuttaa, sekoittaa. asiat eivät kommunikoi keskenään.

miksi tunnen sitten tämän harjoittelun samalla räjäyttävän ja samalla juurruttavan?
yksi harjoitus voi samanaikaisesti poikia kymmeniä assosiaatioita ja palauttaa lähelle itseä.
tässä yhtälössä on jotain hurjaa.
voisiko mukanani arjessa olla pirstaleisuuden sijaan moninaista, takertumatonta
keskittyneisyyttä, metamorfoitumista, läpikulkua? (Venna 2009.)

Kokonaisvaltaisen harjoittelun haasteiden kautta tulin jälleen hyvin tietoiseksi omista sosiaalisista ja taiteellisista suojamekanismeistani. Ne

tulivat esiin ennen kaikkea esteinä tehtäviin syventymisessä. Harjoitteiden taakse ei voi mitenkään piiloutua eikä niistä voi suoriutua opitulla tekniikalla. Butoharjoitteet haastavat kaiken pinnallisen lähestymisen. Jokaisella kerralla on lähdettävä alusta, eikä kielen tai käsitteiden kautta ajatuksen hahmottaminen riitä. ”Ei tekniikka, vaan herkkyys”, toisti Yoshito usein.

tästä puhuminen ei riitä. joka kerta on nöyrryttävä harjoituksen edessä. joka kerta käy ilmi, ettei varmuutta ole, aikaisempi tieto ei ole enää validia tässä. on vain jatkettava havainnointia ja altistettava itsensä resonanssiin ympäristön kanssa. annettava itsestään, saituus jäykistää ruumista ja olemista.

raskasta huomata oma turvallisuudenhalunsa, halunsa nojata ja suoriutua, olla kohdakkain kaiken pikkumaisuutensa kanssa. hullua, vapauttavaakin tämä peittelemättömyys, kulissien purkaminen. tunnin jälkeen vaivun hämmentyneeseen regressioon, en koskaan voimattomuuteen tai epätoivoon. (Venna 2008.)

Jokapäiväinen elämä

Etenkin jokapäiväisen elämän ja elinympäristön merkitys taiteelle korostuu tehtävien asetteluissa sekä Yoshiton ja Kazuon puheessa. Käsitys taiteen harjoittamisesta laajenee koskemaan myös harjoitussalien ulkopuolista olemista ja toimintaa. Näiden kysymysten kautta aloin kysyä uudestaan arkielämäni merkitystä kyvylleni olla herkkänä opiskellessani, harjoitellessani teosta, esiintyessäni. Butoharjoittelu korostaa asioiden uudelleen tarkastelua, kiinnostumista ja olemassaolon arvostamista. Näkemyksessä yksikään ihmiselämän hetki ei ole yhdentekevä. Workshopissaan Kazuo Ohno kehottaa oppilaitaan:”Take great care at all times. Even the most infinite detail of the slightest gesture you make should be executed with loving care. It is never too late to start.” (in Ohno & Ohno 2004, 197.)

studiossa harjoittelu on lähtölaukaus uudelleen näkemiseen ja järjestäytymiseen.
yhtäkkiä kaikki tulee harjoitukseen piiriin, maailma muuttuu runoksi (Venna 2009.)

Tämä kiinnitti jälleen huomioni siihen, että tämä hetki, tässä, on luovuuteni lähtöpiste. Tärkeää on kyetä näkemään mitä tapahtuu nyt ja kuinka voin työskennellä sen kanssa, siitä lähtien. Hetkien ja pienimpienkin eleiden huomioiminen ja arvostaminen näytti myös mahdollisuuden murtaa omia kaavamaisuuksia ja toimintamalleja. Jaana Parviaisen kirjassa *Meduusan liike* (2006, 58) filosofi Sara Heinämaa kuvaa ihmetystä mahdollisuutena totutusta poikkeamiseen: ”Ihmetys on eräänlainen pysähdys tai keskeytys, joka tekee mahdolliseksi suunnanmuutoksen. Se antaa mielen ja ruumiin liitokselle mahdollisuuden poiketa ja irrottautua tutuista liikkumisen tavoista. Se on eräänlainen empivä tai odottava tila ennen ratkaisua siitä, sopiiko koettu meille.”

Useissa harjoitteissa Kazuo Ohnon mainitsemaa liikkumisen ja eleiden ”rakastavaa vaalintaa” lähestytään pyrkimällä äärettömään fyysiseen hienovireisyyteen, esimerkiksi liikkumiseen millimetri kerrallaan. Tämä mahdollistaa minulle kehollisen syventymisen tehtävään, jonka lähtökohta saattaa olla sanallinen. Silloin harjoite ei jää vain lauseeksi tai käsitteeksi. Samanlaisia kokemuksia on tuonut esimerkiksi Feldenkrais-menetelmä[23].

millimetrien ja sekuntien kautta mahdollisuus katkaista tuhoisa ja kuolettava kehällä oleminen. hermostoni järjestäytyy uudestaan,

23 Feldenkrais-menetelmä on israelilaisen Moshé Feldenkraisin (1904–1984) 1940–50 luvuilla kehittämä somaattinen oppimismenetelmä, jonka avulla voi syventää kehontuntemusta ja tietoisuutta. Pääasiallinen väline Feldenkrais-menetelmässä on liike, jonka tarkkaileminen edellyttää aistimisen, tuntemisen ja ajattelun läsnäoloa. Feldenkrais-menetelmässä oppilasta ohjataan havaitsemaan yhä pienempiä eroja niin liikkeen suorittamisessa kuin tuntemuksessakin. (Feldenkrais 1.4. 2010)

avaudun uutena maailmalle. hetken voin kokea vapautta kehon ohjelmoinneista (loisliikkeistä!) (Venna 2009.)

Toisaalta harjoittelussa tärkeää on jokaisen hetken arvostaminen, tietoisuus millimetreistä, toisaalta itsensä kadottaminen ja päästäminen valloilleen. Aloin kuitenkin kokea, ettei kyse ole keskenään ristiriidassa olevista tavoitteista. Etenkin Yoshiton kanssa vapautumista lähestytään syvällisen tietoiseksi tulemisen kautta: harjoite ja sen rajaus tarjoavat optimaalisen muodon, jossa kehomieli pääsee irtautumaan tietoisesta tajunnasta kohti vapaata moniaistista havainnointia. Yoshito pyysikin usein kysymään uudestaan ”vapauden” käsitettä. Hänen mukaansa ”vapaa” liikkuminen, improvisaatio ja toiminta voi olla vapautumista hetkellisestä tietoisuudesta, mutta se ei voi koskaan olla täysin vapaa kulttuurisista, historiallisista ja persoonallisista toimintamekanismeista. Koin harjoitteiden raamien antavan mahdollisuuden matkustaa tietoiseksi tulemisen kautta itsestään ja kaavoistaan irti päästämiseen.

usein halu irrottaa, juosta kohti tyhjää ja ravistaa pois kaikki ehdollistumisen kautta minuun tarttunut. ehdotus muodoksi voi auttaa tässä - olemisen tiivistyminen keskiöön ja sitä kautta räjähdys. jos olen jatkuvasti seinillä, hapuilen, ei mitään räjähdystä voi tapahtua, kaikki on koko ajan auki, enkä löydä minnekään harhailuissani. (Venna 2009.)

Jokapäiväisen elämän lisäksi workshopeissa puhutaan usein arkipäiväisyydestä. Yoshiton opetuksessa korostuu jatkuvasti näkemys, että arkipäiväisen ja näyttämöllä tapahtuvan välillä on oltava ero. Kazuo ajattelee, että esiintyjän on mentävä arkipäiväisen kokemuksen pinnan alle, jotta liikkumista voi kutsua tanssiksi (Ohno & Ohno 2006, 35). Yoshito Ohnon kanssa harjoittelimme hidasta kävelyä korkokengillä, koska se toi hänen mukaansa olemiseen jännitteen, vaaran elementin. Hän perusteli harjoitusta sillä, että arjessa kävelemme usein liian välinpitämättömästi.

Arkipäiväisyys on syytä erottaa käsitteestä jokapäiväisyys. Ohnoille jokapäiväinen elämä on jotain erityistä ja kunnioittamisen arvoista. Arkisuus heille tarkoittaa elämän ja ilmiöiden ottamista itsestään selvinä, päivittäin samanlaisina toistuvina rutiineina. Itselleni merkittävä piirre heidän ajattelussaan on tämä taiteen ja elämän jakamattomuus toisistaan. Haastattelussa oppilaittensa Eikon ja Koman kanssa New Yorkissa Kazuo Ohno (Fraleigh & Nakumura 2006, 29) sanoo ”At the age of 80, there is no more ‘stage’ and ‘daily life’.”

> *nimenomaan arkisuus puuttuu butomaailmasta täysin. mielestäni kyse ei ainakaan Ohnoille ole taiteen ylevöittämisestä vaan koko maailmassa olemisen, elollisuuden kunnioittamisesta. ei jälkeäkään kitisevästä, kiukuttelevasta eurotrashista. (Venna 2009.)*

Kun taiteilijaksi kasvaminen nähdään henkilökohtaisen ja ympäristön vuorovaikutuksen jatkuvana, uudistuvana prosessina, myös ammattilaisuuden käsite kyseenalaistuu. Epätäydellisyyden ja keskeneräisyyden tematiikka onkin jatkuvasti läsnä harjoittelussa. Vaikka opetuksessa korostuu kehittymisen, edistymisen ja uudistumisen tavoite, keskeneräisyys nähdään arvona ja myös itsestäänselvyytenä. Harjoitteiden arvoituksellisuus sekä niihin aina uudelleen palaaminen synnyttää jatkuvan uudelleen muotoutumisen ja kysymisen ilmapiirin.

Keskeneräisyyden ja epätäydellisyyden myöntämisen kautta buton harjoittaminen voi saada myös terapeuttisia piirteitä. Harjoitteet tarjoavat konkreettisia tarttumapintoja, joiden kautta saa apuvälineitä ja keinoja työskennellä oman keskeneräisyytensä kanssa. Koin Yoshiton opetuksen olevan ennen kaikkea taiteilijakasvatusta ja hänen ohjaavan harjoitteita esiintymistä ja teosten tekemistä varten. Mutta koska butossa ihminen nähdään aina kontekstissa ympäristöönsä ja historiaansa, moninaisena, elämänmakuisena ja sen ryvettämänä, ”lesson for life”–aspekti on koko ajan läsnä. Uskon, että keskeneräisyyden myöntämisen ja henkilökohtaisen kokemuksen arvostamisen lisäksi ihmisen näkeminen yhteydessä juuriinsa

ja historiaansa saa monet harjoittelijat löytämään butosta myös terapeuttisen näkökulman. Butoharjoitteet lähtevät usein liikkeelle kipupisteestä. ”Start from the place of your handicap”, tapasi Hijikatan kollega Yoko Ashikawa sanoa butotunneillaan (Fraleigh & Nakumura 2006, 3).

Peilausta

Harjoittelu Ohnon studiolla ja asuminen Japanissa on tuonut perspektiiviä viime vuosien aikana itselleni tärkeiksi nousseiden kysymysten käsittelemiseen. Tässä luvussa erittelen teemoja, joiden pohdintaan olen saanut uutta näkökulmaa ja laajennusta butoharjoittelun kautta. Käsittelen harjoittelun herättämiä ajatuksia suhteessa tähänastiseen kehitykseeni ja tuleviin pyrkimyksiini tanssijana. Pohdin kysymyksiä ja mahdollisuuksia, joita omaan taiteelliseen työhöni on avautunut butoharjoittelun myötä.

Kehoni historia

Butoharjoittelu on herkistänyt tunnustelemaan entistä syvemmältä kehoni fyysisiä ja emotionaalisia kerrostumia ja pohtimaan niihin vaikuttaneita ja vaikuttavia tekijöitä. Ympäristön ja jokapäiväisen elämän merkitystä korostavan harjoittelun myötä olen palannut purkamaan oman kehoni topografiaa tanssi- ja henkilöhistoriani kautta.

Henkilöhistoriani on hyvin tiiviissä yhteydessä tanssihistoriaani, sillä olen aloittanut tanssiopinnot varhain, 7 vuoden iässä. Se, että olen siitä asti elänyt kaikki kehitysvaiheeni tiiviin tanssiharjoittelun maailmassa, on vaikeuttanut historiani käsittelemistä analyyttisesti. Muistot ja käsitykset omista kasvuvaiheista sekoittuvat aina tanssiharjoittelun kehykseen. Tämän vuoksi keskityn seuraavissa pohdinnoissa lähinnä tanssivan kehoni historiaan.

Aloitin tanssiopintoni 7-vuotiaana klassisella baletilla. Vuotta myöhemmin siirryin Helsingin Tanssiopiston erikoiskoulutusryhmään, jossa harjoittelin balettia, nykytanssia, sekä useita eri tanssilajeja, mm. flamencoa, steppiä ja karakteritansseja. Harjoittelu oli perinteistä mallioppimista, joka ei improvisaatioharjoitteita lukuun ottamatta tukenut omien kehollisten

impulssien kuuntelemista eikä oman kinesteettisen tiedon hankintaa. Kokemukseni mukaan se kannusti lähinnä yliyrittämiseen ja kuuliaisuuteen. Opetus oli pääosin yhdenmukaistavaa ja muotoon pakottavaa. Jälkikäteen katsoen koen sen tukahduttaneen vapauttani käyttää oppimaani omana tanssinani.

Näiden opintojen myötä sain kyllä mahdollisuuksia käyttää kehoani monipuolisesti, mutta koen ulkokohtaisen harjoittelun vieraannuttaneen minua kokonaisvaltaisesta kehollisuudesta ja olemisesta. Opiskellessani Teatterikorkeakoulussa olen huomannut, että kapeakatseisessa harjoittelussa osa olemisestani on sulkeutunut 'tanssiolemisen' ulkopuolelle. Tämä on aiheuttanut jakautumista ja jäykkyyttä suhteessa oman potentiaalin kokonaiseen käyttämiseen.

opiskellut tanssia 17 vuotta ja esiintynyt yhtä kauan. miksi silti tunnen tanssivani parhaiten yksin rappukäytävissä, hisseissä, metroasemilla - tai pukuhuoneessa harjoitusten päätyttyä?
tanssistudiossa ja esiintyessäni olen liian usein lukossa tanssillisen tavoiteajattelun kanssa, ohitan itseni ja sen hetken ja tilanteen, jossa todella olen, jossa tanssi voisi tapahtua.
silloin liikkumiseni on vain designia - taitoja, tekniikkaa ja yrittämistä, eikä liikkumisellani ole enää mitään tekemistä ihmisenä olemisen kanssa... miksi olen harjoittanut itseäni pois siitä enkä herkistänyt?
miksi ei maailma ole minun tanssissani mukana?
"robot at heart, that's why", sanoo Kazuo (Venna 2010.)

Opiskeluaikanani TeaKissa tuntemukseni omasta kehostani alkoi syventyä erilaisten tanssitekniikkojen, kehotietoisuusmenetelmien ja teosprosessien kautta. Holistisempi tanssin opiskelu ja luovuuteen kannustavien projektien teko alkoi kuoria pois pahimpia jännittyneisyyksiäni ja jäykkyyksiäni. Vaikka kokonaisvaltaisempi ymmärrys alkoi kehittyä, olin yhä jumissa mallioppimisen ja muodon kanssa, enkä kyennyt kuuntelemaan omaa kehoani ja subjektiivisia onnistumisen tunteita tarpeeksi herkästi. Jännitysten

alta nousseita tunteita ja kipupisteitä en myöskään osannut käsitellä, ne tuntuivat lähinnä taakalta. En ole vieläkään kyennyt syventymään niiden tarkasteluun opiskeluun liittyvässä ristiriitaisessa informaatiopommituksessa ja lyhytjännitteisissä kohtaamisissa. Myös oma mieleni on harhaillut uusien vaikutteiden innostamana ja viemänä.

Opiskeluun sekä tanssikoulutukseeni liittyvien ristiriitaisten ja katkerienkin tunteiden vuoksi Kazuo Ohnon studion lämmin ilmapiiri oli minulle lääkitsevä kokemus. Ihmisen näkeminen kokonaisuutena oli helpottavaa ja haastavaa samaan aikaan. Avaavaa oli, että kehon emotionaalisia kerroksia lähestytään osana ihmisen elämää ja historian rakentumista. Tällöin myös yhteys yksilöllisen ja yhteisen tunnekokemuksen välillä on luonteva. Kazuo (Ohno & Ohno 2004, 239) puhuu workshopissa oppilailleen:"This sense of mutual awareness helps you to share or to give birth to what's inside of you."

Studion yhteisöllinen ilmapiiri poikkeaa perinteisistä kilpailukeskeisistä ja valta-asetelmien painostamista tanssistudioista. Yoshito Ohno antoi arvoa oppilailleen ja tuntui tekevän kaikkensa auttaakseen heitä eteenpäin kehityksessään. Tänä kunnioitus antoi voimaa työskennellä vaikeiden tehtävien ja kysymysten kanssa. Myös sosiaalisten kulissien pitäminen kävi mahdottomaksi. Vaikka paljaana olo tuntui vaikealta, koin sen olevan ainoa tapa lähestyä harjoitteita Yoshiton ohjauksessa. Koin hänen pelkän olemuksensa kutsuvan osallistujista esiin halun päästää irti teennäisyydestä.

> *hetkiä, jolloin voi keskittyä olennaiseen, tanssimiseen ja sen ymmärtämisen yritykseen, ilman valta-asetelmia, pätemistä, laskelmointia (Venna 2010.)*

Hyvin merkittävää minulle oli pitkäjännitteisyys työskentelyssä. Samoihin harjoituksiin palaaminen ja niihin huolella paneutuminen mahdollistivat minulle yhteyksien rakentumisen. Harjoitteet ja omat prosessini alkoivat keskustella keskenään. En joutunut sulkemaan pois itselleni tärkeitä

kysymyksiä kyetäkseni vastaanottamaan uusia harjoitteita tai ajatuksia, vaan koin voivani olla kokonaisena harjoitteen äärellä, vaikeuksieni ja erityisyyksieni kanssa. Harjoitteiden oppimiseen annetut pitkät aikamääreet – esimerkiksi kävelemisen oppimiseen vaaditut 7 vuotta – toivat ajattoman, ikuisen tunnelman harjoitteluun. Kun päiväni eivät koostuneet usean eri oppiaineen kanssa työskentelystä, kuten TeaKissa opiskellessani, minulla oli mahdollisuus syventyä harjoittelun ehdottamiin mahdollisuuksiin. Koen nyt, että lyhyet kurssit TeaKissa antavat välineitä ja kikkoja, eräänlaisen työkalupaketin, jonka avulla lähestyä omaa taiteellista työtä. Vaikka työvälineiden saaminen ja niiden soveltamisen harjoittelu itsessään ovat tärkeitä, ne tuntuvat liian ohuelta lähestymiseltä. Butoharjoitteiden vaatimus itsensä altistamisesta kokonaisena saa kaipaamaan yhteyksien rakentamista ja konteksteihin peilaamista eri oppiaineiden välille ja toivomaan, että ne voisivat olla auki myös maailmalle ja ajalle. Hektisten ja hysteeristen TeaK-vuosieni jälkeen harjoittelu Ohnon studiolla oli kokoava ja uudistava kokemus.

> *kaikki historia on ollut ihan kadoksissa koulussa. länsimaisen tanssin historia on ollut oppiaine erikseen, eikä niihin teemoihin ole kukaan tarttunut tekniikka- tai workshoptyöskentelyssä.*
> *tuntuu jotenkin uskomattomalta olla Japanissa ymmärtämässä jotain länsimaalaisuudesta.*
> *palautus itsen ihmeellisyyteen. sisäänpäin räjähtävä tila*
> *maailmasta tuli pyöreämpi. 360 astetta, jossa pyörivät mennyt, tuleva ja nykyisyys, ihmiset, olomuodot, materiat (Venna 2008.)*

Oman kehitykseni purkamisen aktivoituminen ja kipupisteiden lähestyminen on tuntunut raskaalta, mutta uskon että tietoiseksi tulemisen kautta minulla on mahdollisuus murtaa tottumuksiani ja ohjelmointejani, luoda itseni uudestaan. Tanssihistoriani läpikäyminen on tuonut esiin paljon kritisoitavaa tanssinopetuksen kulttuuriin liittyen. Yoshiton kaltaisen hienon ihmisen ja mestarillisen opettajan kohtaaminen on ollut kuitenkin toivoa

antavaa. Minulle tuntuu tärkeältä, että voin näiden havaintojen kautta vaikuttaa omaan toimimiseeni tulevaisuudessa, opettaessani tai ohjatessani.

Oman tanssin etsiminen

Butoharjoittelu tuo esiin paljon kehon tietoiseen harjoittamiseen ja luonnollisuuteen liittyviä kysymyksiä. Butossa arvoa annetaan sekä harjoitetulle että harjoittamattomalle keholle, ja etsitään jatkuvasti tasapainoa näiden kahden välillä.

Hijikata ja Ohnot ovat löytäneet mielestäni hienon keskustelevuuden taidetanssin ja kulttuurissa ilmenevän kehollisuuden välillä. Perinteisten länsimaisten tanssi- ja teatterimuotojen opiskelu on laajentanut heidän mahdollisuuksiaan ja tietämystään, mutta he ovat palanneet takaisin omaan subjektiiviseen kehollisuuteensa ja sen kanssa työskentelyyn. Yoshito pitää eri tanssityylien opiskelua ”itsensä opiskeluna useasta näkökulmasta” ja korostaa, että tärkeintä on päätyä itseensä. Esimerkiksi opiskellessaan Hijikatan kanssa Yoshito koki tarpeen tutustua balettiin ja mimiikkaan saadakseen perspektiiviä buton harjoitteluun ja oman tanssinsa etsimiseen.

Monet japanilaiset taiteilijat ovat toimineet samoin, vaikuttuneet läntisistä taiteista ja kierrättäneet nämä vaikutteet oman historiansa läpi uudeksi kokonaisuudeksi. Tämä pyörivä liikesuunta itseensä katsomisen ja vaikutteille avautumisen välillä näyttäytyy minulle kiinnostavana mahdollisuutena integraatioon.

Koreografisen muodon ja spontaanin liikkumisen tasapaino on itselläni jatkuvasti pohdinnan alla. Toisinaan tarvitsen muotoa tanssin toteutumiseen, joskus taas koen todellisen tanssin tapahtuvan ainoastaan kineettisen tai ympäristön spontaanin impulssin laukaisemana.[24]

---

24 Ohno (in Ohno & Ohno 2004, 226) puhuu workshopissaan: “Which, you ask, is the prime mover? The soul? Or the body Kazuo? Body and soul are inseparable; but unless we feel that your dance steps out of your heart, it won’t attract our attention. We won’t grasp what your soul is trying to impart to us, if your body remains tense.”

Olen yrittänyt purkaa ja tunnistaa ulkokohtaisen ja paineistetun opiskelun myötä kehoon ja mieleen jääneitä ohjelmointeja ja löytää keinoja harjoittaa tanssijuuttani entistä rakentavammin. Nyt etsin tapaa harjoitella ja olla maailmassa, jossa voisin yhdistää opittua ja sisäsyntyistä kehollisuutta – harjoittaa artikulaation kehittämistä, oman kehoni kuuntelua, sisäisyyteni tutkimista ja uudelle avautumista. Uskon, että tuntemukseni tanssitraditioista voi avata vielä uusia artikulaation ja olemisen mahdollisuuksia, jos pystyn kierrättämään tietoni ja taitoni oman kokemukseni ja kehollisuuteni kautta.

> *voinko järjestää uudelleen oppimaani vai onko aloitettava purkamalla kaikki?*
> *kuinka rankka puhdistus on tehtävä? onko sen oltava murskaava ja totaalinen?*
> *voisinko liikkua ihmisyyden koko spektrissä kaikella kehollisella potentiaalillani? (Venna 2010.)*

Tällä hetkellä pohdin myös, kuinka voisin käyttää butoharjoitteita osana taiteellista prosessia, esiintymistä tai teoksen luomista. Koen niiden antavan ajatuksina ja mielikuvina erittäin paljon, tuovan merkityksellisyyttä olemiseen ja tekemiseen, mutta haluaisin vielä tutkia, kuinka harjoitteet voisivat ruumiillistua syvemmin. Kuinka mahdollisesti niiden avulla voisin päästä syvemmälle ja eteenpäin orastavissa oivalluksissa ja löydöksissä? Minkälaista 'uutta' liikettä ja olemiseen tapaa voisivat butoharjoitteet generoida? Miten butoharjoittelu voi olla osana teoksen tekoprosessia?

Monet studiolla kohtaamani ajatukset alkavat olla suodattuneet osaksi minua ja ajatteluani, ne ovat tulleet niin lähelle, etten enää pidä niitä itsestäni erillisinä harjoitteina tai välineinä.

Muutoksessa

Olen havainnut butoharjoittelun aloittamisen jälkeen muutoksia esimerkiksi ympäristön havainnoinnissa, taiteen katsomisessa ja kokemisessa sekä omien pyrkimysten hahmottamisessa.

Huomasin jo ensimmäisten studiolla käyntien vaikuttaneen siihen, kuinka katson ihmisiä, ympäristöäni sekä taidetta. Tilan tutkiminen ja kosketuksen herkistäminen studiolla ovat saaneet minut havainnoimaan ympäristöäni aikaisempaa kehollisemmin. Tiedostan nyt herkemmin vaikuttuvani eri tilojen arkkitehtuurista, tunnelmista ja materiaaleista. Tämä on saanut minut tunnustelemaan kokonaisvaltaisemman olemisen ja tanssimisen mahdollisuutta itsessäni.

Opiskelu Yoshito Ohnon kanssa on antanut uusia avaimia sekä japanilaisen että länsimaisen taiteen katsomiseen. Tämä on saanut aikaan sekä hämmennystä että oivalluksia. Japanissa syksyllä 2008 hämmennyin katsoessani balettia tavalla, jonka olin kokenut nähdessäni sitä ensimmäisen kerran, noin kuusivuotiaana. Olin pitänyt jo kauan balettia yksiulotteisena ilmaisumuotona, mutta nyt vasta ihmettelin sen esittämää ihmistä, jonka koko toiminta on koodattu symbolisiksi eleiksi.

> *ei ihme, jos tämä tuntuu monista kummalliselta, jos tätä ei jaksa katsoa, en yhtään ymmärtänyt, mitä ne muodot ja liikkeet tarkoittavat, olin vaan tosi hämmentynyt (Venna 2008.)*

Tämä oli iso muutos, sillä olen lapsesta asti katsonut balettia ja baletin opiskelun ja sen perinteeseen tutustumisen myötä ”oppinut” katsomaan sitä. Vaikka myöhemmässä vaiheessa olin kokenut sen kapeaksi ilmaisumuodoksi ja teoreettisesti purkanut sitä esitysmuotona, en ollut silti ymmärtänyt, kuinka salakavalasti olin sokeutunut sen konventioille. Vasta etäisyyden ja Ohnon studiolla harjoittelun kautta saavutin uuden herkkyyden katsoa tätä muotoa ja koin aitoa ihmetystä ja tyrmistystä, ehkä samastumista tanssia ensi kertaa katsovan ihmisen kokemukseen.

Tiiviimpien harjoitteluperiodien aikoina aloin seurata näkemiäni esityksiä ja esiintyjiä butoharjoitteiden kautta: tutkia, kuinka studiolla harjoitellut ja käsitellyt asiat mahdollisesti toteutuivat muiden esityksissä. Palattuani eurooppalaisen nykytanssin äärelle huomasin kaipaavani Yoshiton hienovireisyyttä ja Kazuon vitaalisuutta ja vapautta, kokonaista antautumista tanssille. Muutoinkin kehon hienovireisyyden merkitys on korostunut teoksia katsoessani. Ohnon studiolla ”fyysisen pointillismin” harjoittamisen jälkeen jatkuva liikkeessä oleminen ja toimiminen näyttäytyy minulle heikkona.[25] Usein kaipaan butoharjoittelussa korostuvaa intensiteettiä ja hurjuutta, itsensä likoon laittamista kaikkineen.

Käsitellessään taiteilijan vastuuta ja taiteen mahdollisuuksia maailmassa harjoittelu sai minut jälleen tarkastelemaan motiivejani tanssin tekemiseen. Olen pohtinut taiteen tekemisen merkityksellisyyttä pitkin opiskeluaikaani, mutta tuntuu, että olen pyrkinyt löytämään liian suoraviivaisia käsityksiä. Esimerkiksi opiskeluni alkuaikoina suhtauduin skeptisesti muihin kuin narsistisiin motiiveihin. Silloin oikeutin itselleni egoismin ja jätin asian sikseen. En herkistynyt tarpeeksi muille minua ohjaaville motiiveille, jotka ovat todennäköisesti narsismia vahvempia.

Ohnon studiolla huomasin heti egoististen pyrkimysten estävän syventymistä harjoitteluun. Harjoitteiden pyrkimys individualismista irtipäästämiseen teki minut hyvin tietoiseksi taipumuksistani käpertyä itseeni ja omiin haluihini. Aloin pohtia haluani ja kykyäni päästää irti narsismistani. En kiellä enkä täysin tuomitse egoistisia motiiveja, mutta huomaan niiden paineistavan työskentelyäni, kahlitsevan mieltäni ja tuovan ylimääräisiä jännityksiä kehoon.[26] Työskentely Yoshito Ohnon kanssa on vahvistanut

---

25 “It’s beautiful, but too easy.” Butotanssija Seiji Tanaka kuvaili katsojakokemustaan ”liian helpoksi” nähtyään improvisoidun, jatkuvaan ja virtaavaan liikkeeseen perustuvan esitykseni Tokiossa syksyllä 2008.

26 Moshé Feldenkrais avaa tavoiteajattelun vaikutusta oppimiskykyyn: “You can do that much better [ ] if you eliminate the parasitic movements that you enact because you want to succeed.” (Feldenkrais Quotes 15.10. 2010)

haluani mennä narsismin banaaliudesta ohi. Näiden tarpeiden tyydytys ei voi kokemukseni mukaan tuoda todellista merkityksellisyyttä tekemiseen.

> *jos etsin tekemiselläni hyväksyntää, ei tanssini voi olla muuta kuin yrittämistä. ja todennäköisesti voisin tulla hyväksytyksi muutoinkin kuin esiintymällä. en usko pelkän näyttämisen halun olevan todellinen syyni jatkaa tätä vuodesta toiseen.*
> *ehkä etsin tanssilla vapautumista? vaihtoehtoisia tapoja olla maailmassa ja niiden jakamista? (Venna 2009.)*

Yoshito Ohno näki esiintymisensä olevan aina lahja yleisölleen. Hän otti huomioon yleisönsä ja ajatteli myös heidän tarpeitaan. Tässä huomioonottamisessa ei ollut mielestäni kyse laskelmoinnista, vaan halusta kurottautua kohti yleisöä kaikkineen.

Yhdeksi motiiviksi tanssin tekemiseen on kirkastunut halu avata kehollisen maailmassa olemisen mahdollisuuksia sekä jakaa niitä yleisön kanssa. Tärkeimmät taidekokemukseni ovat avanneet jonkin uuden maailman, näyttäneet: näinkin voi olla. Sellaiset teokset menevät yli esiintyjän taitojen ja teoksen näppäryyden ihailun, sellaisia lahjoja haluaisin antaa muille ihmisille.

> *minulle taiteen puhuttelevuus on potentiaalissa, tarjotuissa ja ehdotetuissa olemismahdollisuuksissa, jotka se avaa näkyville. ”Space is something you create, not something that is given to you”, sanoo Yoshito (Venna 2009.)*

Lopuksi

Monet kirjallisessa lopputyössäni esiin nostamistani teemoista ovat tuntuneet minulle tärkeiltä jo ennen tutustumista buton harjoittelemiseen. Syksyllä 2008 hahmottelin kirjoittavani lopputyötäni jostakin maailmassa olemiselle herkistymiseen ja itsensä virittämiseen liittyvästä aiheesta. Opiskelu Kazuo Ohnon studiolla tuntui kirkastavan näitä suuntia ja va-

kuuttavan olevani oikeilla jäljillä. Vahvistuksen lisäksi sain käytännöllistä tarttumapintaa tarkastella omaa ajatteluani, kehoani ja historiaani uuden filosofian kautta. Koen opiskelun Ohnon studiolla esimerkiksi auttaneen hahmottamaan miksi tietyt kehitysvaiheet sekä opiskeluajan tietyt työskentelytavat ja projektit ovat tuntuneet merkityksellisiltä.

Harjoittelu Yoshiton kanssa on nostanut esiin kysymyksiä, joiden pohtiminen on antanut suuntaa toisinaan kaoottisina näyttäytyviin taiteellisiin prosesseihin. Koen Ohnoihin tutustumisen kautta löytäneeni kriisi- ja kipupisteitä, jotka saattavat olla avaimia kokonaisempaan olemiseen. Kazuon tutkimusmatkailu ja sukeltelu oman mielensä syvyyksissä on antanut rohkeutta oman taiteilijuuden syventämiseen ja haastamiseen – hulluutensa kohtaamiseen, kipeiden kysymysten äärellä jatkamiseen.

Minulle Kazuo Ohnon voima on siinä rakkaudellisuudessa ja ilossa, jolla hän hyppää kohti ihmisyyden syvyyksiä. Tästä valoisuudesta haluan jotain itselleni. Voisiko omia pelkojaan ja kipujaan lähestyä osana maailman hullua ja ihanaa mysteeriä?

Kommentti: Tämän kommentaarin kirjoittaminen on ollut hidas prosessi, sillä olen ajatellut että pystyäkseni kirjoittamaan kahdeksan vuotta vanhasta tekstistäni, minun tulisi kyetä myös ymmärtämään ja artikuloimaan jotain siitä mitä minulle on tapahtunut taiteilijana näiden kahdeksan vuoden aikana.

En ole enää sama ihminen eikä minussa ole enää yhtään samaa solua kuin opinnäytteen kirjoittajassa, mutta löydän siitä edelleen paljon kosketuspintaa. Osan esittämistäni kysymyksistä ja havainnoista olin jo ehtinyt unohtaa, osaan niistä alan vasta nyt paneutua.

Kazuo Ohnon studio on harvinainen paikka, jossa opin paljon itsestäni, elämällisyydestä, taiteesta, kokeellisuudesta ja assosiatiivisuudesta. Tekstini kautta pystyn palaamaan siellä opiskeluuni liittyneeseen innostukseen ja voimakkaisiin, lähes hallusinatorisiin kokemuksiin näyttämön ja jokapäiväisen elämän välisten raja-aitojen murtumisesta. ”Yhtäkkiä kaikki tulee harjoituksen piiriin, maailma muuttuu runoksi.”

Opinnäytteessäni peilaan ja vertaan kokemuksiani Ohnon studiolla lähinnä Suomessa tekemiini opintoihin ja niiden tuottamiin käsityksiini taiteesta ja kehollisuudesta. Siinä missä tanssiopinnot TeaKissa tuntuivat minusta pahimmillaan epäpersoonallisilta, institutionaalisilta ja näennäisen neutraaleilta Ohnon studiolla kohtasin tavan olla taiteen äärellä, johon liittyi vahva kontekstualisointi, (taide)historian kerrosten läsnäolo, henkilökohtaisuus, kodinomaisuus ja monitaiteellisuus – kaikki attribuutteja, jotka ovat muodostuneet tärkeiksi aspekteiksi työssäni koreografina ja esiintyjänä.

Teatterikorkeakoulun kaltaisen instituution vertaaminen marginaalissa ja täysin omaehtoisesti toimivaan studioon ei ole välttämättä reilua, mutta koen pohdinnan kyseisten kontekstien eroavaisuuksista edelleen relevanttina.

En enää tänä päivänä kaipaa Japaniin butoharjoittelun äärelle, mutta koen Ohnon studiolla opiskelun muokanneen syvällisesti suhdettani siihen miten ja minkälaisissa ympäristöissä haluan toteuttaa taiteilijuuttani.

Tekstiä kirjoittaessani koetin päästä tilaan, jossa olen tekemässä teosta, en pakollista kirjallista osiota. Yritin löytää akateemisen tekstin sisälle tilaa suttuisemmalle kirjoittamiselle, jonka kautta voisin antaa turhautumiseni ja tunteitteni tulla tekstiin mukaan. Tekstissä mukana olevat päiväkirjamerkinnät ovat osin ”lavastettua” kirjoitusta, joiden funktio on rikkoa muun tekstin analyyttisempaa sävyä.

Vaikka vanhan tekstini lukeminen vanhentuneine sanavalintoineen herättää väistämättä minussa myös kiusaantuneisuutta ja huvittuneisuutta, annan arvoa tekstistä läpi tulevalle eetokselle - yritykselle lähestyä omaa totuuttani kysymällä itseäni perustavanlaatuisesti liikuttavia kysymyksiä, omaehtoisen ruumiillisuuden etsimiselle kaiken opitun ja omaksutun keskellä.

Lähdeluettelo

Feldenkrais. Haettu 1.4. 2010 http://www.feldenkrais.fi/02_what_is_Feldenkrais_01.html

Feldenkrais Quotes. Ryan Gagyn kotisivut. Haettu 15.3. 2010.
https://www.ryannagy.com/contact-ryan-nagy/feldenkrais-quotes/

Kazuo Ohno Dance Studio/Kazuo. Haettu 14.1. 2010
http://www.kazuoohnodancestudio.com/english/kazuo

Kazoo Ohno Dance Studio/Yoshito. Haettu 14.1. 2010:
http://www.kazuoohnodancestudio.com/english/yoshito/

Fraleigh, Sondra & Nakamura, Tamah. 2006. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. New York: Routledge.

Komparu, Kunio.1983. *The Noh theatre: principles and perspectives.* New York: Weatherhill.

Ohio, Kazuo & Ohno, Yoshito. 2004. *Kazuo Ohno's world without & within.* Middletown: Wesleyan University Press.

Parviainen, Jaana. 2006. *Meduusan liike.* Helsinki: Gaudeamus Kirja.

Suwa, Atsushi. 2005. *Paintings 1995-2006, Yoshito Ohno vs. Atsushi Suwa, A Conversation.* Kyuryodo.

Venna, Emmi. 2008 - 2010. Julkaisemattomat päiväkirjat ja muistiinpanot.

Osa II Minuus ja esittäminen

Tanssin harjoittamisen, esiintyjän läsnäolon sekä esittämisen tapojen moninaisuus sekä representaatioiden eri asteisten vahvuuksien läsnä- ja poissaolot esityksissä herättävät tanssijassa kysymyksen kuka minä olen esiintyessäni ja millaisia suhteita minuuden ja esittämisen rekistereiden välille muodostuu erilaisissa esityksissä. Tämän ”Minuus ja esittäminen” osan tekstit käsittelevät tanssijan identiteettien sekä minuuden kysymyksiä suhteessa esilläoloon, kehollisuuteen ja esittämiseen sekä nykytanssijalta nykyisin harjoituksissa ja esityksissäkin odotettuun aktiiviseen toimijuuteen - jaettuun tekijyyteen.

Arttu Palmio (2014) kirjoittaa tanssijan ja taiteilijan identiteetistä hahmottelemalla esiin nykytanssijan roolien ja tehtävien moninaisuutta tanssitaiteen kentällä. Dramaturgisesti taitava teksti johdattaa lukijan kirjoittamisen aloittamisen tyhjästä hetkestä tanssijan ja koreografin sekä tekijöiden ja katsojan välisten suhteiden teoreettiseen tarkasteluun sekä kokemukselliseen konkretiaan.

Viivi Niinikedon (2015) opinnäyte kysyy suoraan ”Mitä minuna oleminen on, kun esiinnyn?” Erilaisten rajauksien kautta kysymys etenee syväksi ja laajaksi pohdinnaksi olemisesta, minuudesta sekä esiintyjyydestä. Viivin teksti artikuloituu tarkasti ja hienovaraisesti Timo Klemolan ja Kirsi Monnin filosofisten tekstien avaamisen ja omakohtaisten tanssijan työn kokemusten kautta ehdotukseen aina läsnäolevaksi ’aidoksi minäksi’. Siinä esiintyjä on jatkuvasti eri rooleissa ja kaikki nämä roolit ovat osa esiintyjän ’minua’ - eikä ole vain yhtä ’minua’, vaan me kaikki olemme ’minä’ monella tapaa myös esiintyessä.

Katriina Tavi (2017) etsii kirjallisessa työssään suhdettaan tekijyyteen - tanssijana, esiintyjänä, taiteilijana ja naisena. Hänen tekstissään asettuvat rinnakkain tutkimuksellinen asiateksti ja Hélène Cixous’n feministisestä

kirjoituksesta inspiroitunut fenomenologisen ilmenemisen kieli. ”Tahdon kirjoittaa näkyviin sanat, joita ruumiini kantaa. Sanattomat ajatukset, jotka vaeltelevat kehossani, puristavat selkärangassa. Pakottava tarve kirjoittaa. Kieleni avulla rajaudun, piirryn olevaksi ja esiin tulevaksi”, Katriina toteaa. Sisällöllisesti hänen tekstinsä keskiöön nousevat omien rajojen tunnistamisen tärkeys esiintyjän- ja tanssijantyössä.

Mikko Makkosen (2017) kirjallisen lopputyön osa ”*Human Resources* ja reflektio” pohtii myös rajojen tunnistamisen tärkeyttä, mutta miestanssijan näkökulmasta käsin. Hän kuvaa ja reflektoi omia kitkaisia kokemuksiaan siviiliminän ja esiintyjäminän vuoropuhelusta taiteellisessa lopputyössä *Human Resources* sekä pohtii sukupuolta, toiseuden esittämistä, identiteetin rakentumista ja sen suhdetta esiintyjänä toimimiseen.

Arttu Palmio

Arttu Palmio valmistui tanssijantaiteen maisteriohjelmasta vuonna 2014. Valmistumisensa jälkeen jälkeen hän on työskennellyt tanssijana ja esitystaiteilijana vaihtelevissa kokoonpanoissa, esiintyen mm. Joona Halosen, Aune Kallisen ja wieniläisen Liquid Loft -kollektiivin (kor. Chris Haring) teoksissa. Tällä hetkellä hän viimeistelee opintojaan Geneven kuvataideakatemian maisteriohjelmassa. Omissa töissään hän käyttää installaatiota, tekstiä ja liikkuvaa kuvaa, liikkuen eri esitysmuotojen rajapinnoilla. Tyypillistä hänen töilleen on niiden osallistava luonne ja itseironinen huumori. Häntä innostaa isot ja pienet tanssit, queer-kulttuurit, moniäänisyys ja astrologia. Kuva: Sakari Viika.

Kirjoituksia tanssijan ja taiteilijan identiteeteistä (2014)

Prologi

Der Lauf der Dinge (1987) on sveitsiläisen taiteilijaduon Peter Fischlin & David Weissin videoteos, jossa asiat tapahtuvat vääjäämättä: video dokumentoi ja todistaa taiteilijoiden rakentamaa pitkän ketjureaktion tapaista tapahtumasarjaa, jossa jokapäiväiset asiat aiheuttavat domino-efektin, syy-seuraussuhteen. Yksi asia johtaa toiseen johtaa toiseen johtaa toiseen. Asiat kulkevat omalla painollaan, omia reittejään.

Liike synnyttää liikettä, energia synnyttää energiaa.
Kyllä kaaos tietä näyttää.

Tanssijan maisteriopintojen tutkintovaatimusten (2014) mukaan opintojen päätteeksi opiskelijan on kirjoitettava opinnäytteen kirjallinen osio, jossa opiskelija ”hallitsee tanssitaiteen peruskäsitteistön, osoittaa taiteenalansa tuntemusta ja perehtyneisyyttään opinnäytteensä aihepiiriin. Hän omaa valmiuden oman taiteenalan kysymysten viestintään ja itsenäiseen taiteenalaa koskevien kysymysten pohdintaan.” Alan pohtia sopivaa aihetta, mutta en keksi mitään sanottavaa – tanssista, tästä taiteenalasta, maailmasta, elämästä enkä mistään. Ehkä tästä kaikesta olisi kuitenkin sopivampi tanssia...? Samalla unohdun lukemaan tanssijan maisteriohjelman tutkintovaatimuksia hieman tarkemmin:

> Tanssijan maisteriopinnot pyrkivät vastaamaan nykytanssijan haasteelliseen taiteilijaidentiteettiin ja muuttuneeseen rooliin tanssitaiteen alalla. Nykytanssissa tanssijan työ vaatii paitsi monipuolista tanssijan ja esiintyjän taitoa myös koreografisten

> lähtökohtien ja rakenteiden ymmärtämistä sekä usein myös osallistumista teoksen liikemateriaalin luomisen prosessiin. Teosten merkitysmaailman luomisessa ja välittämisessä oleellista on myös tanssijan kyky havainnoida liikettä ja ymmärtää sen intersubjektiivista ilmaisuvoimaa sekä sitä kuinka kehollisuus artikuloituu ja representoituu nykyajan kulttuureissa.

Saan tekstistä lohtua; en ole ehkä täysin hukassa kuitenkaan. Nykytanssijan identiteetti on haasteellinen, tanssitaiteen kenttä elää ja kehittyy. Joku sanoisi, että elämme murroskautta: liikkuminen on irtaantunut tanssista, tanssi koreografiasta, molemmat toisistaan. Kaikki erkanee, osa-alueet eriytyvät, laajenevat, sulavat yhteen. Ei ihme, että tämän keskellä on vaikea saada selkeää kuvaa omasta ammatti-identiteetistä tai omasta taiteenalasta.

Taidetta ja taiteilijuutta (tai tanssia ja tanssijuutta) määrittelevät yksilön mieltymyksien ja kiinnostuksenkohteiden lisäksi oman taiteenlajin traditio, nykytaiteen kehitys, vallalla olevat diskurssit, poliittiset, sosiologiset, filosofiset ja esteettiset ideologiat. Eli siis: maailma. Kaikki. Miten tästä voi valita? Tai edes erottaa jonkun pienemmän osan, kun kaikki kuitenkin elää ja liikkuu aina suhteessa toiseen – itseensä - kaikkeen?

Kun minulta kysytään, mitä on nykytanssi, vastaan yleensä nykytanssin olevan suuntaus taidetanssin historiassa. Kerron sen polveutuneen etäisesti baletista, mutta eläneen murroskauttaan 1900-luvulla erityisesti Yhdysvalloissa, noustakseen omaksi itsenäiseksi taiteekseen. Mainitsen muutamia tanssintekijöitä tai tuotantotaloja antaakseni konkreettista kuvaa.

Mikä on tanssia? Tanssi on kehollista havaintoa, liikettä, aistimusta, tunnetta, jonkinlaista olemista, olemusta, ja olemassaoloon tarttumista.

Nykypäivänä tanssijan ammattitaidon potentiaali ei ole vain tanssiliikkeiden havainnoinnissa. Tanssijan tulee pystyä hahmottamaan omaa toimintaansa henkilökohtaisella ja kokemuksellisella tasolla sekä hahmottaa oma toiminta myös osana nykytanssin ja taidetanssin laajempaa viitekehystä. Toisin sanoen hänen tulee ymmärtää, miksi tekee mitä te-

kee - suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan. Rajausta voi laajentaa tai tarkentaa loputtomasti.

Tanssi on taiteenlajina henkilökohtainen, sillä oman kehollisuuden kokemusperäisyys elää tanssijassa voimakkaasti. Keho on aina tässä ja nyt: muistutuksena, tarpeena, vaatimuksena. Se vaatii yhä uudelleen tulkintaa ja päivittämistä, eikä päästä hetkeksikään irti. Keho kokee ja aistii maailmaa jatkuvasti.

Pohdin: entä jos tanssija olisikin uudenlainen shamaani, joka sallii maailman – planeettojen, poliittisten liikkeiden, vuodenaikojen, ihmisten – liikkeet? Pystyisi tarkastelemaan niitä kriittisesti ja tarkkanäköisesti? Suhteuttamaan itsensä niihin?

Mikä muu voi olla tanssia kuin se, minkä tällä hetkellä jo miellän tanssiksi? Tai: mitä muuta potentiaalia tanssiin, tanssijuuteen ja tanssimiseen liittyy kuin ne mistä olen jo tietoinen? Miten voisimme entistä kattavammin ja tarkemmin puhua siitä, mitä teemme? Ja samalla suhteuttaa sitä kaikkeen siihen muuhun, mitä tapahtuu samanaikaisesti. Tai on tapahtunut aikaisemmin, tai saattaa tapahtua tulevaisuudessa.

On täysin mahdotonta luoda kaiken kattavaa, yleispätevää ja vesitiivistä käsitteistöä. Jokaisen teoksen on luotava ja täytettävä omat määritelmänsä, neuvoteltava rajaehtonsa. Samoin kuin jokaisen ihmisen on määriteltävä itsensä - yhä uudelleen ja uudelleen, alati päivittyvässä suhteessa toiseen ja ympäristöön. Pohdin, kuinka usein määritelmät todella ovat teoserityisiä ja kuinka monet ovat meille ominaisia - käsitteitä, haamuja, dinosauruksia - joita kannamme mukanamme, pidämme elossa, ruokimme, synnytämme ja kutsumme kylään yhä uudestaan.

Ihmisessä elää pari kiloa bakteereja, joita hän kantaa mukanaan. Ihan tahtomattaan ja tiedostamatta. Samalla ne kuitenkin vaikuttavat kaikkeen, mitä hän tekee.

Ehkä en ole oikea ihminen kirjoittamaan tanssista. Törmään kuitenkin jatkuvaan tarpeeseen ja vaateeseen määritellä toimintaani lähes päivittäin, niin taiteilijana kuin tanssijana kuin toimijana.

Kuka on oikea ihminen?

Aiheen valinnasta ja käsittelystä

Jo ennen aloittamista huomaan törmänneeni itselleni asettamaan vaatimukseen, että opinnäytteen on oltava hyvä. Ei riitä, että kirjoitan itseäni kiinnostavasta aiheesta, vaan kirjoituksen täytyy olla myös laadullisesti hyvää ja jollain tavalla ajankohtaista, puhuttelevaa tai tärkeää. Aihetta täytyy käsitellä ja lähestyä mielenkiintoisella tavalla.

Koreografi Susan Rethorst kehoitti Teatterikorkeakoulussa 2012 pitämässään työpajassa meitä opiskelijoita miettimään, mitä hyvässä esityksessä kuuluisi olla ja mistä sen pitäisi koostua. Tehtävän pohjalta meidän piti rakentaa lyhyt esitys, joka täyttäisi kaikki hyvältä esitykseltä vaadittavat ehdot. Hän sanoi, että näin pystymme tiedostamaan ja tarkastelemaan omia ennakkokäsityksiämme - sekä tietoisesti työskentelemään niitä vastaan tai niistä huolimatta.

Aloitan listaamalla kaikki sanat, jotka koen, että hyvässä tanssitaiteen kirjallisessa opinnäytteessä tulisi mainita: *Tanssi, taide, kehollisuus, kokemus, ymmärrys, havainto, liike, tila, aika, tila-aika-avaruus, potentiaalinen, eksploraatio, improvisaatio, aistimus, kineettinen, kinesteettinen, empatia, ymmärrys, katsominen, tunne, keho, mieli, sosiaalinen konteksti, kulttuurinen konteksti, taidefilosofinen konteksti, fenomenologia, alexander-tekniikka, somatiikka, diskurssi, viitekehys, jatkumo, kehitys, trisha brown, judson dance theater, tanssitaide, tanssihistoria, tanssijantyö, koreografia, koreografinen viitekehys, sosiaalinen viitekehys, esitys, teos, olio, katsoja, kokija, 'agentti', toimija, rooli, tehtävä, toiminta, politiikka, yleisö, dialogi, dialogisuus, vuorovaikutus, dikotomia.*

Päätän yrittää määritellä jokaisen sanan lyhyesti itselleni. Ajattelen, että se sana, josta on helpoin kirjoittaa, voi olla opinnäytteeni aihe. (Ohjeistus: sanojen määrittelyssä ei saa käyttää ulkopuolista apua. Vastaukset tulee kirjoittaa mahdollisimman nopeasti.)

tanssi on ihmisten liikettä ja heiluntaa.
taide on... das Kunst ist.
kehollisuus on nykytanssille tyypillinen trendisana, jolla viitataan yleensä kehoomme ja kehon kokemiseen, mutta myös näistä tuntemuksista kumpuavaan ja/tai näitä kokemuksia samanaikaisesti reflektoivaan liikeeseen tai 'tanssimiseen'.
kokemus on tietoa, jonka saamme maailmasta empiirisesti, aistiemme kautta.
ymmärrys on kognitiivinen prosessi, joka tarkoittaa tiedon, kokemuksen tai havainnon prosessoimista.
havainto on aistimaailmasta (haju, näkö, kosketus/tunto, tasapaino, liike, maku, kuulo) tuleva ärsyke, jonka aivot vastaanottavat. Vastalause!
Havainto on tämän vastaanottamisprosessin tiedostamista ja havainnoimista.
liike on tapahtuma/prosessi, jossa materia/massa siirtyy/liikkuu/laajenee tila-aika-avaruudessa. Liike on vakio.
tila ei ole ajan vastakohta.
aika ei ole tilan vastakohta (tämän opin Doreen Masseylta).
tila-aika-avaruus on se todellisuus - missä tapahtuu: emme elä kolmiulotteisesti, vaan neliulotteisesti.
potentiaalinen toinen nykytanssille tyypillinen trendisana, on hienompi sana mahdolliselle.
eksploraatio viittaa tanssisanastossa usein liikkeen tutkimiseen, jolla tarkoitetaan uusien kehollisuuksien löytämistä ja sitä kautta uusien liikemaailmojen/liikeaihioiden avautumista. Eksploraatio on hienompi sana tutkimukselle tai etsimisille. Etsivä löytää.
improvisaatio on, kuten Malcolm Manning opettaa, leikkimistä olemassa olevalla materiaalilla (esimerkiksi liikkeillä, äänellä, tavaroilla, asioilla tai esineillä).
(...)

Luonnos mahdollisesta dramaturgiasta tai näin kuvittelen, että ***hyvä*** teos pitäisi tehdä:

1. On päädytty tilanteeseen, että täytyy tehdä teos/esitys. Välillä joutuu valitsemaan aiheen ja suunnittelemaan esityksen ennen kuin varsinaiset puitteet (kuten esityspaikka, rahoitus yms.) ovat tiedossa. Toisinaan on jo valmiiksi väylä esitykselle, mutta ei vielä ideaa, aihetta tai sisältöä.

   Aiheen valintaan vaikuttavat erinäiset seikat, muun muassa: taiteilijan kiinnostus, koulutus, elinympäristö, ystävät, muut työt, harrastukset, maailman tapahtumat, taiteen teoriat, muiden alojen teoriat ja kritiikit, muut taiteilijat ja heidän teoksensa, ja niin edelleen.

   Taiteilijan tulee valita itseään kiinnostavan aihe, joka on samanaikaisesti ajankohtainen, ajaton ja yhteiskunnallisesti merkittävä. Aiheen valinta saattaa tapahtua hetkessä tai viedä viikkoja. Kuitenkin aihe on lopulta päätettävä, jotta sitä voisi käsitellä.
2. Aiheen käsittelytavan valitseminen.
   Kun aihe on valittu, on tärkeää valita mielenkiintoinen, ajankohtainen, terävä, yhteiskunnallisesti merkittävä, kaunis ja yllättävä käsittelytapa. Mitä tarkempi, omalaatuisempi ja innovatiivisempi käsittelytapa on, sitä parempi.
3. Kolmas vaihe on valitun aiheen käsittely mahdollisimman hyvin valitulla käsittelytavalla.
4. Yleisö vastaanottaa teoksen/esityksen. Yleisö voi halutessaan arvioida työtä muun muassa seuraavien näkökulmien kautta:
   a. kuinka ajankohtainen tai relevantti aihe on
   b. kuinka aihetta on käsitelty; kuinka relevanttia tämä käsittely on
   c. kuinka hyvin aihetta on käsitelty, eli toisin sanoen, kuin hyvin teos on tehty

d. miellyttääkö valittu aihe ja aiheen käsittelytapa katsojaa (eli jokaisen katsojan maku ja henkilökohtainen mieltymys).

Seuraa kysymys: entä jos aihetta tai sen käsittelytapaa ei ole valittu? Onko teos tällöin jo lähtökohtaisesti tuomittu epäonnistumaan tai olemaan huono? Onko olemassa vaihtoehtoista tapaa olla maailmassa?

Vaihtoehtoisesti

Usein tuntuu, että mittasuhteet katoavat. Onko tärkeää kirjoittaa vain tärkeistä asioista? En saa mielenrauhaa ennen kuin olen löytänyt jotain merkittävää ja oikeasti tärkeää, jonkin ydinjutun, josta kirjoittaa. Luin lehdestä, että Tove Jansson sanoi taiteilijan tekevän taidetta aina vain itseään varten. En tiedä, olenko niin kiinnostunut kirjoittamisesta, että voisin kirjoittaa vain kirjoittamisen ilosta, itseäni varten. Tanssia voin kyllä, tanssimisen ja liikkumisen ilosta – ja uteliaisuudesta – vain itseäni varten. Toisaalta en tekisi tanssiteosta tanssimisesta tai liikkumisesta itsestään, tai itseäni varten.

Ajatus: kirjoittaminen ja tanssiminen toimintoina ovat vapaita, sallivia, avaavia. Mutta teos - ja sen asettama viitekehys - asettaa vastuun ja vaatimuksen. Vaatimuksen sitoutumisesta, harkinnasta, omistautumisesta, punnitsemisesta. Teos asettaa aina yhteiskunnallisen ja eettisen vastuun: kuinka suhteutan itseni toiseen, mitä tarjoan toiselle. Kaikki toiminta on kaksisuuntaista, tai moniulotteista, tai hetkellistä...

Eli: rimaa ei voi laskea. Elämä on jatkuva vaatimus. Taidetta ei voi suorittaa tai tehdä sen takia, kun kerta tehdä pitää. Olen tehnyt päätöksen lähestyä tätä, kuten mitä tahansa muutakin teosta – kai olen aina yhtä epäilevä, hankala ja armoton.

Ehkä pohjimmiltaan kyse onkin tästä: taiteilijana – tai ylipäätänsä ihmisenä – minulla ei ole sittenkään mitään sanottavaa, ei mitään lisättävää. Pystyn kyllä kommentoimaan muiden tekemisiä, ikään kuin antamaan vastineita, palautetta ja kommentteja maailmasta ja täällä jo olevasta, mutta en pysty kirjoittamaan mitään omaa, en pysty seisomaan minkään puolesta (tai takana,

tai missä ikinä sitä yleensä nyt seistäänkään) enkä varsinkaan lähestymään mitään uutta ja tuntematonta.

On vain luotettava siihen itseensä – kirjoittamiseen kuitenkin. Minun on kiinnostuttava kirjoittamisesta, toimintana ja toimintoina, asentona ja asenteina. Vain sillä tavalla voin nähdä sen, mitä kirjoittaminen mahdollistaa ja ehdottaa. Seuraamalla tätä ehdotusta saatan löytää jotain, kenties pienen aihion tai vasta aluillaan olevan ajatuksen, jota voin lähteä seuraamaan: kasvattamaan, ruokkimaan. Ja kukaties: saatan päätyä johonkin. Sillä siitähän tässäkin on kyse – uuden ja tuntemattoman lähestymisestä.

Jos annan tilaa ja tyhjyyttä kaaokselle, löydän kyllä sen jonkin, mikä lopulta kiinnittää huomioni ja vaatii jatkotoimenpiteitä.

Joten siispä tyydyn kirjoittamaan siitä, mitä on elämässä tällä hetkellä läsnä: kirjoitan niistä ajatuksista, jotka tällä hetkellä tulevat mieleeni. Kirjoitan niistä kirjoista ja teksteistä, joita tällä hetkellä luen. Kirjoitan siitä esityksestä, mitä tällä hetkellä työstän ja minkä kanssa tällä hetkellä vietän aikaani. Tiivistettynä: kirjoitan niistä todellisuuksista käsin, joita tällä hetkellä asutan.

Haluan kuitenkin ehdottomasti kirjoittaa. Haluan kirjoittaa laveasti, mutta samalla terävästi. Haluan kirjoittaa hyvää kirjakieltä ilman kielioppivirheitä (erityisesti pilkku- tai yhdyssanavirheitä). Haluan kirjoittaa kaukonäköisesti ja kirkaskatseisesti. (Kaukonäköisyydellä en välttämättä edes tarkoita kauaskantoisuutta tai kauas katsomista... Mutta kirkassilmäisesti kyllä, haluan kirjoittaa sinisellä viileydellä ja raikkaudella, mutta samalla myös terävyydellä ja tarkkuudella!) Laveasti, sillä haluan kirjoittaa koko maailmasta, maailmankappaleista, universumista ja hiukkasista. Kaikesta tästä ja kaiken tämän liikkeestä. Haluan kirjoittaa liikkeestä ja liikkumisesta ja liikkeessä olemisesta ja liikkumisen hyväksymisestä. Haluan kirjoittaa kirjoittaakseni kaikenlaista jähmettymistä vastaan.

Kyllä! Uskon pateettisuuteen ja henkilökohtaisuuteen esteettisenä valintana.

Haluan kirjoittaa ihmisistä, maailmasta, liikkeestä, taiteesta, hiljaisuudesta, näkymättömyydestä, ruumista, tilasta, ajasta, demokratiasta, yhteiskunnasta, moniäänisyydestä, vastakkainasetteluista ja rakkaudesta. Joo! Kirjoit-

taa esityksistä, maailmasta, taiteesta, tanssista, kehosta, mielestä, liikkeestä, liikkumattomuudesta, melusta, hiljaisuudesta, olemisesta ja olemattomuudesta.

En halua kirjoittaa aiheesta tai mistään yhdestä. Haluan kirjoittaa kaikesta. Samaan aikaan. Haluan kirjoittaa tekstiä, joka kirjoittaisi alati itseään uusiksi – tai joka ottaisi aina hieman eri näkökulman.

Haluan kirjoittaa samalla täysin avoimen, sekopäisen, vapaan, hullun, hulluttelevan ja hullaannuttavan opinnäytteen, ja tarkkaan harkitun, asiallisen, sisältörikkaan, älykkään, terävän, maltillisen ja viileän opinnäytteen. Voikohan nämä kaksi elää samassa ja yhdessä – samaan aikaan, yhteydessä...

Polyfoniaa.

Teksti, joka ei oikeastaan sano mitään, mutta liikkuu ja pyörii vain, ehdottaa, valottaa, piilottaa, tarjoaa, kumoaa, kovenee, hiljenee... niin... liikkuu vaan, elää ja muuttuu eikä vain etene, ei ainakaan lineaarisesti, eikä ainakaan vain vääjäämättä kohti päätöstään, loppua, eikä varsinkaan jotain lopputulemaa tai viimeistä sanaa. Että sen lukemisessa olisi kyse samasta: liikkeen – ajatuksen, materian, ihmisten, planeettojen – hyväksymisestä, kaaoksen sallimisesta, moniäänisyyden vastaanottamisesta.

Moniäänisyyttä, kakofoniaa, polyfoniaa, sallimista, luopumista, kylpemistä... Että se on kaikki tässä – tässä kaikessa – ja ei mitään missään – ei myöskään tässä.

Älä valitse aihetta. Mieti kylpemistä käsittelyn sijaan.

Tanssija taiteilijana, tekijänä ja toimijana

Seuraavassa kirjoituksessa käyn läpi suhdettani tanssijuuteen ja taiteilijuuteen sekä myös laajemmin esitykseen, esiintymiseen, tekijyyteen ja katsojaan. Apunani käytän Jo Butterworthin (2009), Annette Arlanderin (2011), Tuomas Laitisen (2011) ja Helena Sederströmin (2002) kirjoituksia.

Tanssijan identiteetti

Pohdin opintojeni aikana suhdettani esiintyjyyteen ja esiintymiseen. Vähitellen tanssin ymmärrys alkoi erota tanssimisesta, ja tanssitaiteen kehys alkoi hahmottua. Samalla rupesin lukemaan myös hieman koreografiasta

ja varsinkin perehtymään esitystutkimukseen. Erityisesti vaivasin päätäni kysymyksellä, olenko taiteilija, esiintyjä vai tanssija – ja miten nämä kolme liittyvät toisiinsa?

Esitystaiteilija Annette Arlander pohtii kirjoituksessaan ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä” tekijän, esiintyjän, teoksen, esiintymisen ja esittämisen välistä suhdetta. Arlander (2011, 87) kysyy: ”Taiteilija voi toimia esiintyjänä tai käyttää esiintymistä mediuminaan olematta esiintyjä. Voiko esiintyjä toimia taiteilijana ja tekijänä yhtä sujuvasti?”

Arlanderin kysymys valottaa minulle sitä vallalla olevaa jakoa, mikä esiintyjän ja tekijän välillä usein vielä vallitsee. Tanssista puhuttaessa kyse on usein tanssija-esiintyjän ja tekijä-koreografin välisestä jaottelusta, ja tämän työnjaon hierarkian neuvottelusta. Esiintyjä on teoksen esittäjä, koreografi on teoksen tekijä. Tanssijat toteuttavat ja tuovat koreografin ajattelua, liikekieltä ja sommittelua - ynnä muuta - kehoillaan nähtäväksi.

Kuuluuko esiintyjille oikeus taiteilijuuteen? Nykyään kuulee puhuttavan usein tanssitaiteilijoista; tanssijaa ei tule nähdä instrumenttina, vaan oman taiteenalansa taiteilijana. Samoin puhutaan myös esiintyvistä taiteilijoista. Esiintyjät ovat alkaneet arasti ottaa oikeuksiaan olla myös taiteilijoita, mutta usein teoksen tekijyys kuuluu silti ensisijaisesti koreografeille sekä suunnittelijoille. Vaikka tanssijat ja esiintyjät mainitaankin usein osana työryhmää, on jaottelu esiintyjiin ja suunnittelijoihin - siis toteuttajiin ja tekijöihin - yleistä.

Jo Butterworth (2009, 187-188) on tutkinut tanssijan ja koreografin välistä perinteistä työnjakoa didaktis-demokraattisessa mallissaan.[27] Butterworthin malli jakaantuu viiteen prosessiin, jotka erittelevät koreografin ja tanssijan suhdetta, rooleja, taitoja, sosiaalista vuorovaikutusta, opetusmetodeja sekä oppimisen tapaa.

---

27 Lisäksi olen käyttänyt apunani Anne Makkosen (2010) antamaa vapaata suomennosta Butterworthin mallista.

Ensimmäinen prosessi on omasta mielestäni nykypäivän nykytanssille jo hieman vanhanaikainen malli, jossa koreografi on teoksen autoritäärinen asiantuntija ja luoja. Tanssija on prosessissa vastaanottava, suorittava ja lähes persoonaton kehoinstrumentti. Koreografi tuottaa kaiken sisällön. Tanssijan tehtävänä on parhaansa mukaan suoriutua annetuista tehtävistä usein koreografin liikekieltä toistamalla tai imitoimalla.

Toinen prosessi on yleisempi: koreografi teoksen tekijänä ja prosessin johtajana - tanssija teoksen ja liikemateriaalin tulkitsijana. Koreografi on vielä täysin vastuussa teoksen konseptista, tyylistä ja sisällöstä, mutta teos syntyy suhteessa tanssijan kehollisuuden mahdollisuuksiin ja erityislaatuisuuteen. Imitaation ja toistamisen lisäksi tanssijan työhön kuuluu liikemateriaalin tulkinta.

Kolmannessa prosessissa koreografi toimii edelleen ohjaajana, mutta myös tanssijalta odotetaan aktiivista osallistumista teoksen luomisprosessiin. Butterworth puhuu tanssijasta teoksen myötävaikuttajana (contributor). Koreografi on vastuussa teoksen konseptista, mutta käyttää erilaisia tehtäväpohjaisia improvisaatio- ja score-harjoitteita apunaan teoksen materiaalin synnyttämisessä. Tanssijan tehtäviin kuuluu toistamisen, imitaation ja tulkinnan lisäksi aktiivinen sisällön tuottaminen ja sisällön luominen suhteessa annettuihin tehtäviin.

Neljännessä prosessissa koreografi toimii prosessin edistäjänä (facilitator) ja ohjaajana, mutta ei nauti täyttä valtaa. Hän on vastuussa johtamisesta ja prosessin kokonaiskaaresta, työn suunnittelusta ja toteutumisesta. Koreografin tehtävänä on tarjota metodeja ja ehdotuksia, jotka stimuloivat tanssijoita tuottamaan, synnyttämään ja kehittämään lisää materiaalia. Tanssija on aktiivisessa roolissa teoksen tekijänä, tasa-arvoisemmassa asemassa koreografin kanssa.[28]

---

28 Butterworth itse mainitsee tanssijan tekijäksi (*dancer as a creator*) vasta neljännessä prosessissa

Viidennessä prosessissa koreografi ja tanssija työskentelevät täysin tasavertaisina tekijöinä. Koko ryhmä toimii vuorovaikutteisesti, kokeellisesti ja demokraattisesti. Kaikki osallistuvat konseptin, sisällön ja muodon kehittämiseen ja synnyttämiseen.[29]

Omista tähänastisista kokemuksistani tanssijana voin sanoa, että täysin totalitäärinen ja täysin demokraattinen malli ovat melko harvinaisia. Usein edes työryhmäkeskeinen työskentely ei täytä lopulta jaetun tekijyyden ehtoja eikä prosessi ole koskaan täysin demokraattinen. Usein viimeistään viikkoa ennen ensi-iltaa, mikäli esitys ei ole vielä valmis, ottaa yksi henkilö vastuun päättämisestä itselleen. Vaikka työskentely olisikin ollut kollektiivista, niin viime kädessä löytyy aina henkilö, jolla on enemmän päätäntävaltaa.

Täysin totalitäärinen työskentelymalli on itselleni vähiten mieluisin ja kiinnostavin. En usko, että suostuisin työskentelemään kenenkään kehoinstrumenttina. Demokraattinen työskentelytapa on ajatuksena kutkuttava, sillä avoin prosessi voisi myös luoda uudenlaista estetiikkaa ja esitystaidetta. Harvoin on kuitenkaan mahdollista, että koko työryhmän olisi alusta alkaen synnyttämässä ja luomassa teoksen konseptia yhdessä aivan alkumetreiltä lähtien. Syyt ovat usein käytännölliset: ennakkosuunnittelu tapahtuu palkatta tai henkilökohtaisen apurahan turvin, työryhmää aletaan usein koota vasta kun jonkinlainen lupaus rahoituksesta tai esitysmahdollisuudesta on tiedossa. Vaikka prosessi alkaisikin jo aikaisessa vaiheessa yhteistyönä, on teos lähtenyt liikkeelle yhden henkilön alullepanemana. Voiko tällöin puhua täysin jaetusta tekijyyydestä?

Koen, että tanssijan rooli teoksen tulkitsijana, myötävaikuttajana tai kanssatekijänä ovat yhä yleisimmät työskentelyn tavat - vaihdellen kuitenkin aina produktion ja kokoonpanon mukaan. Usein työskentelytapa määrittyy ennen kaikkea koreografin mukaan: ryhmä harvoin yhdessä

---

29 Mielenkiintoista on kuitenkin, että Butterworth (2009, 187-188) säilyttää silti tanssijan ja koreografin nimikkeet erillisinä: ”choreographer as a collaborator and dancer as co-owner.”

päättää parasta mahdollista työskentelytapaa, vaan koreografi (tai muu ryhmän koollekutsuja) ehdottaa parhaaksi näkemäänsä työskentelymallia.

Opintojeni aikana Tanssitaiteen laitoksella pääsin työskentelemään tanssijana useissa erilaisissa kokoonpanoissa, mutta yhdessäkään produktiossa tanssijoita ei kuitenkaan sisällytetty teoksen taiteelliseen alkusuunnitteluun tai suunnittelijatyöryhmään. Ymmärrän, että järjestely syntyy käytännön syistä, mutta uskon myös, että erilaisten prosessien kokeileminen voisi auttaa hedelmällisellä tavalla ymmärtämään teoksen syntyprosessia ja tanssijan roolia laajemmin esiintyjänä, tekijänä, toimijana ja taiteilijana suhteessa teokseen. Työkokoonpanon ja työskentelytavan valinnassa on kyse perustavanlaatuisista päätöksistä, joka luovat taiteellisen, ideologisen ja poliittisen väittämän raamit sekä työskentelylle että teokselle. Uskon, että prosessin ja esityksen suhde on huokoinen: luomisprosessi on aina teoksessa läsnä, lopullinen teos on prosessinsa näköinen. Näin ollen meidän on myös pystyttävä tarkastelemaan niitä esteettisiä, ideologisia ja poliittisia valintoja, joita teemme osana työskentelyprosessia. On mietittävä, miten teemme, ei vain mitä teemme. Emme voi tehdä perustavanlaatuisesti uudenlaisia esityksiä, ellemme muuta työskentelytapoja.

Vaarana on, että opiskelijat oppivat ja todentavat yhä uudelleen jo tuntemiamme ja hyväksi havaitsemiamme työskentelymalleja. Mutta kuinka paljon tämä tarjoaa tilaa kokeiluille ja uuden löytämiselle? Enkä tarkoita tässä uutta esteettisenä vaan nimenomaan ideologisena ja poliittisena mahdollisuutena. Kun teos jaetaan esiintyjiin ja suunnittelijoihin, niin taide- tai teoskäsitys ei voi muuttua. Näin ollen tanssijan/esiintyjän ammatti-identiteetti pysyy myös muuttumattomana.

Tanssija - esiintyvä taiteilija?

Artikkelissaan Arlander (2011) ehdottaa omanlaista malliaan skaalasta, joka tarkastelisi esiintyjän ja tekijän välistä suhdetta. Arlanderin malli syntyy eräänlaisena teesinä Michael Kirbyn malliin *näyttelemisestä – ei*

näyttelemisestä[30], vaikkakin Arlanderin huomion tarkemmin esiintyjyydessä ja tekijyydessä. Kuka on teoksen tekijä ja teoksen esittäjä?

Arlanderin (2011, 92) skaala on seuraavanlainen:

1. muut ihmiset mediumina
2. esittäjä tekijän tulkkina
3. materiaalia tuottava esiintyjä
4. kollektiivinen tekijä
5. esiintyvä taiteilija
6. taiteilijan oma ruumis mediumina.

Arlanderin malli ei ole syntynyt erottelemaan tanssijan ja koreografian välistä roolijakoa, vaan pohtimaan laajemmin esitystä ja sen *tekijöitä, esittäjiä ja esiintyjiä*. Mielestäni tämä malli on mielenkiintoinen, sillä se mahdollistaa esiintyjän identiteetin tarkastelun itsenäisenä taiteilijana - eikä vain suhteessa toiseen, tekijään, auktoriteettiin. Vaikka Arlander puhuu esiintyjästä, voi mallia mielestäni hienosti soveltaa tanssijaan puhuttaessa tanssijan roolista ja identiteetistä suhteessa tekijyyteen, taiteilijuuteen ja toimijuuteen.

Yhdenvertaisuuksia Butterworthin ja Arlanderin välillä toki on. Arlander puhuu *kollektiivisesta tekijästä*, Butterworth *tasavertaisesta tekijyydestä.* Arlanderin *materiaalia tuottava esiintyjä* on verrattavissa Butterworthin kohtaan *tanssijasta esityksen luomisprosessin myötävaikuttajana*, mikä tuntuu olevan erityisesti nykytanssin näkökulmasta uusi normaali. Samoin myös Arlanderin *esittäjä tekijän tulkkina* tai Butterworthin vastaava *tanssija teoksen tulkitsijana* on erittäin yleinen.

Kun Arlander puhuu *muista ihmisistä mediumina*, voisi tämä Butterworthin mallissa olla joko *täysin autoritäärinen* tekijä, joka käyttää esiintyjiä

30 Michael Kirbyn (1972) artikkelissa ”On Acting and Not-acting” skaala näyttelemisen ja ei-näyttelemisen välillä määrittelee näyttelemistä representaation kautta, eli sen perusteella kuinka paljon esitetään, eikä esimerkiksi näyttelemisen onnistuneisuuden tai uskottavuuden kautta. Näin ollen näytteleminen ei määrity sen perusteella onko se vilpitöntä (ja ’autenttista’, esiintyjän puolesta) tai uskottavaa (katsojalle), vaan karkeasti sen perusteella milloin esiintyjä tai taiteilija toimii roolissa ja milloin ei.

lähinnä *instrumentteina*, tai vaihtoehtoisesti kyseessä voisi olla osallistava teos, jonka syntyyn katsojat osallistuvat (tavalla tai toisella).

Kuitenkin Arlanderin kohdat *esiintyvä taiteilija* sekä *taiteilijan oma ruumis mediumina* eroavat Butterworthin esittämästä jaottelusta sekä tarjoavat potentiaalia myös tanssijan käsityksen laajentamiseksi. Missä määrin teoksen esittäjä on teoksen tekijä, missä määrin esittäjälle kuuluu oikeus tekijyyteen? Mikä määrittelee taiteilijuuden? Laajentamalla skaalaa Arlander ehdottaa sitä mahdollisuutta, että esiintyjä/tanssija itse voi toimia teoksen tekijänä, suunnittelijana ja toteuttajana.

Arlanderin (2011, 97) mallissa esiintyvä taiteilija on "suunnittelusta ja toteutuksesta vastaava esiintyvä tekijä." Kyse on esiintyjästä, joka vastaa myös teoksen tekijyydestä, mutta silti hänet ensisijaisesti mielletään esiintyjäksi. Arlander antaa tästä esimerkkinä Madonnan ja Deborah Hayn. Vaikkakin eri genren taiteilijoita, molemmat vastaavat showstaan ja sen tekijyydestä, mutta näyttäytyvät meille kuitenkin ensisijaisesti esiintyjinä.

Arlanderin ehdottama *taiteilijan oma ruumis mediumina* puolestaan on taas päinvastainen vaihtoehto: taiteilija, joka käyttää omaa ruumista mediuminaan, mutta ei ole ensisijaisesti esiintyjä. Arlander antaa esimerkkinä esitystaiteilija Marina Abramovicin, jonka ura koostuu pääosin esityksistä ja performansseista, mutta silti hänet nähdään ennemmin taiteilijana kuin esiintyjänä. Moni performanssitaiteilija ajattelee olevansa esityksessä ja esiintyvänsä voidakseen toteuttaa ideansa esityksestä. He kuitenkin korostavat, etteivät ole teoksessa esiintyjinä. Tässä voisi viitata Kirbyn (1972) malliin näyttelemisestä: he asettavat kehonsa näytteille, mutta korostavat lähes olematonta esittämisen määrää esiintyjäntyöllisessä dramaturgiassa.

Mietin omaa tanssijuuttani ja tekijyyttäni. En koe olevani koreografi - tekijä - mutta silti teen omia teoksia. Usein sooloteosteni kohdalla lähestyn enemmän performanssitaiteilijaa kuin koreografia: vastaan esityksieni ideoinnista, suunnittelusta, toteutuksesta, esityksestä, dokumentoinnista ja markkinoinnista usein itse. Oma tarpeeni ja haluni ryhtyä tekemään esityksiä syntyi nimenomaan esiintyjän tarpeesta ja halusta päästä esiintymään. Koen usein tekeväni esityksiä esiintyjänä enkä suunnittelijana. Näen

tässä eräänlaisen tanssija-aktivismin potentiaalin: tanssijan ei tarvitse olla hierarkian alin tai systeemin heikoin lenkki. Miksi tanssikoulutukset eivät tähtää tanssijan itsenäiseen ammatti-identiteettiin ja taiteilijuuteen - siis myös konkreettisesti ja käytännöllisesti, sillä ajatuksellisesti tämä tapahtuu jo. Miksei esiintyjää ymmärretä muuta kuin osana esitystä - jonka tekijyys ei välttämättä esittäjälle edes kuulu? Vaikka puhutaankin tanssijasta esiintyvänä taiteilijana, useimmiten tanssijan roolina nähdään silti ensisijaisesti materiaalin esittäminen (tai materiaalin tuottaminen, produktiosta riippuen) mutta ei kokonaisen esityksen suunnittelu ja toteutus.

Esittäjä/tekijä

Palaan vielä Arlanderin (2011, 89) alkuperäiseen kysymykseen eli: ”Missä määrin esiintyjä on teoksen tai esityksen tekijä, ja missä määrin hän toimii sen esittäjänä?”

Esiintyjä on ja ei ole teoksen tekijä monin eri tavoin. Esiintyjän tekijyys riippuu siitä, miten esityksen parissa on työskennelty. Esiintyjälle kuuluvaa tekijyyttä voitaisiin muun muassa määritellä sen mukaan, kuinka merkittävässä roolissa hän on ollut esitystä tehdessä. Koreografi voi esimerkiksi ilmoittaa vastaavansa teoksen koreografiasta, kun taas esiintyjä liikemateriaalin tuottamisesta.

Missä ja miten tekijyys kuuluvat esiintyjälle riippuvat myös siitä, mihin osaan esitysprosessia keskitytään - voiko siis esittämisen hetken rajata teoksesta ulos. Missä kohtaa esityksestä tulee esitys? Usein esitys on mielikuvarakennelma, jonka teoksen esittäjä todentaa katsojien edessä ja tuo nähtäväksi/koettavaksi. Tekeekö tämä tapahtuman todentaminen esiintyjästä kuitenkaan teoksen tekijää?

Omasta mielestäni kysymys on problemaattinen, ja vastaisin kuitenkin kyllä. Esiintyjä on teoksen tekijä siltä osin, että hän esiintyy: hän on suhteessa ja dialogissa esitettävään materiaaliin, itseensä ja katsojaan, joutuen neuvottelemaan näiden kolmen välillä.

Esiintyjä on esityksen tekijä tekona (esityksen tapahtumisen ja ilmenemisen hetkessä). Samalla hän myös joutuu alati havainnoimaan ja neu-

vottelemaan etukäteen suunniteltua esitystä - toteutuksen voi myös nähdä tekijyytenä, omana taiteenaan.

Vaikka koreografi olisi luonut teoksen materiaalin, niin tanssijan keho on läsnä, tulkitsee tätä materiaalia juuri sillä hetkellä. Kuten Arlander (2011, 92) kysyy: ”kenen ruumis on esillä? Kenen ruumiista, kertomuksesta, minuudesta on kyse?” Eli käsitteleekö (tanssi)esitys lopulta aina esiintyjiensä esiintymistä ja heidän esittämää kehollisuutta, vai voiko se myös kurotella kohti muita maailmoja? Kuinka paljon tähän myös vaikuttavat katsojat ja heidän ruumiinsa – kaikki samassa tilassa, yhdessä?

Esiintyjällä on oikeus esitystilanteen tekijyyteen, sillä yhdessä katsojan kanssa he rakentavat esitystilannetta – ja tekevät teoksesta teoksen, esityksestä esityksen, itsestä itsen ja toisesta toisen. Yhdessä katsoja ja esiintyjä saattavat teoksen maailmaan. Esityksen tekijänä ei ole vain koreografi tai teoksen suunnittelijat; he ehkä ovat olleet esityksen alullepanijoita tai suunnittelijoita, mutta itse esitystilanteessa toimijoina ovat myös monet muut tekijät, inhimilliset ja elottomat: kaikki esitys-aika -tilanteen jakavat kehot luovat yhdessä esitystä tapahtumana. Näin ollen esiintyjä voidaan nähdä myös esityksen tekijänä.

Esiintyminen/esittäminen

Mikä on esiintymisen määrittävä tekijä? Mikä on esittämisen ja esiintymisen ero? Jään leikittelemään ajatuksella: voisiko esittämisen määritellä teoksen ilmentämisenä - esityksen tekemisenä toimintoina ja tekoina - ja esiintymisen kysyvänä dialogisuutena suhteessa katsojaan.

Voisiko esityksen siis nähdä tapahtumien kenttänä, joiden sisällä sekä katsoja(t) että esiintyjä(t) operoivat? Esiintyjänä olen yhtä lailla tilanteen päällä, että katsojan armoilla, sillä en pysty vaikuttamaan hänen kokemukseensa enkä hänen reaktioihinsa. Samalla tämä määrittelee myös esiintymisen laadun. Näissä puitteissa esiintyminen ei voi olla vain jo valmiin materiaalin suorittamista ja seuraamista alusta loppuun, vaan esiintyminen on huokoista, hengittävää ja syntyy vuorovaikutuksesta katsojaan. Suuri osa esiintyjäntyöstä on siis tietynlaista herkistymistä – hetkeen, toiseen,

itseensä. Toimintoina tämä voisi tarkoittaa esimerkiksi kuuntelemista, tarkkailua, katsomista, hengittämistä, havainnoimista ja läsnäoloa.

Esiintyminen on rytmiä ja dynamiikka - asioiden välisiä suhteita, jotka syntyvät vuorovaikutuksesta. Kaikki toiminta esiintyjänä syntyy aina suhteessa tähän dialogisuuden vaatimukseen. Esittäminen ja esiintyminen kietoutuvat aina toinen toisiinsa, toisiaan synnyttäen ja ruokkien.

Esiintyjäntyön dramaturgia

Kokemukseni tanssijana on, että minulle ei usein anneta tarpeeksi ohjeita, virikkeitä ja tietoa itse esityksen tai esiintymisen dramaturgiasta. Koen, että esiintymisen dramaturgia on yhtä tärkeää kuin esittämisen (liikemateriaalin kuljettamisen) ja esityksen dramaturgia (koreografian dramaturgia). Usein tanssijan tehtävänä on keskittyä vain esittämisen dramaturgiaan: liikkeisiin, liikelaatuihin, tehtäviin tai toimintoihin, joista esitys muodostuu. Samalla koen kuitenkin tarvitsevani luentaa itselleni siitä, mitä tapahtuu - ja miksi. Kyse ei ole vain muodon kuljettamisesta, vaan kuljetetun muodon neuvottelemisesta, läsnäolosta, toisen aistimisesta ja vuorovaikutuksesta - jatkuvassa suhteessa teokseen, itseensä ja toiseen (katsojaan).

Olin erityisen iloinen työskennellessäni tanssijana Joona Halosen kanssa hänen teoksessaan *Straight* (2013), sillä koin Halosen käsittelevän ja ratkovan esiintymisen ja esittämisen problematiikka hyvin läheisessä suhteessa itse teoksen merkitysmaailman rakentumiseen. Tanssijan ymmärtäminen esityksen ja esitystapahtuman tekijänä - eikä vain annetun materiaalin esittäjänä tai suorittajana - tuo esitystapahtumaan inhimillisyyttä ja humaaniutta, mutta myös huokoisuutta ja hengittävyyttä. Tanssijana ja esiintyjänä koin työskentelyn hyvin latautuneeksi, stimuloivaksi sekä myös antoisaksi, sillä Halosen käsitys teoksen rakentumisesta orgaanisena ja sosiaalisena tilanteena antoi minulle esiintyjänä jatkuvan vaateen dialogisuudesta, läsnäolosta ja uudelleenmäärittelystä. En pääse tuudittautumaan turvallisuuden tunteeseen harjoitus- tai esitystilanteessa, sillä läsnäolon vaatimuksen myötä joudun alati uudelleen neuvottelemaan

annettua materiaalia, suhdettani siihen, omaa sen hetkistä suoritustani ja kokemustani ulkomaailman kanssa. Näin tuntuu todella siltä, että esitystapahtuma syntyy "meidän kesken": itse esitys ei ole liikkeessä ja tanssissa, vaan siinä jännitteessä mikä syntyy sen välittäjän ja vastaanottajan välille.

Toinen

Palaan vielä esityksen ja esiintyjän suhteeseen katsojaan. Tekijyys ei rajoitu vain kehoihin, jotka ovat esillä. Minulle on tärkeää muistaa sisällyttää katsoja osaksi esitystapahtumaa ja sen tekijyyttä, sillä läsnäolollaan, katseellaan, hengityksellään ja ruumillaan myös katsoja tekee esitystapahtumaa todentuvaksi. Vielä harvoin pureudutaan tarkastelemaan katsojaa yhtäläisenä esitystilanteen tekijänä kuten esimerkiksi esiintyjää/tanssijaa, vaikka molempien ruumiit ovat esitystilanteessa samanaikaisesti läsnä ja muodostavat esitystilannetta. Aina katsojaa ei ole välttämättä suunnitella osaksi esitystä, mutta silti katsojan läsnäoloa esitystapahtumaan vaikuttavana tekijänä ei voi kiistää. Näin ollen esitys ei paikannu vain tässä maailmassa, vaan aina myös vastaanottajassa: kokemuksena, aistina, havaintona, ymmärryksenä.

Esitystaiteilija Tuomas Laitinen (2011) kirjoittaa artikkelissaan ”Katsoja esityksen tekijänä” katsojasta ja katsojuudesta teosta määrittävänä tekijänä. Laitinen esittää ajatuksen katsojasta esityksen paikkana; koska esitystaide on laadultaan ohimenevää, katoavaa ja hetkeen sidottua, kokemus esityksen vastaanottamisesta tapahtuu ja muisto jää elämään katsojassa (Laitinen 2011, 246). Hän kirjoittaa, kuinka nykyesityksessä katsojan positio on usein yhä herkullisempi ja haastavampi. Katsoja ei ole enää pelkästään esityksen vastaanottaja, vaan aktiivinen kanssatoimija ja esityksen rakentaja itsekin.

Kuinka ottaa katsoja, katsojan positio ja katsojan ruumis huomioon jo esitystä tehdessä, eikä vain sen esittämisen ja esiintymisessä yhteydessä? Katsojan ruumiillisuus voi vaikuttaa teoksen syntyyn jo lähtökohtaisesti, rakenteellisesti, ajatuksellisesti. Laitinen toteaa: ”Mahdollisuus ottaa esitys vastaan kokonaisvaltaisena, ruumiillisena olentona, mikä monissa

esityksissä tarjotaan yleisölle kuin ohimennen, ei ole vain esityksellisyyden sivutuote vaan esitykseen taidemuotona sisältyvä perustavanlaatuinen ominaisuus" (Laitinen 2011, 250).

Ehkä Butterworthin (2004) mallia koreografin ja tanssijan suhteesta voisi soveltaa hahmoteltaessa katsojan roolin merkitystä suhteessa esitykseen, esitystapahtuman ja esiintymisen laadun rakentumiseen.

Täysin autoritäärinen esitys määrää katsojan position tiukasti eikä anna katsojalle vapautta toiminnan eikä "tulkinnan" suhteen. Teoksella on tiukka lukuohje, joka toimii "many-to-one"-periaattella, eli vain yksi luentatapa on oikea.

Täysin demokraattinen esitys taas jakaa toimijuuden tasavertaisesti osapuolten välille. Tällöin puhutaan yhteisestä agentuurista. Teos antaa totaalisen vapauden teoksen ymmärtämiseen ja rakentamiseen sekä esitystilanteessa toimimisen suhteen. Tämänkaltaisessa esityksessä esiintyjien ja katsojien roolit sekoittuvat. Demokraattista esitystä ei voi hahmottaa kerralla kokonaisuudessaan, vaan esityskokemus on pirstaleisempi ja esitys levittyy laajalle, eikä ole kenenkään hallittavissa. Ajatus on kutkuttava, sillä tämänkaltainen esitys haastaisi ymmärryksemme niin teoksesta, esityksestä kuin taiteestakin - rikkoen roolit ja rajat. Kuten Helena Sederström (2002) kirjoittaa, taideteoksen oletetaan yhä olevan "ehjä, muusta elämästä erillinen kokonaisuus, joka kertoo jotakin yleispätevää." Samalla olen kiinnostunut kuitenkin juuri siitä toisesta, vaihtoehtoisesta – voiko taide, teos tai esitys olla jotain laajalle levittäytyvää, moninaista, rikkonaista?

Perinteinen malli olisi esitys, jossa esiintyjät toimivat teoksen esittäjinä ja katsojat teoksen tulkitsijoina. Sederströmin (2002) sanoja lainaten: Katsoja " (...) antaa taideteokselle merkityksiä omien odotustensa pohjalta. Toisaalta vastaanottajan odotukset ovat kulttuuristen konventioiden muovaamia."

Esitys, jossa katsojan positio rakentuu esityksen myötävaikuttajana, olisi rakenteeltaan osallistavampi. Teos antaa selkeän raamin, jonka sisällä annettujen tehtävien mukaisesti katsoja rakentaa omaa osallistumistaan. Katsojalla on mahdollisuus vaikuttaa myötävaikuttajana esityksen raken-

tumiseen, mutta hänellä ei ole mahdollisuutta muuttaa esityksen rakennetta - eikä välttämättä edes mahdollisuutta kieltäytyä osallistumisesta.

Katsoja esityksen tekijänä voisi olla toisenlainen osallistavan esityksen muoto, jossa esityksen tarjoamat puitteet ovat vapaammat. Tämä voisi olla hyvin avoin konsepti tai kutsu, johon katsoja saa vastata haluamallaan tavalla tietyn viitekehyksen sisällä. Näin ollen katsojalla on myös suurempi vaikutus omaan toimintaansa ja omiin päätöksiinsä.

Tällä tavalla Butterworthin skaalaa soveltaen se liukuu passiivisesta katsojasta kohti aktiivista teoksen vastaanottajaa aina kohti aktiivisempaa osallistujaa ja lopulta kohti tasa-arvoista tekijää/toimijaa.

Vaikka kokemuksellisuudesta ja esityksen eri ulottuvuuksista on tullut yhä vakiintuneempi osa esityskäytänteitä, tuntuu yhä usein vallalla olevan ajattelu katsojasta esityksen passiivisena todistaja, varsinkin tanssiesityksen kohdalla. Eikö tanssiminenkin voisi todentua niin monessa eri muodossa suhteessa esitykseen, esittämiseen - ja ennen kaikkea katsojaan?

...manifesti?

Jos tekijyys kuuluu kaikille, mikä on siis taiteilijuuden määrittävä tekijä? Jos tekijä on kuollut, mikä on taiteilijan rooli?

Helena Sederström (2002) ehdottaa: ”Taiteilijuus olisi ehkä syytä nähdä luovan innovatiivisuuden kautta – ei välttämättä luovaa toimintaa toteuttavana tekijyytenä.” Näen tämän huomion tärkeänä nimenomaan siksi, että esitystilanteessa tekijän position saavat niin tekijä (koreografi), esiintyjä (tanssija) kuin katsoja (teoksen vastaanottaja). Katsoja ja esiintyjä tekevät esitystapahtumaa, vaikka koreografi olisikin aikaisemmin tehnyt teoksen. Näin myös taiteilijuutta ei voi määritellä kattavasti tekemisen tai tekijyyden kautta, vaan se on pystyttävä rajaamaan jotenkin toisin.

Taiteilija voi toimia teoksen esiintyjänä tai teoksen esittäjänä. Taiteilija voi käyttää omaa tai toisen ruumistaan mediumina. Taiteilija voi olla, mutta taiteilijan ei tarvitse olla teoksen tekijä. Taiteilijan rooli voi olla toimia prosessin ideoijana tai alullepanijana. Taiteilija voi jakaa tekijyyttä. Taiteilijuuden voi nähdä luovan innovatiivisuuden kautta. Esiintyjä

voi olla instrumentti, teoksen esittäjä, teoksen tulkitsija, teoksen synnyn myötävaikuttaja, teoksen tekijä. Esiintyjä voi käyttää omaa esiintymistään mediuminaan. Esiintyjä voi olla itsenäinen taiteilija. Esiintyjä voi korvata esityksen. Katsoja voi olla teoksen vastaanottaja, osallistuja, tekijä, kokija, katsoja, todistaja, läsnäolija. Katsoja voi olla teoksen paikka. Katsoja voi korvata teoksen. Katsoja, esitys, teos, esiintyjä, tila ja aika neuvottelevat keskenään. Roolit, määreet ja tilanteet ovat sopimuksenvaraisia ja neuvoteltavia. Rajapinnat ovat huokoisia ja vaihtelevia.

Minulle taiteilijuuteen ja tekijyyteen liittyy voimakas yhteiskunnallinen ja eettinen vastuu. Kaikki toimintamme syntyy aina suhteessa toiseen.

Usein teatteri nähdään poliittisempana taiteenmuotona kuin tanssi. Uskon, että syynä tähän on teatterin vahva yhteiskunnallinen ote kielen kautta: teatteri ja draama pystyvät käsittelemään yhteiskunnan epäkohtia konkreettisesti ja välittömästi kielen avulla. Tanssi tarjoaa kuitenkin yhtäläisen mahdollisuuden pureutua olemassaolon kysymyksiin, tarkkailla suhdettamme liikkeeseen (sen hyväksyntään tai vastustamiseen) ja kehoon - yksityiseen, yleisöön, julkiseen, yhteiskunnalliseen, kulttuuriseen. Keho on valtaa, suhteita, massoja, ryhmittymiä, voimaa, herkkyyttä. Liikettä on kaikki: ei vain tanssi.

Näyttämö on aina eräänlainen ehdotus potentiaalisesta maailman järjestämisestä tai maailmassa olemisen tavasta - omanlaisensa utopia. Poliittisuus ei ole vain asioiden kohdistamista kielellä. Poliittisuus on, tai voi olla, meitä liikuttavien ja meihin vaikuttavien valtarakennelmien tarkastelua. Tämän takia näen erityisen tärkeäksi työskentelytapojen ja -metodien tarkastelun ja määrittelyn. Tanssin avulla voimme katsoa tapaamme olla - liikkeellisesti, kehollisesti, asenteellisesti. Yksin ja yhdessä, suhteessa toiseen: suhteessa itseemme ja omaan toimintaamme, toiseen ja toisen toimintaan.

Helena Sederström (2002) kirjoittaa artikkelissaan ”Taiteilijuus murroksessa”, kuinka taide, tanssi ja maailma on pitkään pyörinyt miesten ehdoilla. Taiteen määrittely on myös aikaisemmin suosinut miehiä. 1800-luvulla kuvataiteissa aiheisto oli hierarkisoitunut siten, että merkittäviä

aiheita olivat muun muassa kansallisuus, historia ja mytologiat, jotka olivat kaikki tyypillisiä miestaiteilijoiden käsittelemiä aiheita. Samalla naistaiteilijoiden käsittelemät aiheet – kuten naisten ja lasten arki, eläimet – olivat mitättömiä, Helena Sederström katkaa: ”Naisten elämänpiiriin kuuluvia sisältöjä oli ilmeisesti vaikeampi hyväksyä kuin naisia taiteilijoina”.

Jään miettimään, mitkä ovat niitä aiheita, jotka jäävät tänä päivänä taiteen – ja erityisesti tanssitaiteen – kentällä käsittelemättä. Mitkä ovat tällä hetkellä ”mitättömiä” aiheita, ja mitkä ovat hierarkiassa ylimpänä? Vai onko tämänkaltaiset rakennelmat jo sortuneet? Ketkä ovat tällä hetkellä syrjittyjä taiteilijoita aiheittensa vuoksi?

Yhdysvaltalaisen valokuvaajan Diane Arbuksen kerrotaan sanoneen: "For me, the subject of the picture is always more important than the picture." Arbus tuli tunnetuksi erityisesti yhteiskunnan marginaalissa elävien ihmisten, valokuvaajana.

Olen kiinnostunut teoksen tekijöistä ja esittäjistä. Loppujen lopuksi olen kiinnostunut ihmisistä. Esitystilanne on kaikessa keinotekoisuudessaan ja outoudessaan intiimi ja hellyttävä tilanne. Esitykseen - teatteriin ja tanssiin - liittyy mielessäni aina jotain lapsenomaista vakavuutta. Kyse on sekoituksesta todellisuutta ja mielikuvitusmaailmaa, leikkiä ja vakavuutta, piilottamista ja paljastamista, jonkun asian esittämistä ja näkyväksi tulemista. Kuten Laitinen (2011, 254) toteaa: "Taiteilijoiden uuttera innokkuus konkretisoida ajatusrakennelmia näyttämöllisiksi hetkiksi on sekä pateettinen että vilpittömyydessään viehättävä piirre.”

Minun on usein hankala nähdä teosta ihmisiltä. Jään tarkkailemaan ihmisiä, heidän kehollisuuksiaan, laatujaan. Asento on asenne. Juuri näitä – asentoja, asenteita ja maailmassa olemisen tapoja – unohdun usein katsomaan. Samalla jään usein pohtimaan taiteilijan motiiveja: en ikään kuin osaa katsoa teosta itsessään, vaan pohdin aina taiteilijan halua tai tarvetta näyttää minulle juuri tämän. Kuinka tietoisia nämä valinnat ovat olleet? Miksi juuri tämä?

Näin ollen keskustelen aina kuvitteellisen henkilön - toisen - kanssa. En ole pelkästään suhteessa materiaaliin vaan myös sen tekijöihin - toteut-

tajiin ja suunnittelijoihin. Esitys on minulle parhaimmillaan sosiaalinen tapahtuma ja kutsu dialogiin. Tunnen nautintoa kerääntymisestä yhteisen asian äärelle. Esitys tapahtuu ja todentuu juuri tässä hetkessä, meidän kaikkien läsnä ollessa, meidän kesken. Näin ollen koen, että yksi (tanssi) esityksen ominaislaaduista ja potentiaaleista on nimenomaan esitystilanteen kollektiivisuuden ymmärtämisessä.

Esitys on aina rakennettu tilanne, jossa eri osat kommunikoivat, neuvottelevat ja keskustelevat toistensa kanssa. Samoin kuin katsoja määrittelee omaa suhdettaan teokseen, sen maailmaan ja sen esittäjiin, samalla esiintyjät myös ratkovat omaa lähestymistapaansa teokseen, sen esittämiseen, omaan tekemiseensä sekä myös katsojan läsnäoloon ja katseen alla todentumiseen. Parhaimmillaan tämä dialogisuus näyttäytyy lämpönä, uteliaisuutena ja jatkuvana kysymisenä.

Epilogi

Voiko identiteetistä edes kirjoittaa – vai paljastuuko se rivien välistä? Luoko kaikki taiteilijan tuottama tietynlaista manifestia? Tarvitseeko teoksen tekijän päättää teoksen aihetta, vai paljastaako teos itsessään sen, mitkä aiheet sitä käsittelevät? Voiko prosessi ohjata tekijäänsä? Tarvitseeko aihetta valita ja käsitellä, vai onko olemassa muunlaisia työskentelytapoja? Mikä on metodin ja metodologian välinen suhde?

Kysymisen luoman jännitteen tilassa olen kirjoittanut opinnäytetyötäni; katsonut lähelle ja kauas, miettinyt muotoa ja sisältöä, ajatusta ja liikettä sekä sisäisen ja ulkoisen suhdetta toisiinsa. Tarkoitukseni oli jäsentää ja eritellä itselleni niitä maailmoja – kuvitteellisia, rakenteellisia, todellisia, opittuja, lainattuja – joiden sisällä ja joista käsin toimin.

Kirjoittaminen on ollut eräänlaista tanssijuuden ja taiteilija-identiteetin purkua sekä maailmasuhteen päivittämistä. Alussa en tiennyt, kuinka purkaa näitä identiteettejä osiin. Siispä päätin lähteä siitä kaikesta. Lähestyin kirjoittamista samoin kuin uuden teoksen luomista: prosessina, kokeiluna, uuden oppimisena. Lähdin kirjoittamisen kanssa hakusille, vapaasti haparoiden ja tunnustellen, tuntemattomille vesille. Leikittelin ajatuksella, että kyllä kaaos tietä näyttää.

En ole valinnut yhtä ja eheää muotokieltä, jonka sisällä pysyisin ehdottomasti. Näin ollen myös henkilökohtainen ja asialähtöinen neuvottelevat kirjoituksessani. Myös kirjoitusprosessin ajalliset kerrostumat ovat läsnä. Prosessin aikana pyrin viittaamaan itseeni, reflektoimaan toimintaani, suhteuttamaan sitä aikaisempaan kokemusperäisyyteen sekä kurottamaan kohti toisia todellisuuksia. Tiedostaen, ettei mikään prosessi, ajatus tai teos synny tyhjiössä. Ajatus inspiroituu, jäsentyy, linkittyy. Moniäänisyys ja kaaos – näistä kahdesta tässä kaikessa lopulta on kyse.

Teesit itselle juuri nyt:

1. On pysyttävä alati huokoisessa ja orgaanisessa suhteessa niin omaan henkilökohtaiseen kuin laajempaan, kollektiiviseen historiaan. Tämä tarkoittaa jatkuvaa tradition ja vakiintuneen käsitteistön tarkastelua ja uudelleenmäärittelyä. Tanssi syntyy, elää ja kuolee päivittäin.
2. On kiinnostuttava niistä liike- ja kehotodellisuuksia, jotka tällä hetkellä minulle avautuu.
3. (On myös hyvä kulkea kaupungilla silmät auki. Maailma tapahtuu jo.)
4. Olen jo nyt valmis toimimaan: en tarvitse enempää tietoa tai kokemusta. On rohkaistava polyfoniaa: kaikenlaista keskustelua ja mahdollisimman monen mielipiteen kuulumista - eikä vain niitten, joilla on kantavin ääni. Tämä tarkoittaa myös kaikenlaisia kehoja.
5. Miten voin omalla toiminnallani edistää sallivuutta ja demokraattista polyfoniaa?
6. Maailma tarvitsee läsnäoloa. Avoimuutta, välittömyyttä ja kriittisyyttä – ja samalla rohkaisua ja uteliasta mieltä.
7. Välillä itsensä voi myös päästää helpommalla. Problematisointi on liian vaikeiden kysymysten esittämistä, joihin meillä ei ole vastauksia. Kysyminen on myös mielentila ja suhde maailmaan

1.4.2014, Wienissä

Kommentti: Hämmentyneenä luen vain kolme vuotta vanhaa kirjallista opinnäytetyötäni; pohdin tekstiä, sanoja, valtaa, valkoisuutta, koulutusta, etuoikeutettua asemaa. Muutama sanavalinta särähtää korvaan, vaikka teksti onkin vasta muutaman vuoden vanha. Huomaan kuitenkin jo nyt muutoksen niissä diskursseissa, joita eurooppalaisen ja suomalaisen tanssitaiteen kentällä tapahtuu.

Kirjoitin opinnäytteeni alkutalvesta 2014 - olin muuttanut Wieniin vain muutama kuukausi aikaisemmin, pois tutusta kulttuuriympäristöstä ja turvaverkostosta. Kirjoitusprosessi oli tiivis, intensiivinen, välitön ja intuitiivinen - kiitos ohjaavan opettajani Aune Kallisen, joka rohkaisi minua etsimään omaa ääntäni kaiken sen keskeneräisyyden, tietämättömyyden ja häpeän keskellä. Teksti syntyi nopeasti; se syntyi osaksi sitä turhautumista, mitä olin kohdannut tanssijana ja tanssijan työnkuvan suppeana luentana, mutta myös häilyvästä identiteetistä suhteessa seksuaalisuuteen ja sukupuoleen. Olenko vain kehoni? Teksti oli pyrkimys osata kriittisesti unelmoida radikaalisti toisenlaisesta todellisuudesta, jostain muusta kuin havainnosta ja sen tuomasta kokemuksesta. Ei tässä ja nyt - vaan sitten, siellä.

Opintojen aikana olin ollut kriittinen liiallisesta fenomenologisesta luennasta, sillä koin, ettei sitä kontekstualisoitu tai kyseenalaistettu tarpeeksi. Tämän vuoksi sanoin heti aluksi Aunelle, etten ainakaan halua mitään “fenomenologiakirjoitusta”. Tai ehkä minua kiinnosti kaikki muu paitsi tanssi. Jälkeenpäin ajatellen tuntuu, että opinnot olivat ennen kaikkea kielellisiä - opimme tavan puhua, ajatella, artikuloida ja jakaa tanssia.

Nyt kun luen tekstiä, huomaan kuinka opinnot Teatterikorkeakoulussa eivät olleet herättäneet minua pohtimaan identiteettiä ihonvärin, seksuaalisuuden, sukupuolen, luokka-aseman tai kehollisen kyvykkyyden kautta. Tämä näyttäytyy minulle ongelmallisena, varsinkin kun jo teoksen otsikko - “Kirjoituksia tanssijan ja taiteilijan identiteeteistä” - mainitsee sanan identiteetti, ottamatta kuitenkaan siihen varsinaisesti mitään kantaa. Teoksen kirjoittajan ei tarvitse määritellä itseään tai omaa identiteet-

tiään, vaan hänellä on varaa pohtia taidetta ja identiteettiä universaalisti ja poeettisesti- eli tyypillisesti niin, miten etuoikeutetulla on varaa puhua.

Kysymys identeeteistä
on yhä taiteentekemiseni ja tanssijuuteni keskiössä. Ratkon edelleen taiteilijuutta toimijuuden ja tekijyyden kautta suhteessa identiteetteihin, yhteisöihin ja yhteiskuntaan. Tällä hetkellä mietin: miten voin rakastaa modernin tanssin historiaa, joka kumpuaa valkoisen kehon ideaalista abstraktien muotojen toteuttajana - sen universaaliudesta? Miten purkaa valta-asetelmia ja todellisuuksia, joita pidämme yllä, toisinnamme ja todennamme? Kuka on oikea ihminen? Näihin kysymyksiin palaan yhä uudestaan osaamatta valita, missä seison.

Lähdeluettelo

Arlander, Annette. 2011. ”Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä” teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene,* toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, 86-100.

Butterworth, Jo. 2009. ”Too many cooks? A framework for dance making and devising” in *Contemporary Choreography. A critical reader,* eds. Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut London: Routledge. 177–194.

Kirby, Michael. 1972.”On Acting and Not-Acting”. *The Drama Review* 16:1, 3-15.

Laitinen, Tuomas. 2011. ”Katsoja esityksen tekijänä” teoksessa *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene,* toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, 246-255.

Sederström, Helena. 2002. ”Taiteilijuus murroksessa” julkaisussa Opetusministeriö: *Taiteen mahdollisuuksista enemmän - taide ja taiteilijapoliittisen ohjelmaehdotuksen oheisjulkaisu.* Haettu 21.1. 2014. http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitii kka/linjaukset_ohjelmat_ja_hankkeet/taide- _ja_taitelijapoliittinen_ohjelma/liitteet/oheistao.pdf

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun tanssijan maisteriohjelman tutkintovaatimukset, Tanssitaiteen laitos. Haettu 22.1. 2014. http://www.teak.fi/tanssi/tutkintovaatimukset/ma_tanssija

Viivi Niiniketo

Viivi Niiniketo on helsinkiläinen tanssitaiteilija. Hän on valmistunut tanssitaiteen maisteriksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta vuonna 2015 ja opiskellut vaihto-oppilaana UdK Berlin HZT -kandidaatin koulutusohjelmassa. Tanssijana Niiniketo on kiinnostunut esityksen todellisuuden ja fiktion välisestä rajasta, esiintyjän minuuden moniulotteisuudesta sekä vuorovaikutuksesta työryhmän, teoksen ja katsojien välillä. Tanssijantyön lisäksi Niiniketo on toiminut tanssinopettajana noin 10 vuotta.

Tällä hetkellä Niiniketo opiskelee Helsingin yliopistossa pääaineenaan germaaninen filologia ja sivuaineinaan aineenopettajan pedagogiset opinnot, pohjoismaiset kielet sekä sosiaalipsykologia. Niiniketo on kiinnostunut soveltamaan esitystaiteen tietoja ja taitoja myös taidekentän ulkopuolella. Hänen tavoitteenaan on hyödyntää laaja-alaisesti eri alojen osaamistaan. Niitä yhdistää hänen kiinnostuksensa oppimiseen, yksilön ja ryhmän vuorovaikutukseen sekä keholliseen ja kielelliseen ilmaisuun. Kuva: Sakari Viika.

Minä rajattuna ja avattuna: Esiintyjän kysymyksiä teosprosesseissa *Titled – Tittelöity* ja *Human Resources* (2015)

Johdanto

Aihe kirjalliseen opinnäytteeseeni löytyi teoksesta *Titled – Tittelöity*, jossa olin mukana esiintyjänä vuonna 2014. Teos tarjosi minulle välillä turhauttavan, mutta kuitenkin erittäin kiehtovan esiintyjäntyöllisen haasteen: Olla vain ja esiintyä minuna. Esiintyjän näkökulmasta se nosti esiin suuria kysymyksiä kuten ”mitä on oleminen?”, ”mitä minuna oleminen on?” ”mitä esiintyminen on?” ja ”mitä minuna oleminen on, kun esiinnyn?”

Kysymykset ovat seuranneet minua teoksesta lähtien. Ne askarruttavat ja kiinnostavat minua yhä uudelleen. Pohdinnan myötä kysymykset ovat lisääntyneet: Miten olen ’vain’? Eihän ole olemassa ’vain olemista’, vai onko? Mitä on olla minä, kun asettuu esitykseen katsottavaksi? Onko minuus jotain staattista? Voiko se olla? Mitä sillä tarkoitetaan, kun ohjaaja tai koreografi sanoo: ”nyt olet sinä”? Miltä se näyttää ja tuntuu? Ja miten se eroaa roolityöskentelystä? Enkö minä aina ole minä? Katoanko minä jonnekin, jos esiinnyn hahmona? Voinko esiintyjänä olla olematta minä? Ja toisaalta, voinko esiintyjänä olla olematta roolissa? Miten se esityksessä esitetty minuus eroaa ’arki minusta’? Voiko niitä erottaa? Onko olemassa ’aitoa minää’?

Kirjallisessa opinnäytteessäni haluan jatkaa pohdintaani, saadakseni lisää selkeyttä kysymyksiini. Lähestymistapani on melko filosofinen. Olemisen ja minuuden pohdinnan tukena käytän Timo Klemolan (2013) esittelemää näkemystä tietoisuuden rakenteesta sekä Kirsi Monnin (2004) tulkintaa Heideggerin ontologiasta. Lisäksi haen vaikutteita esitystutki-

muksen puolelta ja käyn keskustelua Kati Raatikaisen (2014) kirjallisen opinnäytteen kanssa.

Tarkastelen kysymyksiäni esiintyjän näkökulmasta teoksissa *Titled – Tittelöity* ja *Human Resources.* Teokset asettivat minut esiintyjänä hieman erilaisiin tilanteisiin. *Titled – Tittelöity* esityksessä esiinnyin minuna ja *Human Resources* esityksessä mieshahmona. Kiinnostuin miettimään kysymystä, erosiko minuna olemiseni kahdessa lähtökohdiltaan kovinkin vastakohtaisessa teoksessa. Ja jos se erosi, niin miten.

Minulla on paljon kysymyksiä ja jokaisen uuden kysymyksen myötä pohdintani laajenee. Aiheeni on laaja, mutta tällä hetkellä tuntuu merkityksselliseltä asettaa nämä suuret kysymykset rinnakkain. Ehkä kysymysten suhteiden hahmottaminen voi auttaa jäsentämään, mitä minuna oleminen esiintyjänä on.

Seuraavaksi kerron kirjallisen työni rakenteesta, joka pohjautuu omaan tapaani hahmottaa maailmaa ja sen laajuutta sekä yksityiskohtia. Se on myös eräänlainen strategiani, miten hahmotan esiintyjänä olemista teoksien sisällä.

Rajaus on avaus

> Heidegger kysyy: Mikä on ikkuna?
> Maalauksen tai ikkunan kehys: Kehysten teoksellinen merkitys on rajaaminen, mutta se rajaus on avaus. Avaus, jossa rajautuu se, mitä muuten emme näe eli avoin tila. Se, missä ei muuten ole mitään. Tämä rajaaminen on kokoamista. Rajaus tarvitaan, jotta voidaan vapauttaa jotakin. (Luoto 2015.)

Kirjallisessa opinnäytteessäni mielenkiintoni kohdistuu ’olemisen’, ’minuna olemisen’ ja ’esittämisen’ pohdintaan suhteessa taideteokseen ja maailmaan. Nämä käsitteet kattavat koko maailmankaikkeuden, joten minun on tehtävä rajoja. Tuntuu tarpeelliselta aluksi jäsentää omaa ta-

paani hahmottaa maailmaa ja avata ajatteluni ymmärtämisen kannalta merkityksellisiä kirjallisen työni rajaamisen valintojani.

Rajaus jäsentää maailmaa. Se sulkee ulkopuolellensa jotain, mutta avaa sisälleen uuden maailman. Tämä uusi maailma zoomautuu ja rajojen sisältä avautuu pienempiä yksityiskohtia. Ne ovat jälleen rajattavissa olevia maailmoja, jotka avaavat jotain uutta sisällensä. Voimme vaihdella tarkastelupintaa valitsemalla, minkälaisia rajauksia teemme, ja siten olemme tekemisissä erilaisten sisältöjen kanssa. Nämä rajausten sisällöt puolestaan ovat suhteessa sen ulkopuolella olevaan maailmaan. Kaikki toimivat yksin kokonaisuutena muodostaen kuitenkin yhdessä yhä uudenlaisia kokonaisuuksia rajauksista riippuen. Näin muodostuu erilaisia monikerroksellisia verkostoja ja vuorovaikutuksia verkostojen sisällä ja välillä.

Kirjallisessa työssäni lähden liikkeelle rajaamalla minut maailmasta, sillä olen se näkökulma, josta käsin olen, esiinnyn ja kirjoitan. Tarkastelen ja avaan ensin omaa sisäistä maailmaani, koska sen hahmottaminen on ehdottoman tärkeää esiintyjäntyössä.

Seuraavaksi rajaan ulkopuolelleni kaksi maailmaa – teokset *Titled – Tittelöity* ja *Human Resources* – joissa olin mukana tanssijana osana maisteriopintojani. Tarkkailen sitä, minkälaisina mahdollisuuksien kenttinä nämä kaksi teosmaailmaa avautuivat ja avautuvat minulle esiintyjänä. Lisäksi pohdin, miten teosten rajat muodostuivat harjoitus- ja esitysprosesseissa yhteistyössä koreografien ja työryhmän kanssa ja minkälaisia rajoja yhteistyömme sisälsi. Lopuksi avaan vielä teosmaailman sisältä käsin suhdettani teoksen ulkopuolelle katsojiin ja muuhun maailmaan.

Lauseessa piste on luonteeltaan sulkeva ja määrittävä. Voisiko kysymysmerkki olla sen sijaan avaus erilaisille mahdollisuuksille? Maisteriopintojeni eri vaiheissa professori Ari Tenhula on usein antanut esiintyjän ja koreografin välisen kommunikaation neuvoksi ehdottavan kysymisen. Sen sijaan, että kysyisin suoraan, ehdotan kysyen. Tuolloin ilmaisen ja jaan esiintyjänä omia kokemuksiani ja avaan mahdollisuuksia koreografille sen sijaan että vaatisin yhtä vastausta. Pyrin pitämään tämän ehdottavan kysymisen lähestymistapana myös omalle kirjoittamiselleni, jotta olemisen

pohdinnasta ei tulisi staattista. En pyri löytämään ehdottomia vastauksia, sillä en usko olemisen koskaan olevan lopullisesti ratkaistua. Sen sijaan toivon avaavani näkemystäni ja siten saavani lisää tilaa 'olemisen', 'minuna olemisen' ja 'esiintyjänä olemisen' ympärille. Samalla toivon tuovani esiin erilaisia esiintymiseen liittyviä kysymyksiä.

'Avaus' on tällä hetkellä avainsana. Tuntuu siltä, että tässä vaiheessa elämää, opintoja, ammattia on tärkeää kasata yhteen ajatuksiani ja kokemuksiani, jotta voin 'astua kentälle' avoimena enkä sulkeutuneena.

Minun rajani

Ensimmäisenä rajaan minut maailmasta. Minkälainen maailma rajojeni sisälle avautuu? Siellä sisäisessä maailmassani on ainakin minun näkökulmani, josta käsin minä olen maailmassa tai esimerkiksi teoksen rajojen sisällä. Sisäisyyteni kautta kirjoitan myös tämän opinnäytteen. Mutta miten minut voi rajata? Mikä on 'minä'? Mitä on 'oleminen'? Mitä on 'esiintyjänä oleminen'? Näihin kysymyksiin avaan tässä luvussa filosofia- ja teoriapohjaa, jota hyödynnän pohtiessani omia kokemuksiani esiintyjänä olemisesta luvussa kolme. Tässä kohtaa puhun 'minusta', joka ei viittaa vain minuun eli Viiviin vaan siihen minuuden näkökulmaan, joka meillä kaikilla on.

Ensin esittelen filosofin Timo Klemolan (2013) teoriaa, jossa kerrotaan tietoisuuden peruselementeistä. Olemisen kysymyksessä tukeudun puolestaan Kirsi Monnin (2004) väitöskirjaan, jossa hän pohtii olemista Heideggerin ajatusten pohjalta. Olemiseni on vuorovaikutusta maailman kanssa, joten otan jo tässä vaiheessa esiin esitysteoriaa. Sen myötä avautuu kysymys minuuden rooleista ja representaatiosta.

Klemola ja tietoisuus

Aloitan kysymällä: miten minä voisin rajautua? Missä on minun rajani? Maija Hirvanen (2013) puhui luennollaan siitä, että filosofi ja feminismin teoreetikko Elisabeth Groz ehdottaa, että ihminen muodostuu siinä pisteessä, missä iho kohtaa maailman. Tämä rajaus avaa mielestäni ihmisen fyysiseksi kappaleeksi, eräänlaiseksi säiliöksi, jonka sisällä avautuu maailma,

joka on elävä. Onko tämä elämä se 'minä'? Itselleni tämä Grozin ehdottama tapa rajata minut on helpoiten hahmotettavissa. Kehoni ulkoisin pinta, iho, erottaa minut fyysisesti ympäristöstäni mutta myös yhdistää minut siihen.

Säilytän ajatuksen Grozin tavasta rajata ihminen ja aloitan minuna olemisen tutkimisen omasta sisäisestä maailmastani. Syyn siihen kiteyttää filosofi Timo Klemola (2013, 39) seuraavassa sitaatissa: "...jos haluamme oppia tuntemaan sekä ulkoista että sisäistä maailmaa, meidän on tutkittava tietoisuuttamme. ... maailma ilmenee meille aina tietoisuutemme kautta. Me koemme maailman tietoisuudessamme"

Tietoisuus tapahtuu rajojemme sisällä, siellä jossain syvemmällä, missä on 'minä'. Jotta hahmottaisimme sitä paremmin, esittelen seuraavaksi Klemolan kirjassa *Mindfulness – Tietoisuuden harjoittamisen taito* (2013, 39-59) kuvaamat tietoisuuden neljä peruselementtiä: Ykä, Kake, Pera ja Mä. Ykä eli ykkösminämme on sisäinen puhujamme. Se käyttää kieltä ja käsitteitä. Miellämme Ykän puheen usein 'ajatteluksemme'. Siksi samaistumme siihen helpoiten ja miellämme sen 'minuksi'. Ykä asuu pääasiassa menneisyydessä tai tulevaisuudessa, ja on harvemmin läsnä tässä hetkessä. Ykää voisi myös kutsua egoksi. Kun kuuntelemme Ykää, olemme 'egotietoisuudessamme'. Kake eli kakkosminämme on se, miten koemme oman kehomme suuntaamalla huomion sen sisäiseen maailmaan. Kyseessä on 'koettu keho', jota kuuntelemalla olemme 'kehotietoisuudessamme'. Kehon sisällä on 'mykkää tietoisuutta, joka nousee esiin esimerkiksi kokemuslaatuina kuten 'paineena' tai 'lämpönä'. Keho on aisteineen aina paikalla, joten se on aina läsnä tässä hetkessä.

Pera on edellytys, että Ykä ja Kake voivat näyttäytyä meille tietoisuudessamme. Se on 'sisäinen avaruutemme', eräänlainen tausta, josta mielen sisällöt nousevat esiin. Peraa voisi kutsua tietoisuudeksi sinänsä. 'Mä' puolestaan on 'havainnoiva itse'. Se on se näkökulma, jonka kautta voimme tulla tietoisiksi Ykästä ja Kakesta ja ikään kuin katsoa niitä. 'Mä' on se kohta tietoisuudessamme, josta havainnoimme tietoisuuden sisältöjä. (Klemola 2013, 39-59.) Tietoisuuteni avulla pystyn havainnoimaan kehoni ulkoista ja sisäistä maailmaa. Se voi olla ajatustasolla Ykässä tai koke-

muksellisena tietoisuutena Kakessa. Tietoisuuteni liikkuu havainnoinnin kohteesta toiseen ja antaa minulle informaatiota.

Klemola kirjoittaa, että Ykä on yleensä dominoiva ja sijaitsee siten usein tietoisuutemme keskiössä. Voimme kuitenkin hiljentää Ykän siirtämällä Kaken keskiöön. Tällainen fokus-periferia-rakenteen sisäinen liikkuvuus toimii myös toiseen suuntaan. Keho ja mieli muodostavat kokemuksellisen ykseyden. Sitä kutsutaan 'kehomieleksi'. (Klemola 2013, 50-51, 81.) Kehotietoisuudessani pystyn avaamaan sisälleni maailman, jossa on toimintaa ja tekstuuria. Riippuen siitä, minkälaisesta näkökulmasta sitä tarkkailen, pystyn rajaamaan sisältäni käsin sitä, miten minä kokonaisuutena toimin.

Mindfulness -menetelmän avulla pyrimme löytämään kohdan tietoisuudestamme, josta katsomme. Tämä katsoja on 'havainnoivan itse', joka katsoo tietoisuuttamme ikään kuin etäältä. 'Havainnoivan itsen' näkökulmasta voimme tunnistaa tyhjyyden eli tietoisuuden perustan Peran, jota vasten tietoisuutemme osat näyttäytyvät. Klemola toteaa, ettei 'havainnoiva itse' muutu, vaan se on pysyvä. (Klemola 2013, 59, 109.) Voisiko sen siis mieltää minuuden perustaksi? Voiko olla, että 'minä' tavallaan piileskelee kaiken takana hiljaisena tarkkailijana? Voisiko 'havainnoiva itse' olla se aito ja paljas 'minä'?

Heidegger ja oleminen

Ihoni myötä minut on fyysisesti rajattu ulkomaailmasta. Kehoni sisälle avautuu maailma, jossa minun olemiseni tapahtuu. Toistan vielä, että minulle oma olemiseni tapahtuu aina kehoni sisällä. Minun oma olemiseni on aina tässä. Tämä on situaatio, josta käsin olen. Miika Luoto (2015) tuo luennoilla esiin heideggeriläisen Daseinin: "Olen paikkaa. Olen olemassa." Olemiseni on minulle ruumiini sisäisyyttä, joka vuotaa ulos ja sisään. Siten se ei ole pysyvää vaan jatkuvasti muuntuvaa. Näin ollen olemiseni on myös avaus mahdollisuuksille. Minun olemiseni merkitsee minulle paikallisuutta, tässä oloa. Mutta viitaten Heideggeriin Luoto (2015) toteaa luennolla, että "jotta voin sanoa 'minä', on oltava maailma".

Kirsi Monnia lainaten, ”ihmisen olemassaolo toteutuu ”maailmassa-toisten-kanssa” olemisena”. Ihminen on omasta situaatiostaan käsin omaa olemistaan keskellä maailman olemista. Olen siis alusta asti osallisena maailman olemisessa. Edellytys sille, että voin kohdata maailman ympärilläni, on, että kohtaan ensin minun sisälläni avautuneisuuden ja oman olemiseni. (Monni 2004, 100-101.) Jotta ”mitään voisi tulla kohdattavaksemme, täytyy olevan olla jo jollain lailla meille avautunut ja kohdattavissa. Meissä täytyy itsessämme olla avautuneisuuden ja kohtaamisen mahdollisuus”, kuten Monni (2004, 101) toteaa.

Minussa avautuu oleminen, joka on kombinaatio Heideggerin termejä: vire, ymmärrys ja puhe (artikulaatio). ”Vire, virittyneisyys, on perustava avautuneisuuden tapamme ja olotilamme olevan keskellä” (Monni 2004, 101). Ominsanoin kuvailisin sen tapana, miten olen olevan keskellä. Minkälainen vire, sisältö ehkä jopa maasto on siinä olemisen avautuneisuudessa?

Vire on se tapa ja olotila, minkä pohjalta havaitsen ja tulkitsen maailmaa. Se on pohja ymmärrykselle. ”Heidegger ajattelee, että puhdas havainto sinänsä ei avaa olevan olemista ja merkityksellistä maailmaa.” Minulla on oltava jollakin tavalla jo esiymmärrys siitä. Vireen pohjalta syntyy ymmärrystä. ”Heideggerin mukaan ymmärtäminen tarkoittaa maailman avautumista merkityksellisenä, merkityssuhteina ja olemisen paljastumista olemismahdollisuuksina.” (Monni 2004, 102.)

Oman vireeni pohjalta ymmärrän, että maailman oleminen ja maailmassa oleminen koostuu merkityksistä ja mahdollisuuksista. Merkityksien ymmärtäminen tulee artikuloiduksi ja jaetuksi muiden kanssa puheessa (Monni 2004, 104). Minä ymmärrän puheen tässä kaikkina mahdollisina kommunikaation muotoina esimerkiksi kielenä tai kehonkielenä kuten kosketuksena. Minussa avautuu oleminen, joka on näiden kolmen – vireen, ymmärtämisen, artikulaation – kombinaatio. Lisäten lauseeseen vielä, että minun olemiseni on olemista maailman olemisessa. Oleva oleminen voi minun situaatiostani nähden olla minun ruumiini sisäpuolella tai ulkopuolella. Mutta minulle minun olemiseni on sisälläni. Koska olemiseni

muodostuu monesta elävästä tekijästä, olemistani ei voi kokea staattisena ja pysyvänä. Se on muuntuvaa. Siten oleminen on liikettä.

Olemisen pohtiminen tulee usein vastaan taiteessa. Tässä haluan vielä pohtia sitä esiintyjän näkökulmasta. Esiintyjäntyössä puhutaan usein olemisen tavasta. Voisiko se vastata 'virettä'? Monnin (2004, 101) mukaan vire: "ei ole tietoa. Virittyneenä oleminen on välitön tapahtuma, affektiivinen kokemus, jossa vire antaa maailman olioiden koskettaa meitä jollain tavalla ja olla meille merkityksellisiä." Olemisen tapa on mielestäni kuitenkin jonkinlaista tietoisuutta, ja yleensä pyritään virittymisen kautta esityksestä riippuen rajautumaan tietynlaiseen olemisen tapaan. Voisiko vire sittenkin vastata sitä, mitä Klemola kutsuu 'kehotietoisuudeksi', Kakeksi? Tosin kehotietoisuus sisältää sanan 'tieto', eikä vire ole sitä vielä.

Hahmotan itse vireen tällä hetkellä 'tuntuisuutena', joka on kehollista. Pystyn siis kehoni kautta vaikuttamaan vireeseeni. Osa esiintyjän työtä on virittyä siihen teosmaailmaan, jossa olen. Koen löytäväni toimintani sisältä merkityksen vain oman olemisen tavan vireyden kautta. Vasta kun olemisen tavan vireyden kautta olen löytänyt ymmärryksen eli merkityksen, voin artikuloida sen minusta ulos. Esiintyjänä pyrin kohti artikulaatiota, jonka takana seison. Pyrin herkistymään vireelle, ymmärrykselle ja artikulaatiolle eli minun olemiseni avautumiselle. Minulle olemiseni tapahtuu aina 'sisäisyyden' kautta. Jotta sen sijaan teosmaailma voisi avautua minulle, minun olemismahdollisuuksien on oltava minulle vireeni pohjalta avautuneet, jotta voin merkityksellistää olemiseni sen sisällä ja artikuloida sitä. Eli toisin sanoen tunnistan ja tiedän minulle annetun kontekstin, jonka raameissa artikuloin omaa sisäisyyttäni.

Tähän väliin kokoan ajatuksia Klemolan ja Heideggerin pohjalta. Yhä edelleen voisi ajatella, että pysyvä asia minussa on 'havainnoiva itsen' näkökulma tietoisuudessani, eli se joka tiedostaa havaintoja sisältä ja ulkoa. Siihen lisäten minussa pysyvää on myös se, että minun olemiseni on aina tässä. Situaationi ja siten olemiseni seuraa minua aina. En voi olla olemistani kehoni ulkopuolella. Pysyvää on se, että kohtaan oman avautuneisuuteni

ja siten kohtaan myös maailman. Maailmakin eli se josta minä rajaudun, on aina olemassa.

Roolini ja representaatio

Aiemmin esittelin Grozin tavan rajata ihminen ihonsa myötä maailmasta. Otan nyt lisäksi esiin toisen ehdotuksen minuuden rajaamiseksi, itävaltalaisen psykoanalyytikon Paul Schilderin käsitteen 'ruumiinkuva'. André Lepeckin (2012 [2006], 120) mukaan tämän ruumiinkuvan rajat "ulottuvat ajassa ja tilassa mihin tahansa, mitä jokin ruumiin hiukkanen on joskus koskettanut. ...Ruumiinkuvan rajat löytyvät kaikkialta, missä ruumis on jättänyt jälkiään (mukaan lukien kielellisiä, affektiivisia, aistillisia jälkiä)." Schilderin ruumiinkuvan rajaus on avoimempi kuin Grozin ja ehdottaa yhä moniulotteisemman 'minuuden' kuvan, joka ei sulkeudu vain läsnäoloon, identiteettiin ja materiaalisuuteen. Siihen liittyy fyysisen muodon lisäksi myös kieli, joka on mielestäni myös osa kehollisuuttamme. Olemiseni on aina tässä, mutta muille se voi ilmetä laajemmin.

Olen olemistani aina tässä situaatiossani, mutta olemistani tapahtuu myös laajemmin maailmassa. Olemiseni levittyy ympärilleni. Kommunikaatio on osa olemistani. Minä vaikutan ja vaikutun. Vastaavasti muutkin ovat olemistaan omissa situaatioissaan ja kommunikoivat. Siinä vaiheessa, kun kommunikaatiolla on vastaanottaja, on kyse esityksestä. Richard Schechnerin (2006, 30) mukaan "esitys on olemassa vain toimintoina, vuorovaikutuksina ja suhteina (Performances exist only as actions, interactions, and relationships.)." Me siis esiinnymme ja vastaanotamme toistemme esiintymistä. "Olemme esityksiä toisillemme", kuten Annette Arlander (2013) totesi luennollaan.

Esityksen myötä tulee kysymys representaatiosta. Tanssitaiteen kontekstissa Susan Leigh Foster (1986, 65) kuvaa, että esitys ei vastaa maailman ilmiöitä, vaan se viittaa niihin eri representaation tavoilla. Representaatio jostakin ilmiöstä ei siis ole se ilmiö itse, vaan se on uusi kuvaus siitä, mutta se kuvaus eli representaatio on oma ilmiönsä. Representaatio liittyy johonkin tiedettävästi maailmassa olevaan ilmiöön, jonka voimme tunnis-

taa. Onko sillä esimerkiksi joku muoto, identiteetti tai nimi, johon voimme viitata? Onko meidän määritettävä se ilmiö, jotta voimme representoida sitä? Mutta eikö se ilmiö ole silloin aina jotenkin oman ulkokohtaisen olemuksensa ja merkityksensä vanki? Eikö sen olemismahdollisuudet ole silloin suljettu sen identiteetin sisälle?

Ottaen nyt itseni esimerkiksi haluan nostaa esiin huomion, että on ero ilmiöiden 'minä' (yleinen minä, mikä näkökulma meillä kaikilla on), 'Viivi' (se ulospäin näkyvä minulle muodostunut identiteetti) ja 'minä (Viivi)' (minun oma avautunut olemiseni tässä situaatiossani). Elämässäni toimin jatkuvasti erilaisissa rooleissa, mutta onko joku niistä rooleista enemmän minä kuin joku toinen? Vai muodostunko minä kaikista niistä mahdollisista rooleista. Onko kaikki juuri niin, miten se on nimetty ja miltä se näyttää? Vai voisiko 'minuna olemisen' avata? Onko mahdollista, että minuudella ei ole mitään staattista muotoa, johon aina voin palata vaan olen hetkestä hetkeen erilainen. Olemiseni on muuntuvaa, sillä ei ole pysyvää muotoa. Voisiko 'minuna olemisen' nähdä aina uudelleen mahdollisuutena?

Kaksi teosmaailmaa

Tässä luvussa rajaan kaksi teosmaailmaa: Kati Raatikaisen *Titled – Titteliöity* ja Jeremy Waden *Human Resources*. Teosten rajojen sisälle avautuu kaksi erilaista maailmaa, joiden sisällä on omat säännöt ja vapaudet. Aloitan teosmaailmojen kuvaukset, kertomalla ensin niiden lähtökohdista. Minkälaisten kysymysten ja pohdintojen myötä teokset saivat alkunsa ja rajautuivat maailmasta? Koska olin molemmissa teoksissa mukana esiintyjänä, kuvailen seuraavaksi teosten rajoja teoksen sisältä käsin omasta eli yhden esiintyjän näkökulmasta. Käyn läpi omia dramaturgisia polkujani näissä teoksissa, sillä esiintyjänä olen teoksen rajojen sisällä toimijana ja olen siis yksi elävä osa teosta. Siten osa rajoista on myös esiintyjän olemisen tai esittämisen tapaan kohdistuvia rajoja. Tuon niitä esiin kuvaamalla lyhyesti harjoitteita, joita teimme prosesseissa. Teosten käsiohjelmat löytyvät opinnäytteeni liitteistä. Sieltä löytyy tarkempaa tietoa esimerkiksi työryhmistä ja esitysten ajankohdista.

Titled – Tittelöity

> Valkoinen studio sekä joukko ihmisiä, täytettyjä eläimiä, kuolleita ötököitä, esineitä, teknologioita ja energioita esittävät seremonian yhdessä olemisesta. *Titled* on elämänpalvelus keinoluonnossa. Kuolleita eläimiä ihmisten ystävinä. Fantasia kanssaolemisesta ja asioiden tasa-arvoisuudesta. Mahdollisuus ja mahdottomuus kohdata Toiset. Ylistys elävälle materialismille, näkyvälle ja näkymättömälle, kuvitellulle ja todelle, elolliselle ja elottomalle! (Titled – Tittelöity facebook-event 21.10.2015.)

Teoksen taustaa

Teos *Titled – Tittelöity* oli koreografin Kati Raatikaisen taiteellinen opinnäyte. Teoksessa lähdimme liikkeelle kanssaolemisen käsitteestä. Teoksen lähtökohtaisena kysymyksenä oli, voimmeko kaikki – koko työryhmä, täytetyt eläimet, kaiuttimet, tila, tilassa olevat asiat kuten johdot, lattialankut, nurkassa elävä home – olla tasa-arvoisessa asemassa. Liitimme yhteisöömme kaiken elollisen ja elottoman, mitä esitystilassamme oli. Pohdimme, voimmeko olla yhdessä toistemme ja esineiden kanssa vain olemalla vai olemmeko suhteessa. Minkälaisissa suhteissa olemme toisiimme? Onko joku alisteinen? Kuka on objekti ja kuka subjekti? Onko kanssaoleminen mahdollista, ja miten? Teoksessa koin, että yhteisömme oli erittäin laaja. Prosessin kuluessa ja lopulta esityksissä tuntui, että jokainen pienikin yksityiskohta, kuten naarmu lattiassa oli merkittävä. Se oli yksi asia meidän muiden joukossa. Tietoisuuteni siitä pienestä maailmasta, mikä luotiin Teatterikorkeakoulun tilaan studio 2, oli zoomattu laajuuteen ja yksityiskohtiin.

> Olemisemme on kanssaolemista. Meillä ei yksinkertaisesti ole olemista irrallaan muista olijoista. Ruumiimme ei ole erillinen yksi ruumis vaan yhteinen ja jaettu: Monista osista muotoutuva

> ja muutoksessa oleva kompositio maailman kompositiossa. (Raatikainen 2014, 31.)

Erinäisten esineiden, mutta etenkin täytettyjen eläinten myötä myös kysymys kuolemasta ja sen rinnalla elollisuudesta oli vahvasti läsnä, luonnollisena ilmiönä, joka herätti empatiaa. Kokeilimme, voimmeko asettua elottomien asioiden tilaan ja voivatko ne näyttäytyä elollisina. Tilaan luotiin keinoluonto, jossa me kaikki olimme yhtä luonnollisia tai luonnottomia olentoja ja asioita. Se oli luonto, joka oli herätetty henkiin tilaan studio 2.

Teoksen rajat – oma dramaturginen polkuni

Titled – Tittelöity koostuu kolmesta kohtauksesta. Rakenneosina oli vähäeleisiä liikkeitä ja tekoja, jotka asetettiin tarkkaan komposition muotoon. Jokaiselle esiintyjälle rakentui oma dramaturginen polku esityksen läpi. Myös katseella ja kosketuksella oli omat dramaturgiansa.

Minun dramaturgiani:

Kohtaus 1: Hengitän puolestasi

Kun katsojat tulevat tilaan, esitys on jo käynnissä. Annan energiahoitoa lokille, hoitaen huolellisesti ensin minusta katsottuna vasemman, sitten oikean siiven. Kun olen valmis, istun ja katson Mimmua katsomassa jänistä. Istuudun polvilleni ja puhallan lokin siipiin. Se on sille muisto lentojen ilmavirrasta. Kun Joonas alkaa kontata, laskeudun lokin vasemmalle puolelle makaamaan. Hengitän sen puolesta. Kun Joonas menee istumaan Mäyrän viereen, käännyn kyljelleni ja katson lokkia. Hetken päästä nousen istumaan. Siirrän hitaasti katsettani oikealle ja nimeän mielessäni asioita, joita näen katseeni matkalla. Kun katseeni osuu minusta nähden oikeassa nurkassa olevaan kaiuttimeen, nousen seisomaan, kävelen kaiuttimen taakse ja nostan sen ilmaan. Kannan kaiuttimen lokin luokse ja asetan sen varovasti kohti sitä. Menen istumaan lokin toiselle puolelle. Nimeän mielessäni lokin ruumiinosia. Nostan lokin ilmaan katsojien silmien korkeudelle. Näytän sille asioita tilassa. Nimeten mielessäni lokille asioita

teen kierroksen tilassa: Ensin kaarramme katsojien edestä. Nurkan kohdalla käännymme kohti toista nurkkaa. Pienen tauon jälkeen annan lokin laskeutua kohti tilan keskustaa. Sieltä nostan hänet uudestaan silmien korkeudelle. Kaarramme oikealle katsojien edestä. Nostan lokin ilmaan, niin korkealle kuin yllän. Käännymme kohti vastakkaista nurkkaa. Pieni tauko. Edelleen nimeten mielessäni asioita lokille annan sen jälleen syöksyä kohti tilan keskustaa. Liikkuen tilan halki nostan hänet toisella nurkalla jälleen ilmaan. Käännymme kohti katosta roikkuvaa koukkua. Kävelen sen luokse. Sidon lokin jalassa roikkuvasta narusta koukkuun ja lasken sen siimasta pidellen varovasti maahan. Jätän lokin siihen ja kävelen seinän vierellä olevan siiman toisen päädyn luokse. Siiman varassa hissaan lokin ylös ja sidon siiman kiinni. Käsilläni seinää tunnustellen kävelen kohti oven viereistä nurkkaa. Matkalla kohtaan Johannan. Nurkassa menen kaiuttimen taakse. Nostan sen ylös ja vien lokin alle asettaen sen maahan. Kävelen jäniksen luokse ja nostan sen syliini. Käännyn ympäri ja kävelen kohti vastakkaista seinää. Valo sammuu.

Kohtaus 2: Pimeys
Pimeydessä lasken jäniksen maahan. Jatkan kävellen matkaani katsojien takaa kohti kaiutinpylvästä. Kun mehiläisten äänet ovat hiljentyneet, menen pylvään luokse ja halaan sitä. Valot syttyvät jälleen.

Kohtaus 3:
Halaan kaiutinpylvästä. Kosketan käsilläni sen pintaa. Tunnustellen siirrän hiljalleen käteni ylimpään kaiuttimeen ja valmistaudun nostoon. Kun Mimmu nostaa Joonaksen maasta, alan hiljalleen kallistaa ylintä kaiutinta, kunnes sen paino laskeutuu syliini. Kannan kaiuttimen minusta katsottuna vasemmalle ja lasken sen noin metrin päähän pylväästä maahan samanaikaisesti ja yhtä varoen kuin Mimmu laskee Joonaksen. Menen pylvään luokse ja nostan seuraavan kaiuttimen toiselle puolelle kohti katsojia. Laskettuani kaiuttimen huolellisesti maahan, istuudun kaiuttimien väliin. Hiljalleen annan massaisuuteni viedä minut kohti lattiaa. Ensin

nojaudun selän takanani olevaan kaiuttimeen, sitten vajoan kohti lattiaa. Massaisuudessani käännyn selälleni. Katson katosta roikkuvaa lokkia. Mallailen omilla käsilläni sen siipiä ja tutkin, miltä ne ja muisto ilmavirrasta tuntuisivat. Lasken kädet vatsalleni. Katsoen lokkia makaan siinä, kunnes esitys loppuu.

Harjoitteet

Harjoitusprosessin aikana teimme harjoitteita, jotka loivat pohjaa esiintyjien olemisen tavalle. Lähdimme liikkeelle kehon massaisuudesta ja materiaalisesta tekstuurista. Käänsimme havainnoinin sisäänpäin omiin kehoihimme. Kehojemme syövereistä löytyi tekstuureja, jotka loivat erilaista liikettä ja olemisen tapaa. Tämän oman kehon havainnoinin kautta löytyneen materiaalisuuden sekä oman massaisuuden kautta kohtasimme ympäristön: studion, asiat ja esineet sekä muut ihmiset. Teimme harjoitteita, joissa asetuimme tilaan erilaisissa suhteissa toisiimme. Omasta materiaalisuudestamme käsin avauduimme verkostoihin, joissa kohtasimme muut ja kanssaolimme. Tässä harjoitteessa kanssaoleminen sai konkreettisemman olomuodon. Sitä ennen olimme pääasiassa vain puhuneet ja lukeneet siitä, mutta lähestyessäni verkostomaisuutta oman materiaalisuuteni ja massaisuuteni kautta, kanssaoleminen lihallistui. Minulle kanssaolemisen harjoittaminen laajensi kokemusta siitä, etten ole ainoastaan vuorovaikutuksessa ihmisten kanssa. Tutkimme esimerkiksi sitä, miten ilma vaikuttaa minuun ja minä ilmaan.

Johanna Röholm, joka oli yksi esiintyjistä, piti meille muutamia energiaharjoitteita harjoitusprosessin aikana. Harjoitteissa ”pyrimme saamaan kontaktin omaan energiaamme, chakroihin eli energiakeskuksiin ja toisaalta toistemme energiaan, auraan, oman auramme tiedostaen” (Raatikainen 2014, 47). Näissä harjoitteissa siirsin tietoisuuteni minulle uuteen keholliseen ulottuvuuteen.

Koska Johanna on sokea, työskentelymme toimintatavaksi muodostui jo alussa, että usein tehdessämme kerroimme kielellisesti, mitä teimme. Siitä muodostui myöhemmin teokseen nimeäminen. Nimesimme asioita

ympärillämme. Teoksessa nimeäminen tapahtuu ilman puhetta, keskusteluna pääni sisällä. Myös nimeäminen muodostui keholliseksi harjoitteeksi. Se on kiinni näkemisen harjoittamisessa.

Human Resources

> Life is our life's work (Pfizer Pharmaceuticals Inc.).
>
> In Human Resources the stage becomes a factory for producing, reinforcing, and according great significance to "the good life". A stage for eight individuals to move towards better more productive and fully subjectified selves, kind of like the Elves in Santa's workshop high on self help, it's an energy retreat, it's a keynote speech about the vitalized body, about optimism, about positivity and how it's THE NEW COMMODITY, it's a startup conference for eight startup individuals because really folks "the world is yours!" It's a corporal corporate identity manual, it's a testament to the complexity of that "pursuit of happiness" thing in 2014, it's an archive from the "collapse of civilization studies." Lauren Berlant claims contemporary subjects are "Zombie forms through which normativity has been reproduced through an animating yet unlivable desire." Human Resources is a laboratory experiment for becoming what we have already become. (Human Resources käsiohjelma, 2014.)

Teoksen taustaa

Teos *Human Resources* oli taiteellinen opinnäytteeni. Koreografina toimi Jeremy Wade. Teoksen pohjalla oli paljon teksti- ja videomateriaalia, joiden pohjalta Jeremy esitteli työryhmälle teoksen konseptia. Konseptin pohjana oli kapitalistinen maailma, jossa elämme. Dokumentit ja kirjallisuus, joita Jeremy meille antoi, käsittelivät kaikki sitä, miten yhteiskunta manipuloi kehomieltämme ostamaan ja pyrkimään hyvinvointiin. Hyvinvoinnista on

tullut pakkomielteistä. Energiamme on nykyajan hyödyke, jota myydään ja ostetaan. Pyrimme muokkaamaan itseämme parhaimmiksi versioiksi itsestämme. Keinoina itsensä muokkaamiseen on tarjolla life coacheja, motivaatiopuheita ja -videoita sekä self-help -kirjallisuutta. Tutkimme prosessin aikana, minkälaisia tekniikoita, kehollisuutta ja kieltä kaupallisessa maailmassa käytetään, kun kyse on esimerkiksi ongelmanratkaisusta, psykoterapiasta, energiahoidosta tai itsensä brändäämisestä. Näitä tekniikoita hyödyntämällä harjoitetaan ryhmädynamiikkaa ja tuotetaan parempaa ihmispotentiaalia (human potential). Ihmisarvomme riippuu potentiaalistamme, eli siitä kuinka lahjakkaita ja energisiä olemme ja miten osaamme kohottaa arvoamme yhteiskunnassa. Arvomme ihmisinä rakentuu kokemuksesta, koulutuksesta, sosiaalisesta statuksesta ja suosituksista, joita olemme elämämme aikana keränneet. Elämämme on kapitalistista. Sen on jatkuvasti oltava enemmän ja enemmän. Muokkaamme omaa elämäämme, ja samalla olemme oman elämämme orjia. Meidän on aina oltava jotain muuta kuin olemme. Teoksen nimen *Human Resources* myötä konsepti rajautui selkeämmin yritysmaailmaan.

Teoksen rakentamisen pohjalla oli ajatus messuista (trade show), jossa pian valmistuvat ja kentälle siirtyvät tanssinopiskelijat antavat energiansa ja kauppaavat ja myyvät itseään katsojille. Messut ovat Jeremyn mukaan nykyajan metafora meidän elämästämme, jossa yritämme kerätä itsellemme lisää arvoa ja kaupata sitä.

Teoksen rajat – oma dramaturginen polkuni

Teoksessa työskentelimme scorejen kanssa. Teos rakentui improvisaatiotehtävistä, jotka olivat enemmän tai vähemmän avoimia. Tehtävät muodostivat lopulta kokonaiskäsikirjoituksen ja esiintyjäntyö oli leikkiä tehtävien sisällä. Rakenne oli määritelty, mutta impulssit elivät kohtauksittain enemmän tai vähemmän tarkkojen rajojen sisällä.

Lainaan Satu Rinnetmäen (2015, 43) opinnäytteestä kokonaiskuvan score- rakenteesta, joka oli teoksen viimeisessä versiossa. Siinä ilmenee myös, millä sanoilla nimesimme eri tehtävät.

osa 1:
intro –hug/finger/silittäminen – babies & parents – fake healing – fake healing space – fake healing group (Maria, Sini, Mia) & pentacostal Christian – feeling it Viivi ´s soolo – go team + groups – selätin, nordic track, riot gear – group selätin + motivational speech a – Sini´s solo – Meeri´s intervention – group to Sini

osa 2:
Maria chairs – Marias solo – cars – ejaculation – up enjoying /hands – sperm – Mia shoots Mikko – laugh & attack Mikko attack chairs – game – Elisa motivation b, others: flags, spanking – death pussy

Minun dramaturgiani:

Kohtaus 1:
Astun ovesta uuteen tilaan urheilukassini kanssa. Katselen ihmetellen ympärilleni ja kävelen paikalleni Teuvon viereen. Lasken urheilukassini etummaisen tuolin viereen. Seison puolikaaressa muiden kanssa. Odottavaisena ihmetellen, mitä tulevan pitää. Jännittyneenä, kiusaantuneena ja innokkaana tarkkailen tilaa, tsekkaillen muita jäbiä. Kun halaustrio on halannut kaksi kertaa, alan kysellen ja ehdotellen lähestyä Ollia ja Teuvoa. Meistä muodostuu 'fingertrio'. Tutustun heihin työntämällä sormen heidän suuhun ja ihmettelen, kun heidän sormensa ovat minun suussani. Kun Richard on itkenyt vauvana hetken, alan minäkin muuntua vauvaksi. Valun maahan. Saan raivarit vanhemmilleni Ollille ja Teuvolle ("babies & parents"). Avaan Ollin urheilukassin ja heittelen sieltä raivoten tekonurmea. Kun Teuvo alkaa valua kohti lattiaa, raivoni kohdistuu häneen ja muuntuu pikkuhiljaa hoidoksi. Alkaa 'fake healing". Ensin "fake healing group" -tehtävässä hoidan Ollin kanssa Teuvoa käyttäen kiviä, tekonurmea, Berocca-purkkeja ja muovisia heiniä välineinä. Hoito laajenee tilaan "fake healing space" - tehtävään, jossa kaikki rekvisiitta, koko ryhmä ja koko tila on käytettävissä. Komppaan Kasperin, Eskon ja Kain "pentacostal

christian" -kohtauksia laivanrakennusmenetelmällä, jossa olemme ryhmän kesken vaihdellen lähekkäin ja kaukana toisistamme ja hoidon kohteesta. Kain päälle puetaan EU-viitta. Ryhmän kanssa pidämme kiinni viitasta ja teemme tuuletuksia sen kanssa. Tuuletuksesta muodostuu euforinen ryhmähali, jossa olemme yhdessä energioissamme ("feeling it"). Irtaannun ryhmästä ja kävelen yleisön eteen. "Go-team" -soolossani tsemppaan yleisöä sanattomasti eleillä: "C´mon guys, you can do it!" Se on minun dialogini heidän kanssaan kohdistaen sen katsojaan kerrallaan, vaihdellen mielialaa, välillä epäröiden ja hieman flirttaillen. Kun toinen ryhmistä on käynyt lavan etuosassa, liityn jälleen muiden joukkoon tsemppaamaan. Haen selättimen ja vaahtomuovipeukalon laukusta seinän viereltä. "Selätin-triona" Ollin ja Richardin kanssa puramme ja tuotamme energiaa selättimillä edelleen tsempaten ja iloiten fanaattisesti. Kun "riot gear -trio" sanoo "drink the cool aid", nappaan selättimeni mukaan ja asetumme ryhmän kanssa selättimiemme päälle piiriin "selätin group + motivation a" -tehtävään. Minun motivation a lauseet ovat:"Go hard or go home", "if you want something, go and get it", "later means never so do it now" (ryhmän/Pekan kanssa), "practice makes the master" ja "mistakes are a proof that you are trying". Esko keskeyttää ja katson häntä. Nostan Richardin toimintaan yhtyen peukun alaspäin kohti Eskoa. Liityn Richardin Eskoon kohdistuvaan valitukseen ja hiljennyn, kun Esko alkaa pissata. Kun hän on valmis, otan selättimeni maasta, vien sen tilan reunalle, otan oman tuolini mukaan.

Kohtaus 2:
Asetan tuolini muiden kanssa puolikaareen. Siirrämme tuoleja, kunnes kaari on kohdallaan. Katselemme toisiamme kiusaantuneesti. Katson Kasperin sooloa. Katsomme toisiamme jälleen kiusaantuneina ja ihmetellen, kunnes Pekka aloittaa autot. Liityn muiden mukana autoihin omalla ajallani. Ajan autoa, hieman kilpaillen muiden kanssa ("cars"). Autolla ajo muuttuu pikkuhiljaa runkkaukseksi, joka laukeaa yhdessä muun ryhmän kanssa suureksi ja liioitelluksi ejakulaatiolähteeksi ja ilotulitukseksi ("ejaculation"). Se päättyy hiljaiseen hetkeen, jolloin meillä kaikilla on kädet

ilmassa (”up enjoying / hands”). Huomaan, että olen sperman peitossa. Se ällöttää minua. Vähäeleisesti pyyhin törkyä pois ja laskeudun takaisin istumaan tuolilleni (”covered in sperm”). Kun Kai on ampunut Ollia, nauran hänelle muun ryhmän kanssa. Hyökkäämme Ollin kimppuun lattialle ja pahoinpitelemme hänet. Muutun koko teoksen lopuksi taas vauvaksi, joka saa raivareita ympäri tilaa (”game”). Tilassa on muitakin vauvoja, ampumista, seksuaalista hyväksikäyttöä, sairaanhoitajia ja pissaavia koiria. Vauvana olen mukana tässä aikuisten maailmassa valittaen ja raivoten. Haen tilan reunalta ”mailan”, jossa lukee: Normative – Narrative. Leikin sillä kuin en tietäisi, mikä se on ja miten sitä käytetään. Asetun lavan vasempaan etureunaan kontilleni edelleen vauvana. Kai lyö minua takapuolelle ja reagoin siihen häveten, itkien ja valittaen (”Elisa motivation b + others: flags/spanking”). Kun Teuvo alkaa peruuttaa, siirryn vastahakoisesti selinmakuulle jalat kohti yleisöä. Nostan jalkani ilmaan ja availen niitä. ”Death pussy” -tehtävässä olen edelleen vauva. Kun valot sammuvat ja ääni muuttuu, puen aurinkolasit päälle. Valot vilkkuvat tasarytmisesti pimeydestä valoon. Pimeydessä vaihdan ”deathjazzpussy” -asentoani, joka on aina vaihtuva staattinen kuva, kun valo jälleen syttyy. Teos loppuu kun valo ja ääni sammuvat yhtä aikaa.

Harjoitteet

Teosprosessissa teimme pitkiä improvisaatioharjoituksia, joista scoret rajautuivat ja selkenivät prosessin myötä. Improvisaatiossa työskentelimme impulssien kanssa, jotka syntyivät kehomme sisästä ja sisällä, mutta myös vuorovaikutuksessa muiden esiintyjien, tilan, yleisön ja rekvisiittojen kanssa. Pyrimme improvisaation tapaan, jossa impulssit ottavat meidät valtaansa ja yllätämme itsemme. Olimme tietoisia impulsseista ja siitä, mitä teimme, mutta emme tehneet valintoja etukäteen vaan ne syntyivät tilanteista, joihin edelliset tilanteet ja teos meidät veivät.

Lähes koko teosprosessin ajan työstimme kehollisuutta ns. death scoren pohjalta. Se oli lisäkerros improvisaation rajoille. Death score on rappeutumista ja epämukavia impulsseja. Kaikki sisällämme ja ulkopuo-

lellamme on saastaista ja likaista. Meitä ympäröi ja lävistää kuolema ja iljettävyys. Haimme tämän tehtävän pohjalta kinesteettistä olemisen tapaa pohjaksi esiintyjien tavalle olla teoksessa. Työstimme sen kautta kaikki rakenteelliset osiot. Olimme death scoressa esimerkiksi vauvoja, vanhuksia, jazztanssijoita tai ”perusnaapurintyyppejä”. Death score vaatii esiintyjältä mielikuvitusta ja heittäytymistä. Esityksessä se vaikutti esiintyjien kehollisuuden ja olemisen tavan pohjalla, vaikka se ei lopulta päätynytkään teoksen rakenteeseen.

Fake healing oli yksi harjoitteistamme ja päätyi myös kohtaukseksi teokseen. Se on erilaisten psykoterapioiden ja energiahoitojen pohjalta kehitetty ’hoitotapa’, joka pohjautuu ajatukselle, että kuka vain voi parantaa kenet vain. Se on kahden tai useamman ihmisen välistä kanssakäymistä, jossa kenelläkään ei ole ennalta tietoa siitä, mitä he tekevät. Fake healingin säännöt ovat:

1. There is nothing wrong with you
2. I can’t heal you
3. I try my best

Fake healingissä hoidimme toisiamme ja tilaa hyödyntäen tilassa olevaa rekvisiittaa. Jeremy painotti, että jokainen tavara tarvitsee ja ehdottaa erilaista kohtelua. Mitä niistä syntyy? Mitä impulsseja ne antavat? Erityisesti fake healingin kautta löysin suhteen rekvisiittaan, tilaan ja muihin esiintyjiin, koska tehtävä jatkuvasti ehdotti suhteisuutta.

Pohdintaa teosmaailmojen sisältä

Teosten *Titled – Tittelöity* ja *Human Resources* rajojen sisälle avautuu kaksi erilaista maailmaa, joiden sisällä on omat säännöt ja vapaudet. Rajat mahdollistavat erilaisia esiintymisen ja olemisen tapoja. Tässä osassa tarkastelen omasta esiintyjän näkökulmastani näiden rajojen sisällä olemistani. Minkälaisina mahdollisuuksina nämä maailmat avautuivat minulle? Miten minä oman sisäisyyteni kautta toimin näissä maailmoissa? Kahden teoksen pohjalta palaan pohtimaan kysymyksiä: Mitä oleminen on? Mitä

minuna oleminen on? Mitä esiintyminen on? Mitä minuna oleminen on, kun esiinnyn?

Ensimmäisessä alaluvussa kerron, miten teosten rajat muodostuivat esiintyjien ja koreografien yhteistyössä. Koska pohdintani 'olemisesta' sai alkunsa teoksen *Titled – Tittelöity* myötä, aloitan toisessa alaluvussa pohdintani kokemuksistani ja kokemuksistani heränneistä kysymyksistäni keskittyen ensin kyseiseen teokseen. Tämän jälkeen asetan molemmat teokset rinnakkain kolmennessa alaluvussa ja pohdin niiden myötä kysymyksiä minuudesta ja esiintyjyydestä. Koska olemisemme on aina suhteessa maailmaan, avaan viimeisessä neljännessä alaluvussa suhdettani rekvisiittaan, muihin esiintyjiin ja katsojiin.

Esiintyjän ja koreografin suhde

Molemmat teokset, *Titled – Tittelöity* ja *Human Resources*, ehdottivat samanlaista mallia: koreografi on teosprosessissa ulkopuolinen silmä, joka ehdottaa teoksen konseptin ja kokonaisrakenteen. Ääni-, valo-, puku- ja tilasuunnittelijat tuovat omat ammattitaitonsa ja materiaalinsa ja muokkaavat niitä keskustelemalla koreografin kanssa. Koreografin ja esiintyjien suhde sen sijaan on hieman erityisempi, sillä ainakaan näissä kyseisissä teoksissa he eivät asettuneet samaan perspektiiviin. Esiintyjä on teoksen raamien sisä- ja koreografi niiden ulkopuolella. Koreografi valitsee esiintyjien tuottamasta materiaalista ja omien näkemysten pohjalta teokselle rakenteen. Esiintyjien tehtävä on leikkiä niiden raamien sisällä livenä ja elävänä juuri sinä esityshetkenä. Heidän tehtävänsä on lopulta olla katsottavana. Teosprosessissa osa esiintyjän työtä on avata omia kokemuksiaan teoksen ja toiminnan sisäpuolelta ja mielellistää niitä itselleen koreografin ohjeistuksella ja teoksen konseptien ja kontekstien mukaisesti. Jokaista teosta varten työryhmä kohtaa yhdessä uudet kysymykset muun muassa olemisen tai esittämisen tavasta. Siten ei ole olemassa yhtä ainoaa ratkaisua. Ratkaisu, joka aina on kuitenkin omalla tavallaan avoin, etsitään prosessin myötä yhdessä.

Teosprosessissa jokainen ohjaustilanne selkeyttää esiintyjien tehtäviä ja niiden rajoja teoksien sisällä. Onko ohjauksessa siis kyse siitä? Ensin rajat ovat erittäin laajat, ja ohjauksien myötä ne tiukentuvat. Esiintyjänä olen myös mukana ja vaikutan. Minulle annetaan tehtävä ja teen tehtävän niin kuin itse ymmärrän sen. Se on minun ehdotukseni. Sitten tehtävää muokataan uudestaan, se rajautuu uudella tavalla. Jokainen rajaus on myös avaus uusille mahdollisuuksille. Kerron sisäpuolelta käsin, mitä rajat minulle tekevät. Antavatko ne ruokaa vai syövätkö ne? Harjoitusten myötä päästään lähemmäksi sitä, mikä on se ydin mitä teos ehdottaa. Tai miksi teos muotoutuu. Onko koreografin ja esiintyjän välisessä kommunikaatiossa kyse siitä, että löydetään se yhteinen kieli, millä puhutaan yhteisestä asiasta? Mielestäni parhaiten yhteistyö toimii silloin, kun molemmat kertovat omasta näkökulmastaan kokemuksiaan auttaakseen toista. Silloin kommunikaatio on eräänlaista pallottelua sisältä ulos ja takaisin sisään.

Teoksen *Titled – Tittelöity* teosprosessin alussa Kati sanoi haluavansa pyrkiä siihen, että työryhmässä suhteet ja roolit olisivat avoimempia. Ymmärsin, että hän halusi välttää autoritäärisen koreografin roolin ja antaa koko työryhmälle mahdollisuuden tuoda esiin omia ajatuksiaan. Hän sanoi, että jokainen työryhmän jäsen on vastuussa itsestään. Mielestäni jokainen oli omalla tavallaan vaikuttava tekijä koko prosessissa.

Human Resources teoksen prosessissa oli alusta asti selvä, että Jeremy on koreografi, joka on ulkopuolinen silmä ja ohjaa teoksen ulkopuolelta. Me tanssijat olemme teoksen annettujen rajojen sisällä, teemme tehtäviä, joita meille annetaan. Minulle selkeytti esiintyjän ja koreografin suhdetta, kun Jeremy eräissä harjoituksissa sanoi:

”You take either what I speak or not that’s fine. The piece is not your responsibility. The dramaturgy is not your responsibility. Create situations to get through to get to that state where you get in so that you’re aware of what you’re doing. ... I need your input, questioning.” (Niiniketo 2015.)

Vaikka koreografeilla oli erilaiset lähtökohdat työskentelytavalle, koin että molemmat olivat yhtä autoritäärisiä tai demokraattisia. Molemmissa

teoksissa minulle annettiin tietoinen tila olla vaikuttajana. Rajat muodostuivat koreografin ja esiintyjien yhteistyöstä.

Koreografien ohjaamisen tavat erosivat suuresti toisistaan. Jeremy ohjasi paljon ja antoi rajoja toinen toisensa perään. Tehtäviä oli lopulta monikerroksisesti päällekkäin, joten maasto, jolla temmeltää oli suuresta määrästä rajoja huolimatta erittäin laaja ja kirjava. Tehtävät olivat osittain paradoksaalisia, ja oli lähes mahdotonta toteuttaa niitä yhtäaikaisesti. Mutta juuri tämä mahdottomuus tuntui avaavan mahdollisuuksia. Aina oli jotain, mihin tarttua. Tietenkin kyseessä oli improvisaatio, mikä on jo itsessään avoin struktuuri. Tosin teoksen alku esimerkiksi oli pitkään erittäin vähäeleinen. Mutta sen vähäeleisen tapahtuman sisällä oli rikas kerroksellisuus, joka vaikutti olemisen vireeseen. Vireen myötä löysin ymmärryksen tekemiselleni ja koin, että pystyin artikuloimaan sitä.

Myös Kati rajasi tehtäviä, joiden myötä teokselle muodostui minimalistinen ja tarkka kompositio vähäeleisistä ja pitkäkestoisista toiminnoista. Tarkan liikkeellisen muodon sisälle avautui esiintyjälle tilaa olemiselle ja valinnoille. Sieltä avautui uusi maailma uusine olemisen tavan mahdollisuuksineen. Olemisen tapaa olisi voinut rajata myös. Näiden rajojen sisällä olemista Kati sen sijaan ei alusta asti ohjannut. Pyrimme 'vain olemaan'. Ja tämä 'oleminen' oli minulle haasteellinen. Minimalismin sisällä oleminen avautui minulle suureksi mahdollisuuksien kirjoksi ja huomasin, että olemisen tapani on jatkuvasti muuttuvaa. Ymmärsin, että Kati etsi 'perus' olemista, mutta sellaista ei mielestäni ole. Hän kuitenkin etsi jotain tietyn näköistä olemisen tapaa: "Tässä kohtaa oleminen toteutuu." Koin olevani yksin hukassa ongelman kanssa. Minulle sanottiin, että voin 'vain olla', mutten kuitenkaan voi olla ihan miten vain. Teos tarvitsikin jotain tiettyä. Koreografi ohjasi kohti sitä, mutta en saanut ohjeista kiinni. Valitettavasti en silloin myöskään osannut artikuloida kysymyksiäni.

Kenelle tai mille olen kuuliainen?

Kati käsitteli kirjallisessa opinnäytteessään valtasuhteita. Hän kertoi meille filosofin Michel Foucault jaottelusta kuuliaan ja anarkistiseen kehoon. Minä hetkittäin kyseenalaistin sitä.

> Harjoituksissa nousi esiin kysymys, miksi ei saisi olla kuuliainen, miksi pitäisi olla kapinallinen? Kenenkään ei pitäisi yhtään mitään, mutta koen, että tanssin kulttuurinen perintö olisi hyvä rikkoa jossain kohtaa ja alkaa elää hetkiä, joissa itse kokee nauttivansa. Miksi odottaa ulkopuolista hyväksyntää? Se ei koskaan tule tyydyttämään samalla tavalla kuin oma sisäinen onnistumisen tunne. Ulkopuolisen siunauksen odottelussa kadottaa sisäiset tuntosarvet, jotka joskus heilahtavat tyytyväisyydestä, kun joku tekemisen ja olemisen asia on juuri kohdallaan. (Raatikainen 2014, 58.)

En ajattele, että esiintyjän tehtävä enää nykyään on toteuttaa konemaisesti koreografin mieltymyksiä. Välillä toki on niinkin, mutta olemme tietoisia siitä valinnasta. Olemme myös tietoisia siitä, että voimme valita toisin. Mielestäni molemmissa teosprosesseissa suhde koreografin ja esiintyjien välillä oli melko samankaltainen, joskin lähtökohta-ajatus oli eri.

Ymmärsin, että Katin pyrkimys oli päästä pois modernin perinteen hierarkiasta. Itse en kokenut ylläpitäväni sitä mallia. Minun pyrkimykseni oli työskennellä teoksen ehdoilla. Halusin olla kuuliainen teokselle. Kysyn, mitä voisin tehdä ja miten voisin olla, jotta teos tulee koetuksi sen haluamalla, ehdottamalla ja vaatimalla tavalla? Miten se ehdotus on rajattu ja miten sen suhteen on tehty valintoja? Koen, että teoksen *Titled – Tittelöity* prosessissa en saanut tarpeeksi työkaluja ja neuvoja sille, miten minusta olisi ollut eniten hyötyä teokselle. Miten saan ne asiat näkyväksi, minkä pitäisi tulla näkyväksi, jotta teos ja sen elementit palvelevat samaa kokonaisuutta? Korostus on siinä, miten ei siinä mitä. Kysymys on myös, kenen mieltymyksestä on kyse. Molemmissa teoksissa se oli mielestäni

koreografin. Koreografi oli nimittäin ainoa, joka asettui ’katsoja/kokijan’ asemaan havainnoimaan kokonaisuutta ja antamaan neuvoja. Olisinko teoksessa *Titled – Tittelöity* voinut tehdä vain valinnan ja olla ’anarkisti’ ja heittäytyä maahan makaamaan, koska se olisi minusta ollut sopivampaa? Tarjosiko teoksen tiukka muodollinen rakenne edes mahdollisuutta siihen? Tai olisinko voinut olla nousematta istumaan kohtauksessa, jossa se minusta tuntui epämotivoidulta ja vaikealta? En olisi. Ja miksi? Koska vaikka minulle annettiin ’vapaus’ nauttia ja tehdä niin, miten minusta tuntuisi mukavimmalta, minulle myös annettiin tarkkoja rajoja. Ja minä luotin niihin.

Esiintyjänä haluan olla kuuliainen teokselle, eli sille työlle, mitä yhdessä kollektiivisesti teemme. Siksi kysyn ja tarkennan, kun olen epävarma siitä, mitä teos minulta vaatii. Se, että kysyin ja kyseenalaistin tavan, millä olemista ohjattiin, tarkoitti, etten ymmärtänyt. En täysin tiennyt pelisääntöjä. Jos kaikki on oman nautinnon nimissä sallittua, miksi koin epäonnistuvani olemisessa? Miksi ’oleminen toteutuu tuossa’?

On helpompi olla anarkisti, kun tietää raamit. Jos raamit ovat epäselvät, työskentelystä tulee hakuammuntaa, koska suunta, mitä kohti menemme, on epäselvä. Miksi koin epäonnistuneeni? Suureksi osakseni se johtui omasta epämukavuudestani ja suuresta määrästä kysymyksiä, jotka kohdistan tanssijantyöhön. Mitä minusta halutaan? Ja Katilta hyvä pointti: mitä minä haluan? Haluan palvella teosta. Onko palvelu oikea sana? Asetunko silloin objektiksi? Minkä armoilla silloin olen? Niiden teoksen vaatimien ja laatimien sääntöjen? Mutta kuka tai ketkä ne säännöt asettavat? Molemmissa teoksissa se oli koreografi. Molemmissa teoksissa minä kuitenkin koreografin ehdottamilla tehtävillä vaikutin rakenteeseen tai toin niihin (teoksiin) rakennusmateriaalia. Enkö minä ollut anarkisti? Olinko minä koko ajan kuuliainen? En koe niin. Kysyin, koska en ymmärtänyt. Koin, että minulta odotettiin jotain (teoksen vaatimus), mutta huomasin, etten päässyt sisään siihen.

Voinko täysin välttyä siltä, että olen teoksen tai koreografin objekti? Ja onko koreografikin tavallaan teoksen objekti? Eikö ole niin, että me kaikki,

koko työryhmä, teemme työtä teoksen ehdoilla? Eli sen mukaan, mitä teos ehdottaa. Aina on tietenkin eroja siinä, minkä roolin kukin työryhmän jäsenistä ottaa tai mikä hänelle annetaan. Mikä on sopimus yhteistyöstä? Antaako koreografi tai työryhmän koollekutsuja ehdotuksen siitä?

'Oleminen' teoksessa *Titled - Tittelöity*

Teoksen *Titled – Tittelöity* ehdotettu ja ohjattu "oleminen" tuntui minulle haastavalta. Se herätti minussa kysymyksiä ja mielenkiintoa, ehkä jopa tarpeen syventyä ilmiöiden "oleminen", "minä", "minuna oleminen" ja "esiintyjänä minuna oleminen" ilmaisuihin. Siksi haluan aloittaa omien pohdintojeni avaamisen keskittymällä ensin kokemuksiini kyseisessä teoksessa ja kokemuksista heränneisiin kysymyksiin.

Mitä on oleminen? Miksi kysyn olemista? Minkälaista olemisen tapaa teokseen toivottiin? Miksi minun oli vaikea "olla"? Miksi en kokenut onnistuvani "olemisessa"? Mitä olisin voinut tehdä toisin? Minkälaiseen olemisen tapaan lopulta päädyin? Asettaessani pohdinnan esityksen kontekstiin nousee esiin lisää kysymyksiä: Mitä on läsnäolo ja poissaolo? Mitä se tarkoittaa esiintyjäntyössä? Voinko onnistua tai epäonnistua esiintyjänä?

Uusi ympäristö – uusi merkitys

Teos rakentui minimalistisista ja pitkäkestoisista eleistä ja toiminnoista, jotka tapahtuivat hiljalleen. Osa toiminnoista syntyi esiintyjien luovuudesta tehtävien pohjalta, joita Kati antoi meille. Yksi tehtävä harjoitusprosessissa oli esimerkiksi viettää aikaa yhden asian kanssa ja lopuksi esittää muulle työryhmälle noin 15 minuutissa, mitä oli tehnyt. Kati tarjosi tehtävän pohjalle kysymyksiä kuten esimerkiksi: Miten asian kanssa voi olla? Mitä tämä asia haluaa kanssaan tehtävän? Mikä on asian paino ja sen oma tahto? Voiko minusta tulla vähän kuollut lokki ja siitä vähän ihminen? Voiko asialle esiintyä? Minulle partneriksi valikoitui täytetty lokki ja duosta muodostui score, jonka esitin työryhmälle:

Duo lokin kanssa:
Mihin lokki haluaa asettua tilaan? Anna hänelle tilaa. Ole hänen kanssaan etäisyydellä.
Mene lokin lähelle. Puhallus siipiin. Muisto ilmavirrasta.
Missä menee kosketuksen raja? Missä on ruumiimme rajat?
Muisto lentämisestä. ”Lennän sun puolesta.”
”Hengitän sun puolesta.”
”Albatrossi”. Anna lokille tilaa kuunnella musiikkia. Tanssikaa yhdessä.
(Koko ajan kuvaile sanoin, mitä teet(te).) (Niiniketo 2014.)

Teoksen alun komposition rakentamisessa leikattiin ja liimattiin palasia yhteen esiintyjien tekemien lyhyiden duettojen pohjalta. Toimintojamme kytkettiin toisiinsa. Tässä vaiheessa vastaani tuli prosessin ensimmäinen haaste: Kun toimintoja alettiin järjestää kompositioon toisten kanssa, eivät ne toiminnat, jotka olivat valikoituneet lokin ja minun duettoon, olleet enää samat. Uudessa ympäristössä niiden merkitys muuttui. Uuden merkityksen artikuloiminen puolestaan oli hankalaa, koska siitä oli kadonnut pohja. Se, mitä alun perin esitin työryhmälle lokin kanssa, oli jo syntynyt omista pohdinnoistani ja valinnoistani. Teot eivät olleet vain tyhjiä tekoja, vaan niillä oli jokin merkitys minulle. Viitaten Heideggerin jäsentämiin ihmisen olemisen avautumisen rakenteenpiirteisiin olin oman vireeni pohjalta luonut merkityksiä toiminnoilleni ja artikuloin ymmärrystäni työryhmälle toimintojen esittämisen kautta (Monni 2004, 101-107). Teot olivat mielellistyneet minulle. Merkitysten muuttuminen uudessa kompositiossa ei haitannut minua. Mutta epävarmuutta loi se tunne, että minun olisi pitänyt säilyttää se vire, merkitys ja löytää artikulaation tapa heti. Minulle ei juuri sinä kokoamishetkenä annettu aikaa ja tilaa työstää tätä uutta kokonaisuutta. Sen oletettiin ’vain olevan’.

Yksi osa duetosta mietitytti minua erityisesti: ”Jää makaamaan / hengittämään lokin puolesta. Kun Joonas menee istumaan, käänny kyljelle,

katse lokkiin. Kun Joonas puhuu mäyrän silmistä, käänny pois, nouse istumaan. ”En voi katsoa sinua!” (Niiniketo 2014.)

Uudessa kokonaisuudessa istumaan nousun sekä lauseen merkitys olivat tyhjentyneet minulle. Istumaan nousu tuntui jäykän kankealta, ulkoa opitulta. Lause puolestaan kuulosti pateettiselta, enkä osannut lausua sitä ääneen kuulostamatta saippuaoopperanäyttelijältä. Kati näytti minulle, miltä istumaan nousun pitäisi näyttää. Hän sanoi ”olet vain ja nouset istumaan”. Hän sai sen kuulostamaan helpolta. Niinhän se onkin. Osaanhan minä nousta istumaan. Mutta tässä tapauksessa istumaan nousu uudessa kompositiossa ei tuntunut heti itsestään selvältä. Ei istumaan nousu ole ’vain’ istumaan nousu. Sen voi tehdä monesta syystä ja monella tavalla. Tässä tapauksessa sen merkitys oli tyhjentynyt minulle, sillä merkitys ei muodostu vain siinä mitä tekee vaan miten. Siinä tavassa miten teen, artikulaatio muodostuu. Niinkin yksinkertainen asia kuin istumaan nousu maasta ja ”en voi katsoa sinua” lauseen ääneen sanominen tuntuivat mahdottoman vaikealta. Ne saatiin kuulostamaan ja näyttämään helpolta. Minä puolestaan koin suurta epäonnistumista. En osaa edes nousta istumaan. Ja samalla kysyin itseltäni, pitäisikö minun osata? Harmikseni en tässä kohtaa prosessia osannut kuitenkaan kysyä ehdottavia kysymyksiä, jotka olisivat voineet auttaa meitä kaikkia tai pyytää aikaa sen työstämiseen.

Olemisen tapa

Ensimmäisen koeyleisön myötä tuli vastaan kysymys esiintyjien olemisen tavasta. Alkuvaiheessa Kati ohjasi olemisen tapaa käyttäen sanaa ’oleminen’. Hän sanoi: ”Ole vain.” Tämä herätti minussa kysymyksiä: Minkälaista tämä oleminen sitten on? Mitä on ’vain oleminen’? Miten minä olen? Mielsin ’olemisen’ aluksi ’arkisena’. Voinko sitten vain nostaa katseeni, kun kuulen, että joku yskäisee? Voinko siirtää hiuksen kasvoiltani, jos se häiritsee minua? Mutta minimalistisen rakenteen sisällä hiusten siirtäminen pois olisi ollut jo suuri teko. Eli vapaa reagointi kehoni pieniin ärsykkeisiin oli poissuljettua. Suurien raajojeni liike oli rajattua. Minimalistinen rakenne ja liikkeiden pitkäkestoisuus zoomasi liikkeen sisälläni suureen

kirjoon vielä pienempiä liikkeitä, enkä tiennyt kuinka paljon niitä tulisi rajoittaa. Mielenkiintoista on, että aiemmin olen useasti ollut tilanteissa, joissa minulla on tarkkaan määrätty liikkeellinen muoto, jonka sisällä olen olemistani. Mutta en ole aiemmin kokenut sitä hankalana. Voisiko ero olla siinä, miellänkö liikkeet abstrakteina vai funktionaalisina toimintoina? Abstraktin liikemuodon sisällä teko merkityksellistyy kinestesiassa. Sen sijaan esimerkiksi energiahoidossa, jonka annan lokille, onko merkitys kinestesiassa vai siinä, että teen lokille konkreettisesti energiahoitoa? Vai voisiko se olla mahdollisesti molempia? Hämäsikö tässä vähäeleisyys ja melko arkiseen toimintaan viittaava tekeminen? Yllätyimmekö me kaikki siitä, että olemisen tavan etsiminen olikin hankalampaa? Myös Kati mainitsee olemisen pohdinnan kirjallisessa opinnäytteessään:

> Keskustelimme pitkään olemisesta, mitä se kenellekin tarkoittaa. Minulle jäi kaksi asiaa: Esiintyessä oleminen (=kaiken perusta, hiljainen, tyhjä) voi avautua nähtäväksi, jos esiintyjä uskaltaa olla paljas. Myös kamppailu ja ristiriidat ovat koskettavia, jos niitä ei pyri peittämään vaan uskaltaa olla paljas. Olemiseen ei voi pyrkiä, voi vain yrittää päästää irti oman olemisen erityisyyttä suojaavista esteistä tietoiseksi tulemisen kautta. Olemisen ohjaaminen, olemisen tapa on virittämistä, jossa pitää olla lempeä, hyväksyvä ja tarkka, ettei tule lisänneeksi esteitä olemisen paljastumiselle. Itse asiassa olemisen tapaa voi ohjata, ei olemista, sillä olemisen paljastumisen prosessi on hidas eikä se ole ulkopuolisen ihmisen käsissä. (Raatikainen 2014, 75-76.)

Keskustelimme paljon 'olemisesta' prosessin aikana. Koen, että osittain puhuimme samasta asiasta, mutta välillä puhuimme myös toistemme ohi. Aluksi asia ohitettiin helposti. Tuntui, että olemista ja sen tavan löytämistä pidettiin itsestään selvyytenä. Kati käyttää ilmaisuja "uskaltaa olla paljas", "päästää irti oman olemisen erityisyyttä" ja "olemisen paljastumisen prosessi on hidas" (Raatikainen 2014, 75-76). 'Paljas oleminen' ei mieles-

täni vielä määritä, minkälaisena sen halutaan paljastuvan, Ne ehdottavat jotain tiettyä tapaa, mutta se tapa ei ole artikuloitua. Mielestäni 'paljastan' oman olemiseni jo siinä vaiheessa, kun valitsen astua katsottavaksi. Yritin työstää olemisen tapaani sisäkautta, koska se on ainoa tapa olla. Enhän voi olla omaa olemistani ulkokohtaisesti, koska olemiseni on aina tässä omassa situaatiossani? Kati näytti usein: "Ole näin." Tai sanoi: "Kun Mimmu silittää pupua, siinä oleminen toteutuu." Olemisen tavan tuli olla jonkinlainen. Oliko pyrkimys, että se on meillä kaikilla samanlainen? 'Olemisen' etsiminen tuntui mielestäni pyrkivän johonkin olemisen ulkomuotoon. Mutta voiko olemisella olla muoto? Kuten aiemmin totesin avatessani olemisen ilmiötä Heideggerin ajatusten pohjalta, eikö oleminen enemminkin ole jotain muuntuvaa ja elävää tapahtumaa? Tässä oleminen ja sen artikulaation tapa oli ratkaistu yleisesti ja minun piti yrittää löytää tämä olemisen tapa valmiista kuvasta, mikä Katilla oli olemisesta. Se oli hankalaa. Minulle oli tavallaan luvattu vapaus, mutta se vapaus vangitsi minut ei-artikuloitujen rajojen sisään.

Sanoisin, että oleminen ei ole toimiva sana tässä, vaan kyse on pikemminkin olemisen tavasta. Tapa sanana viittaa siihen 'miten' olen ja teen. Oleminen oli osa rakennetta, kuten oli myös reittini teoksen läpi. Sen sijaan, että yritimme sulkea 'olemisen tavan' ja pyrkiä johonkin kuvaan siitä, olisiko ajatusmuutos auttanut? Entä jos olisimmekin puhuneet siitä, minkälaisen reitin tarvitsemme päästäksemme sellaiseen olemisen tapaan, joka olisi rajattu?

Olisiko pääsy teoksen sisään ollut helpompaa, jos olisimme työstäneet sitä vielä enemmän kehollisuuden esimerkiksi kehojemme massaisuuden ja materiaalisuuden kautta. Kun avaan harjoituksia, huomaan, että niitä olikin itse asiassa aika vähän eikä yhteenkään niistä uppouduttu täysin. Ne vain esiteltiin ajatuksena, ja lyhyinä kokeiluna prosessin alussa. Lopulta jäi esiintyjien tehtäväksi löytää oma reittimme teoksen materiaalisuuteen. Teosta lähestyttiin pääasiassa ajatuksilla ja keskusteluilla. Suurin osa ajasta meni teoksen rakentamiseen, mutta rakenteiden sisällä olemista lähestyttiin vain hipaisten harjoitteiden kautta. Myös olemisen tapaa

lähestyttiin pääasiassa puhumalla, emme etsineet sitä tekemällä. Koska olen tanssija, olen tottunut juuri keholliseen lähestymistapaan. Tuottiko se ongelman? Muodon sisältö ei muodostunut kehollisen prosessin kautta, vaan sisältöä haettiin kehon ulkopuolelta. Olisin tosin itse voinut ehdottaa jotain kehollista harjoitetta.

'Olemisesta' puhuttiin jonkun näköisenä ja toki myös tuntuisena. Mutta se tuntuisuus oli jonkun muun tuntuisuutta. Sitä on vaikea kopioida. Miten olisin itse voinut päästä sinne möyhennettyyn sisältöön eli olemiseen raamien sisällä? Oliko kyse siitä, etten saanut aikaa siihen? Vai meninkö niin lukkoon, että oman reitin etsiminen hankaloitui?

Lopulta löysin oman reittini olemisen tapaan. Esityksissä olemisen tapani oli kysyvää ja ehdottavaa. Kysyin, voisinko olla näin? Mitä, jos olenkin näin? Missä olen nyt läsnä? Siirrän tietoisuuttani paikasta toiseen. Muita ajatuksia ja kysymyksiä pohjalla oli esimerkiksi: Annan itseni tulla nähdyksi. Seuraan hengitystäni. Kysyn, mitä toiminnan kohteelleni tapahtuu? Mikä on meidän suhde? Mikä on minun suhteeni siihen? Koko tila näkee minut. Minä näen koko tilan. Näen yksityiskohdan tilassa.

Kun katson teosta videolta, huomaan että tapani olla välittyy jäykkänä ja robottimaisena verrattuna muihin. Mutta onhan sekin olemisen tapa, joka paljastuu. Tiedän, ettei se ole se tapa, mihin pyrimme, mutta paljastan olemiseni epävarmuutena ja ihmettelynä. Vireeni artikulaationi pohjalla oli oman epävarmuuteni ja prosessin myötä muodostunut sellaiseksi.

Missä olen läsnä?

> Filosofinen käsite "läsnäolo" on hankala termi esittävän taiteen viitekehyksessä, jossa se käsitetään yleensä esiintymisen positiivisena laatusanana. ... olemisen totuuteen kuuluu myös se, mikä ei ole "läsnä", mikä vaikuttaa poissa olevana, mikä on jäänyt peittoon, mikä on jotakin toista, ei-tuttua ja vierasta, "ulkopuolista" (Monni 2012, 12-13).

Esiintymiseen liittyen kuulee usein sanottavan, että ”esiintyjillä oli upea läsnäolo” tai ”hän ei oikein ollut samalla tavalla läsnä kuin muut”. Kuten Monni kirjoittaa, läsnäoloa käytetään laatusanana. Mutta mitä läsnäolo on? Ainahan minä olen läsnä jossain, vaikka vaikuttaisin poissaolevalta? Oma olemiseni on aina tässä. Onko esiintyjäntyössä siis kyse siitä, että läsnäolon tulisi olla jossain tietyssä paikassa? Onko kyse siitä, missä kehomieleni on? Tai onko tietoisuuteni kehomielessä vai egossa?

Seuraavaksi yritän sanallistaa omasta näkökulmastani, miten tietoisuuteni liikkuu, kun annan energiahoitoa lokille teoksessa *Titled – Tittelöity*:

Istun lattialla jalat ristittyinä. Lokki on edessäni. Hän makaa selällään jalat minuun päin. Asetan käteni hänen oikean siipensä ylle. Tunnen istuinluuni lattiaa vasten. Toinen jalkani puutuu. Huomaan, että käsien kannattaminen tuntuu ajan myötä raskaalta. Siirrän tietoisuuteni lapaluihin ja kädet kevenevät. Kämmeneni ovat lämpimät. Tunnen, että käteni ja lokin välillä on jotain. Se tuntuu lämpimältä. En halua koskettaa häntä, koska hän on heiveröinen ja voisi mennä rikki. Kysyn, voinko koskettaa lokkia energiallani? Koskettaako hän tai hänen energiansa minua takaisin? Näen lokin sulat. Siipisulan keskellä on valkoinen jänne. Sulat osoittavat samaan suuntaan. Yksi sulka on kääntynyt. Tuon käteni sen ympärille. Palaan hengitykseeni. Tunnen, kuinka sisäänhengityksellä pallea painaa alavatsaani. Tiedostan, että ympärilläni on ihmisiä. Joku istuu vasemmalla lähellä minua. Näkeekö joku selkäni? Entä jos katto näkee minut ylhäältä?

Kuten edellä kuvasin, tietoisuuteni vaihtaa näin sijaintia kehoni sisältä kohti toimintani objektia ja ulos tilaan ja siihen pieneen luotuun maailmaan, esitystilanteeseen, jossa olen ja olemme fyysisesti paikalla. Olemiseni ja tekemiseni eivät olleet staattista. Oleminen tapahtuu. En voi pitää mieltäni kiinni yhdessä ainoassa asiassa. Vai onnistuisiko se meditoimalla paljon? Onko se mahdollista? Tietoisuuden periferiasta, Perasta, ilmenee erinäisiä asioita. Onko kyse siitä, tartunko niihin: olisiko mieleni paikallaan, jos en takertuisi asioihin, vaan antaisin niiden vain olla? Havainnoisin asian, mutta en antaisi sille minkäänlaista huomiota. Mutta toisaalta, eikö havainto ole jo huomio?

Onko hyvä läsnäolo sitä, että olen täydellä kiinnostuksella kokonaisena juuri sinä hetkenä siinä tehtävässä, esitystilanteessa läsnä. Onko se sitä, että tietoisuuteni pysyy kehossani eikä Ykä pääse valloille häiriköimään sen hetkistä tapahtumaa? Enkö ole läsnä, jos olen egossani? Onko se 'poissaoloa', että esimerkiksi muistelen menneitä? Ja jos olen 'poissaoleva' esiintyjä, epäonnistunko silloin? Onko joku tietynlainen läsnäolon tapa se, mihin esiintyjänä pyrin?

"Why do we warm up?"
Keskustelussa somaattinen seminaari -kurssilla tammikuussa 2015 sain lisää materiaalia pohdintoihini ja kysymyksiin. Simo Kellokumpu kysyi:

> What is the warm up? Tuning into scores? Relation to yourself, to others. For what? Do we still need a warm up? Why does the body need to be warm? Why to be able to do something? Why not be disabled? Do we aim for a certain body? "Checking in"? "Connecting"? It comes to achieving, trying to avoid failing. (Niiniketo 2015.)

En nosta aihetta esiin, koska olisin lämmittelyä vastaan. Jos tanssi vaatii fyysistä voimaa, on kehon tietenkin hyvä olla lämmin, ettei loukkaa itseään. Mutta mielestäni pohdinta on mielenkiintoinen. Olisinko esimerkiksi voinut esiintyä teoksessa *Titled – Tittelöity* lämmittelemättä? En, koska olemisen tapa vaati virittymistä. Mutta, jos 'vain oleminen' olisi riittänyt, enkö olisi voinut tulla suoraan kadulta esiintymään, virittäytymättä sen enempää? Pyrimmekö lämmittelemällä tai virittymällä johonkin universaaliin kehoon tai kehollisuuteen? Onko joku esitystaiteen konventio siitä, minkälaisena oikeanlainen 'läsnäolo' näyttäytyy esityksessä? Jos en ole siinä, onko se epäonnistumista? Voisinko olla toimintakyvytön ja avoin epäonnistumiselle? Ehkä ryhmän kanssa pyrimme virittäytymisellä pääsemään yhtenäisempään olemisen tapaan, jolloin olemme lähempänä toisiamme ja toistemme olotiloja. Onko lämmittelyssä kyse mielen ja kehon, kehomielen,

suuntaamisesta kohti seuraavaksi esitystilanteessa vaadittavaa kontekstia, jotta se jokin valittu ja haluttu tulisi esiin ja näkyviin? Tuonko virittäytymisellä ja lämmittelyllä esiin ja rajaan pois 'minuudesta' ne asiat, mitä kyseistä esitystä varten tarvitaan?

Kun pohdin näin paljon asioita, mietin välillä, onko minut pilattu koulutuksellani. Olen aina ollut kiinnostunut teoksista, joissa on esiintyjiä, joilla ei ole esiintyjän koulutusta. Esiintyjät voivat esimerkiksi olla lapsia tai vanhuksia, tai aikuisia ihmisiä erilaisine taustoineen kuten Jérôme Belin teoksessa *The Show Must Go On*. Ei-koulutetuissa esiintyjissä näkyy usein erityinen vire ja 'läsnäolo'. Onko se aidompaa? Herkempää? En osaa sanoa. Ja toisaalta, eikö se aina ole erilaista riippuen siitä, kuka on esiintymässä? Voiko noin vain yleistää ja jakaa koulutettuihin ja ei-koulutettuihin esiintyjiin? Enkö tässä pohdinnassani jää itse kiinni lokeroimisesta?

Kysymys koulutuksestani tuli vastaan myös teoksen *Titled - Tittelöity* teosprosessissa. Muut esiintyjät tuntuivat löytävän pääsyn teokseen ja sen sisällä esiintymiseen ongelmitta. Sen sijaan ainakin minä kamppailin ohjeiden kanssa. Olen kouluttanut itseäni olemaan niin monella eri tavalla ja tiedostamaan olemisen näyttäytymisen eri mahdollisuuksia. Siksi ohjeet "ole vain" ja "paljasta olemisesi" eivät avautuneet minulle. Kesti kauan, että pystyin seisomaan tekemiseni takana. Kysyin ja kyseenalaistin, ja tein olon itselleni vaikeaksi. Kati (Raatikainen 2014,41) kirjoitti kirjallisessa opinnäytteessään: "Minulle on tärkeää, että esiintyjät eroavat toisistaan historiansa ja elämänkokemuksensa kautta. Haluan, että työryhmän työ rakentuu aina uudella tavalla ja että esiintyjän työn kysymykset aukeavat erilaisista näkökulmista." Tästä lähtökohta-ajatuksesta huolimatta, koin, että Kati yritti heikentää minusta koulutuksen pois, eikä nähnyt sitä mahdollisuutena. Ymmärsin, että 'aidolla minuna olemisella' tarkoitettiin sellaista minua, joka on minussa vielä syvemmällä. Mutta se oli problemaattista. Se akateemisesti koulutettu esiintyjä on osa sitä 'aitoa minua'. En voi pyyhkiä historiaani pois. Yhtäkkiä koulutus tekikin minusta huonomman. Epäonnistuin olemisessa, vaikka olin juuri sitä, mitä olin sillä hetkellä. Koin, että minut lokeroitiin. Mutta historiani ei tarvitse määrit-

tää minua. Minun ei tarvitse olla representaation vanki, vaan mielestäni meissä kaikissa on monia 'minuja'. Minä olen minä aina eri tavalla. Minuus määrittyy aina uudelleen. Mitään ei tarvitse 'poistaa', vaan eri mahdolliset minuudet avautuvat olemisessani. Onko edes olemassa 'aitoa minää'?

3.3 Olenko vai esitänkö?

Saadakseni laajemman perspektiivin esiintyjänä olemisen pohdintaan otan tarkkailuuni mukaan *Titled – Tittelöity* lisäksi teoksen *Human Resources*. Nämä teokset tarjosivat esiintyjille erilaiset teosmaailmat. Siten ne myös ehdottivat erilaista olemisen tapaa ja näkökulmaa tarkastella esiintyjyyttä. Suurin ero teoksissa oli rajaamisen tapa. *Titled - Tittelöity* muodostui tarkkarajaiseksi ja liikkeellisesti fiksatuksi kokonaisuudeksi. Siinä minua ohjattiin esiintymään minuna. Sen sijaan teoksessa *Human Resources* esiinnyin mieheksi pukeutuneena hahmona improvisaatiomaastossa. Kahden teoksen pohjalta haluan avata kokemuksiani ja kysymyksiäni minuudesta ja esiintyjänä olemisesta.

Mikä on 'aito minä'? Milloin esitän ja milloin olen? Milloin esitän olevani ja milloin oikeasti olen? Voiko olemista ja esittämistä erottaa toisistaan?

Mikä on "aito minä"?

Kuten Monni (2004, 101) kirjoittaa, minut on "heitetty keskelle maailman olemista, tiettyyn situaatioon ja olemisen faktisuuteen." Vasta suhteessa maailman kanssa minusta tulee siis minä. Tarkoittaako se sitä, että kun maailma tai joku rajaus maailmasta määrittyy, minä määrityn sen mukana? Entä jos minuus määrittyy jokaiseen hetkeen aina uudelleen? Onko se jotain mikä kasvaa minuun kerroksina jokaisen minuuden myötä? Onko historiani osa minun määritelmääni? Voiko minua määritellä?

Uskon, että jokaisesta 'minusta' tai jokaisen henkilön omasta situaatiostaan käsin oman minuuden käsittäminen ei ole niin yksiselitteistä, että henkilön olisi mahdollista representoida itseään. Miten oikeastaan esiinnyn itsenäni? Teen sitä joka päivä, mutta koen, ettei ole yhtä rajattua ja ratkaistua 'Viiviä' tai tapaa olla 'Viivi', jota voisin toistaa. Eri tilanteissa

olen eri rooleissa. Minulla ei ole yhtä yleistä 'Viivin' -roolia, josta käsin olen vireen kautta ymmärtäen artikuloiva vaan olen aina ympäristöni kanssa muuntuva. Voisiko se 'aito minä' olla se pysyvä minä, joka katsoo? Eli se, jota Klemola kutsuu 'havainnoivaksi itseksi'. Se on se näkökulma, josta käsin tiedostan omat roolini ja sen, missä tietoisuuteni liikkuu, Ykässä tai Kakessa. Klemola kirjoittaa, että " 'havainnoiva itse' on jollain perustavalla tavalla pysyvä. ... Se on näkökulma, tarkastelukulma, joka paljastaa kaikki ne roolit ja naamiot, joiden peitossa jatkuvasti elämme." (Klemola 2013, 109.)

Nämä kaksi teosta ehdottivat erilaisia minuuksia. Teoksessa *Titled – Tittelöity* minua ohjattiin olemaan 'minä', eli Viivi. *Human Resources* teoksessa sen sijaan minut oli puettu mieshahmoksi, ja esitin miestä, jonka nimesin Markuksi. Kun vertaan näitä kahta rooliani, olinko toisessa enemmän minä kuin toisessa? Mielestäni olin molemmissa yhtä 'aito' tai 'epäaito' itseni. Koska pohdin, mitä minuus on esiintyessä, nousee esiin kysymys: olenko vai esitänkö? Heideggerin ja esitystutkimuksen perusteella sanoisin, että olen ja esitän. Koska olen olemistani aina situaatiossani, olemiseni on aina osallista esiintymisessäni. Ja esitys puolestaan on kommunikaatiota, joka on osa olemiseni avautumista. Olemista ja esittämistä ei siis mielestäni voi irrottaa toisistaan. Kun asetun esille minuna tai hahmona, olen omaa olemistani ja siten aina tuon itsestäni esiin jotain. Vaikka olen pukeutunut mieshahmoksi, olen minä. Ja vaikka esiinnyn minuna, olen roolissa. Minun situaatiossani avautuu jatkuvasti erilaisia olemiseni mahdollisuuksia.

Ykä vs. Kake

Teoksessa *Human Resources* työskentelimme monikerroksellisilla tehtävillä, jotka olivat mahdottomia ja olemisen tavalla, joka oli groteskia ja perinteisen tanssiestetiikan vierellä rumaa. Teokseen oli heittäydyttävä ja se vaati rohkeutta. Aluksi kuljin vahvasti epämukavuuteni rajoilla. Mutta kun rajat selvenivät ja teokselle vain antautui, häpeän kynnys pieneni. Cris af Enehielm oli erittäin tärkeä apu tämän häpeän käsittelyssä ja valmistautumisessa laajentamaan omia mukavuusrajoja. Ennen teosprosessin alkua ja

sen yhteydessä hän piti meille teatteri-ilmaisun kurssin, jonka päämääränä oli saada meistä ’pyhä hulluus’ irti. Koin hänen avun erittäin tarpeelliseksi.

Cris puhui paljon siitä, että improvisaatiossa on etäännyttävä omasta egostaan. Kun esiinnyn, en ole enää minä vaan hahmo, joka toimii. En toimi enää minuuden kautta, vaan egon takaa. Meidän tulee päästää irti egostamme ja sen sijaan olla kehossamme. Keho on muokattu tekijäksi, joka on toimija ja subjekti. Minä olen sen objekti. Olen kehon vietävissä. (Niiniketo 2014.) Myös Jeremy sanoi teosprosessissa, että olemme harjoitteessa sisällä ja jossain vaiheessa score ottaa meidät mukaansa.

Kun esiinnyn, en ole enää minä, vaan kaikki, mitä teen tapahtuu ajatuksella: ”Tämä tekee”. Ja sen ’tämän’ rajaaminen tapahtuu aina uudelleen. Tekemisestä oli siis häivytettävä oma persoona pois. Kun antauduin kehoni vietäväksi, löysin nautinnon siitä, kun se vain lähti ja pystyin leikkimään tehtävien sisällä ja aina uudelleen yllättää itseni. Oman persoonani takaa löytyi kaikenlaista yllättävää, jonka tietenkin minä tein, mutten ajatellut minun tekeväni sitä. En ollut koskaan ennen näyttänyt ’itsestäni’ sellaisia puolia. Se tuntui vapauttavalta. Etenkin death score toimi minulle eräänlaisena etäännyttämisenä minusta ja egostani. Sen pohjalta pystyin tutkimaan teoksen vaatimaa kehollisuutta ja jokaista rakenteellista osiota hieman etäämmältä. Tehtävän mahdottomuus avasi minulle mahdollisuuksia toimia toisin kuin toimin normaalisti. Vaikka death score jäi pois lopullisesta teoksen rakenteesta, jäi se resonoimaan olemisen tavan pohjalle. Siitä muodostui olemisen vire. Se vaikutti myös paljon siihen, minkälaisiksi mieshahmot muodostuivat. Uskon, että oli helpompi heittäytyä epämukaviin tilanteisiin, kun oli hahmon takana. Se en ollut minä, joka teki vaan Markku. Tuntui, että olin vapaampi tekemään erittäin tyhmännäköisiä ja tuntuisia asioita. Ei ollut siveyden rajoja. Päinvastoin, meistä tuli rajuja, pervoja ja noloja ’perusjäbiä’.

Olisiko vastaavanlainen etäännyttämisen lähestymistapa toiminut myös teoksessa *Titled - Tittelöity*? Olisinko avautunut enemmän mahdollisuuksille, jos en olisi päästänyt kriittistä Ykääni eli egoani valtaan vaan olisin sen sijaan antanut olemisen tapahtua juuri sellaisena kuin se oli?

Nyt ajattelen, että menin niin lukkoon, koska painotin minuutta ja minuna olemista ja mielsin Ykän 'minuksi'. Siten läsnäoloni oli suurimmaksi osaksi Ykässä, joka oli erittäin kriittinen. Koen, että lukitsin itse itseni minuuteen yrittämällä etsiä yhdenlaista 'Viiviä' säilyttäen tietoisuuteni Ykässä.

> Mulla on taas valjaat, jotka estää mua.
> Haluaisin irrottautua niistä, jotta voisin vapautua.
> Se on epäonnistumisen pelko. Ei esiintymisen pelko vaan se, että mokaan, kun olen esillä. Esillä on helppo olla, kun on varma. (Niiniketo 2014.)

Oivalsin vasta teoksen *Titled - Tittelöity* esitysten jälkeen, että suurin ongelmani oli, että Ykä oli vallassa. Esiintyessäni nousi esiin arvottavia kysymyksiä kuten "olenko nyt oikein?". Sain Katilta kerran ohjeen, että minun tulee aina palauttaa tietoisuuteni kehooni. Ymmärrettävästi se auttoi minua paljon. Nyt ymmärrän, että syy oli se, että siirsin tietoisuuteni Ykästä Kakeen ja olin siten herkemmin läsnä nyt-hetkessä. Annoin olemisen tapahtua. Luulen, että tämä oli juurikin se, mitä Kati oli vailla. Oliko pyrkimys sittenkin, että annan olemiseni olla, mitä se on ja näyttäytyä sellaisena juuri sinä hetkenä? Ehkä se 'minuna oleminen', mitä Kati toivoi, oli juuri tämän 'havainnoivan itsen' näkökulma.

Teoksessa *Human Resources* ei-tietäminen oli avainsana tehtävien lähestymiseen. Tiesin rajat, mutten koskaan voinut tai halunnut tietää, mitä rajojen sisällä tapahtui. Olemisen tapa sekä teoksen rakenne eri tehtävineen olivat rajautuneet selkeäksi, mutta tapahtumat niiden sisällä syntyivät aina "nyt-hetkessä". Esityksissä epäonnistumisen hetket tuntuivat silloin, kun aloin egoni kautta arvottaa tekemistäni tai yritin päästä egoni kautta samaan olotilaan tai tapahtumaan kuin olin aiemmin päässyt. Jeremy sanoi kerran harjoituksissa:"If you're just depending on your own will, it will make you tired. When you're at the very edge of knowing what it is, then it get's interesting." (Niiniketo 2014.) Ei-tietäminen täytyi hyväksyä. Koin olevani tehtävässä kokonaisena mukana ja onnistuvani, kun hyväksyin,

että tehtävät ovat kamppailua omien impulssieni ja kahden tai useamman scoren eli kokonaisuudessaan mahdottoman tehtävän kanssa. Se mahdottomuus ja jatkuva epäonnistuminen tekivät siitä mielenkiintoista minulle. Koska en tiennyt, mitä seuraavaksi teen, yllätin itseni aina uudelleen.

Myös teoksen *Titled – Tittelöity* ennalta asetettujen liikkeellisten rajojen sisällä olemista olisin voinut lähestyä ei-tietämisen ajatuksella. Vaikka liikkeet olivat tarkkaan rajattu, on niiden sisällä tilaa valinnoille. Kuten olen todennut, olemiseni on aina muuntuvaa, ei staattista. Olisin voinut höllätä pyrkimystäni kohti tiettyä olemisen tavan muotoa ja sen sijaan aina uudelleen kohdata jokainen hetki uutena. Mitä, jos en tietäisi mitä seuraavaksi tapahtuu tai miltä seuraava toiminta tuntuu kehossani? Olisin voinut hyväksyä juuri sen olemisen tavan, mikä juuri sinä hetkenä artikuloitui ja todeta, että se on minun olemistani. Kaikkien kysymysteni kanssa pyrin itse liian tarkkaan toteuttamaan olemistani, etten täysin hyväksynyt, että sisälläni avautuu joka hetki olemisen mahdollisuus, joka on aina muuntuva.

Esiintyjä suhteessa

Olemiseni avautumiseen kuuluu se, että artikuloin merkityksiä ulkopuolelleni. Siksi koen tärkeäksi myös avata kokemuksiani siitä, miten olen esiintyjänä suhteessa. Olen edellä kuvannut suhdettani teosprosessissa koreografiin ja teosten rajoihin. Teosten rajojen sisällä ovat myös muut esiintyjät ja rekvisiitta omine olemisineen ja situaatioineen. Seuraavaksi kerron, miten erilaiset suhteet vaikuttivat minuun teosten sisällä. Otan lyhyesti tarkasteluun myös suhteeni katsojiin, sillä he ovat myös osallisia esityksen toteutumisessa. Lopuksi avaan pohdintani esiintyjänä olemisesta myös taidemaailman ulkopuolelle pohtimalla, miksi tykkään olla esiintyvä taiteilija.

Suhteeni rekvisiittaan ja muihin esiintyjiin

Molemmissa teoksissa olin tekemisissä erinäisten tavaroiden kanssa. Ne eivät olleet vain objekteja, vaan ne myös vaikuttivat minuun ja tekivät minusta objektin. Olin välillä niiden vietävissä.

Teoksessa *Titled - Tittelöity* lähtökohta-ajatus oli kysyvä ehdotus kanssaolemisesta. Voimmeko kaikki – koko työryhmä, täytetyt eläimet, kaiuttimet, tila, tilassa olevat asiat kuten johdot, lattialankut, nurkassa elävä home – olla tasa-arvoisessa asemassa. Kysymys oli, voivatko nämä 'elottomat' asiat olla omalla tavallaan myös elollisia? Puhuimme tavaroiden sijaan asioista. Teoksessa on kohtaus, jossa lennätän lokkia ympäri tilaa ja nimeän sille mielessäni asioita, joita näen: "Kolo, naarmu, lanka, silmä, seinä, mäyrä" ja niin edelleen. Nimeän asiat juuri niillä nimillä, joilla tunnen ne. Niiden merkitys on se, miksi ne on nimetty, mutta niiden vaikutus oli avoimempi kuin 'vain' elottomien esineiden.

Minulle kanssaolemisen harjoittaminen laajensi kokemusta siitä, etten ole ainoastaan vuorovaikutuksessa ihmisten kanssa. Myös esineet vastaavat minulle. Jos esimerkiksi työnnän seinää, se vastaa minulle antamalla vastuksen. Eri esineet mahdollistivat minussa erilaisen liikkeen ja olemisen tavan syntymistä. Mielenkiintoista oli, että ero elollisen ja elottoman välillä ei ollutkaan niin yksiselitteinen. Ihminen ei automaattisesti ollut subjekti vaan oli mahdollista asettua myös objektiksi, ja asioiden vietäväksi. Eri asioiden ominaisuudet vaikuttivat minuun. Sillä oli suuri ero, kannoinko suurta säkkityynyä vai heiveröistä täytettyä lokkia, joka on joskus elänyt. Tietenkin oma ennakkotietoni näistä asioista vaikutti tapaani olla asioiden kanssa ja kohdata ne. Tiesin, että jos olisin heittäytynyt lokin päälle samalla tavalla kuin säkkituoliin, se olisi mennyt rikki. Oli ero, olinko kontaktissa toiseen ihmiseen, täytettyyn lokkiin vai mikrofoniin. Tiedän, että toinen ihminen elollisena kokee myös. Kaikki mitä teen hänen kanssaan tuntuu myös hänessä joltakin. Mikrofoni sen sijaan voi mennä rikki ja vastata sillä toimintaani, mutta tiedän, ettei kosketukseni satu, eikä se suutu minulle siitä. Vai suuttuuko? Erityinen oli kuitenkin suhteeni täytettyihin eläimiin. Ne ovat joskus olleet elollisia, mutta eivät ole enää. Kuitenkin käsittelin niitä erittäin varoen ja erityisellä kunnioituksella. Mahdollisesti kunnioitusta aiheutti kuolema. Se, että kyseessä on ruumis. Ja kysymys siitä, onko se eläin kuitenkin vielä jossain kanssamme. Teoksen aikana minulla oli partnerina täytetty lokki ja kaiuttimia. Viimeisessä kohtauksessa halaan

kaiutinpinoa. Tunnustelen siinä, miten kosketus ei ole vain yksisuuntaista, vaan myös kaiutin koskettaa minua. Lopulta puran pinon nostamalla kaiuttimen kerrallaan maahan yhtä varoen, kuin jos se olisi elävä. Teoksessa asiat muuttuivat minulle tavallaan eläviksi. Etenkin lokkiin ja kaiuttimiin muodostui prosessin myötä jopa emotionaalinen side.

Teos ehdotti, että ihmiset, tila ja kaikki asiat tilassa ovat samanarvoisia. Siten suhteeni muihin esiintyjiin ei eronnut paljoa esimerkiksi suhteestani lokkiin. Kuitenkin esityksen rakenteen kannalta minun piti olla herkistynyt heidän liikkumiselleen, koska olimme toimintamme kautta sidoksissa toisiimme. Ajoituksemme vaikutti toistemme tekemiseen.

Teoksessa *Human Resources* rekvisiittaa oli valtavan paljon Berocca -purkeista pizzalaatikoihin ja muovisiin toimistokasveihin. Fake healing kohtauksessa puramme laukkumme, ja kaikki tavara levittyy tilaan sekasotkuksi. Esineet kuten Berocca-purkki, EU-viitta tai Nokia-peitto antoivat katsojalle selkeitä viittauksia tiettyihin merkityksiin. Esiintyjänä näiden tavaroiden merkitys oli avoimempi ja ne syntyivät aina hetkessä. Esimerkiksi fake healing -kohtauksessa käytän Berocca-purkkina tunnettua esinettä hoitaakseni Teuvoa. Yhdessä esityksessä se oli piiskan kahva. Piiska oli tehty kimaltavasta hevosenharjasta. Piiskan isku karkotti pahuutta, ja jokaisen iskun myötä piiskasta irtosi kimallepölyä Teuvon ympärille eräänlaiseksi suojapilveksi, joka säilytti onnellisuuden sen sisällä. Seuraavassa esityksessä Berocca-purkin merkitys oli eri. Näkemällä eri asioita avoimemmin pystyin tuomaan läsnäolevaksi asioita, joita ei tilassa ”oikeasti” ollut. Mutta sillä hetkellä piiska ja kimmallepilvi oli minulle läsnä ja totta.

Teoksessa *Human Resources* muut esiintyjät olivat minulle leikkikavereita. Näin heidät ’jäbinä’, jokaisen omanlaisenaan hahmona. Olimme yhteisessä rajatussa maailmassa temmeltämässä, kuunnellen ja vastaten. Teosprosessissa Jeremy korosti, ettei meidän tarvitse tehdä työtä 100%, ja olla yksin vastuussa kaikesta. Hän sanoi, että riittää, että tuotamme itse 50% ja otamme loput impulssit toisiltamme. Siten pysymme yhteydessä. Jeremy sanoi: ”This is improvisation composition. We are composing to-

gether. A room full of people going on a trip, listening to one impuls then the next. And we're doing it together." (Niiniketo 2014.)

Suhteeni katsojiin

Suhde yleisöön oli teoksissa erilainen jo sen perusteella, miten katsojat oli asetettu tilaan. *Titled – Tittelöidyssä* katsojat istuivat ympärillä esitystilaa. Sen sijaan *Human Resourcessa* oli perinteinen jako katsomon ja näyttämön välillä.

Titled - Tittelöity otti katsojat suoraan mukaan kanssaolemiseen. Teoksen maailmaan laskeutui koko tila Studio 2. Katsojat istuivat valkoisilla tyynyillä levittyneesti ympärillä tilaa. Esiintyjänä mielsin heidät yhtälailla osaksi kanssaolemistamme kuin lattialankun. Heidän läsnäolonsa loi minuun välillä enemmän jännitystä. Toisinaan läsnäolo tuntui kannustavalta ja kuuntelevalta. Se riippui päivästä. En kuitenkaan puhutellut katsojia suoraan, vaan annoin heidän läsnäolonsa kautta olla osallisia tekemisessäni.

Teoksessa *Human Resources* oli perinteinen jako katsojien ja esiintyjien välillä: katsojat katsoivat teosta yhdeltä ja selkeältä katsomon puolelta ja me esiintyjät pysyimme omalla reviirillämme toimistotilan näköisellä näyttämöllä. Noin teoksen puoleenväliin asti yleisön ja esiintyjien välillä on niin sanottu neljäs seinä. Emme ota suoraa kontaktia yleisöön tai edes katso sinne. Olemme kuin heitä ei olisikaan. Neljäs seinä purkautuu Go team -kohtauksessa, jossa minä astun yleisön eteen aivan lavan etuosaan. Siitä alkaa sooloni, jossa sanattomasti viestin yleisölle, että olen saavuttanut energian. Olen löytänyt jotain elämää suurempaa. Tsemppaan heitäkin saavuttamaan sen, ja uskomaan itseensä. "I did it. Come on guys. You can do it, too. Yes, yes, yes!" Tässä kohtauksessa käyn sanatonta keskustelua katsojien kanssa.

Tuomas Laitinen (2011) kirjoittaa tekstissään "Katsoja esityksen tekijänä", että katsoja on vastaanottaja. Hän siis 'ottaa vastaan'. Mutta sen lisäksi, että hän 'ottaa' hän myös 'vastaa'. Katsoja vastaa esiintyjälle esimerkiksi

naurulla, katseella tai ilmeettömyydellä. (Laitinen 2011, 247.) Esiintyjän ja katsojan välillä on dialogia. Se kulkee kahteen suuntaan.

Go team -soolossa tämä dialogi tuntui erittäin selkeältä. Vastasin usein katsojien vastaukseen. Välillä kuitenkin Ykä pääsi valloilleen ja yritin sen kautta päästä vastaavanlaiseen tilaan kuin aiemmissa esityksissä olin päässyt. Kun aloin yrittää saada katsojia reagoimaan tietyllä tavalla, he reagoivat juuri päinvastaisesti. Selkeä muisto tällaisesta kokemuksesta on kiertuekeikalta Tampereelta. Huomasin heti sooloni aluksi, että yleisö ei nauranutkaan niin kuin yleensä. Hämmennyksessäni yritin saada heitä nauramaan. En enää ollut ei-tietämisen tilassa, vaan tiesin, minkä vastauksen halusin yleisöltä. Samalla huomasin yrittäväni viihdyttää heitä. Asetin itseni objektiksi. Tekemiseni oli siis ulkokohtaista. Tietoisuuteni ei ollut enää Kakessa vaan Ykä dominoi. Karkasin nyt-hetkestä tulevaisuuteen. Koin, että se oli epäonnistumisen hetki, mutta mielenkiintoinen ja avartava sellainen.

Jorma Lehtovaara (1996, 50) kirjoittaa dialogin taidosta: ”Toisen kohtaamisessa hedelmällisin lähestymistapa on lähteä siitä, että emme ymmärrä toisiamme. En voi mitenkään tietää, mitä toinen on ja mitä hän ajattelee ja tuntee elämäntilanteessaan.”

Tämä on mielestäni tärkeää kaikenlaisissa dialogeissa, oli siinä kyse koreografin ja esiintyjän, tai esiintyjän ja vastaanottajan tai esiintyjän ja rekvisiitan välisestä suhteesta. Olemme maailman olemisessa aina omassa situaatiossamme omaa olemistamme. Määritämme itseämme ja toisiamme, mutta mielestäni olisi tärkeä pitää määritelmät mahdollisimman avoimina. Minä ja olemiseni on jatkuvasti muuntuvaa, niin on muidenkin, niin on koko maailman. Kun muutoksen mahdollisuuden hyväksyy ja antautuu ei-tietämiselle, avautuu maailma maailmoina ja suurena kirjona mahdollisuuksia.

Miksi tykkään olla esiintyjä?

Muistan, että ennen tanssitaiteen opintojani ajattelin, että pidän tanssimisesta, koska esityksissä voin hetken olla joku muu kuin minä ja astua erilaisiin rooleihin. Tätä ajatusta olen viime vuosina kauhistellut usein.

Kuinka kamala olinkaan itselleni. Ainahan minun pitää olla minä. En voi kadottaa itseäni. En voi olla kukaan tai mikään muu kuin minä. Mutta nyt huomaan ajattelevani edelleen tai paremmin jälleen niin. Tosin muotoilisin lauseen uudelleen: Tykkään olla esiintyvä taiteilija, koska voin olla minä niin monella tavalla.

Kun olen esiintyjänä taidekontekstissa tai missä tahansa muussa esitystilanteessa, olen aina pohjimmiltani minä. En voi irtaantua kehostani. Ei se Viivi koko elämänhistorioineen katoa sieltä pohjalta. Eihän se edes voi, eikö vain? Se 'minä (Viivi)' on aina tässä omaa olemistaan.

Olen jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristöni kanssa. Yhteiskunnallinen ympäristömme on täynnä säännöstöjä, joiden mukaan toimimme. Ne auttavat meitä toimimaan yhdessä. Ne ovat poliittisia ja kulttuurisia. Säännöt muuttuvat historian edetessä, koska maailmakin muuttuu. Säännöt muodostavat struktuureja, jotka rajaavat toimintaamme. Struktuurien sisällä muodostamme verkostoja. Olemme osallisia erilaisissa verkostoissa. Mutta kaikista säännöistä huolimatta emme ole staattisia. Jokainen verkoston osa on elävä. Ympäristöni on erinäisistä syistä, mieltymyksistä, uskomuksista ja aatteista kasvattanut minut toimimaan tietyllä tavalla. Identiteettini muodostuu suurimmaksi osaksi ulkopuoleltani: Olen muun muassa nainen, aikuinen, suomalainen ja taideopiskelija. Nämä vaikuttavat siihen, minkälaisia rajoja toiminnallani on. Olen kuitenkin liikkuva ja muuntuva osa, joka toimii omasta situaatiostaan käsin, vaikuttaen ja vaikuttuen ympäristöstään.

Esiintyjän työssä ja taiteen tekemisessä ja vastaanottamisessa pidän siitä, että voin astua ulos niistä ympäristöni luomista säännöistä, jotka rajaavat minua päivittäin. Voisinko kadulla heittäytyä taaperoksi ja purkaa kiukkuani itku-potkuraivareilla? Kyllähän minä voisin. Mutta tekisinkö niin? En usko, että uskaltaisin. Miksi en? Koska tervejärkinen aikuinen ei tekisi niin. Ei saa tehdä niin. Hän voi, muttei saa. Tai hänen ei pitäisi. Teoksessa *Human Resources* tein sen Teatterisalissa. Kiukkukohtaukseni oli osa esitystä, teosta, taidetta. Taiteen nimissä voisin myös tehdä sen julkisella alueella, vaikka kadulla. Pidän siis taiteessa siitä, että voin astua

pois ympäristöni luomista säännöistä ja tehdä jotain minun ”arkielämästäni” poikkeavaa. Minun on sallittu tehdä asioita, mitä minulta muuten on kielletty tai mitä olen opetellut itseltäni pois. Ja koska nämä ympäristöni luomat rajat ovat monilta osin muillekin ihmisille samat tai samankaltaiset, en vain astu ulos minulle asetetuista rajoista, vaan rajoista, mitkä on asetettu meille.

Esiintyvänä taiteilijana asetan oman kehoni osaksi taidetta. Voin tuoda esiin niitä kaikkia minuja, joita minussa on. Voin siis olla minä niin monella tapaa. Siksi minä tykkään olla esiintyjä. Taiteen kontekstissa voimme palauttaa takaisin sitä monimuotoisuutta, mitä ihminen on. Voimme myös palauttaa takaisin sitä monimuotoisuutta, mitä elämä verkostossa on. Säilyttäen eettiset rajat, voimme hyödyntää kaiken sen, mihin me ihmisinä pystymme. Eri ilmiöitä voi tarkastella uudelleen. Voimme tuoda esiin maailmaa ja maailmoja eri näkökulmista. Voimme zoomaantua johonkin yksityiskohtaan asettamalla raamit sen ympärille. Sillä rajaamisella avautuu uusi maailma. Ja se maailma on aina uusi mahdollisuus. Voisiko siis taiteen tehtävä olla aina uusi maailman avaus?

Lopuksi

Olen kiitollinen siitä haasteesta, minkä teos *Titled – Tittelöity* tarjosi minulle. Teoksen aikana haaste aiheutti minussa lukkoja, mutta en koe niitä negatiivisina. Ne herättivät minussa mielenkiinnon, ja toivat minut näiden aiheiden äärelle. Jäin prosessoimaan teoksessa nousseita suuria kysymyksiä, sillä halusin ymmärtää niitä, ammattiani ja itseäni paremmin. Tämä pohdinta on tuntunut minulle todella tärkeältä.

Ennen kirjoittamisprosessia nämä kysymykset ’olemisesta’, ’minuna olemisesta’ ja ’esiintyjänä olemisesta’ nostivat esiin paljon ajatuksia, joita en osannut artikuloida. Ne tuntuivat olevan irrallaan toisistaan, enkä saanut niistä kiinni. Ne tulivat vastaan lähes kaikkialla, koska ne liittyvät koko maailmaan. Prosessin suurin haaste oli hahmottaa sitä laajaa aihepiiriä, jonka olin valinnut. Pyörittelin sanoja erilaisissa miellekartoissa. Huomasin, että ne väkisinkin liittyvät yhteen ja ovat monimuotoisissa

suhteissa toisiinsa. Kirjoittamisen myötä etenkin niiden suhteet alkoivat selkeytyä. Juuri siinä suhteisuudessa tuntui olevan jokin ydin. Kun asetin olemisen, minuuden ja esittämisen vierekkäin, ne alkoivat paljastaa yhä enemmän uusia puolia toisistaan. Niiden erilaiset yhteydet ja kombinaatiot selkeyttivät myös sitä monimuotoisuutta, mitä ne yhdessä muodostavat. Siinä monimuotoisuudessa piilee myös se ihmeellinen mahdollisuuksien avautuminen, mitä olemassa oleminen on.

Kuten odotinkin, en saanut selkeitä vastauksia kysymyksilleni. Sen sijaan ajatukseni kirkastuivat ja ymmärrys laajeni. Ymmärrän, että oleminen, minuus ja esiintyjyys kulkevat mukanani koko ajan. Sen tiedostaminen on helpottavaa.

Maailma rajautuu aina uudelleen ja jokainen rajaus on avaus. Siinä avautuu mahdollisuus. Se on mahdollisuus rajata minun olemistani aina uudelleen. Siten minussa avautuu myös uusi maailma. Sekin on mahdollisuus. Maailma ei ole pysyvä, minäkään en ole. Nyt lopuksi pohdin, voisiko kyse olla siitä, että itse ottaa rajauksen kautta avautuneen mahdollisuuden vastaan ja antaa siinä avautuneisuudessa kaikille mahdollisille ”minuille” vapauden vuorollaan nousta esiin. Kyse taitaa olla siitä, etten itse näe rajoja vankilana vaan aina uutena vapautumisen mahdollisuutena.

Haluan päättää kirjallisen työni ensimmäiseen lauseeseeni, minkä kirjoitin oppimispäiväkirjaani ennen maisteriopintojen alkua: ”Let yourself go – Anna itsesi vapautua.”

Lähdeluettelo

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, Ltd.

Human Resources käsiohjelma. TADaC 2014 – 2015. Teatterikorkeakoulu.

Klemola, Timo. 2013. *Mindfulness – Tietoisuuden harjoittamisen taito.* Jyväskylä: Docendo Oy.

Laitinen, Tuomas. 2011. ”Katsoja esityksen tekijänä”. Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene,* toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like Kustannus Oy, 246-255.

Lehtovaara, Jorma. 1996. ”Dialogissa – kokonaisena ihmisenä avoimessa yhteydessä Toiseen”. Teoksessa *Dialogissa osa 2. – Ihmisenä ihmisyhteisössä,* toim. Jorma Lehtovaara & Riitta Jaatinen. Tampere: Tampereen yliopisto, 42-55.

Lepecki, André. 2012 [2006]. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka.* Suom. Hanna Järvinen. Helsinki: Like Kustannus Oy.

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

Monni, Kirsi. 2012. ”Koreografian poliittiset ulottuvuudet”. Teoksessa *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*, kirjoittaja André Lepecki, suom. Hanna Järvinen. Helsinki: Like Kustannus Oy, 5-21.

Niiniketo, Viivi. 2014-2015. Työpäiväkirjat. Helsinki.

Raatikainen, Kati. 2014. *Kanssaolemisen valta – pohdintoja esityksen politiikasta ja vallan prosesseista asioiden kollektiivin näkökulmasta.* Kirjallinen opinnäyte, koreografian maisteriohjelma, Teatterikorkeakoulu.

Rinnetmäki, Satu. 2015. Ykän kanssa tutkimusmatkalla – Kehomielen vuoristorataa taiteellisen työni aikana. Kirjallinen opinnäyte, tanssijan maisteriohjelma, Teatterikorkeakoulu.

Schechner, Richard. 2006. *Percorfmance Studies – An Introduction.* Oxon: Routledge.

Titled – Tittelöity facebook –event 2014. Haettu 21.10. 2015.
https://www.facebook.com/events/507258222738114/

Katriina Tavi

Katriina Tavi on helsinkiläinen tanssitaiteilija. Hänen juurensa tanssijana ovat lähtöisin Tamara Rasmussen opistolta, josta hän vuonna 2012 jatkoi tanssin ammattiopintoihin Teatterikorkeakouluun. Keväällä 2017 hän valmistui tanssijantaiteen maisteriksi. Valmistumisensa jälkeen hän on työskennellyt tanssin freelancerina, eri työryhmissä taiteen kentällä. Katriina on kiinnostunut kysymään tekijyyden moninaista roolia työssään tanssijana. Osittain taiteen kentän monimuotoisuuden ja toisaalta henkilökohtaisen halun siivittämänä hän pohtii tanssijan roolin toimijuutta ja sen myötä merkitystä ja mahdollisuuksia teosproduktioissa. Puoli vuotta valmistumisensa jälkeen hän toivoo juurruttavansa itseään osaksi taiteen kenttää, jolla olisi tilaa ja varaa liikuttaa sisäisyyksiä, kohdata ihmisyyden kerroksellisuutta ja lopulta lisätä ymmärrystä, jopa mahdollisesti herätellä empatiaa niin tekijässä kuin kokijassakin. Kuva: Sakari Viika.

Kielen liike: Minuuden kieli ja ruumiillisuus (2017)

Kirjoittaminen - kieli ja naisen ruumiillisuus

Lähden liikkeelle tarpeestani kirjoittaa. Muutama vuosi takaperin löysin käsiini feministisen kirjailija Hélène Cixousin (2013 [1975]) teoksen *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Tämä teos ja sen kieli on inspiroinut minua niin ruumiillisesti kuin kielellisestikin. Palaan lopputyöni äärellä tähän tarpeeseen:

> Kirjoita! Ja Sinun itseään etsivä tekstisi tuntee itsensä lihaa ja verta syvemmältä, itseään muovaileva, kapinallisesti kohoileva, kuultavista, tuoksuvista aineksista koostuva taikina, lennokkaista väreistä, lehvästöistä, virroista muotoutuva levoton yhdistelmä joka soljuu mereen jota ruokimme. (Cixous 2013 [1975], 60.)

Cixousin ajattelu ja kielentyyli puhuttelevat minua tällä hetkellä ja annan tämän vaikuttaa myös omaan kirjoitukseeni. Lopputyöni kirjallinen osio liikkuu yrityksessäni hahmottaa minuuden ja ruumiillisuuden kokemusta esiintyjän ja tanssijan työssä.

Pyörittelen ajatuksia, lähestyn merkityksiä. Tahdon kirjoittaa näkyviin sanat, joita ruumiini kantaa. Sanattomat ajatukset, jotka vaeltelevat kehossani, puristavat selkärangassa. Pakottava tarve kirjoittaa. Kieleni avulla rajaudun, piirryn olevaksi ja esiin tulevaksi. Jossain kaukana aiemmasta ymmärryksestäni, minuuden kokemuksesta, tästä hetkestä käsin toiveena rakastua itseeni uudelleen. Taiteellisen lopputyöni koreografi Elina Pirinen käytti ilmausta rakastua itseensä uudelleen. Lausahdus jäi mieleeni soimaan ja haluan kuljettaa ajatusta mukanani, läpi kirjoitusprosessini. Aktiivista työtä, joka muotoutuu ja elää koko ajan, aivan loppumetreille

saakka. Tämä on eräs lähtökohtani kirjoittamiselle; etsivä ja omaa kielellistä ilmaisuani pohtiva, luovuutta kunnioittava ote. Minulla on lupa eksyä ja harhailla. Pyrkiä olemaan määrittymättä ja vetäytymättä sanojen taa. Haastaa omaa kielellistä ilmaisuani, rikkoa aiempaa asuani.

Kirjoitan väistämättä oman ruumiillisen olemiseni kautta. Näin ollen pohdintani tässä kirjoitustyössä on pitkälti nuoren naisen ruumiillisuudesta käsin nousevaa ja sen ympärillä oleilevaa. Lisäksi kannan ruumiissani kehollista tietoa, joka on kerrostunut, syventynyt, limittynyt ja lomittunut viisivuotisen tanssi- ja tanssijantaiteen koulutukseni aikana. Koulutuksessani olen tutustunut fenomenologiseen lähestymistapaan tutkia ruumiillisuuden käsitettä. Käsitän ja tunnustan fenomenologisen tavan tarkastella ruumiillisuutta, kuten Terhi Törmä Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa lainaten kirjoittaa: ”Ruumis on maailmassa olemisen mahdollistaja. Ruumiin **omistaminen** merkitsee elävälle olennolle liittymistä määrättyyn ympäristöön, sulautumista ja jatkuvaa sitoutumista tiettyihin projekteihin”. (Törmä 2015, 80, korostus kirjoittajan.)

Tunnustelen kielenkannoissani tätä fenomenologista puhetta ruumiin ilmenemisestä myös feministisen praktiikan suunnalta. Elän naisen ruumiissa ja ruumiina. Eveliina Talvitie siteeraa teoksessaan Soile Veijolaa ja Eeva Jokista seuraavasti: ”Miehiset ajattelun tavat ja ruumiilliset kokemukset maailman rakentumisesta ovat muokanneet ihannenaiset ja naisille tarjottavat samaistumismallit” (Talvitie 2015, 75). Liityn siis tähän kehojen kaanoniin, jota on vuosisatojen, tuhansien, ajan kontrolloitu ja määritelty ulkoapäin.

Huomaan pidättäväni hengitystäni, supistan rintakehääni. Ajattelen kehoja, joita on pidätetty ja kontrolloitu. Minäkin olen pidättänyt, kontrolloinut ja kaventanut potentiaaliani olla olemassa. Huomaamattani muovautunut milloin mihinkin malliin, mallioppinut tanssitunneilla, mallikkaasti liikkunut, ulkoa päin määrittynyt, kuulemma sopisin hyvin malliksikin. Minun ruumiiniko? Mallina jollekin? En ole tuntenut omia rajojani, olen venynyt, paukkunut, hiljentynyt, kieleni on jäänyt mykäksi, mutta ruu-

miissani olen kantanut ja kannatellut minuuttani. Ilman sanoja, ilman ääriviivoja.

Pohdin ruumistani esillä olevana, 'yhteisesti jaettuna', tarkkailun alla olevana objektikehona ja oman subjektiivisen minuuteni kokemusta tästä esillä olemisesta. Omaa rajallisuuttani ja henkilökohtaista ruumiillisuuttani. Tutkailen ruumiin henkilökohtaisuutta ja poliittisuutta, millaista ruumiinkuvaa tanssijana toisennan näyttämöllä, mihin kehojen kaanoniin liityn.

Otanko itseäni haltuun kirjoitukseni myötä, ilman ruumiillista kurinalaisuutta ja kehon kontrollia? Haluaisin höllentää hallitsevaa mieltäni ja antaa itseni puhua kielellä, jonka jo omistan. En valmista, hiottua tai kontrolloitua, vaan keskeneräistä, hallitsematonta ja etsivää, rikasta, ontuvaa ja oivaltavaa. Kokemukseni ruumiista syvenee ja syttyy yhdessä psyyken kanssa. Koen tärkeäksi kirjoittaa tämän kaiken merkityksestä, siis tunteista, eletystä kehosta, niiden hallinnasta ja kaaoksesta ja siitä miten tämä kaikki heijastelee ja elää mukana taiteessa ja sen tekemisessä eli elämässäni yleensä.

Pyöräyttelen kieltäni, suuntaan sitä uuteen muotoon. Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologiaa lainaten Törmä (2015, 75) toteaa: "Ruumiillinen tietoisuus on kokemusta, sisäistä kommunikaatiota maailman, ruumiin ja toisten kanssa, olemista niiden kanssa niiden vieressä olemisen sijasta." Näitä ajatuksia kirjoitan siis auki ja eteenpäin, naisen ruumiillisuudesta käsin.

Pidän ajatuksesta, jonka mukaan kirjoittaminen on yhtä lailla ruumista kuin tajunnallista ajattelua, ne kietoutuvat yhteen muodostaen kokonaisuuden. Koko – nais – uuden, naivia leikittelyä, jonka saattaa sammuttaa ehdoton tarkkailu. Kavahdan ehdottomuutta, kavahdan sen pakottavaa luonnetta. Haluan oppia leikkimään, käyttämään rohkeasti deletenäppäintä. Voin kirjoittaa ja erehtyä. Antaa sanojen loistaa olemassaoloaan tai pyyhkiä ne, ja päättää kirjoittaa toisin. Valita uudestaan.

Jokin pysäyttää ajatukseni. Luonnollinen tauko. Hengähdys. Hiljaisuus. Kirjoitan hiljaisuudesta käsin. Hiljenevästä, melkein sammuvasta hetkestä,

josta kuitenkin epäilevästä epävarmuudestani huolimatta, syttyy seuraava ajatus. Etenen hitaasti. Kelaan kirjoitustani edes taas. Rullaan, silmäilen ja taas pysähdyn. Jokin keskeytyy. Kirjoittaminen alkaa muodostaa omaa rytmiään, jatkuvasti keskeytyen ja aina uudelleen avautuen.

Ääni, joka on minun, etsii sanojeni muotoa ja lauseideni rakennetta. Rakenteellista kirjoittamista, jota samaan aikaan haluan purkaa. Porautua sanojen ytimeen, kertoa merkityksellisesti mieltäni liikuttavista ajatuksista.

Kielestä siis täytyy sanoa samaa suhteessa merkitykseen, mitä Simone de Beauvoir sanoo ruumiin suhteesta henkeen: ”se ei ole ensisijainen, eikä toissijainen. -- Samoin kieli ei ole merkityksen palveluksessa eikä silti sen herrakaan. Niiden välillä ei ole alistussuhdetta. Tässä kukaan ei määrää eikä kukaan tottele.” (Törmä 2015, 128.)

Pohdin tiedon ja vallan tiivistä suhdetta, historiaa ja kumppanuutta. Kirjoitettu historia on kielellistä tietoa, joka on pitkään ollut valkoisen miehen kirjoittamaa ja omistamaa. Tämän näkyvän ja kuuluvan historian rinnalla ei ole ollut tarpeeksi ’toiseuden’ ääntä. Toinen, nainen, on jäänyt pois, unohdettu tuntemattomana. Minua kiinnostaa millä lailla kielen rakenteissa säilyy ja toistuu samankaltainen vastakohtien siivittämä hierarkinen ymmärrys maailmasta. Ja miten tämä näkyy ja vaikuttaa ruumiini sisäisyydessä, hiljaisena tietona elävässä kehossani.

Pilvi Porkola (2014) pohtii väitöstutkimuksessaan tieteellisen kielen luonnetta ja tuo esiin seuraavaa:

> Evelyn Fox Keller on kritisoinut tiedemaailman tapaa kieltää henkilökohtaisuus ja naamioida kaiken tieteen tekemisen taustalla oleva henkilökohtaisuus objektiivisuudeksi ja ei henkilökohtaisuudeksi. Elisabeth Grosz puolestaan korostaa omissa teksteissään sitä, miten tieteenalat ja oppiaineet ovat seurausta konkreettisista, historiallisista ja kulttuurisesti erityisistä valtasuhteista. Aina on niitä, jotka hyväksytään valtavirtaan ja niitä, joita ei siihen hyväksytä. Meillä on olemassa ennakko-oletus siitä, millainen tieto on totta ja paikkansapitävää. (Porkola 2014, 40.)

Leikittelen ajatuksella ruumiillisuuden katoamisesta tieteen tekstistä samalla, kun henkilökohtaisuus kielessä sivuutetaan. Yhdistän henkilökohtaisen ja ruumiillisen toisiinsa. Henkilökohtaista, henkilöä, siis ruumista. Tietoa käsitellään loogisen päättelyn ja rationaalisen ajattelun kautta. Henkilökohtaisen ruumiillisuuden lisä tähän kieleen jää huomiotta. Onko henkilökohtainen aina ymmärrettävä vähempänä, älyllinen syö ruumiillisen ja aistimellisen?

Suuntaudun kirjoittaessani koko ajan ulospäin. Muodostan kieleni avulla jo orastavaa suhdettani toiseen, kohtaan ulkopuolisen, tuntemattoman ja vetäytyvän sanojen maailman. Sanat vetäytyvät minulta, vaikka kielelläni ne kuitenkin omistan. Niiden avulla laajennan aina hiukan enemmän ymmärrystä ja kokemusta itsestäni suhteessa maailmaan. Luon sanojeni avulla etäännytyksen, samalla tuntien niiden mahdollisen kosketuksen. Mahdollisuus toisen kohtaamiseen avautuu sanojen, kielellisyyden myötä. Tarvitsen sanojani, tulen olevaksi yhdessä kielellisen ilmaisuni kanssa, kuten Törmä (2015, 134) muotoilee:

> Ajatus ja ilmaisu siis muodostuvat samanaikaisesti siinä hetkessä, kun ruumis tulee ilmaisuksi. Merleau-Pontyn mukaan ajatus tarvitsee sanomista tai kirjoittamista ollakseen olemassa. Ajatus, joka tyytyisi olemaan vain itseään varten, vaipuisi heti ilmaannuttuaan tiedostomattomaan ja lopulta ei-olemassa oloon.

Minuuden identiteetti on hajalla. Tällä hetkellä se tuntuu katoavan liitoksistaan, häipyvän jonnekin muualle, johonkin muualle kuin tähän hetkeen. Tähän suuhun ja ruumiiseen. Tanssitaiteilijana koen olevani erilaisten mahdollisuuksien, työ- ja toimintatapojen verkossa, lukemattomien toiveiden edessä etsin omaa reittiäni kulkea.

Kuinka voin arvostaa näitä sanoja, miten annan itseni kirjoittaa niin kuin minusta tuntuu? Teoreettinen mieli on aina parjaamassa, kertomassa kuinka en ole hyvä tässä ja olen huono tuossa. Kuiskii korvissa teorioihin, eri metodeihin, tanssitekniikoihin nojaten. Rakentaa turvaa, joka nyt on

menettänyt merkityksensä. Sanat jäävät pois, unohdun jonnekin sanojen taa, en pääse niiden väliin. En pysty kertomaan yhtään mitään. En pysty kirjoittamaan. Ja samalla kirjoitan jatkuvasti, koko ajan. Olen kirjoittanut paljon kuluneen vuoden aikana erilaisia tekstejä, joita ajaa halu tulla esiin, jaetuksi. Jotenkin sanat ovat löytäneet tiensä minusta paperille silloin, kun on ollut pakko. Pakko ulostaa näitä ajatuksia, jotka kiertävät muuten kehää itseni sisällä, matkustaen verenkierrossani.

Toisaalta kavahdan ajatusta pakosta. Se assosioituu tarpeettoman tiukkaan ehdottomuuteen, joka sulkee mahdollisuuden hengittää ja vaeltaa. Opinnäytteen kirjoittamisen pakko. Valmiiden ajatusten, lauseiden, sanojen pakko. Merkityksellisyyden pakko. Onko minulla mitään sanottavaa? Voisin tyhjentyä olemaan ilman sanoja ja niiden luomia merkityksiä. Mutta samalla metsästän sanoja, jotka puhuttaisivat koko sisäisyyttäni ja toisivat uuden muodon minuuteni ymmärrykselle.

Pohdin siis ruumiillisuuden ja kirjoittamisen suhdetta, sitä miten ruumiin tunnot liikuttavat ajatuksiani, etsien sanoja, kuljettaen mieltäni muodostamaan lauseet, lopulta muodostaen virkkeet. Mitä haluan virkkeilläni sanoa ja mihin sanani, haluni, tekoni itseäni taiteilijana suuntaavat...

Kosto I-IX

Kuuluisa lausuma:

> ”On va leur montrer nos sextes” - ”Me vielä näytämme teille sekstuaalisuutemme” (...) vaatii, että vakiinnutettu järjestys käännetään ylösalaisin, ja ilmaisee siten perin karnevalistista halua sekoittaa soveliaisuussääntöjä. (Regard 2010, 10.)

Tunnistan tämän karnevalistisen halun sekoittaa soveliaisuussääntöjä myös omassa taiteellisessa lopputyössäni, Elina Pirisen teoksessa *Kosto I-IX*, jossa toimin esiintyjänä. Teoksen fiktiivisessä maailmassa muodostimme yhdeksän naisesiintyjän kanssa jonkinlaisen koston kollektiivin, yhteisen näyn näyttämölle, jossa kielellisten ja ruumiillisten tekojen kautta

manifestoimme kostoa esiin, siis fenomenologisesti ajateltuna ja tarkasteltuna annoimme sen ilmetä kehoina, puheena, olemisena, toimintana ja juhlana ruumiissamme.

Teosta rakennettaessa liikuimme paljon kielellisyyden ja ruumiillisuuden yhteisellä kentällä, jossa toinen sekoittuu toiseen, kieli sai vaikuttua ruumiista ja ruumis kielestä. Kirjoitimme harjoituskauden ensimmäiset kolme viikkoa erilaisia 'kostonfantasioita', muun muassa seuraavien tehtävän antojen pohjalta: Kirjoita kertomus vääryydestä ja autuudesta, siitä miten ne kohtaavat; teksti, jossa lauseet alkavat aina sanalla haluan; kirjoitus lämpimästä suhteesta eläimeen; kertomus hetkestä, jossa tapahtuu 'kaiken täyttymys'; teksti, jossa on 'haistattelu' –rakenne; kostoassosiaatio; täydellinen hetki; kuvaileva teksti koston maalauksesta. Aloitimme päivät kirjoittamalla tai teimme aluksi ruumiillisen virityksen, jonka jälkeen siirryimme tietokoneiden ääreen. Usein fyysisessä virityksessä tehtävän antona oli kasvojen ilmeestä ja materiaalisuudesta käsin lähtevä improvisatorinen kuljetus kohti kokonaisvaltaista kehollista ilmaisua. Elina ohjeisti meitä lähtemään liikkeelle kasvojen ilmeestä, esimerkiksi ajatuksella autuudesta tai "being evil face". Ruumiillisissa harjoitteissa musiikilla oli itselleni voimakas rooli. Musiikin tunnelma ja tunnemaastot vaikuttivat omiin ruumiillisiin kuljetuksiini, tuoden erilaisia sävyjä ja herkkyyttä olemiseeni. Rajatussa teoksessa ei enää ollut kuohuttavaa musiikkia mukana, mutta ruumiin muistumat ja tunnejäljet auttoivat minua elävöittämään omaa ruumiillista toimintaani myös esityksissä. Jälkeen päin tarkasteltuna niin ruumiillisissa kuin kirjoitusharjoitteissa kaikui alusta asti ajatus aktiivisesta koston fantasiasta, mutta samalla koko ajan kulki rinnalla häivähdykset nautinnosta, ihanuudesta ja autuudesta.

Voiko kosto olla samaan aikaa kaunis, herkkä, hullutteleva, raju ja houkutteleva? Oliko kostaminen, teoksen temaattisuudessa, juuri tätäkin kaikkea, siis myös naisen ruumista, jolla ei ole rajoitteita, ja joka on esillä myös aggressiivisena, epäsovinnaisena ja röyhkeänä? Vapaana ja rajoittamattomana perinteisistä valta-asetelmista, jolloin fantasman kautta

teos ja sen sisällä leikkivät kehollisuudet saavat vapautua. Tällöin koston tematiikka saa muuntua niin tekijälleen kuin katsojallekin nautinnolliseksi.

Valmiissa teoksessa meitä oli näyttämöllä yhdeksän naista, resitoimassa näitä tekstejä, erinäisiä kostofantasioita, välillä rajujen, toisinaan kauniiden ja herkkien kielikuvien virtana. Väkivaltaisten kieli- ja mielikuvien esiin tuominen näyttämölle ei tuntunut ongelmattomalta, se jännitti. Niiden myötä jouduin kohdakkain epäsovinnaisten, yhteiskunnassa yleisesti näkymättömien, jopa kiellettyjen tunteiden ja toimintojen äärelle. Minulla oli tietenkin teos suojanani, koreografi taustallani, mutta jouduin väistämättä etsimään oman suhteeni tekstiin ja kohtaamaan myös hankalia tunteita, joita koston teema nosti esiin. Muistan kirjoitusviikkojen ajalta kirjoittajaohjaajamme Niko Hallikaisen lausahduksen; älkää pelätkö olla törkeitä tai julmia. Jouduin kohdakkain aggression, epäsovinnaisuuden, ällöttävyyden, jopa väkivaltaisuuden sävyttämien kielen kuvien kanssa kuunnellessani toisten tekstejä sekä kirjoittaessani omiani. Usein jonkin nyrjäytyksen tai etäännytystä luovan absurdiuden avulla lähestyin väkivaltaisessa vireessään inhottavaa tekstiä. Tasapainottelin hyväksynnän ja häpeän tunteiden kanssa jakaessani toisinaan epämiellyttävän kypsymättömän ja hauraan tuntuista tekstiäni, joka sisälsi monenlaista tunteiden kirjoa, raivosta autuuden hekumointiin.

Elinalla oli kuitenkin oma otteensa librettoon ja niin sanottu viimeinen sana hallussaan. Teoksen teon alkuvaiheilla Elina kysyi meiltä, saako hän vapaasti käyttää kirjoittamiamme tekstejä, jotta kokonaisuus muodostuisi eheäksi ja kiinnittyisi teoksen omaan dramaturgiaan. Näin tehden hän samalla otti itselleen vastuun lopullisesta libretosta ja sen dramaturgisesta kulusta. Elina oli selkeästi koreografin ja teoksen dramaturgian rakentajan paikalla. Me esiintyjät kirjoitimme materiaalia, jota hänellä oli kuitenkin vapaus muotoilla ja pilkkoa sekä tehdä siihen lisäyksiä. Koreografin valta ylettyi siis teksteihimme ja läpäisi meidän esiintyjän työmme. Hänen ajattelunsa kuuluu esityksen teksteissä, toisinaan voimallisemmin, välillä näkymättömämmin.

Esiintyjän työ - tanssijan taito

Kosto I-IX oli suurimmaksi osin improvisatorinen esitys esiintyjille. Tarkimmat, koreografilta saadut rajaukset omaan työskentelyyni tapahtuivat lähinnä teoksen ensimmäisellä puoliskolla. Resitoimme Elinan dramaturgisen ja sisällöllisen ajattelun läpäisemää librettoa, suljetuin silmin, estetisoidusti näyttämöllä leväten. Libreton harmonia kulut, olivat vakiintuneet kunkin suuhun sopiviksi harjoituskaudella. Tekstin rytmillinen sointi sekä jotkin melodiakulut olivat Elinan asettamia, tai hänen toiveitaan mukailevia. Emme kuitenkaan varsinaisesti mallioppineet harmonia kulkuja, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta, vaan hieman riippuen kunkin musiikillisista lähtökohdista, otimme itse vastuuta oman sävelkulun työstämisestä. Sama itsenäinen työskentely ja vastuu omasta tekemisestä lisääntyi teoksen toisella puoliskolla.

Teoksessa eli ilmaisullinen potentiaali, joka läpäisi koko ruumiillisuuden. Tanssijan kehollisuuden ei tarvinnut sammuttaa kasvojen elämää. Päinvastoin, kasvojen ilmeet ja niiden ilmaisullinen voima kuljetettiin äärimmilleen, ekspressiivisesti. Tässä ravisteltiin vanhaa käsitystä tanssijasta, joka määrittyy ilmeettömänä liikkuvana kehona ja taidosta, joka ilmenee ruumiillisena virtuositeettina, äärimmilleen treenattuna, tottelevana ja kurinalaisena kehona. Teoksen teemaa mukaillen, jonkinlainen kosto oli myös käynnissä tällaiselle kehollisuudelle, ja erityisesti tottelevalle esiintyjä-tanssijan ruumiillisuudelle, joka olisi aina valmis ja käytettävissä. Tässä esityksessä oli esillä toisenlaista taitoa, joka minulle määrittyi taitona heittäytyä, taitona kulkea erilaisissa tunnemaastoissa, ilmaisun rohkeuden taitona, taitona laulaa ja kuljettaa harmoniakulkuja, taitona puhua ja kuljettaa omaa dramaturgista ajattelua läpi teoksen, samalla tanssien ja liikkuen, taitona ymmärtää omaa työskentelyään, taitona moninaiseen esiintyjäntyöhön. Taitoa, taitoa, taitoa, jonka merkitys ja erityisesti määritteleminen on ollut muuntuvan pohdinnan alla läpi opiskeluni ja aiemman tanssihistoriani. Palaan näihin taidon ja taitojen kysymyksiin myöhemmin.

Huomasin miettiväni *Kosto I-IX* teosprosessissa oman työskentelyni kiinnikekohtia. Siis mihin esille asettuessani ikään kuin nojaan, mitä kei-

noja käytän omassa esiintyjän työssäni, jotta olisin teoksen sisällä. Pohdin paljon läsnä olemisen taitoa, mitä se on ja kuinka merkittävää se on improvisatorisessa työskentelyssä. Harjoituskaudella tutuksi tulleet omat maneerisetkin kasvojeni ilmeet ja ilmeiden synnyttämä ruumiillisuus alkoi muodostaa toisteisuuden kautta jatkumoa työskentelyyni. Toisteisuus loi turvaa omaan esiintyjäntyöhöni, joka pohjautui suurilta osin improvisatoriselle toiminnalle. Ruumiillisen materiaalin haastavuus ilmeni pitkälti kyvyssäni laskeutua hetkeen ja läsnäoloon, josta käsin rakensin sytytystä toimintaani lavalla. Oli ajoittain työlästä kantaa alati muuntuvia näyttämöllisiä tilanteita ja omia sisäisiä kuljetuksiani läpi puolituntisen teoksen toisella puoliskolla. Esitys eli hyvin aukinaisena hyvin pitkään ja ensi-illan ollessa muutaman päivän päässä, sain Elinalta vielä viimeisiä toimintoja omaan työskentelyyni, esimerkiksi puvustuksen osalta. Läsnäolon pohdinta nousi merkittävään asemaan, kun mietin omaa suhdettani työskentelyyni, joka sai ihan viime metreille asti uutta materiaalisuutta. Kysymys läsnäolosta suhteessa esillä oloon nousee aina aika ajoin eri tavoin esiin.

Tämän produktion aikana huomasin katseen alle asettumisen rajaavan pohdintaani läsnäolosta nimenomaan suhteessa ei-tietämiseen ja jonkinlaiseen ’tyhjään hetkeen’ sekä tästä käsin ruumiin sisäisyydestä vaikuttumiseen. Käytän jopa hieman paradoksaalisesti sanaparia ’tyhjä hetki’, sillä itselleni tässä produktiossa työskenteleminen oli ajoittain hyvin isoa sisäistä myllytystä, kaukana hiljaisesta sisäisestä maailmasta tai tyhjyyden tunteesta. Tunne tästä sisäisestä myllystä seurasi minua ihan esiintymisiin asti. Tunnistan tehneeni isoja sisäisiä kuljetuksia omassa esiintyjätyössäni.

Miten sisäisesti antautua ei-tietämiselle ja mielen kontrolloimattomuudelle ja antaa ruumiin synnyttää muodon ulkoiselle tekemiselle? Mitä jos en koe minkään erityisesti liikuttavan itseäni, voinko valita olevani vain paikoillaan? Olla läsnä rehellisesti omalle ruumiilleni. Jossakin hetkessä ei nouse mitään, eikä tunnu mitenkään erityiseltä, mutta laskeutumalla siihenkin olotilaan, se jo muodostaa oman olemisensa.

Tanssijankoulutus ei enää kouluta tanssijoita ainoastaan mykiksi liikkujiksi, jotka mallioppivat liikeradat ja toteuttavat koreografin antamaa

ja identifioimaa liikemateriaalia, vaan itsenäisiksi omaa taiteilijuutta ja praktiikkaakin pohtiviksi tekijöiksi sekä laaja-alaisiksi esiintyjiksi.

Elinan eräänä tarkoituksena, voisi sanoa jopa agendana oli antaa meille tilaa omaan toimijuuteen teoksen sisällä. Hänen aiempia teoksiaan seuranneena, voin sanoa, että tämä teos oli kuitenkin voimakkaasti myös Elinan näköinen ja kuuloinen. Olimme esiintyjinä opiskelijastatuksella, taidekorkeakoulun instituution sisällä, kun resitoimme teoksessa väkivaltaista fantasmaa sisältävää tekstimateriaalia, joka osoitti ja henkilöi olemassa olevia ihmisiä, Teatterikorkeakoulussa toimivia koreografeja ja professoreita. Ihmisiä, jotka perinteisesti ovat aina auktoriteettiasemassa suhteessa tanssijoihin ja opiskelijoihin. Tämä dramaturginen lisä oli Elinan käsialaa. Emme käyneet neuvottelua tanssijoiden ja koreografin välillä teosprosessin aikana piilevistä tai suorista aggressiivisista teksteistä, röyhkeydestä ja siitä maailmankuvasta mitä näyttämölle toimme. Tämä konkretisoitui mielestäni tilanteessa, jossa Elina lisäsi olemassa olevia henkilöitä muuten fiktiiviseen ja väkivaltaiseen tekstiin, meille esiintyjille sen enempää tilannetta perustelematta. Koston temaattisuus ja teoksen fantasmalliset tekstimateriaalit mahdollistivat näyttämöllä valta-asetelmien päälaelleen nyrjäyttämisen.

Opiskelijat ovat koulu- ja taidekentän hierarkiassa toisessa asemassa kuin koulun professorit ja opettajat sekä paljon alalla työskennelleet. Lisäksi tanssija on perinteisesti aina toinen suhteessa koreografiin. Tanssijan ja koreografin välinen hierarkia elää edelleen ja tulee näkyväksi jo näiden kahden koulutusohjelman eroavaisuudessa. Useimmiten produktiot Teatterikorkeakoulussa alkavat tilanteesta, jossa koreografi on jo suunnitellut omaa työtään ja tanssijat 'tulevat paikalle', kun harjoitusaika alkaa. Koulun rahoitusjärjestelmäkin toimii suosimalla produktioita, joissa koollekutsuja on koreografi- tai ohjaajaopiskelija. Tanssijoita ei tältä osin ohjata aloittamaan produktioita, tuottamaan omaa taiteellista työtä. Vaikka samaan aikaan tanssijan koulutusohjelman sisällöllisellä tarjonnalla kurssit ohjaavat enemmän ja enemmän kohti itsenäistä tekijyyttä ja kyseenalaistamaan

perinteistä autoritaarista ohjausta. Näiden näkökulmien väliin muodostuu jännite tai jopa ristiriita.

Tuolloin esiin nousee entistä tärkeämpänä kysymys vuorovaikutuksesta ja taidosta työskennellä yhdessä, oli kyse sitten autoritäärisestä tai kollektiivisesta produktiosta. Ehkä erääksi tärkeäksi tanssijan taidoksi muotoutuukin kyky työskennellä monenlaisissa työyhteisöissä, myös erilaisten ja eri vahvuisten auktoriteettien alaisuudessa.

Miten vastuu jakautuu työryhmässä? Työprosessista riippuen tunnen eri lailla olevani vastuussa kokonaiskuvasta ja teoksesta. Jos olen saanut osallistua kaikkine ajatuksineni, tunteineni teoksen valmistukseen, minun on helpompaa myös jakaa yhteinen teos. Huomio siirtyy luontevasti itsestäni teokseen ja sen kokonaisuuteen. Jos työprosessin aikana on ollut ristiriitoja työskentelyssä, minun on ”luovutettava” teos koreografille, tai jollain tapaa erotettava oma taiteellinen intentioni ja teos toisistaan. Hoitaa niin sanotusti oma tonttini tanssijana. Ehkä jopa ottaa väkisinkin haltuun ja ’ammattimaisesti’ esitystilanne. Olenhan esiintyjänä aina toteuttaja teoksen sisällä, ensi-ilta tulee väistämättä ja silloin olen asettumassa esille sen hetkisen ruumiillisuuteni ja ymmärrykseni kanssa.

Esillä ja läsnä - katseen alla oleminen

Oma suhteeni itseeni esiintyjänä ja esillä olemiseen, on henkilökohtaisella tasolla kokenut muutoksia luonnollisesti koko opiskeluni ajan, mutta erityisesti viimeisen kahden maisterivuoden aikana. Olen havainnoinut, miettinyt ja pohtinut paljon tunteita, joita esiintyminen herättää ja kuinka kohtaan ja kohtelen itseäni esiintyjänä. Koen, että en ole kouluaikana tuonut harkitusti esiin kovinkaan paljon henkilökohtaisuutta ja siihen liittyviä asioita ja tunteita. Tätäkin kappaletta kirjoittaessani minulla on vaikeuksia kirjoittaa omasta henkilökohtaisesta kokemuksestani käsin. Vaikka samalla teen sitä, jatkuvasti, koko ajan hieman enemmän. Mitä henkilökohtaisuus oikeastaan onkaan? Tärkeäksi on noussut tuntuma omaan henkilökohtaiseeni, siis siihen mikä ei olekaan kaikkien katseen alaisena ja jaettavissa, eli oman itseni rajat. Millä tavoin suojata ja erottaa oma

henkilökohtainen toisille jaetusta henkilökohtaisuudesta? Samaan aikaan näiden henkilökohtaisuutta pohtivien kysymysten rinnalla minussa alkavat leijailla laajemmat ajatukset naisen ruumiin poliittisuudesta, kysymykset vallasta, katseesta, sen vallasta ja katsottavana olemisesta.

Huomaan haluni karistaa tai murtaa omaa esiintyjän rooliani, ehkä jonkinlaista opittua lavapreesenssiä. Tämä syöksee minut ajatukseen läsnäolosta, riittämisestä ja hyväksynnästä sekä näiden tärkeydestä itselleni esiintyessäni. Oma taiteilijaidentiteettini muuntuu sen mukaan, miten itse muutun, muunnun ja muovaudun.

En jaksa enää esiintyjänä olla riippuvainen toisen hyväksyvästä katseesta ja kannustuksesta. En jaksa enää altistua toisen katseelle, pohtien riitänkö. En jaksa enää syöksyä pää edellä lavalle, unohtaen omat rajani, sumentaen oman katseeni. Haluan saavuttaa rajani, oman voimani, omasta läsnäolostani käsin. Tietenkin tarvitsen toisia. Niin kauhean paljon. Onneksi minulla on ollut mitä upeampia kanssa esiintyjiä. Onneksi olen saanut työskennellä yhdessä, vaikkakin jonkun toisen teoksessa.

Teoksien temaattisuuden ja koreografian sisällä ja rinnalla luon kehollani todellisuutta näyttämölle. Voin vaikuttaa ensisijaisesti omalla toiminnallani siihen, minkälaisena tämän todellisuuden haluan näyttäytyvän. Minun ruumiini on siis poikkeuksellisen näkyvä tässä yhteiskunnassa. Esiintyjän ruumis on erityisen huokoisellaan esillä.

Käytän sanaa huokoinen, koska minulle sana huokoisuus assosioituu pakottomuuden tunteeseen, jonka koen esiintyjänä itselleni tärkeäksi. Pakoton eli pakottavan vallan tai voiman ulottumattomissa. Tietenkään en voi päättää tai vaikuttaa siihen, miten joku toinen kokee ruumiini ja toimintani, tai millaisen katseen alle asetun esiintyessäni, mutta voin itse hyväksyä oman ruumiillisuuteni, tietää rajani ja toimintani eli luoda suojaa itselleni. Ensin omistan itseni, vaatimatta, pakottamatta, antautuen välttämättömimmälle, omalle olemassaololleni.

Joskus ihmettelen rohkeuttani ja samalla paljasta asemaani esiintyjänä. Usein vasta jälkikäteen olen osannut prosessoida toimintaani ja tunteitani, mitä esiintyminen eli esillä oleminen herättää. Pitkään olen syöksynyt pää

edellä tilanteisiin, tuntenut toimivani ja esiintyväni lähinnä jonkun toisen katseelle alistuen ja altistuen.

Sisäisesti kuitenkin lähestyn esiintymistä nyt jotakin muuta kautta kuin aiemmin. Mitä tämä muu tai uusi sitten olisi? Olla läsnä. Hitaasti taivuttaa sanoja uuteen kieleen ja ruumiin ilmaisuun.

Mitä läsnäolo on? Miltä läsnä oleminen tuntuu? Paikantuuko se johonkin ruumiissani? Läsnä oleminen on vuorovaikutteinen tapahtuma. Usein esiintyminen tuntuu juuri siltä, kuin jokin läpäisisi itseni. Toisen katse, joka läpäisee ja jonka annan läpäistä. Elinan teoksessa myös pohdinta hyväksyvästä suhteesta itseen nousi merkittäväksi taidon alueeksi. Ehkä olen eniten läsnä, hyväksyessäni ja laskeutuessani kuhunkin olotilaan, jonka annan myös läpäistä itseni esiintyessäni. Oli se sitten jännittyneisyyden, levollisuuden, surun, ilon jne. kautta tapahtuva ja avautuva hetki. En voi päättää, miten ja mitä tunnen, mutta voin oppia hyväksymään eri vivahteet ja olotilat, joita esiintyessäni koen.

Huomaan miettiväni esitystilanteiden kerroksellista luonnetta ja esiintyjänä omia kerroksiani sekä kuinka nämä yleiset ja yksityiset erilaiset tasot läpäisevät minut esiintyessäni. Eri tasojen väliset suhteet ja niiden seassa melskaaminen ovat osa omaa esiintyjän työtäni. Olen suhteessa katsojaan, teokseen sekä toimintaani esityshetkellä. Lisäksi taustalla loimuaa suhteeni koreografiin ja työryhmään. Itsestäni löydän syvimmät kerrokset, joiden läpäisemänä asetun esille, myös tässä hetkessä, tämän päivän esiintymistilanteissa ja tässä kirjoituksessakin.

Yksi esimerkki omasta kerrostuneisuudestani nousi esille, palautteessa jota sain taiteellisesta lopputyöstäni *Kosto I-IX*. Muutaman esityksen jälkeen entinen tanssinopettajani ja kummitätini sanoivat, että minusta välähteli esiin sellainen puoli jonka tunnistavat lapsuudestani. Heidän mukaansa olin ajoittain ollut näyttämöllä kuin ilmetty minä lapsena. Tämä palaute tuntui huvittavalta, mutta myös jostain syystä ilahduttavalta. Tarkoitukseni ei missään vaiheessa ollut etsiä lapsenkaltaisuutta, vaan kuitenkin noilla tietyillä hetkillä esiintyessäni minusta nousi esiin samankaltaista elehdintää, mitä olen saattanut lapsena tehdä ehkä ilmaistessani

tunteitani. Ovatko lapset eri tavalla autenttisia, ilmaisussaan estottomia, läsnä olossaan reagoivia? Minussa elävät lapsuuteni kerrokset ovat voineet vilahdella ja viuhahtaa, kun herkistyin läsnä olemiselle ja hetkeen laskeutumiselle.

Kostajana esiintyminen

Teoksessa *Kosto I-IX* tekstien laulamisen jälkeen syttyneet ruumiilliset kuljetukset, joita yhdessä nimitimme myös ”meiningeiksi”, sisälsivät röyhkeyttä ja vapautta olla ja tehdä juuri niin kuin oli ja teki. Rakensin oman esiintyjäntyöllisen dramaturgiani. Minulla oli kuitenkin ajoituksellisia raameja toiminnalleni, jotka olivat muotoutuneet harjoituskaudella, osin intuitiivisesti ja osin systemaattisesti koreografin ehdotusten mukaan.

> Puhaltaminen on naisen ele: puhaltaa kieltä, saattaa se liikkeelle lähteäkseen lentoon. (...) Missä on nainen, joka ei olisi puhaltanut? Kukapa ei olisi nautiskellen haaveillut siitä, ilmaissut itseään eleellä, joka jumiuttaa yhteisöllisyyden? Kuka ei olisi sekoittanut pakkaa, tehnyt erottavaa raja-aitaa naurunalaiseksi (...), puhkonut parien ja vastakohtien järjestelmän (...). (Cixous 2013 [1975], 56-57.)

Tämä Cixousin lainaus sisältää mielestäni hyvin *Kosto I-IX:*ssä nähtyä tematiikkaa. Vertaan omaa esiintyjän dramaturgista kuljetustani puhaltamisen eleeseen. Tein aktiivisia valintoja esiintyjänä jatkuvasti, vaikkakin kuljin eteenpäin pitkälti intuitiivisesti. Havaitsin omassa työskentelyssäni jonkinlaista jännittyneisyyden ja purkautumisen dramaturgiaa. Halusin vaihdella sisäistä draamankaartani sekoittaen ja liukuen toiminnasta toiseen. Päätin muuttaa esimerkiksi ilmaisuni suuntaa - autuuden ajatuksen myötä taakse päin kaareutuvan selkärangan kiertäminen vääntyneisyyden kautta pettyneeseen, alaspäin vajoavaan ruumiillisuuteen - kun aika alkoi intuitiivisesti tuntua sopivalta muutokselle. Seurasin siis omaa sisäistä rytmiäni, joka sai vaikutteita myös kanssa esiintyjistä ja tilanteista, joita

näyttämöllä eli. Joskus vaihdokset olivat herkemmin muuntuvia, toisinaan enemmän leikaten tapahtuvia.

Omassa näyttämöllisessä kuljetuksessani, eli meiningissä, sytytin sisäisyyttäni, sen iloa, kauneutta, surua, vihaa, epäilystä, onnea, laiskuutta, raukeutta, huomion kipeyttä, välinpitämättömyyttä, lohduttomuutta, riemua, kaipausta... Erinäistä tunteiden ja tunnelmien kirjoa, jota kuljetin intuitiivisesti eteenpäin esityskaaren ja ennalta sovittujen ajoituksellisten raamien sisällä. Oma esiintyjäntyöni rakentui myös omien maneerieni ympärille. Tarkoituksen mukaisesti antauduin entistä syvemmälle eleiden, ilmeiden ja tunteiden tunnelmiin, jotka syttyivät ruumiini materiaalisudesta tai omasta sisäisyydestäni käsin, toisinaan kuin huomaamatta. Vapaus valita teoksen sisällä oman toiminnan rajaus oli haastava, mutta mahdollisuuksia avaava esiintyjäntyöllinen prosessi. Huolimatta siitä, että sain itse tehdä valintoja omassa kuljetuksessani, olin kuitenkin alisteinen teoksen kokonaisestetiikalle, joka syntyi näyttämölle Elina Pirisen ja dramaturgi Heidi Väätäsen yhteistyön tuloksena.

Elina korosti useampaan otteeseen puheessaan tunteellisen ja ihmisyyden erilaiset puolet näyttävää esiintyjänruumista ja sen merkittävyyttä itselleen. Aina esiintyessäni en enää porautunut omaan sisäisyyteeni ja herkistynyt ruumiillisuudelleni niin syvästi mitä joskus harjoitustilanteissa. Tämä synnytti tietenkin myös suojaa intiimille itselleni. Ruumiillinen estetiikka, joka syntyi oman kokeilun ja harjoittelun sekä koreografin eteen näyttämisen myötä alkoi muodostaa omaa ruumiillista kieltään. Tämän osittain annetun estetiikan sisällä sai välähdellä myös enemmän sisäisyydestä käsin nousevaa herkempää ilmaisua.

Tässä produktiossa oli antoisaa antaa myös sisäisten tunnetilojen vaikuttaa toimintaani, vaikka esitystilanteissa saatoin yhtä hyvin kuljettaa dramaturgiaani eteenpäin keskittymällä ainoastaan kehoni materiaalisuuteen. Esimerkiksi siihen mihin kireä hymy naamalla veisi seuraavaksi tai miltä ruumiini materiaalisuus tuntuu, ilman tarkempaa sisäisyyden tuntemusten tunnustelua. Esiintyjän työ muodostui kokonaisvaltaisesta ruumiillisesta olemisesta.

Tähän olemiseen itselläni paikantuu kokemus hengittämisestä. Hengityksen huomioimalla saan aina nopeasti tuntuman omaan ruumiiseeni. Erilaiset jännitykset niin ruumiilliset kuin psyykkisetkin pidätykset heijastelevat myös hengityksessäni. Ehkä tämän vuoksi minua viehättää myös ajatus puhaltamisesta ja sitä kautta itsensä lentoon, eloon päästämisestä.

Huomioin hengitystäni myös esiintyessäni. Syventyminen hengitykseen, syventää huomaamattani myös ruumiillista olemistani. Jännittyneisyys, jonka huomasin ilmenevän ekspressiivisen ja groteskin ilmaisun rinnalla, sai keveyttä ja väljyyttä huomioidessani hengitykseni.

Koston ajatus herätti etukäteen hienoista epävarmuuden ja pelon tunnetta. Pohdin, kuinka käsitellä jyllääviä tunteita ja ristiriitoja liittyen kostamisen ajatukseen, joka tuntui aluksi hurjalta ja pelottavalta tuntemattomuudessaan. Kostamiseen liittyvät tabut ja aggression tunteet kolisivat omassa ajattelussani. Ehkäpä johtuen myös siitä, että minulla oli jo valmiiksi käynnissä jonkunlainen taustamietintä suhteessa aggressioon ja sen eri ilmenemismuotoihin. Olen pyöritellyt ja pohtinut jo pidempään aggressiota suhteessa ruumiillisuuteen, erityisesti naisen kehoon sekä tanssijan työhön.

Entä millä tavoin erilaiset valta-asetelmat vaikuttavat näkymättömissä ruumiini sisäisyydessä? Tarkoitan ruumiini sisäisyydellä tunteita, kehollisia muistoja ja ruumiillista kokemuksellisuutta. Olen kokenut ongelmalliseksi tanssinharjoittamisessa tunteista puhumattomuuden tai niistä vaikuttumatta jättäytymisen, pahimmillaan niiden kieltämisen. Kehoa lähestytään tanssin- ja tanssijan koulutuksessa monin eri tavoin, keho-mieli yhteydestä puhutaan ja kehotietoisuutta harjoitetaan somaattisten menetelmien avulla. Keskustelu tuntuu jäsentävän ja älyllistävän kehoa paljon, mutta kehoa tunneilmaisun paikkana ja välittäjänä ei käsitellä. Erilaisten psykofyysisten tilojen havainnointi, sanoittaminen, ymmärrys ja käsitteleminen on vähäistä, jos ollenkaan tapahtuvaa.

Tunteet osa yks - ryhmätyöprosesseissa surffaaminen

Keväällä 2016 työstimme tanssijan- ja koreografian koulutusohjelmien kanssa yhteisiä demoja. Huomasin olevani tilanteessa, jossa ryhmätyöproduktiossa työskentely kävi raskaaksi itselleni, sillä harjoitteet ja tematiikka, jonka ympärillä työskentelimme, nostattivat toisinaan voimakkaasti tunteita pintaan. Koin näiden tunteiden ilmaisemisen haastavaksi ja pelkäsin niiden luovan liikaa jännitteitä ryhmään, sillä tuntui, että haastavien tunteiden esiin tuominen ei jollain tavalla kuulu harjoitustilanteisiin.

Demotyöskentelyn pohjana toimi ranskalaisen Georges Hébertin (1912) luoma ja kirjassa *L'éducation physique ou l'entrainement complet par la méthode naturelle* esittelemä ’luonnollinen metodi’. Metodin lähtökohtana on ehdottaa yhteiskuntarakennetta, jossa kaikilla ihmisillä olisi samanlaiset fyysiset valmiudet toimia. Fyysinen valmius tässä tapauksessa tarkoitti voimakasta atleettista kehollisuutta ja tällaisen kehon kykyä liikkua. Tutustuimme Hébertin teokseen lukemalla otteita kirjasta ja tekemällä harjoitteita ’luonnollisen metodin’ ehdottamaan tyyliin. Toistimme päivittäin mm. seuraavia fyysisiä harjoitteita; kävelimme, juoksimme, hypimme, ryömimme, kiipesimme toisiamme pitkin, kannoimme toisiamme ja heitimme painopalloa toisillemme. Lisäksi painimme pareittain fyysisessä kontaktissa. Hébert esittelee teoksessaan liikuntakasvatuksellisen filosofian, milteipä utopistisen ideologian, siitä miten yhteiskunnan toimivuus lisääntyisi ihmisen fyysisiä ominaisuuksia kehittämällä. Tähän tähtäävää harjoittelumetodia on sovellettu myös erilaisten yhteiskunnan pelastusinstituutioiden, esimerkiksi palokunnan henkilöstön valmentamiseen. Kirjan arvomaailma nojaa altruistiseen itsensä uhraamisen ajatukseen yhteiskunnan hyvinvoinnin vuoksi. Teos on samalla hyvin paljon maskuliinista voimaa ihannoiva ja siihen tukeutuva. Minulle tämä hyvin maskuliininen arvomaailma ja sen käsitys kehollisuudesta oli ongelmallinen ja ärsyttävä.

Kirjallinen teos ja sen lähtökohdista käsin työskenteleminen kuljetti ajatukseni laajempaan pohdintaan vallasta ja sen eri ilmenemismuodoista sekä niihin lukemattomiin ristiriitaisiin tunteisiin, joita nämä teemat demon työstämisen ympärillä herättivät. Heikkouden ja haurauden eli

inhimillisyyden näyttäminen tuntui järjestelmässä, jossa autoritäärinen valta ja ruumiillinen kontrolli olivat keskiössä - no, heikkoudelta.

Viisivuotisen koulutukseni aikana, erilaisissa produktioissa toimineena, olen oppinut pitämään tärkeänä ja jonkunlaisena lähtökohtana sitä, että voin tanssijana kertoa avoimesti miltä harjoitteet tuntuvat ja mitä ajatuksia ne herättävät minussa teosta työstettäessä. Tästä huolimatta negatiivisten tunteiden esiin tuominen harjoitusprosesseissa on hankalaa. Tanssijana en voi koreografivetoisessa produktiossa olla koko ajan kyseenalaistamassa tai kysymässä tarkennusta koreografilta siihen mitä olemme tekemässä. Kokemukseni mukaan varsinkaan autoritaarisesti johdetussa produktiossa en voi toimia näin, tai pian olemme ristiriitaisessa tilanteessa, jossa mikään ei etene. Näin ollen kammo mahdollisesta konfliktista pitää ansiokkaasti suuni kiinni. Yhteisen tekemisen ja teoksen kannalta kuitenkin erilainen informaatio – ajatukset, tieto, kokemukset - 'sisäpuolelta' tanssijoiden toiminnasta käsin tuntuu arvokkaalta. Olen kokenut usein tanssijana, että teosprosessissa minun on oltava enimmäkseen hiljaa, sillä muuten astuisin koreografin varpaille, sekoittaisin liikaa suunnitelmia tai aiheuttaisin häiriötä ja epämukavuutta yleiseen ilmapiiriin. Ongelmia näyttää muodostuvan usein siinä vaiheessa, kun koen, että koreografi ei kerro tarpeeksi omista lähtökohdistaan tai tavoitteistaan. Ajaudun pohtimaan lähemmin työryhmien sisäistä dynamiikkaa teosproduktioissa sekä vuorovaikutuksellista kohtaamista.

Kysymyksiä vallasta ja vastuusta

Avaan vuorovaikutuksellista kohtaamista, tanssijan ja koreografin välistä suhdetta ja vastuita viime keväisen demon tiimoilta. Heräsin silloin miettimään, kuinka ja missä määrin on mahdollista säilyttää tasa-arvoinen asema eri tekijöiden välillä, vaikka vastuu alueet olisivatkin erilaiset. Mietin kuinka paljon ja millä tavoin voin tanssijana tuoda esiin omia kysymyksiä ja ristiriitoja, joita selvästi esimerkiksi tässä tapauksessa demon teemat herättivät minussa. Vai onko se koreografin alueelle tunkeutumista? Ymmärsin, että demossa koreografi ei selvästikään ollut ajatellut, että

hänen teettämänsä harjoitteet voisivat aiheuttaa niin paljon tunteita niiden tekijässä eli minussa. Kyseenalaistin harjoittelukulttuuriamme, kun en tanssijana löytänyt ymmärrystä toiminnallemme ja tämä etäännytti minua yhteisestä demoproduktiostamme. Koin vetäytyväni ja näin ollen myös kaventavani omaa potentiaaliani, jolla olisin voinut edes auttaa teosta syntymään ja muovautumaan, rajautumaan tarkemmaksi. Jouduin omien tunteideni kautta sellaisten asioiden eteen, joita ei tuotu esiin, avattu tai käsitelty yleisessä ryhmän puheessa. Voin tietysti kysyä olisiko näiden tunteiden ja asioiden avaaminen auttanut demon rakentumista, mutta oma suhteeni työskentelyyn on sellainen, että valmiissa teoksessa myös heijastelee ja kaikuu koko työprosessi ja millainen se on tekijöilleen ollut. Näin jälkeen päin ajateltuna demon nostattamien tunteiden laajempi ja rohkeampi avaaminen olisi voinut olla myös demon kannalta arvokasta kokemusperäistä tietoa. Tietoa, joka auttaa itseäni tanssijana ymmärtämään omaa työskentelyäni ja sen myötä koko demoa muovautumaan ja avautumaan tarkemmaksi. Oman ääneni esiin tuominen on myös osa vastuutani tanssijana.

Georges Hébertin ’luonnollinen metodi’ tuntui kannustavan ajatteluun, jonka mukaan vahvat ja voimakkaat pärjäävät. Ollakseen yhteiskunnalle hyödyllinen täytyisi olla vahva ja voimakas. Aloin pohtia maskuliinista voimaa ja valtaa, sen historiallista ja yhteiskunnallista asemaa ja tarkoitusta. Kirjoittaja on tehnyt teoksensa vuonna 1912, joten moni asia yhteiskunnallisella tasolla on muuttunut: inhimillisiä arvoja ja eri arvoisuutta vähentävä toiminta on lisääntynyt ja käsitykset sukupuolesta sekä maskuliinisuudesta ja feminiinisyydestä ovat avartuneet ja monipuolistuneet. 1900-luvun aika on ollut hyvin eri kuin nykyaika, mutta samanaikaisesti vahvuuden ja voimakkuuden teemat ovat edelleen hyvinkin ajankohtaisia, kun ottaa huomioon esimerkiksi millaiset ylikorostuneet populistiset ja kansallismieliset arvot ovat tämän päivän politiikassa ja mediassa saaneet näkyvyyttä ja jalansijaa ja millaisen fyysisen voiman ja väkivallan tekojen uhan se on luonut. Minulle oli ongelmallista, ettemme avanneet juurikaan edes keskustelun tasolla oikein sitä arvomaailmaa minkä ympärillä olim-

me, ja mihin olimme mielestäni suhteessa myös nykyajassa. Kirjallinen teos ja sen arvot elivät mukana harjoituksissa, mutta emme pureutuneet syvemmin niiden sisältöön ja merkityksiin meille tässä ja nyt.

Yhteinen työ, mutta yksityiset tunteet?

Harjoitusprosessin alussa koreografi ehdotti puheissaan rutiininomaista harjoittelumallia, jonka otimme ryhmänä omaksemme sitä sen enempää kyseenalaistamatta. Aluksi ajatus liikunnallisesta rutiininomaisesta ponnistelusta tuntui hyvältä. Ajattelin, että voin suhtautua siihen fyysisen kunnon parantamisena ja yhteisöllisenä treenitoimintana. Noudatimme yhteistä harjoittelukulttuuria, joka muodostui rutiininomaiseksi lämmittelyksi. Toteutimme kellotettua lämmittelyä, jo aiemmin mainitsemiani kävelemistä, juoksemista, hyppimistä, ryömimistä, kiipeämistä toisiamme pitkin, toistemme kantamista ja painopallon heittämistä toisillemme, kutakin toimintaa aina kolme minuuttia kerrallaan, 30 sekunnin tauko ja siirtymä seuraavaan. Lisäksi painimme kontaktissa.

Hiljalleen päivien edetessä aloin pohtia tulevaa demoa ja etsiä suhdettani siihen. Olin selkeässä tanssijan ja esiintyjän roolissa ja tunnistin myös painetta omasta työskentelystäni. Pohdin, kuinka itsenäinen toimija voin olla teoksen rakennuksen sisällä ja mikä on oma panokseni. Aloin kadottaa merkitystä ja ymmärrystä omaan työskentelyyni.

Tanssijana tunnistan, että jonkin asteisen ymmärryksen on läpäistävä minut teosta tehdessä, jotta voin rauhassa toimia sen sisällä. Yhteinen jaettu ymmärrys koreografin ja työryhmän kanssa on luonnollisesti miellyttävin vaihtoehto, mutta ei aina mahdollinen. Tässä demossa olin tanssijana mukana koreografivetoisessa produktiossa, jossa minun oli ongelmallista ilmaista ristiriitaisia tunteitani suhteessa demon sisällölliseen tematiikkaan. Kysymykset autoritäärisen vallan ja maskuliinisuuden yhteenliittymästä sekä liikuntakasvatuksellinen utopia, jotka häilyivät kehollisen työskentelyn taustalla, tulivat niin sanotusti vasten kasvojani, itseäni ja ruumiillisuuttani. Ristiriitaiset tunteeni ja ajatukseni kärjistyi-

vät erityisesti painissa, joka oli osa fyysistä harjoitteluamme sekä myös lopullista demoa.

Toin jonkun verran puheessani ja toiminnassani esille ristiriitojani, joita koin painimisen ja demon pohjana olevan kirjallisen teoksen tematiikan suhteen, mutta en osannut tai uskaltanut yhdistää niitä koko demoa ympäröiviin isoihin teemoihin. Ryhmä ei kuitenkaan kollektiivisesti tarttunut esiin nostamiini tunteisiin ja ajatuksiin eikä keskustelu auennut eteenpäin. Tunsin, että minun on hiljennyttävä, jotta demo saadaan kasaan.

Jostain nousi esiin myös riittämättömyyden tunne suhteessa treenaamiseen ja omaan työhöni demossa. Riittämättömyyden tunne korostui erityisesti painiessani itseäni voimakkaamman ja kontaktilajeista enemmän kokemusta omaavan miehen kanssa. Minulla oli hyvin voimakas tunne, että hän pystyi hallitsemaan tilannetta lähes täydellisesti.

Minulle paini, ja erityisesti kokemus toisen fyysisen hallinnan alla olemisesta, aiheutti tunteen kykenemättömyydestä toimia. Tämä laukaisi ahdistuksen ja kasvatti myös aggression tunteita. Ymmärrän aggression tarpeena hahmottaa sekä suojella omaa tilaani näyttämällä missä menevät minun rajani. Painin hallintaotteet nostattivat erilaisia aggression tunteita, jotka koin epäsopiviksi 'kilpailutilanteeseen', jossa toinen selätetään ja toinen voittaa. Tunsin alta vastaavuutta tilanteessa, jonka koin epätasa-arvoiseksi. Hallinta-otteiden alaspäin työntävä voima tuntui väkivaltaiselta. Tunsin halua puolustautua, mutta samalla koin vetäytyväni tilanteissa, jotka herättivät epämääräisiä tunneaaltoja.

Minusta tuntui oleelliselta avata ja kohdata vaikeita tunteita, joita painitilanteet aiheuttivat. Usein näissä tilanteissa kyse oli miehen kanssa painimisesta, joka oli fyysisesti voimakkaampi tai enemmän kokemusta omaava tai sekä että. Painiessani fyysiseltä voimakkuudeltaan ja ominaisuuksiltaan enemmän itseni kaltaisen naisen kanssa tuntui toisenlaiselta, mutta edelleen kontaktin väkivaltainen luonne herätti kysymyksiä suhteessa koko teokseen sekä siihen, miten työskentelimme ja miten avoimesti keskustelimme teoksen tematiikoista. Vaikka paini ei ollut demon lähtöteemana tai tutkimuksen kohde harjoitusprosessin aikana, siinä kuitenkin oman

kokemukseni mukaan jollain tavalla kärjistyi ja tihentyi valtasuhteiden, vallan- ja voimankäytön teemat, jotka olivat jo valmiiksi läsnä kirjallisessa teoksessa ja puhuttivat minua myös suhteessa koreografiseen prosessiin ja tanssijana toimimiseen koreografivetoisessa teoksessa.

Haluan nyt hidastaa, pysähtyä tähän. Sanojen äärelle ja lauseiden, kirjain kirjaimelta kasvavan merkityksen juurelle. En siis enää jaksanut taistella negatiivisina pitämiäni tunteita vastaan harjoittelutilanteissa tai vastavuoroisesti pakottavaa voimaa käyttäen kamppailla omasta paikastani painimatolla. Omasta paikastani, ruumiini olemisesta. Paikastani taiteen kentällä. Paikastani missä vaan. Elämässä. Otinko tämän nyt liian tosissani? Humahdinko liian syvälle sisäisyyteni syövereihin? Toinen pystyy siis kevyemmällä otteella peittoamaan minut, painissa. Jos olenkin vain huono häviäjä? Onko kyse ainoastaan omasta kykenemättömyydestäni kohdata omaa omintani, sellaista joka vaatii haurauden hyväksynnän, sellaista joka ei riipu sukupuolesta, sellaista, tämänlaista, tätä naista. En voi sanoa varmaa sanaa, annan kaaoksen synnyttää hiljaisuuden. Ja ajatteluni avautuu, saan taas edetä.

Määrityn ulkoapäin ulkoapäin määrittelijöille. Ja sisälläni nyrjähtää sisäisyydestä syntyvää, ominta kieltä, kielellisyyden mieltä liikuttavaa ruumiista ja sen ruumiin tanssia. Sisäisyydestä käsin kasvavaa halua liikkua. Halun siivittämänä lennän korkeammalle, laajemmalle, pidemmälle. Laajenen valtoimenaan, puhallan itseni lentoon. Irrotan otteeni kontrollista, nauran kurinalaisuudelle ja sen synnyttämälle ruumiillisuudelle.

Tanssin kehona, jonka jo omistan. Kohdistan katseeni normeihin, joita yhteiskunta edelleen pitää kasassa ja hallussaan. Pohdin naisena kehollisuutta ja kaupallista, objektoivaa katsetta, joka tahtoo omistaa naisen ruumiin. Onko tämä opinnäytekin yksi iso turhauma luettelo ja purkutoimenpide? Kuitenkaan ilman yhtään turhaa sanaa tai tunnetta, merkitystä, jonka joku toinen voisi polkaista kuulumattomiin.

Tunteet osa kaks - naiseus ja aggressio

Olen koonnut seuraavan tekstin kevään 2016 demon aikana kirjoittamistani muistiinpanoista. Kuvailen kuinka painiessani...

> ...välillä joudun tunnekierteeseen, josta on vaikeaa irrottautua, erottaa alkua ja loppua. Painiminen alkaa lukkoasennosta, puristavasta tilanteesta ja asemasta, joka painaa alas ruumiini. Haluan puolustautua, kokea aggression sinusta syttyneenä. Hävettää. Jään loukkuun, välitilaan, lukkoon. Tarvitsen tahtoa ja halua painiessani. Jotkin hetket, otteet, välillä vain ajatus siitä, että joku kohta kaataa minut maahan herättää minussa aggressiivisuutta. Tarvitsen aggressiota puolustautumiseen. Se on hyvä asia. Välitilassa ei ole suuntaa tai tahtoa. Ja aggressio uinuu... Tässä hetkessä se muuttaa muotoaan, kääntyy sisäänpäin ja tunnen jääväni alakynteen tunteeni kanssa.

Väestöliiton (2017) mukaan:

> Aggressio on nimitys monille vaikeille ja haastaville tunteille. Näitä tunteita voivat olla esimerkiksi pettymys, pelko, kateus, kauna, vallanhalu, raivo, kostonhimo ja mustasukkaisuus. Myös suru, katumus ja syyllisyyden tunne kuuluvat haastaviin tunteisiin.

Mannerheimin Lastensuojeluliiton (2017) mukaan:

> Kun ihminen kokee jonkin asian uhkaavan itseään, aggression tunne herää. Näitä tunteita ovat muun muassa pettymys, kauhu, kateus, raivo ja mustasukkaisuus. Aggression tunteet auttavat ihmistä puolustamaan itseään tai tärkeänä pitämiään asioitaan.

Aggressio on siis rajaava yläkäsite kirjavalle tunneskaalalle. Lapsien uhmaikää pidetään osoituksena aggression prosessista, samoin teinien itsenäistymiseen kuuluvat erilaiset aggression tunteet. Minä hahmotan aggression ilmenemis- ja ilmaisumuodot tarpeena omien rajojen muodostamiseen sekä oman tilan ja paikan hakemiseen ja ottamiseen. Aggression avulla saavutan minuuteni rajautumisen ja voin tuntea olevani itsenäinen, itseyteni omaksi kokeva ihminen.

Yhteiskunnallisesti aggressiivinen käytös nähdään enemmän miehen keinona ilmaista itseään ja tahtoaan, käyttää valtaa sekä ottaa tilaa. Sen sijaan naiseuteen tätä ominaisuutta ei niinkään haluta liittää. Eveliina Talvitie kuvailee tätä ilmiötä ja naisten ja miesten aggression ja väkivaltaisuuden eroa populaarikulttuurin rakentamien elokuvahahmojen kautta seuraavasti:

> Väkivaltaiset naishahmot herättävät fiktiivisinäkin edelleen hyvin toisenlaisia reaktioita kuin mieshahmot. Miesten aggressiivisuus tulkitaan sankarillisuudeksi. Miehet pistävät asiat järjestykseen väkivallan avulla. Naispuolisilla toimintasankareilla on tabuja rikottavana. Sekä Kill Bill että The Long Kiss Goodnight rikkoivat ainakin yksinhuoltajaäitiin liitettyjä voimattomuuden ja traagisuuden mielikuvia. (Talvitie 2015, 73.)

Kosto I-IX teosprosessissa haastoimme naisen aggressioiden kieltämisen. Toimme kielellisiä aggression näkyjä kuuluviin yhdeksän naisesiintyjän suusta laulettuna. Koston harjoitus- ja esityskaudella en pohtinut juurikaan omaa naiseuttani suhteessa väkivaltaisenkin tekstimateriaalin esittämiseen. Mutta silti jälkeenpäin tunnen, että teos sisälsi mielenkiintoisia merkityksiä suhteessa esimerkiksi naiskuvastoon sekä ’kuuliainen tanssija’ -mielikuviin. Minunkaan ei tarvitse mennä kuin muutaman vuoden päähän omassa henkilökohtaisessa tanssihistoriassani, niin saan tuntuman itsestäni osallistumassa erilaisille tanssitunneille, joilla toteutan hiljaista ja kilttiä, tottelevan naisruumiin oikeata perikuvaa.

Pohdin pitkään, tahdonko ottaa juuri edellä mainitun populaarikulttuurista vaikuttuneen esimerkin mukaan kirjoitukseeni. Pelkäsin vanhentuneiden stereotypioiden leimaamaa kieltä, väkivaltainen mies, voimaton nainen, mutta silti tuo teksti ja nuo määreet resonoivat ruumiissani. Muistan kerran, jolloin vuolaasti itkin ystävälleni surujani ja lopulta havahduin siihen, miten olen pelännyt näyttää omaa voimakkuuttani. Olen kammonnut niin paljon tilan ottamista, että olen huolehtinut vaikuttavani ylimieliseltä, toiset torjuvalta, jopa vihaiselta. Itseni tunnistaminen näiden tunteiden keskeltä ja myös aggressiivisien sävyjen omaaminen, on tuntunut vieraalta ja pelottavaltakin. Vaikka lopulta kyse onkin voimaannuttavien, muutosta ja luovuutta edes auttavien tunteiden ilmaisemisesta. Eli aktiivisuudesta, joka tekee itsestäni toimijan. On ollut helpompaa mukautua olemaan hiljaa ja nyökytellä ymmärtäväisesti kuin avata suunsa ja sanoa sanottavansa, sillä eteen nousee nopeasti häpeän tunne ja tuntemattomuus. En ole tiennyt mitä kaikkea täältä sisäisyydestä ryöpsähtää. Olen kokenut ammottavan mykkyyden, joka on vallannut ruumiini ja imaissut ajatukseni. Voisin verrata tätä kokemukseen itsensä kadottamisesta.

Hélène Cixous toteaa: ”Kukapa kuohuva, rajaton nainen ei häpeäisi valtaansa – rämmittyään ensin naiiviutensa suossa, avioliiton ja vanhempien fallogosentrisen otteen puristuksissa, tietämättömyyden ja itseinhon kourissa” (Cixous 2013 [1975], 37).

Esiintyjän työssä heijastelen ja kohtaan alati häpeän ja riittämättömyyden tunteita. Esiintyessä nämä moninaiset, haastavat ja vaikeatkin tunteet nousevat esiin, joita aggressiivisestikin olen yrittänyt ajaa syrjään. Olen suojautunut näiltä tunteilta yrittämällä torjua ne kokonaan ja pyrkimällä kontrolloimaan omaa ruumiillisuuttani. Tällä hetkellä en enää halua vajota puristavaan ja sisäänpäin kääntyvän aggression kouriin.

Halun hierarkia?

Huomaan pohtivani patriarkaalista valtaa ja maskuliinisuuteen yhdistettyä voimaa, joka ilmenee myös haluna ottaa haltuun ja hallita. Vuosisatojen ajan aktiivinen halu on käsittänyt ainoastaan ’miehisen’ halun. Miehen sek-

suaalisuuttakin on perusteltu essentiaalisena ominaisuutena, ’miehisenä’ haluna ja fantasiana haltuun ottamisesta. Tässä kuvitelmassa mies on ollut aktiivinen toimija, usein naisen passivoimalla. Samalla myös mies on jäänyt tämän patriarkaattisen rallin jalkoihin, vangiksi omaan sukupuolirooliinsa.

”Naisen halua ei ole vuosisatojen ajan ajateltu olevan olemassa. Naisen seksuaalisuutta on mystifioitu ja siihen on liittynyt pelkoa yliluonnollisesta ja vaarallisesta voimasta.” (Talvitie 2015, 118-119.) Jos halu on vuosisatojen ajan nähty ainoastaan miehisenä ominaisuutena (ja omistamisen vallankäyttönä), niin mitkä ovat seuraukset tässä ”yhteenotossa, joka käydään naisen kustannuksella” kuten Cixous toteaa ja jatkaa pohdintaa:

1. Mistä halu on peräisin? Erilaisuuden ja eriarvoisuuden sekoittumisesta toisiinsa. Ei synny liikettä kohti toista, jos parin kaksi jäsentä ovat keskenään samanarvoiset. Liikkeen syynä on aina voimien välinen epäsuhta. (Tämän järkeilyn lähtökohtana ovat siis ”fyysiset” lait.)
2. Pieni luvaton liukuma: voimien tasapainoon perustuva sukupuoliero ei siis tuota halun liikettä. Halun laukaisee eriarvoisuus, ja se on toisen omimisen halua. Ilman epätasa-arvoa, ilman taistelua on vain inertiaa – kuolemaa.

Ja päätyy toteamaan:

> Tällaisen halun hauraus, jonka täytyy tappaa (tai olla tappavinaan) kohteensa. (Cixous 2013 [1975], 100-101.)

Cixousin ajattelua seuraten pohdin halun suhdetta aggressioon. Ja miten halu elää naisen ruumiissa, miten se ilmenee tai voisi ilmetä? Saisiko nainen vihdoin omistaa itse oman ruumiinsa ja seksuaalisuutensa? Saisiko ihminen vihdoin omistaa oman ruumiinsa? Yhteiskunnallisella tasolla tämä tasa-arvoinen ajatus ei vielä toteudu, ja olen kietoutunut sitä kautta

pohtimaan erilaisia hierarkia suhteita ja valta-asetelmia, jotka vaikuttavat myös ruumiini sisäisyydessä.

Tanssijana työskentelen kehostani käsin. Ruumiillisuuden määrittämiseen vaikuttaa voimakkaasti myös se, millaista ruumiin- ja maailmankuvaa milloinkin arvostetaan eli millaiset teokset ovat esillä. Kulkeudun kysymään ideaalia ajatusta vahvoista ja voimakkaista kehoista suhteessa tanssitaiteeseen. Entä millaisten asioiden eteen nainen päätyy toistaessaan perinteisesti maskuliinisuuteen liitettyä koreografiaa? Kevään demon aikana harjoittelemallamme materiaalilla oli selvä yhteys perinteiseen miehiseen ja maskuliiniseen maailmaan. Kellotettu treenaaminen, jonka funktiona oli kehittää fyysisiä valmiuksia yksinkertaisten harjoitteiden avulla, kuljetti assosiaatiotani armeijaan ja tämän kaltaiseen äärimmäisen fyysisen ja henkisen kontrollin hallitsemaan ruumiillisuuteen, jonka koin voimakkaasti luotaan työntäväksi.

Olen kirjoittanut tässä luvussa mietteistä, joihin etsin vielä sanallista muotoa ja verbaalisesti enemmän avautuvaa ajatuksen jatkumoa. Sivuan seksuaalisuutta, sillä se on erottamaton osa ruumiillisuutta. Ymmärrän monessa kohtaa tämän luvun suppeuden, mutta tuntuu kuitenkin oleelliselta kirjoittaa edes hieman näistä tämän hetkisistä ajatuksista, jotka kuitenkin koen tärkeiksi. Kokemukseni kautta siis havaitsen, että ruumiilliset harjoitteet ovat myös sidoksissa ihmisen seksuaalisuuteen. Minussa on voimistunut tunne siitä, että seksuaalisuus tai seksuaalinen voima/energia/halu, tuntuu olevan yksi kehoa syvästi liikuttava, lihallisen, elävän, tuntevan ja reagoivan kehon esiin tuova potentiaali. Kyse ei ole pelkästään 'seksuaalisesta voimasta', sillä voisin puhua myös itseyden voimasta, johon kuuluu hyvin tiiviisti myös seksuaalinen alue ruumiissani eli minussa.

Feminiini ja maskuliini

Hélène Cixous (2013 [1975], 71) tuo esiin seuraavia vastaparien määreitä, joissa elää maskuliinisen ja feminiinisen vuorottelu:

Aktiivisuus/passiivisuus
aurinko/kuu
kulttuuri/luonto,
päivä/yö,
isä/äiti,
järki/tunteet
älyllinen/aistimellinen
logos/pathos.

Kysyn feminiinin ja maskuliinin suhdetta toisiinsa. En halua puhua maskuliinista viitaten mieheen ja feminiinistä viitaten naiseen. Uskon feminiinin ja maskuliinin rinnakkain eloon, sekoittuen ja läsnä eläen ihmisen monimuotoisuudessa biologisesta sukupuolesta riippumatta. On oikeastaan mahdotonta etsiä rajoja ymmärryksellemme naisesta ja miehestä, sillä kuten Cixous esittää:

> Miehet ja naiset ovat takertuneet tuhatvuotisten kulttuuristen määritelmien verkkoon, niin monisyiseen, että sitä on miltein mahdoton analysoida. Ei voi puhua sen enempää naisesta kuin miehestäkään joutumatta ideologiseen teatteriin, jossa moninkertaiset representaatiot, kuvat, heijastukset, myytit ja identifikaatiot muuntelevat ja muokkaavat tauotta mielikuviamme, niin että joka ikinen käsitteellistämisyritys tuntuu jo syntyessään aikansa eläneeltä. (Cixous 2013 [1975], 108.)

Ehkä se mikä on tarpeen ja se mitä voin sanoa on se, että tarvitseeko minun ajatella kaikkea aina vastaparien kautta? Kielessäni ja kulttuurissa, maailmassa jossa elän, elää vahvana rationaalisen jäsennyksen ja lokeroimisen aate. Katselen jo maailmaa vastaparien ja hierarkioiden kautta. Vaadinko olemassa ololleni aina suhteen toiseen? Tietenkin. Yksin en olisi mitään, mutta kuinka löytää rinnakkaisuus, joka ei perustu fallosentriseen tarpeeseen hallita, ja ottaa ”toinen” omakseen?

Onko valoa ilman pimeyttä? Kaikkea määritellään vastaparien tai vastavoimien kautta, mutta miten löytäisi tasapainon näiden voimien tuoksinassa? Cixous kirjoittaa toiseuden ilmenemisestä seuraavasti:

> Mutta mikä oikein on ”Toinen”? Jos se on todella ”toinen”, siitä ei voi sanoa mitään eikä rakentaa minkäänlaista teoriaa. Toinen livahtaa karkuun. Se on muualla, ulkopuolella: erilainen ehdottomasti. Se ei asetu paikoilleen. Mutta tietysti se mitä historian kulussa on kutsuttu ”toiseksi” on erilaisuutta, joka asettuu paikoilleen, joka mahtuu dialektiseen kehään ja joka on toinen vain siinä hierarkkisessa suhteessa, missä ”sama” hallitsee, nimeää, määrittelee ja luonnehtii ”oman” toisensa. (Cixous 2013 [1975], 84.)

Hierarkioista värittynyt maailmankuva, joka on määrittänyt kaiken. Tunnistan omassa ajattelussani tämän vastakkaisuuksien kautta maailman jäsentämisen. Eikä liene kaukaa haettua, että yleisesti yhteiskunnassa jyllää tämä samainen kahtia jako. Mutta kuka määrittelee kenet? Miten päin valta-asetelmat liukuvat?

Jos naiseus käsitetään aina toiseuden kautta, se ei koskaan löydä omaa autonomista olemistaan. Miten tasa-arvo, tasapaino ja toinen toistaan tukeva armo(llisuus) voisi toteutua, jos nainen ei ensin luo suhdetta itse itseensä! Tämä samainen kahtiajakoisuus on havaittavissa myös tanssijan ja koreografin välisessä suhteessa. Jos tanssija määrittyy aina koreografin tai koreografian kautta, kuinka suuri on tanssijan mahdollisuus omaan toimijuuteen ja autonomiaan? Onko oma toimijuus lopulta kuitenkin utopistinen käsite tanssijantyössä? Olen ensisijaisesti suhteessa itse itseeni. Sen jälkeen pystyn toimimaan täyspainoisesti myös suhteessa toiseen.

Tanssijan työssä törmään tähän jännitteeseen esimerkiksi oman toimijuuden ja oman kehon objektiivisen tarkkailun alle asettamisen välillä.

Tilan omistaminen vai tilanteelle antautuminen?

Yhteiskunnassa naisen aggressio ilmenee usein eri tavoin kuin miehen. Naisilta ei odoteta niin suoraa aggression ilmaisemista kuin mitä mieheltä. Olen huomioinut, että nainen saattaa usein enemmän passiivisesti ilmaista vihaisuuden ja pettymyksen tunteitaan. Aktiivisen ja passiivisen toimijan määreet heijastuvat edelleen tanssijan ja koreografin suhteessa. Kuinka aktiivista otetta minulta tanssijana odotetaan ja milloin on tarpeen vetäytyä? Tätä pohdin jo edellä kevään 2016 demotyöskentelyssä.

Tilan ottamiseen tarvitaan jonkinlaista positiivista aggressiota tarvitsevaa ilmausta, joka synnyttää voiman saada oma ääni kuuluviin ja kuultavaksi. Oma havaintoni on, että miehet ottavat ja heille myös annetaan ja heidät kasvatetaan tilan haltuun ottamiseen herkemmin. Yhteiskunnassa johtoasemassa oleva nainen on edelleen harvinaisempi ilmiö. Tilanne naisvaltaisella tanssinkentällä on toisenlainen. Siellä sukupuolijaot ja tilan ottavan toimijuus jakautuvat eri tavalla. Selkeä enemmistö tanssin harrastajista on naisia, tanssikoulutukseen otetaan myös suhteessa enemmän naisopiskelijoita kuin miehiä, mutta työelämässä sukupuolten väliset näkyvyyerot kaventuvat. Itse asiassa myös naiskoreografit, jotka ovat tällä hetkellä eniten näkyvillä ja kuuluvilla Suomen taidekentällä, ovat usein myös persoonina ulospäin suuntautuvia, äänekkäitä ja helposti omaa tilaa ottavia. Cixous kuvailee seuraavassa esimerkissä minusta osuvasti ilmiötä, jossa naiseuteen liitetään joustaminen, ehkä jollekin toiselle altistuminen ja ehdottaa tämän 'naiskuvan' tuulettamista seuraavasti:

> Onhan totta että tietynlainen vastaanottavaisuus on "naisellista". Ja naisellista alttiutta voidaan käyttää hyväksi – niin kuin on historiassa aina tehty – vieraannuttamisen keinoin. (...) Puhun nyt kuitenkin sellaisesta naisellisuudesta joka pitää hengissä siihen luottavan, luokseen tervetulleen toisen, jota nainen voi rakastaa toisena, erilaisena, ilman että hänen on ensin alennettava sama oma itsensä. (Cixous 2013 [1975], 113.)

Onko naiseuteen liitettävä aggressio uhka, tuntematon, niin minulle itselleni kuin yhteiskunnallisella tasolla? Minulla ei ole vastauksia näihin lukuisiin kysymyksiin, joita olen pyöräytellyt ympäri, etsien ilmaisua määritelmille, joita on en voi hallita.

Olen etsinyt, kysynyt, kyseenalaistanut ja polveillut kielessäni. Hiljentyen alan nyt saavuttaa kirjoitukseni rajautumisen. Suhde itseen ja omaan ruumiiseen kannattelee ja kertoo minulle, millainen olen. Miten suhtaudun ruumiiseeni, itseeni ja millainen koen olevani.

Rajallisuus, rajani ja kohtaaminen

Mikä minusta tekee minut ja kuinka rajaudun sinusta erilliseksi? Enemmän ja enemmän tuntuu siltä, että on iso rikkaus, lahja itselle ja sen kautta myös muille, että uskallan huomioida oman rajallisuuteni, rajani. Sanat tuovat ja luovat rajoja, jäsentävät ymmärrystäni, tarkentavat olemistani. Tanssijan rooli teoksen toteuttajana, jopa mykkänä toimijana suhteessa koreografiin on ollut murroksessa ja muuttunut jo vuosikymmenten ajan. Samoin kysymys liikkeen olemuksesta ja merkityksestä tanssitaiteen sisäisessä diskurssissa on myös muuntuvaa ja monipuolista. Samalla tanssijan työ ja taito ei rajoitu ainoastaan hiljaisen liikkujan rooliin, joka tanssitaiteen traditiossa on ollut alisteinen koreografin taiteelliselle liikkeelliselle visiolle. Koreografi on usein eteen näyttänyt liikemateriaalin eli ”tanssin”, jonka tanssija toteuttaa. Voisi ajatella, että tällaisessa työskentelyssä sanat, puhe ja keskustelu ovat luonnollisesti jääneet paitsioon. André Lepecki kysyy jatkuvan liikkeen ideaalia seuraavasti:

> Miksi siis tämä pakonomainen tarve liikkuvien ruumiiden esillepanoon, tämä vaatimus, että tanssin tulee kyetä jatkuvaan liikkeeseen? Ja miksi nähdä koreografiset käytännöt, jotka kieltäytyvät asettamasta esille ja liikuttamasta ruumiita, uhkana tanssin olemukselle? Nämä kysymykset kuvastavat, kuinka renessanssista lähtien länsimainen tanssi autonomisena taidemuotona liittää

itsensä ideaaliin jatkuvasta liikkumisen kyvystä. (Lepecki 2012 [2006], 35.)

Jatkan kysyen, voiko edelleen pilkahteleva keskustelu tanssijan mykkyydestä olla historiallisesti seurausta tanssin liikkeen autonomisen aseman vakiinnuttamisen tarpeesta? Ajattelen liikkeen toteutuvan omasta totuudestaan käsin, ruumiillisesti olevaksi tulemalla. Se ei jäsenny sanojen mukaan, ei siirrä tietoa eteenpäin, kuin matkimalla, kokemalla, kokeilemalla ja näin oppimalla. Vaikka liike periytyy eteenpäin, sen kantamat valtaasetelmat ja hierarkia suhteessa ruumiiseen eivät purkaudu.

Sanat antavat mahdollisuuden purkaa ja jäsentää todellisuutta, joka ruumiillisuuden kokemuksessa ulottuu myös puhumattomaan, selittämättömään ja loogisuuden syrjäyttävään maailmaan.

Rajojeni ilmaiseminen vaatii aggressiivisten tunteiden tunnistamista. Onko se nyt ihme, että edelleen näihin päiviin asti naisena minun on ollut vaikeaa tunnistaa omaa aggressiota ja nimenomaan osata käyttää eli ilmaista sitä tarvittaessa. Silloin, kun haluaisin sanoa ääneen sen mitä tahdon ja ajattelen. Silloin, kun minun tulisi puolustautua ja suojata itseäni, vetää rajaa itseni ja toisen välille, esimerkiksi tökeröihin tai typeriin kommentteihin vastaten. Sanoittaa erilaisia tunnetilojani, ilmaista itseäni estoitta. Olen pelännyt omaa aggressiotani, hämmennyn ja löydän itseni tilanteesta, jossa putoan tyhjän päälle. Tunnen epämiellyttävän tunteen, mutta en osaa toimia. Se toimimattomuus on aiheuttanut vaikenemista, jo edellä mainittua mykkyyttä tanssijana ja häivyttänyt rajallisuuteni kokemusta.

Itseni ymmärtäminen tanssijana, liikkujana tai esiintyjänä on muuttunut paljon kuluneiden vuosien aikana. Oman rajallisuuteni ymmärtäminen on ollut avain myös oman subjektiivisen minuuteni hahmottamiselle.

Vielä muutama sana kohtaamisesta, itseni ja muiden välisyydestä. Ja tästä väljyyden ihanasta tunteesta. Voin puhua minuudesta ja tunteistani, sekä ruumiillisuudestani. Kuinka koen oman liikkeeni ja missä on vertauskuvallisesti painopisteeni, kun työskentelen tiiviisti liikkeen, taiteen ja

tanssitaiteen liikehdinnän parissa. Käytän itseäni hyvin kokonaisvaltaisesti ammatissani. Se ei ole pyrkimystä ainoastaan ilmaista itseäni tai synnyttää teoksen kautta maailmoja, jotka kertoisivat hieman lisää elämästä, vaan ihan rehellisesti kokemusta olevaksi tulemisesta, kokonaisvaltaisesta nautinnosta ja kontaktista, tuntumasta itseen. Tätä voisi verrata jollain tavoin vapauden, jopa rajattomuuden tunteeseen, mahdollisuuksien avautumiseen suhteessani maailmaan.

Tärkeäksi on muodostunut suhde itseeni. Jotta voin kurottautua tilaan, on ollut mieltä ravistelevaa löytää myös ”tila” itsestäni, jossa ei tarvitse kurotella, venyttää tai yrittää täyttää yhtään mitään. Konkreettisesti se on auttanut minua ymmärtämään, kuinka olen tanssiessani, liikkeen avulla, pyrkinyt saamaan ensisijaisesti kontaktia itseeni. Näitä havaintoja itsestäni olen saavuttanut muun muassa somaattisille menetelmille altistuen. Tämän kontaktin siivittämänä suuntaudun taas ulospäin, uuteen ja vielä tuntemattomaan. Liike mahdollistuu myös monista muistakin lähtökohdista ja voin ja osaan liikkua myös näistä erilaisista lähtökohdista käsin.

Ja kirjoituksesta...

Millä tavoin voin kirjoittaa? Mikä on oikea tapa? Ymmärtääkö tätä kukaan? Ymmärtääkö minua kukaan? Aivan tolkuttoman puuduttava kysymys. Ihan kuin tarvitsisin jonkun kertomaan, miten juuri minun tulee kirjoittaa. Ihan samalla tavoin, kun olen vuosikausia opetellut tanssimaan. Tarvinnut jonkun, joka kertoo milloin osaan, milloin olen hyvä, koska riitän. Kaipuuta hyväksyntään, osallisuuteen ja nähdyksi tulemiseen. Ymmärrettävää, mutta hei, rajansa kaikella. On myös älytöntä, kuinka paljon lokaa olen itseäni kohtaan kääntänyt, hahmottamatta omia rajojani. Vaatinut loputtomiin kantautuvaa vaatimusta olla parempi. Olen sokaistunut sille, mitä kaikkea minun täytyisi olla, tehdä ja osata.

Milloin lopetin näiden vaateiden sanomisen itselleni? Olenko lopettanut niitä mihinkään? Vaatimusten tulva on ollut vuosia niin piilossa, tiedostamattomissa ja kielen tavoittamattomissa, että siitä on tullut normi. En

edes tunnista tätä ajattelua itsessäni. Mutta ruumis on aika ehdoton. Se kertoo heti missä ollaan. Missä minä olen.

Palaan vielä lopuksi taidon määrittelemiseen. Hetkeksi sen jatkuvaan kyseenalaistamiseen ja hiomiseen. Tanssijan taidosta on käyty erilaisia keskusteluita. Niin paljon, että en enää jaksaisi kirjoittaa siitä yhtään enempää. Mutta kirjoitan silti, vielä vähän.

Mikä nousee merkitykselliseksi ja tärkeäksi taidoksi tämän päivän tanssijan työssä? Tuntuu, että täytyisi olla vähän sitä ja vähän tätä. Osata monenlaisia taitoja ja olla laaja-alainen, kiinnostunut ja kiinnostava, kartalla, treenata, joogata ja stop nyt jo tähän! Siis olla jonkinmoinen multiosaaja. On sanottu, että tanssi on jumalten taidetta. Siinä tapauksessa, pitäkää jumaluutenne. Eihän tämä enää kuulosta omalta puheeltani, asioilta ja tavoitteilta jotka kokisin tärkeäksi. Siis itsessään merkityksellisiksi, että haluaisin treenata ja kehittää esimerkiksi jotain yksittäisiä kehollisia liikkeellisiä taitoja, ellei se sitten tule jotenkin luonnostaan eli sisäsyntyisesti. Tai että jonkin produktion, teoksen kannalta nousisi tärkeäksi opetella ja hioa erityistä taitoa.

En jaksa enää olla riippuvainen jostain ideaaleista vartaloista ja kehoista, jotka ovat erityisiä mittakaavassa, jonka läpi olen katsellut tanssitaidetta ja itseäni. Se ei ole minun juttuni. Sainpa kirjoitettua. Sillä tosi asiassa ajattelen, että harjoittelulla voisin suoriutua myös haastavista kehollisista harjoitteista. Sellaisista, jotka vaativat erityistä taitoa eli myös halua luoda tämänkaltainen erityinen suhde omaan kehoonsa. Treenata itsensä erityiseksi.

Sillä koen lopulta, että oikeastaan niiden pakottavien vaateiden ja riittämättömyyden tunteen takana on ollut halu olla jotakin. Ja tässä tavoittelussa en ole tuntenut itseäni onnelliseksi. Enkä koe, että pystyisin tällä alalla onnen tavoittelun perässä juoksemaan, saati tanssimaan. Olemaan niin aktiivinen, että täyttäisin omat ummehtuneet vaatimukseni olla täydellinen tanssija, erityisen hyvä.

Koska kehoni on jo erityinen.

Tämä ala tuo itselleni ehkä onnea, iloa ja merkitystä elämääni, mutta suurimman työn onneni eteen käyn kyllä itseni kanssa, ihan arkisesti ja tavallisissa ihmissuhteissa. En tanssijana tai esiintyjänä jollekin, en niissä valtasuhdekiemuroissa, joita teosprosessit sisältävät. En jaksa enää mitellä näistä elämän tärkeimmistä asioista suhteessa tähän alaan. Huh, sainpa sanottua. Voisin rynnätä ulos ja huutaa onnesta ja valmistumisen aiheuttamasta kutkutuksesta! Valmistun ja pääsen pois tästä koulusta!

Itsevarmuuspuuskat tuntuvat tärkeiltä, voin sitten taas seuraavassa hetkessä itkeä hieman, vähän sitä ja vähän tätä. Saan näistä pyörteistä voimaa. Nautin hetkistä, jolloin elämä kiertää koko keuhkojeni laajuudelta, selkärangan kautta lantionpohjaan. Olen unohtanut, kuinka helppoa onkaan hengittää. Ei ei ei, en jaksa jättää tätä kirjoitusta näin. Jatkan vielä hetken.

Pateettisuus, pateettinen kieli tulvii minusta kuin huomaamattani. En enää jaksaisi olla niin paatoksellinen ja raskas. Ehkä saan siitä kuitenkin, kuka tietää, voimaa. Lauseiden pateettisesta sanahelinästä. Pateettisuus, paatos, pathos. Etymologisesti pathos ymmärretään kärsimyksen, kokemuksen, tunteen ja kohteena olemisen sanallisena juurena (Liddell ja Scott, 1940). Tähän siis löydän tänään itseni, kärsimyksen etymologiselle juurelle, muutamia päiviä ennen kirjoitukseni eteenpäin sysäämistä. Kieleni hiljenee hidastuen. Logos/pathos, toisena järjen kanssa aaltoillen. Olen kirjoittanut paljon kuluneen vuoden aikana...

> ...miten kukaan ei kuule tätä hurmioitunutta laukkaa ja saavutettua sineä, silmiin kohisten palautuvaa väriä, kuun kaa tanssivaa karhua, uneen tyyntyvää aaltoa, joka onkii osiaan kokoon kuin luomaansa kunnioittava onnen ottelija. Saanko kirjoittaa näin tulevaisuudessa - aina? Aina ikuisuudesta menneisyyteen ja takaisin tähän päivään. Näihin hulvattomiin hetkiin, joita olen todistamassa. Itseyteni äärelle majaa rakentaen ja rakastuen yhä uudelleen tähän maailmaan, jonka sisään synnyin. Syntymättömän minuuden ulostuloon, onneen, hyväksyvään hetkeen ja mie-

> len jäänteiden verkostoon, jossa seikkailee useampi hahmoton tie. Teiden juurelle kasvattaen puhdasta outouttaan, vilpittömyydessään kirkkainta mahdollista ravintoa. Syvää väriä helmeilevää, voimistuvaa tunteen ääntä. (Tavi 2017.)

Kommentti: Olen silmäillyt ja lukenut läpi kirjallista opinnäytettäni näin puoli vuotta valmistumiseni jälkeen. Pian tulee kuluneeksi vuosi täyteen siitä, kun aloitin kirjoitustyöni. Muistissani on siis vielä tuoreeltaan, miltä tuntui lähettää ensimmäiset liuskat ohjaavalle opettajalleni. Olin samaan aikaan innostunut ja kauhuissani sekä toisaalta koin suurta tarvetta kirjoittaa rehellisesti mietteitäni etsiessäni omaa tekijyyttäni ja ääntäni valmistumisen kynnyksellä.

Lähestyn tekstissäni tekijyyteni pohdintaa nostaen esiin myös kysymyksiä feminiinisyydestä ja maskuliinisuudesta. Nostan esiin oman naiseuteni ja peilaan siihen käsitystäni sukupuolisuudesta, toisinaan mutkia suoriksi vedellen. Huomaan tarpeeni puhua naisena, naisen suulla. Voisin myös kysyä mikä rajautuu tämän tarpeen ulkopuolelle? Feministisen kirjailijan Helene Cixousin vaikutus kieleeni on paikoitellen hyvin voimakasta. Nyt tarkasteltuna voisin kysyä, mikä rajautuu termien feminiinisyys ja maskuliinisuus ulkopuolelle. Mikä nousisi merkitykselliseksi teemaksi, jos katsoisin sukupuolisuuden lävitse? Toisaalta ymmärrän, että nuo tematiikat ovat olleet tärkeitä, enkä olisi pystynyt kirjoittamaan ilman tuon tarpeeni hyväksymistä. Pohdintani ja kysymykseni feminiinin ja maskuliinin vuorottelusta sekä merkityksestä ei ole ristiriidatonta, mutta ehkä juuri ristiriitaisuudessaan paljastaa myös jotakin siitä kerroksellisuudesta, jota pyrin kuvailemaan.

Puoli vuotta tuntuu vielä lyhyeltä ajalta, jotta voisin tarpeellisen etäisyyden päästä tarttua merkityksiin, joita tekstini nostaa esiin. Ja vieläpä kirjoittaa niistä, uudelleen, etäämmältä ja moniulotteisemmasta näkökulmasta. Teksti tuntuu kuin alkusysäykseltä kohti omaa tekijyyttä ja siinä heijastelevat myös tunteet, joita valmistuminen, siis koulusta irtautuminen itsessäni nostatti. Se on ollut ajassaan ja aikanaan tarpeellinen, paikoitellen kuin jonkinlainen huutomerkki.

Lähdeluettelo

Cixous, Hélène. 2013 [1975]. *Medusan Nauru: Ja muita ironisia kirjoituksia.* Suom. Heta Rundgren, Aura Sevon. Paradeigma –sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Hébert, Georges. 1912. *L'éducation physique ou l'entrainement complet par la méthode naturelle.* Pariisi: Librairie Vuibert.

Lepecki, André. 2012 [2006]. *Tanssitaide ja liikkeen politiikka.* Suom. Hanna Järvinen. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Kinesis 3. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Liddell, Henry George ja Scott, Robert. 1940. *A Greek-English Lexicon.* Tufts University: Perseus Digital Library.

Mannerheimin Lastensuojeluliiton nettisivut. 2017. Haettu 3.4. 2017. http://www.mll.fi/nuortennetti/mielenterveys/aggressiivisuus/

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

Regard, Frederic. 2010. ”AA!”. Teoksessa *Medusan Nauru: Ja muita ironisia kirjoituksia,* kirj. Cixous, Hélène 2013 [1975] ja suom. Heta Rundgren, Aura Sevon. Paradeigma –sarja. Helsinki: Tutkijaliitto, 7-20.

Talvitie, Eveliina. 2015. *Hieno vai huono: Nainen jolla on maine.* Helsinki: WSOY.

Tavi, Katriina. 2016-2017. Omat kirjoitukset.

Törmä, Terhi. 2015. *Oma ruumis ja kerronnan kaari: Merkityksen muodostuminen Maurice Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologisen ja Paul Ricoeurin narratiivisen imaginaatiokäsityksen mukaan.* Helsinki: Suomalainen Teologinen Kirjallisuusseura.

Väestöliiton nettisivut. 2017. Haettu 3.4. 2017. http://www.vaestoliitto.fi/nuoret/mina-ja muut/tunteet/aggressio/

Mikko Makkonen

Mikko Makkonen on breakdance-taustainen freelance tanssija ja tanssinopettaja. Hän valmistui Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta tanssitaiteen maisteriksi (tanssijan koulutusohjelma) 2015 ja sitä ennen tanssinopettajaksi Turun AMK:n Taideakatemiasta 2013. Mikko on toiminut tanssijana muun muassa Marjo Kuuselan, Sonya Lindforsin, Jarkko Mandelinin, Matti Paloniemen, Tuomo Railon, Jorma Uotisen sekä Jeremy Waden koreografioissa. Mikko oli tanssijakiinnityksellä turkulaisessa Aurinkobaletissa 2015-2016 ja hän on esiintynyt vierailijana mm. Suomen Kansallisoopperassa, Kinetic Orchestrassa, Tanssiteatteri Glims&Glomsissa sekä Pori Dance Companyssa. Mikko pyrkii toimimaan tanssin kentällä monipuolisesti eri ympäristöissä. Kehollinen tanssijan työn fokus sekä empaattinen ja vastuullinen maailmasuhde ovat perusarvoja Mikon työskentelyssä. Kuva: Sakari Viika.

Peilissä parrakas perhonen (2015)

Human Resources ja reflektio

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

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

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

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

Pilvi Porkola avaa väitöstyössään kulttuurintutkija Stuart Hallin kolmea erilaista käsitystä identiteetistä. Ensimmäisen käsityksen (valistuksen subjekti) Hall mieltää ehjäksi, läpi elämän säilyväksi tietoiseksi ja toimintakykyiseksi yksilöksi, jolla on identtinen ydin. Toinen käsitys (sosiologinen subjekti) määrittelee identiteetin muuntuvaksi minän ja yhteiskunnan vuorovaikutuksessa, jatkuvassa dialogissa ympäristönsä kanssa. Kolmas käsitys (postmoderni subjekti) ei ole kiinteä, pysyvä identiteetti, vaan ristiriitainen ja muokkautuva niihin tapoihin, joilla meitä representoidaan tai puhutellaan eri kulttuurisissa järjestelmissä. (Porkola 2014, 175; Hall 1999 [1997], 223.)

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

Esiintyjällä on oikeus (ja tarkoitus) olla ihmisenä kokonaisvaltaisesti läsnä, siis haluavana, kokevana ja tuntevana olentona. Tähän ja äsken mai-

nitsemaani siviiliminän ja esiintyjäminän vuoropuheluun liittyvät kitkaiset kokemukseni *Human Resources* teoksessa. Siviiliminä ja esiintyjäminä ovat minussa samaan aikaan olevia ja (villisti ajateltuna) erillään ilmeneviä. Näiden kahden välisen kitkan miellän muun muassa aiheuttavan jarruttamisen, ohittamisen, pakenemisen ja välttelemisen tunteita eri tilanteissa. Näiden tunteiden noustessa pintaan koen, että minusta tulee itsetietoinen, itsekriittinen ja arvottava toimija. Tunnistan tilanteita, joissa tämä toimija on ilmennyt, enkä ole ollut usein näiden hetkien jälkeen tyytyväinen omaan työskentelyyni.

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

Samankaltaisiin hetkiin törmäsin usein prosessin aikana tekemämme 'Cuddle Scoren' yhteydessä. 'Cuddle Score' oli noin tunnin mittainen silmät kiinni tehtävä ryhmäharjoitus, jossa virittäydyimme tiiviissä kasassa kaataen painoamme vasten toistemme kehoja. Lisäksi päästimme 'hyvän olon' tai 'nautinnon' ääniä vapauttaen hengityksen ja äänen kulkua. Kykenin vain harvoin päästämään kitkasta irti ja antautumaan harjoitukselle ilman vastustamista. Huomasin, että reagoin ensin analyysillä jokaiseen

uuteen kosketukseen, ennen kuin voin antaa asioiden tapahtua. Kasan muuntuessa mitä monimutkaisemmaksi, oli kosketuksen tapahtuessa ensimmäinen kysymys itselleni esimerkiksi: Onko käteni tai pääni väärässä paikassa? Saatoin havahtua jonkun käden olevan sukukalleuksillani tai pidättäytyväni painoni kaadon tarjoamisessa. Näissä tilanteissa ristiriitana oli toisten 'vain kehoina' tai 'kanssa toimijoina' ajattelemisen, (aluksi) 'puhumattoman' seksuaalisen kokemisen potentiaalin sekä esiintyjänä tehtävään keskittymisen välillä. Nämä kokemukset saivat minut miettimään opintopolkuani ryhmämme ainoana miehenä sekä aiemmin suorittamaani tanssinopettajan ammattikorkeakoulututkintoa, jossa olin myös ryhmän ainoa mies neljän vuoden ajan. Onkohan opintopolkuni vaikuttanut toimimiseeni taiteellisissa prosesseissa sekä aiemmin kuvaamissani ristiriitaisissa tilanteissa? Onkohan se korostanut kiltteyttä ja korrektiutta tavassani työskennellä tai käsitellä vastaavia tilanteita?

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

kiinnostava eikä motivoiva tanssijantyöllinen asetelma. Tätä ohjetta ei koskaan purettu, eikä mieshahmojen kääntyminen naisten alusvaatteisiin päätynyt lopulliseen teosrakenteeseen, mutta tilanne jäi mietityttämään.

Luettuani Ramsay Burtin (2007) teosta kiinnostuin hänen esittelemästä Grahan Jacksonin (1978) teoriasta homofobiasta sosiaalisena mekanismina ja sen suhteesta miestanssi-identiteettiin. Grahamin kirjoitus pohjaa länsimaisen taidetanssin konventioiden koodittuneeseen sukupuolen esittämiseen. Se liittyi mielestäni kokemuksiini taiteellisesta opinnäytetyöstäni, vaikeuksiini prosessissa ja sen vaikutuksiin esiintymisessäni. Ramsay Burt siteeraa Graham Jacksonia seuraavasti: ”Moreover, homophobic prejudice can, as Jackson observes: 'paralyse talented dancers from developing a personal dancing style reflective of their characters (and) limit the range of male dancing severely” (Burt 2007, 29; Jackson 1978, 41). Burtin mukaan Graham pohjaa teoriansa taidetanssin kaanoniin, jonka normit pohjautuvat perusoletukseen katsojasta valkoisena, heteroseksuaalisena ja keskiluokkaisena miehenä. Tämän 'mies-normin' vuoksi katsoja-kokija ei saanut joutua tilanteeseen, jossa olisi joutunut kohtaamaan tukahdutetun homoseksuaalisen potentiaalin kokemalla miesesiintyjässä viehättävyyttä tai naisellisina pidettyjä laatuja. (Burt 2007, 22-24.)

Kuuden vuoden tiiviit taidetanssiopinnot ovat pitäneet sisällään paljon klassiseen ja moderniin tanssiin liittyvää sisältöä, joiden mahdollisiin vaikutuksiin tanssijuudessani nyt havahduin. Olenko ehdollistunut koodittuneen sukupuolen esittämiselle niin, että se on voinut alitajuisesti myöhemmin sulkea jotain ilmaisumahdollisuuksiani pois? Oliko mahdollisesti tiedostamaton 'homofobiani' suhteessa ilmaisuuni voinut tehdä Waden hakeman kehonestetiikan löytymistä vaikeammaksi? Muistan saaneeni erilaisia miestanssijuuteen liittyviä kommentteja pitkin opintopolkuani taidetanssin parissa. Kommentit ja palautteet ovat usein liittyneet siihen, kuinka miehen kuuluu jotain asioita tehdä tai mitä miehen kuuluu jossain tilanteissa tehdä.

Isto Turpeisen (2015, 133) väitöstyöstä löytämäni ajatus ”miehenä oleminen on olemista ilman miehenä olemisen esittämistä” sai minut

pohtimaan ajatteluni kehittymistä teoskaaren ajalta sekä miehenä olemisen paikkaani teoksen maailmassa. Aluksi koin teokseen muodostuneen mieshahmojen asetelman itselleni epäreiluna. Ajattelin naisesiintyjien mieshahmojen esittämisen olevan perustellumpaa sekä taiteellisesti kiinnostavampaa. Kaipasin tilanteeseen jotain kulmaa, käännettä, lisäohjetta tai työkaluja. Pelkäsin, ettei yleisö katsoisi minua tai kiinnostuisi esiintymisestäni. Eikö perustarpeeni (myös esiintyjänä) tulla hyväksytyksi, kuulluksi tai nähdyksi tulisi toteutumaan? Sain itseni kiinni ajattelemasta, että koreografi ei vain kyennyt ratkaisemaan mitä tekisi mies-naistilanteella, joten pidin itseäni teoksen 'riippakivenä'. Työskentelyyn motivoituminen oli näin ollen vaikeaa ja tämä lisäsi ristiriitaisten tilanteiden syntymistä. Mietin mikä olisi paikkani teoksessa tai positioni merkitys.

Hiljalleen aloin muodostaa omaa ajatuskulkuani siihen suuntaan, että olemiseni teoksessa riittää ja on itsessään kiinnostavaa. Tämän kautta aloin löytää motivoitumista ja perusteluja roolilleni teoksen maailmassa. Aloin miettiä, että olemiseni tuo jotain uutta, toista ja tiettyä näkyväksi. Hahmotin esiintymistäni eräänlaisena vastapisteenä ja vastineena naisesiintyjille. Aluksi koin tylsäksi, että minun miehenä tulisi toimia (juuri tässä teoksessa) jonain toisena mieshahmona, mutta myöhemmin ymmärsin todella kiinnostuneeni tilanteesta. Harjoituskaudella löydettyjen kehollisten tehtävien, opettajien tuen ja uuden ajatteluni valossa aloin nauttia teoksesta enemmän. Esimerkiksi alkukohtauksessa tapahtuva naisesiintyjän suun koskettelu sormellani ei 'tuntunut enää niin pahalta', vaan se sai lisää merkityksiä. Näin ollen pyrin olemaan kyseenalaistamatta esimerkiksi kohtausta, jossa yhteisen masturbaation jälkeen kaikki naisesiintyjät hyökkäävät kimppuuni. Mielsin sen niin, että siinähän positioni (ja samalla ristiriitani sekä vaikeuteni) näyttäytyy. Ehkä se toisi esiin jotain merkityksellistä. En enää huolehtinut itsetietoisesti kanssaesiintyjän poikaystävän läsnäolosta ja mahdollisista ajatuksista yleisössä, vaan pyrin kiinnostumaan kehollisuudestani, tehtävästä sekä asioiden näkyväksi tuomisesta.

Miehuuteni saattoi tavallaan sulkea minulta jotain mieshahmoisuuden ilmaisemisen mahdollisuuksia pois, mutta toisaalta teoksen maailma mahdollisti oman toiseuteni kysymistä. Koin mielekkääksi kysyä itseltäni: millainen olisin, jos en olisi 'tämä Mikko'? Hain kosketuspintoja muistoista ja tilanteista, joissa olen joskus ollut. Saatoin ajatella olevani 'abiristeilyllä teknomusiikkiin tamppaava ystäväni' tai 'ujon arka teini versio itsestäni'. En enää murehtinut hyväksytyksi ja nähdyksi tulemisen perustarpeesta, vaikka huomasinkin saavani energiaa sekä uskoa esiintymiseeni yleisön myönteisistä reaktioista.

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

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

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

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

Lähdeluettelo

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

Hall, Stuart. 1999 [1997]. *Identiteetti.* Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Jackson, Graham. 1978. *Dance as dance; selected reviews and essays.* Scarborough: Catalyst.

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

Turpeinen, Isto. 2015. *Raakalautaa ja rakkautta: kolme sommitelmaa oman elämän tanssista.* Acta Scenica 41. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Osa III
Muuttuvat työnkuvat

1980-luvulla lopulta alkanut voimakas tanssin toimijoiden määrällinen kasvu, tanssin kentän jatkuvasti niukkana pysyvä rahoitus ja heikko toimeentulotaso sekä toisaalta koreografijohtoisen työskentelyn rinnalla lisääntyneet yhteistyölliset prosessit ja alati monipuolistuvat ja muuntuvat työskentelytavat ja toimintaympäristöt ovat johdattaneet teemaosan ”Muuttuvat työnkuvat” kirjoittajat suuntaamaan huomionsa tanssijan ammattiin ja tanssijana työskentelemiseen ja sen erilaisiin mahdollisuuksiin, käytäntöihin, toiveisiin ja odotuksiin nyt-hetkessä ja tulevaisuudessa.

Eeva Rantalan (2011) lopputyön kaksi lukua hahmottelevat esiin tanssin ammattikenttää ja sen olemusta. Hän kuvaa tanssijan erilaisia työsuhteita ja niiden luonteita, tanssijan suuntautumis- ja toimintamahdollisuuksia sekä arjen rakentumista. Tarkempaan ja syvällisempään tarkasteluun asettuvat tanssin freelance -toimijan työnkuva ja sen käytännön työhön liittyvät haasteet ja taiteellisen toiminnan edellytykset.

Valmistumisensa kynnyksellä Outi Markkula (2017) kysyy lopputyössään mitä tanssijan ammatissa toimiminen oikein on ja voisi olla. Nyt -hetken läpinäkyvyydestä moniäänisesti ja monityylisesti ponnistavassa tekstissään Outi kirjoittaa tiedon ja vallan sekä ajan ja ajattelemisen suhteesta ja niiden vaikutuksesta työntekoon. Pohdinta pohjautuu Juha Siltalan ja Bonjana Kunstin työtä käsittelevään teoreettisen kirjallisuuteen ja Outin yhdessä Anna Kuparin kanssa vanhusten palvelutaloille suunnatun Ulkorastilla -projektin kokemuksiin. Siellä kohdattu erimielisyys ja ajatusten moninaisuus näyttäytyvät hänelle mahdollisuuksina, jota vasten nuori tanssija voi piirtää omaa ajatteluaan esiin.

Myös Anna Kupari (2017) tarkastelee *Ulkorastilla* -projektin kautta työryhmän kommunikaatiota prosessin mahdollistajana. Hän kirjoittaa

keskustelun merkittävyydestä sekä ohjaajan että esiintyjän taiteellisen työn mahdollistajana ja koko työryhmän sisäisen vastuunjaon määrittelijänä. Anna ehdottaa näille kaikille keskustelu- ja kommunikaatiosuhteille dialogista laatua, jossa toisen toiseuden kohtaaminen mahdollistaa myös itsen vapautumisen.

Eeva Rantala

Eeva Rantala aloitti opintonsa Teatterikorkeakoulun Tanssitaiteen laitoksella vuonna 2006 ja valmistui Tanssitaiteen maisteriksi vuonna 2011. Koulutus Tanssitaiteen laitoksella mahdollisti tutustumisen lukuisiin tanssin kentän toimijoihin jo opiskeluaikana. Opiskeluvuosiin mahtui myös ensimmäinen vierailevan tanssijan työtehtävä Suomen Kansallisteatterissa. Ensimmäiset valmistumisensa jälkeiset vuodet Eeva työskenteli tiiviisti freelance tanssijana ja tanssinopettajana eri puolilla Suomea. Hän tanssi Tuomo Railon ja Liisa Risun nykytanssiteoksissa, esiintyi musiikkiteatteriproduktioissa Helsingin ruotsalaisessa teatterissa ja Helsingin kaupunginteatterissa sekä opetti tanssia Helsingissä, Kirkkonummella ja Hämeenlinnassa. Vuosina 2013–2017 Eevan päähuomio on kiinnittynyt ravitsemustieteeseen, jota hän opiskelee Itä-Suomen yliopistossa. Tanssi ja kehotietoisuus ovat pysyneet läsnä elämässä tanssin opettamisen ja Astangajoogan harjoittamisen muodoissa. Kuva: Sakari Viika.

Tiedän, että taidan ja tahdon tehdä: ajatuksia tanssin ammattilaisuudesta ja ammattielämästä (2011)

Tanssin ammattikenttä

Pelikenttä ja pelin säännöt

Opiskelujen jälkeinen tyhjiö on varmasti yleinen valtaosalle ammattiin siirtyvistä nuorista koulutukseen ja alaan katsomatta. Silta työelämään ei ole valmiiksi rakennettu eivätkä kontaktit mahdollisiin työnantajiin muodostu itsestään. Vie väistämättä oman aikansa, että oma paikka työelämässä aukeaa.

Kouluaan päättävänä opiskelijana ammattikenttä tuntuu minullekin vielä monessa suhteessa vieraalta todellisuudelta ja siihen liittyy paljon huolen ja jopa pelon aiheita. Hakiessani maisteriopintoihin yksi toiveistani koulutuksen suhteen oli se, että kuilu opintojen ja niitä ympäröivän koulumaailman sekä kentän välillä voisi kaventua. Kuluneet kaksi vuotta ovat varmasti tuoneet työmaailmaa lähemmäksi ja hahmotan nyt tulevaa toimintaympäristöäni erilaisine mahdollisuuksineen selvemmin, kuin mitä kolmen ensimmäisen, kandidaatin tutkintoon tähdänneen opintovuoden jälkeen. Olen onnekseni päässyt jo kouluaikana työskentelemään useampien kentällä aktiivisesti toimivien koreografien ja taiteen tekijöiden kanssa sekä saanut mahdollisuuden olla mukana ammattiteatterin tuotannossa.

Tosiseikkoja ovat kuitenkin, että kenttää ei voi kohdata, ennen kuin sille kunnolla laskeutuu, eikä arkirealismia voi täysin ymmärtää, ennen kuin sitä alkaa itse elää. Putoaminen uuteen ja monessa suhteessa vieraaseen todellisuuteen on siis vain hyväksyttävä, otettava vastaan sellaisena kuin se tulee ja vähitellen aloitettava sopeutuminen jo olemassa oleviin ammattikentän rakenteisiin ja toimintamalleihin.

Leena Rouhiaisen mukaan taiteilijasta tulee taiteilija vasta, kun hän kytkeytyy taiteen tuotannon yhteistyöprosesseihin ja niiden edellytyksiin, sosiaalisiin verkostoihin ja konkreettisiin instituutioihin. Taiteilijuus edellyttää ainakin jossain määrin sitoutumista kyseessä olevan taidemuodon ja taiteenalan toimintaan liittyviin konventioihin ja sosiaalisiin toimintatapoihin huolimatta siitä, että haluaisikin toiminnallaan ravistella ja uudistaa niitä (Wilshire 1982, 258; Haapala 2000, 132–133; Rouhiainen 2003, 226). Nämä erilaiset konventiot ja toimintamallit sekä sosiaaliset verkostot ovat juuri niitä tekijöitä, joihin voi kouluaikana tutustua vain pintapuolisesti ja pääasiassa välillisesti kentällä jo toimivien ammattilaisten kertomusten kautta. Vasta käytännön kokemus työssä näyttää niiden todellisen luonteen ja opettaa kuinka niiden suhteen tulee toimia.

Vakituinen työsuhde

Tanssijalla on kaksi, arjen rakenteen kannalta hyvin erilaista mahdollisuutta toteuttaa itseään ja toimia tanssijana ammattikentällä. Ensimmäinen niistä on olla kiinnitettynä, kuukausipalkkaisena taiteilijana tanssiteatterissa tai tanssiryhmässä. Tällöin tanssija sitoutuu työskentelemään kyseessä olevassa instituutiossa tai ryhmässä täysipäiväisesti ja suostuu täten noudattamaan työnantajansa suunnittelemia aikatauluja, käyttämiä toimintamalleja ja valitsemaa taiteellista linjaa.

Teija Löytönen haastatteli väitöstutkimustaan varten erään tanssiteatterin tanssiryhmän tanssijoita. Tanssijat kertoivat arjestaan ja sen haasteista osana suuren teatterin koneistoa. Haastatteluiden sisällöstä voimakkaimmin mieleeni piirtyivät tiukka työnteon tempo, tuotannon suuri määrä ja raskas, kokonaisvaltainen sekä täysipäiväinen sitoutuminen. Tanssija tekee pitkää päivää ja niin harjoittelee kuin esittää teosta toisen perään ilman, että väliin jäisi riittävästi aikaa palautua. (Löytönen 2004; 151–153, 156–158.)

Tällainen tilanne on ihanteellinen sen kannalta, että saa tehdä valitsemaansa työtä riittävästi, pääsee esiintymään säännöllisesti ja voi sitä kautta kehittää ammattitaitoaan eteenpäin. Kiinnityksen etuihin kuuluu

myös säännöllinen työ ja kuukausipalkan takaama turva toimeentulolle, mikä säästää tanssijaa elannon ansaitsemisen aiheuttamalta jatkuvalta stressiltä. Taiteilijana tanssijalla on kuitenkin suhteessa rajoitetummat mahdollisuudet itsenäiseen työskentelyyn ja henkilökohtaiseen uralla suuntautumiseen, kuin vapaalla kentällä toimivalla kollegallaan.

Sellaisia tanssiteattereita tai -ryhmiä, joiden resurssit riittävät vakituisten tanssijoiden palkkaamiseen, löytyy Suomesta toistaiseksi vain vähän. Kullakin niistä on lisäksi mahdollisuus pitää kerrallaan vain pientä ryhmää vakitanssijoita palkkalistoillaan. Yllä kuvatun kaltainen äärimmäisen tiivis työnteon tahti ja kiinnittyminen vain yhden instituution toimintaan koskevat siis vain pienen pientä osaa kaikista Suomessa toimivista tanssitaiteilijoista.

Huomattavan paljon yleisempi vaihtoehto tanssijalle on freelancerius, ja valtaosa Suomessa toimivista tanssitaiteilijoista vaikuttaakin freelancekentällä (Rouhiainen 2003, 377). Mitä todennäköisimmin omakin kohtaloni vie siis vapaalle kentälle, itsenäiseksi ja omaehtoiseksi toimijaksi, niin kutsutuksi tanssin sekatyöläiseksi. Sen vuoksi huomioni tässä kirjoituksessa keskittyy vakituista virkaa hallussaan pitävän tanssijan sijasta yksityiskohtaisemmin freelancerin arjen, työmahdollisuuksien ja työssä toimimisen vaatimusten avaamiseen.

Freelance luo nahkansa työtehtävän mukaan

Toiminta modernin ja nykytanssin alueilla on perinteisesti rakentunut yksittäisten, itsenäisten taiteilijoiden työpanoksen varaan, sillä taloudelliset resurssit eivät ole riittäneet vakituisen tanssiryhmän perustamiseen tai jatkuvan ja säännöllisen tuotannon toteuttamiseen (Rouhiainen 2003, 377). Kuukausipalkkaisia työsopimuksia solmitaan harvakseltaan ja yhtä tuotantoa pidempiaikaisia kiinnityksiä ei juuri ole tarjolla – ainakaan Suomessa. Työnkuva on sirpalemaista ja kausiluontoista, ja omat työtehtävät on pitkälti kehitettävä, järjestettävä ja toteutettava itse. Freelance-taiteilijalla mahdollisuudet seurata omia mielenkiinnon kohteita ja suuntautua työssä

haluamaansa suuntaan ovat kuitenkin suhteellisen vapaat. Työtahtiin voi vaikuttaa ja työnkuva on mahdollista räätälöidä itselleen sopivaksi.

Gabriele Klein väittää, että tanssijan ansioluettelo ei voi olla normaali. Toisin sanoen tanssijan ei ole mahdollista harjoittaa vain yhtä ammattia koko työelämänsä ajan. (Klein 2007, 31.) Tämä on nähdäkseni jossain määrin karrikoitu näkemys, joka riippuu paljolti harjoitettavasta tanssilajista ja tanssijan yksilöllisistä ominaisuuksista. Se laittaa myös miettimään, miten tanssijan ammatti määritellään ja mitkä kaikki työt luetaan siihen kuuluviksi.

Baletin kohdalla Kleinin ajatus kenties pitää selkeämmin paikkansa, sillä tanssijoiden keskimääräinen eläkeikä on melko alhainen. Baletissa tanssijan työ itsessään on erikoistuneempaa, kun keskitytään yhden estetiikan ja tekniikan hiomiseen huippuunsa. Etenkin jos tanssija päätyy työstämään ja esittämään etupäässä klassisia repertuaariteoksia. Tanssijan työn päättyessä alan vaihto johonkin täysin muuhun on yksi monelle luonnollinen vaihtoehto, sillä nuoren iän puolesta aikaa uudelleenkouluttautumiseen ja uudessa, fyysisesti vähemmän rasittavassa ammatissa toimimiseen on vielä hyvin. Täyskäännöstä ja uudelleenkouluttautumista ei tosin voi sulkea ainoastaan baletin maailmaa koskevaksi, sillä sitä tapahtuu monista syistä johtuen myös nykytanssin alueella.

Nykytanssijoilla heilläkin työurien pituudet yksilöiden välillä vaihtelevat huomattavasti. Työssä pystytään kuitenkin toimimaan keskimäärin balettitanssijoita pidempään. Työelämän pirstaleisesta olemuksesta johtuen varsinaiseen tanssijan työhön ja erilaisten työtehtävien luonteeseen sisältyy lisäksi merkittävää vaihtelevuutta. Olenkin Kleinin kanssa yhtä mieltä siitä, että vaikka tanssija pitäytyisi koko työelämänsä tanssin alan työtehtävissä, hän joutuu suurella todennäköisyydellä omaksumaan työnsä puitteissa monenlaisia, keskenään hyvinkin erilaisia rooleja. Tämä korostuu erityisesti freelance-kentällä. Alan vaihto ei ole välttämättömyys siinä mielessä, että tanssitaiteen saralla voi hyvin vaikuttaa muutenkin kuin tanssimalla itse. Mutta vaihtuvien työllisyystilanteiden ja iän tuomien kehollisten muutosten siivittäminä tanssijan työn ja tehtävien sisältö

väistämättä muuntuu muodosta toiseen, ja voi olla että tanssija joutuu siirtymään päätoimisesta tanssijan työstä muihin tehtäviin tanssitaiteen kentällä.

Seuraavaksi pyrin erittelemään erilaisia muotoja, joihin tanssijan toimenkuva voi eri yhteyksissä muovaantua ja siten hahmottaa niitä mahdollisuuksia, joita tanssijalla ammattitaitonsa puolesta on työelämässä toimimiseen.

Vapaan kentän toimintamahdollisuudet

Tanssija, tanssinopettaja ja koreografi ovat kokemukseni mukaan kolme yleisintä roolia, joiden hahmoissa tanssijan koulutuksen saaneet taiteilijat toimivat. Kunkin näistä toimijoista työnkuvaan liittyy erityisiä, kahdesta muusta toimialasta poikkeavia piirteitä. Ja kuhunkin alaan paneutuminen edellyttää tekijältään tietynlaista asennoitumista ja erityisen, tanssin tekemiseen liittyvän näkökulman omaksumista. Kaikki kolme hahmoa ovat kuitenkin pohjimmiltaan tekemisissä saman taiteenlajin kanssa ja tekevät tahoillaan työtä samojen peruskysymysten parissa. Tämä on väistämätöntä myös sen vuoksi, että useimmat tanssitaiteilijat työskentelevät jossain määrin ristiin kaikilla kolmella alueella. Tyypillisin vapaan kentän tanssitaiteilija siis sekä opettaa, tanssii että tekee koreografioita. Kaikissa tehtävissään hän toimii oman tanssijuutensa ja taiteilijuutensa kannattelemana, oman tanssihistoriansa ja koulutuksensa suomin mahdollisuuksin sekä henkilökohtaisten kiinnostuksen kohteidensa ja tärkeäksi kokemiensa aiheiden ohjaamana. Vaikka roolit vaihtuvat, se osaamisen pohja, josta roolin takana toimiva henkilö ammentaa, pysyy samana.

Tanssijan työ sanan varsinaisessa merkityksessä voi tapahtua monenlaisissa yhteyksissä. Tanssija voi olla esiintyjänä mukana ryhmätanssiteoksissa usean muun tanssijan rinnalla, tai esiintyä sooloartistina. Tanssijoita työllistäviä tahoja ovat esimerkiksi teatterit, vakiintuneet tanssiryhmät ja taiteilijakollektiivit sekä riippumattomat, vapaan kentän koreografit. Olettaen, että ulkopuolisilla työnantajilla ei ole tarjota töitä, on tanssijan myös mahdollista työllistää itsensä, toisin sanoen työskennellä omaehtoisesti

esimerkiksi oman sooloprojektin parissa. Jos koreografit ovatkin perinteisesti niitä osapuolia, jotka tarjoavat töitä tanssijoille, ei ole uusi ajatus myöskään kääntää asetelmaa toisin päin. Useampi tanssija voi lyöttäytyä yhteen ja perustaa oman taiteilijakollektiivin. Näin he voivat joko hypätä itse koreografin saappaisiin alkamalla työstää omin voimin tanssiteoksia tai sitten hakea toiminta-avustuksia voidakseen palkata ulkopuolisen koreografin työskentelemään kanssaan.

Puhtaiden tanssiin keskittyvien produktioiden ohella yhä yleisempiä ovat monialaiset taiteilijakokoonpanot ja eri taidemuotoja ja esittävän taiteen alueita yhdistävä poikkitaiteellinen toiminta. Tanssin, teatterin, esitystaiteen, performanssin, musiikin ja video- sekä kuvataiteen ammattilaiset yhdistävät voimiaan luodakseen uudenlaista, puhuttelevaa ja raja-aitoja koettelevaa taidetta yksilöllisten kiinnostusten kohteidensa ohjaamina. Tämä toisaalta laajentaa tanssijan mahdollisuuksia hyödyntää osaamistaan monipuolisesti ja luo vaihtelevuutta työnkuvaan. Edellisessä luvussa käsittelemääni tanssijalta edellytettävään monialaisuuteen liittyen se vaatii toisaalta myös rohkeutta heittäytyä esiintyjänä oman mukavuusosaamisalueen ulkopuolelle.

Tanssin opettaminen liitetään yleisimmin tanssin harrastustoimintaan. Tanssitaiteen perusopetusta tarjoavat tanssikoulut työllistävät tanssijoita eritasoisten ja -ikäisten tanssin harrastajien tanssituntiopettajina. Tanssia on kuitenkin tanssikoulujen lisäksi alettu viedä myös muihin toimintaympäristöihin. Yhteisötanssin periaatteiden takana on tanssin toteuttaminen erilaisten yhteisöjen piirissä. Tämä toimintamalli mahdollistaa tanssin tuomisen sellaisten ryhmien ulottuville, joille tanssitunneille osallistuminen tai mahdollisuus päästä katsomaan tanssiesityksiä on vaikeaa. Syitä esteille voivat olla esimerkiksi vähävaraisuus, liikuntarajoite, sairaus tai yhteiskunnallinen asema. Suljetut yksiköt sairaaloissa ja hoitolaitoksissa, erilaiset liikuntarajoitteisten asuntolat tai vankilat ovat esimerkiksi varteenotettavia kohteita yhteisötanssin projekteille. Taiteilijat voivat hakeutua tämänkaltaisiin yksiköihin esittämään jo olemassa olevia teoksia

tai osallistamaan yhteisöjen jäseniä siten, että he pääsevät itse osallisiksi liikkumisen ja taiteen tekemisen prosesseihin.

Eräs esimerkki yhteisötanssin variaatioista on Kanadassa kehittynyt Art for Social Change -niminen liike. Liikkeen tavoitteena on luoda yhteistyömahdollisuuksia eri taiteenalojen ammattilaisten ja sellaisten ihmisten välille, joilla ei ole taiteellista koulutusta tai taustaa. Kohtaaminen tapahtuu esimerkiksi erilaisten työpajojen ja tapahtumien puitteissa. Näiden työpajojen yhteydessä amatöörit pääsevät ammattilaisten ohjauksessa työstämään taideteoksia ja esityksiä turvallisessa ja paineettomassa, itseilmaisuun kannustavassa hengessä. Toiminnassa tärkeintä ei ole taiteellinen lopputulos ja sen onnistuminen, vaan luova työskentelyprosessi, joka voi parhaimmillaan tarjota osallistujilleen hyödyllisiä oppeja ja kokemuksia. Työpajatoiminnan tavoitteena voi olla yhteisöissä yhteisöllisyyden, ryhmädynamiikan ja ilmapiirin parantaminen. Tai vastaavasti se voi tuoda yhteen toisilleen entuudestaan tuntemattomia ihmisiä, jotka projektin myötä pääsevät tutustumaan toisiinsa ja luomaan uusia kontakteja. (Berggold & Marcuse 2010.)

Art for Social Change -liikkeen erilaiset projektit voivat pyrkiä ottamaan kantaa yhteiskunnallisiin asioihin tai työstää taiteen keinoin esityksiä yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti tärkeiden aiheiden pohjalta. Yhteisöissä, suljetuissa tai avoimissa, taiteellisia keinoja on sitä vastoin mahdollista hyödyntää vaikeiden, yhteisön elämään tai taustaan liittyvien asioiden käsittelemiseen ja purkamiseen. (Berggold & Marcuse 2010.)

Erilaisia käyttömuotoja selvittäessäni on minun otettava huomioon myös tanssin hyödyntämisen mahdollisuudet terapeuttisessa työssä. Terapian muodossa, tiedolla ja ammattitaidolla ohjattuna tanssin keinoja voidaan käyttää tuottamaan voimaannuttavia ja eheyttäviä kehollisia kokemuksia, jotka myötävaikuttavat terapiaan osallistuvan henkiseen ja fyysiseen hyvinvointiin. Kuten myös eräissä yllä esitellyissä yhteisötanssin muunnoksissa, tanssiterapian tavoitteena on tarjota välineitä esimerkiksi vaikeiden henkilökohtaisten tuntemusten, traumaattisten kokemusten tai masennustilojen purkamiseen ja käsittelemiseen. Liikkuminen ja oman

kehon kanssa työskentely voivat oikealla hetkellä ja oikeassa ympäristössä vapauttaa voimakkaita tunteita ja laukaista yllättäviäkin fyysisiä reaktioita. Piilossa olleet, käsittelemättömät kokemukset ja tunteet voivat purkautua esimerkiksi räjähtävän itkun tai hysteerisen naurun muodossa. Reaktiot aiheuttavat ehkä ensin hämmennystä ja saattavat jopa säikäyttää, mutta niiden hyväksyminen ja käsitteleminen luottamuksellisessa ympäristössä mahdollisesti auttavat ymmärtämään niiden taustoja ja syventämään itsetuntemusta.

Tanssijan koulutus tai kokemus ammatissa eivät vielä takaa tanssijalle riittäviä valmiuksia tanssiterapian alueella vaikuttamiseen, mutta täydennyskoulutuksen ja erikoistumisen myötä tanssija voi laajentaa osaamisalueitaan myös tämän hoitomuodon saralle. Täysin ei pysty ymmärtämään sellaisia kokemuksia, joita ei itse ole käynyt läpi. Mutta vahvan kinesteettisen empatian kyvyn ja syvän kehollisuutta koskevan asiantuntijuuden nojalla tanssijoilta löytyy erityistä herkkyyttä eläytyä toisten ihmisten kehollisiin kokemuksiin. Voisin kuvitella, että tällainen terapiatyöskentely olisi erityisen tyydyttävää sellaisille tanssijoille, jotka toivovat työstään olevan konkreettista hyötyä myös muille kuin heille itselleen.

Tanssijana, koreografina ja tanssinopettajana toimivan moniottelijan uralla voi myös tulla eteen vaiheita, joiden aikana töitä ei mitenkään löydy minkään edellä kuvatun kaltaisen toimintamuodon piiristä. Tällöin ei ole lainkaan harvinaista, että tanssitaiteilija joutuu hankkimaan elantonsa myös tekemällä aivan muita töitä, kuin mihin hänet on alun perin koulutettu, tai mihin hänen osaamisensa on keskittynyt. Vaikka monelle tanssijalle tehtävät tanssijana ja esiintyjänä ovat ne kaikkein mieluisimmat ja arvoasteikolla etusijalla, täytyy olla valmis ottamaan avoimesti vastaan myös muita töitä. Ja jos onkin niin onnekas yksilö, että saa itse tanssia ja esiintyä urallaan paljon, tulee kysymys aktiivisen tanssijana toimimisen vähentämisestä tai jopa kokonaan lopettamisesta kaikilla jossain vaiheessa vastaan. Hyvin huollettu, vakavammilta vammoilta säästynyt keho toimii parhaimmillaan ilman suurempia rajoituksia pitkään, ja nykytanssijoiden työurien kestot ovatkin vähitellen pidentyneet. Yleinen – 60 ikävuoden

paremmalla puolen häämöttävä – eläkeikä on monelle tanssijalle kuitenkin edelleen liian korkea. Keho saattaa kieltäytyä yhteistyöstä ennen sitä, tai tanssija voi loukkaantua niin pahasti, ettei palaudu enää työkuntoiseksi. Tämä seikka vahvistaa entisestään tanssijoiden jo valmiiksi kirjavaa työuraa, ja monen kohdalla kysymys uudelleen kouluttautumisesta tai työssä suuntautumisesta tulee ajankohtaiseksi.

Tilanteessa, jossa tanssija miettii miten ansaita elantonsa, on hyvä laajentaa perspektiiviä ja kohdistaa katse myös niihin eri työmuotoihin, jotka oleellisesti linkittyvät tanssitaiteeseen ja sen toiminnan mahdollistamiseen, mutta jotka ei pidä sisällään tanssimista. Tanssijalla on koulutuksensa ja työkokemuksensa puolesta olemassa paljon osaamista ja näkemystä niin tanssijan ammatista ja sen toiminnan edellytyksistä, tanssitaiteesta kuin tanssin kentän rakenteista. Näistä on hyötyä myös muissa kuin tanssijan työllisissä tehtävissä. Tanssin kenttä on laaja ja se työllistää monenlaisia osaajia. Jos tanssijan uralla tulee seinä vastaan, ei välttämättä tarvitse heittää hyvästejä koko taiteen alalle.

Jotta tanssin asema taiteena voisi koskaan parantua, tarvitaan asiantuntevia ja aktiivisia toimijoita tanssin asian ajamiseen niin järjestöllisillä, yhteiskunnallisilla kuin poliittisilla tasoilla. Vain henkilöt, joilla on käytännön kokemusta ruohonjuuritasolla toimimisesta ja jotka itse ovat taistelleet selviytyäkseen haasteellisissa työolosuhteissa, voivat tietää mikä tanssin tilanne todellisuudessa on. Puhumattakaan siitä, millaisiin toimiin sen alueella toimivien työskentelyolosuhteiden kehittämiseksi olisi ryhdyttävä.

Ammattiliiton tai tanssin aluekeskusten kautta voi esimerkiksi päästä mukaan tanssin jalansijaa ja tanssijoiden työllistymistä edistävään toimintaan. Toisaalta tanssista kirjoittaminen, tanssikritiikkien laatiminen ja tanssin tutkimuksen kenttä tarjoavat ainakin osittaista ja itsenäistä työsarkaa niistä kiinnostuneille tanssin ammattilaisille. Lisäksi tanssin tuottaminen ja markkinointi omina, tanssista erottamattomina osa-alueinaan hyötyvät sellaisista tekijöistä, jotka valmiiksi tuntevat tanssin maailmaa ja sen sisältämiä verkostoja.

En syvenny tässä sen tarkemmin viimeksi mainittuihin työskentelymuotoihin. Halusin kuitenkin sivuta niitä lyhyesti voidakseni avata näköalaa siihen, kuinka laajaa toiminta tanssin kentällä loppujen lopuksi on. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan freelance-tanssijan arkea ja sen haasteita käytännön tasolla.

Freelance-tanssijan sirpaleinen arki: vapauden ja vastuun tasapaino

Uskoa, toivoa, sitkeyttä ja stressin hallintaa

Leena Rouhiainen käsittelee väitöstutkimuksessaan freelance-tanssijoiden arkea Helsingissä 1990-luvulla. Rouhiaisen haastattelemien tanssitaiteilijoiden kertoessa arjestaan epävarmuus nousee yhdeksi yleisimmistä teemoista. Epävarmuuden kestäminen on ehdotonta, kun mikään ei ole varmaa. Ei voi tietää pääseekö mukaan johonkin produktioon. Tai jos pääsee, on epävarmaa toteutuuko teos. Mikäli päästään niin pitkälle, että teoksen toteutuminen varmistuu, ei ole kuitenkaan takeita siitä, että työstä voidaan maksaa palkkaa. (Rouhiainen 2003, 203.) Tällainen kaava vaikuttaa harvinaisen tutulta, kun vertaan sitä niihin kuvauksiin, joita jo ammatissa toimivat kollegani ovat kertoneet arjestaan. Se lukeutuu myös seikkoihin, jotka arveluttavat minua eniten, kun pohdin tulevaa työssä jaksamistani.

Korkealle paineensietokyvylle ja vahvalle luottamukselle on siis kysyntää tanssijan ammatissa. Mitä enemmän tarkkailen alani toimintaa ja konsultoin kollegoitani kentällä, sitä selkeämmin minulle hahmottuu freelance-tanssijan työhön liittyvät eri osa-alueet ja niiden suhteellinen osuus työn kokonaiskuvasta. Varsinainen tanssijan työ: teosten harjoitteleminen, tekniikkatreenaus ja esiintyminen – eli kaikki se herkullisin osa tanssijan työtä – kattavat vain osan kaikesta siitä ajasta, joka tanssijalta kuluu työn teossa. Aikoina, joina käynnissä ei ole mitään produktiota ja seuraavan alkamisesta ei ole tarkkaa tietoa, edellä mainittujen osuus voi kutistua olemattoman pieneksi. Päivät täyttyvät yhteydenottoyrityksistä, apuraha- ja työhakemusten tai mahdollisesti toimeentulotukihakemusten

täyttämisestä. Suunnitelmia täytyy laatia ja kontakteja yrittää solmia. Omaa ammattitaitoa saa tarjota eri tahoille ja kaikki luovuus tulee laittaa peliin, kun pohtii osaamisensa eri käyttömahdollisuuksia. Antennit on viritetty herkille joka suuntaan, ja suhdetoiminnan jokaiselle aakkoselle löytyy käyttöä. Kaikki tämä vastaa parhaimmillaan täyspäiväistä työtä. Välttämättömään harjoitteluun, toisin sanoen ammattitaidon, työkunnon ja kehollisen herkkyyden ylläpitämiseen, täytyy väkisin yrittää nipistää riittävästi aikaa paperihommien lomasta. Raskainta kaikessa on varmasti yrittää kerätä tarvittavat voimavarat kenties toivottomaltakin vaikuttavan ja stressaavan tilanteen kestämiseen.

Omalla kohdallani mietin, kuinka siinä jaksaa pysyä toiveikkaana ja uskoa siihen, että ennemmin tai myöhemmin asioilla on tapana järjestyä.

Palapelin palojen yhteensovittamista

Pätkätyöllisyys on tänä päivänä erottamaton ja yleinen osa työelämää alalla kuin alalla. Freelancerilla tilanne on kuitenkin siinä suhteessa ainutlaatuinen, että työkomennukset ovat usein lyhytkestoisia eivätkä ne välttämättä takaa täyttä työllistymistä ja riittävää toimeentuloa edes sille ajalle, kun työ on käynnissä. Tarvitaan siis useampia päällekkäisiä projekteja, joista saatavat palkkiot yhteensä toivottavasti riittävät pakollisten, kuukausittaisten elinkustannusten kattamiseen.

Tanssiproduktioiden harjoituskausi kestää yleensä noin pari kuukautta. Harjoituskauden perään tulevat esitykset, joita riittää suurin piirtein parin viikon ajalle, välipäivät mukaan luettuina. Harjoituskaudella työskentely on tiivistä ja harjoitteleminen käy täysipäiväisestä työstä. Samanaikaisesti on useimmiten vaikea sitoutua mihinkään muuhun työhön. Esityskaudella sitä vastoin harjoittelu on vähäisempää, ja produktio vaatii päivässä enää sen verran aikaa, mitä esitykseen valmistautumiseen, itse esitykseen ja esityksen jälkeiseen mahdolliseen koreografin palautteeseen, kehonhuoltoon, vaatteiden vaihtoon ja suihkussa käymiseen kuluu. Esiintyminen ja siihen latautuminen ovat kuitenkin aina kestostaan huolimatta sekä fyysisesti että psyykkisesti suhteellisen voimaa vieviä ponnistuksia. Vaikka

aikaa olisi, tanssija ei siis voi esityspäivinä rasittaa itseään liikaa, ennen kuin nousee näyttämölle.

Se, kuinka monessa tanssiproduktiossa yksi tanssija on vuoden aikana mukana, on hyvin yksilöllistä. Teosten työstämisjaksot sijoittuvat harvoin niin ihanteellisesti, että edellisen loputtua seuraava alkaa heti perään ilman, että väliin jää pitkää taukoa tai etteivät kahden teoksen aikataulut menisi keskenään päällekkäin. Todellisuudessa työskentelyjaksot ovat kausiluonteisia ja vaihtelevia. Saattaa olla pitkiä jaksoja, joiden aikana töitä ei ole juuri nimeksikään, ja vastaavasti vaiheita, jolloin tanssija joutuu sietämään monen päällekkäisen työrupeaman aiheuttamia kaoottisia tilanteita. Käytännössä tanssijalta vaaditaan hyvää organisointi- ja aikatauluttamiskykyä, kun hän suunnittelee töitään. Pitää pystyä arvioimaan minkä verran mikäkin työ vaatii aikaa ja energiaa ja täytyy tuntea omat voimavaransa, jotta osaa mitoittaa hoitaakseen ottamansa työt suhteessa realistiseen jaksamiseensa. Tätä järjestelytyötä kuitenkin vaikeuttaa osaltaan se, että tanssiteosten työskentelyjaksojen aikataulut saattavat muuttua kaiken aikaa. Koreografin, tanssijoiden ja muun työryhmän henkilökohtaisista aikatauluista, harjoitus- ja esiintymistilojen saatavuudesta tai esimerkiksi rahoitukseen liittyvistä tekijöistä riippuen teoksen työstämisen ajankohta ja aikataulut varmistuvat usein varsin myöhään. Tämä johtaa helposti tilanteeseen, jossa tanssija ei voi suunnitella tulevaisuuttaan pidemmälle, koska odottaa varmistuksia ja vastauksia eri suunnilla mahdollisesti jossain vaiheessa tekeillä olevista projekteista.

Opetustyöt ovat freelance-tanssijoille siinä mielessä edullisia, että ne ovat säännöllisiä ja takaavat tekijälleen jonkinasteisen jatkuvan toimeentulon pohjan. Opetustöitä on lisäksi tanssijan työtä enemmän tarjolla, sillä vilkkaan tanssin harrastustoiminnan alueella on aina kysyntää hyville ja ammattitaitoisille opettajille. Säännöllisten viikoittaisten tuntien opettamiseen sitoutumisessa on toisaalta myös hankaluutensa, mikäli yrittää samanaikaisesti toimia aktiivisesti esiintyvänä tanssijana. Kun tanssijalle tarjoutuu mahdollisuus mielekkääseen tanssijan työlliseen tehtävään jossakin tanssiteoksessa, edellyttää työn vastaanottaminen sitoutumista

produktion harjoitus- ja esitysaikatauluihin. Tällöin aikataululliset päällekkäisyydet joudutaan useimmiten ratkaisemaan niin, että opetusyöt jäävät toiselle sijalle. Tanssija joutuu hankkimaan tunneilleen sijaisen pahimmassa tapauksessa pitkäksikin aikaa. Poissaoloista koituu luonnollisesti haittaa niin oppilaille kuin opettajalle itselleen, koska opetuksen sisältö ei katkoksista johtuen pääse muodostamaan johdonmukaista ja tavoitteellista kaarta.

Nuorempana epäilin, että säntillinen, hallintaa kaipaava ja järjestelmällinen luonteeni ei sovi alkuunkaan yhteen taiteilijuuteen liittyvän vapaan, luovan ja ailahtelevan elämäntyylin kanssa. Nyttemmin olen alkanut uskoa, että luontaisesta organisointikyvystäni saattaa sittenkin olla enemmän hyötyä kuin haittaa. Hallinnan kaipuuni kokee varmasti tuntuvan kolauksen, kun se joutuu elämään ahdistavan epävarmuuden keskellä. Mutta se etu taipumuksillani on, että aikatauluttaminen, hajallaan olevista paloista koostuvien työtehtävien yhteensovittaminen ja kontolleni ottamieni töiden hoitaminen määräajassa tuskin tulevat tuottamaan ongelmia. Itsenäisyyteen ja vapauteen erottamattomana osana kuuluvan vastuun kannalta voin katsoa olevani vahvoilla.

Niukka rahoitus täysipainoisen taiteellisen toiminnan jarruna

Olen tähän mennessä esitellyt erilaisia mahdollisuuksia tanssijan ammatissa toimimiseen ja avannut hieman freelancerin arkea värittävää käytäntöä. Tuon esiin vielä muutamia seikkoja, jotka vaikuttavat oleellisesti ammattimaisen taiteellisen toiminnan toteuttamiseen. Ilman tiettyjä, usein taiteilijoista itsestään riippumattomia, rakenteellisia puitteita ja riittäviä resursseja ammatin harjoittaminen kun on pidemmän päälle mahdotonta. Rouhiainen jäsentää tanssitaiteilijoiden toimintaan vaikuttavia taloudellisia tekijöitä väitöstutkimuksessaan muun muassa Tiina Suhosen (1999) ja Laura Jänneksen (1998) selvitysten pohjalta. Tutkimuksessa huomionarvoisina realiteetteina korostuvat muun muassa tanssin tuottamisen korkeat kustannukset, taiteenalan marginaalisuus ja pienet määrärahat.

Tanssin tuottaminen on taidemuotona suhteellisen kallista. Tanssiteoksen valmistaminen edellyttää pidemmäksi ajaksi harjoitus- ja esiintymistiloja, sekä teknistä kalustoa niin valo- kuin äänisuunnittelun toteuttamista varten. Työryhmät ovat lisäksi usein suurehkoja, sillä koreografin ja tanssijoiden tai muiden esiintyjien lisäksi tarvitaan valo- ja äänisuunnittelija, tuottaja sekä mahdollisesti myös puvustaja ja lavastaja. (Suhonen 1999, 32; Rouhiainen 2003, 202.)

Vaikkei yksittäisen tuotantoon vaikuttavan tekijän hinta olisikaan huima, kertyy lukuisista pienistä paloista koostuvan kokonaisuuden loppusumma nopeasti varsin suureksi. Taideteosta valmistelevan työryhmän onkin harkittava tarkkaan, mitkä tekijät ovat ehdottoman oleellisia taideteoksen toteuttamisen kannalta. Kun budjetti on pieni, kaikesta mistä voidaan karsia, karsitaan. Ja kaikki mikä on suinkin mahdollista hoitaa ilman ulkopuolista työvoimaa, hoidetaan itse. Lavastus ja puvustus suunnitellaan omin neuvoin ja toteutetaan niin vaatimattomana kuin mahdollista. Jos äänisuunnittelija käy liian kalliiksi, voidaan turvautua jo olemassa olevaan musiikkiin tai toteuttaa tuotos hiljaisuudessa. Valosuunnittelu hoidetaan mahdollisimman yksinkertaisin keinoin ja pienellä kalustolla. Mitä enemmän esiintyjiä, sitä useammalle täytyy maksaa palkkaa niin harjoituksista kuin esityksistä. Parinkin kuukauden harjoitusjaksossa säästää siis merkittäviä summia, kun esiintyjien lukumäärä mitoitetaan niin pieneksi kuin mahdollista. Sooloprojektit, joiden kustannukset ovat pieniä, joiden esittäminen ei vaadi monimutkaisia puitteita, ja jotka on helppo sovittaa tilaan kuin tilaan, ovatkin niukan rahoituksen ja kiertuetoiminnan kannalta teosmuotoina edullisia.

Oman hankaluutensa tanssiteosten tuotantokulujen kattamisessa muodostaa se, että nykytanssi on taiteenalana kovin marginaalinen. Yleisömäärät ovat kautta linjan kohtalaisen pieniä, joten lipputuloilla ei pystytä kattamaan kuin pieni osa tuotantokuluista (Suhonen 1999, 32; Rouhiainen 2003, 202–204). Yksi esitys säilyy lisäksi ohjelmistossa huomattavasti lyhyemmän aikaa kuin esimerkiksi näytelmät teatterilavoilla. Tanssiteoksia saatetaan parin kuukauden harjoittelun jälkeen esittää vain muutaman

kerran, joten senkään puolesta yleisömäärät eivät pääse kasvamaan suuremmiksi.

Tanssin tuottaminen edellyttää siis välttämättä ulkopuolista rahoitusta joko valtion tai kuntien myöntämien apurahojen tai yksityisten säätiöiden jakamien avustusten muodossa. Ainakaan Suomessa suurilla kaupallisilla yhtiöillä ei nimittäin ole tapana tukea tanssia. Koska eri tahoilta kerätyt tuet ja myydyistä lipuista saadut tulot suunnataan sitten ensisijaisesti välttämättömien tuotantokulujen, kuten tilavuokrien kattamiseen ja vasta sen jälkeen työryhmän palkan maksamiseen, esiintyjien korvaus tehdystä työstä jää helposti vaatimattomaksi. (Suhonen 1999, 32; Jännes 1998, 60–62; Rouhiainen 2003, 202–203.)

Tanssitaide on taiteenalana pieni, joten vastaavasti myös siihen suunnatut määrärahat ovat vaatimattomia. Tanssilajien ja taiteilijoiden kirjo on kuitenkin laaja, joten läheskään kaikki ammatissa toimivat vapaan kentän taiteilijat eivät pääse tukien piiriin. Tämä rajoittaa tukea vaille jääneiden tanssin tekijöiden toimintamahdollisuuksia ja estää monien ainutlaatuisten tanssiproduktioiden toteutumisen. (Rouhiainen 2003, 201.)

Kun kysymyksessä on nuori, vasta kentälle siirtynyt taiteilija, jää hän apurahoista käytävässä kilpailussa useimmiten kokeneempien, kentällä arvostusta ja vakiintunutta asemaa jo keränneiden kollegoidensa jalkoihin. Säätiöissä apurahojen jaoista vastaavien päättäjien on vaikeampaa arvioida sellaisen apurahan hakijan edellytyksiä, joka on heille entuudestaan täysin tuntematon ja jolta he eivät ole aiemmin nähneet mitään töitä. Vasta aloittelevan taiteilijan asema on siis hankala, sillä hänen täytyisi ensin päästä tuottamaan ja esittämään jotain omaa, jotta hänelle karttuisi näyttöä osaamisestaan. Tuotantoon kiinni pääseminen kuitenkin edellyttäisi taloudellista pääomaa, jotta tarvittavat puitteet olisi mahdollista saada kasaan. Toiminnan edellytykset ja niitä vastaavat resurssit eivät näin kohtaa.

Apurahaviidakko on lisäksi jo itsessään sen verran monitahoinen ulottuvuus, että siihen tutustuminen vaatii aikaa. Apurahoihin liittyvä informaation määrä tuntuu minulle tällä hetkellä hallitsemattomalta ja koko toimintakulttuuri täysin kaoottiselta. Kun ei ole olemassa vain yhtä

organisaatiota, joka vastaisi kaikesta taiteellisen toiminnan taloudellisesta tukemisesta, on hajallaan olevista yksiköistä koostuvaa kokonaisuutta vaikea hahmottaa. Ensin täytyy selvittää kaikki eri tahot, joilta taloudellista tukea on mahdollista anoa. Mikä säätiö myöntää rahoitusta, minkälaiseen toimintaan, kenelle ja millaisin ehdoin? Mihin aikaan vuodesta hakuajat sijoittuvat ja milloin ovat hakemusten viimeiset jättöpäivät? Apurahahakemusten laatimista pitää harjoitella, jotta oppii, mitä hyvän ja vakuuttavan hakemuksen tulee pitää sisällään. Kuinka pukea sanoiksi suunnitelmansa kaikkine tavoitteineen, ja mitä kaikkea pitää olla otettuna huomioon ja selvitettynä suunnitelmaan liittyen.

Rouhiainen huomauttaa, kuinka taidetoimikuntien ja -säätiöiden päättävissä elimissä toimivat taiteen asiantuntijat määrittävät ratkaisuillaan sen, mikä on hyvää ja muita enemmän avustusta ansaitsevaa tanssia. Valtaa hallussaan pitävien päättäjien joukko on pieni, ja sen tekemiä päätöksiä värittävät henkilökohtaiset mieltymykset. Näiden muutamien yksilöiden arvostelukyvyn nojalla hallitaan siis laajalti koko tanssin kenttää ja määritetään niiden tanssitaiteilijoiden ryhmä, joille myönnetään mahdollisuus taiteellisten ambitioidensa intensiiviseen työstämiseen. (Rouhiainen 2003, 201.) Tämän perusteella voi mennä pitkäänkin, ennen kuin tanssitaiteilija pääsee kunnolla käynnistämään itsenäistä taiteellista työskentelyään. Jos hänen mielenkiinnon kohteensa ja taiteelliset päämääränsä eivät vakuuta valtaa pitäviä tai vastaa heidän näkemyksiään arvokkaasta taiteesta, jäävät mahdollisuudet yksilöllisen taiteilijuuden edistämiseen niukoiksi.

Jos jokin organisaatio sitten hyväksyisikin apuraha-anomuksen ja myöntäisi jonkin suuruisen summan rahaa, ei summa välttämättä riitä kaikkien kustannusten kattamiseen. Riittävän budjetin kokoaminen edellyttäisi useampia myötämielisiä tukijoita, joiden apu yhteensä riittäisi suunnitteilla olevan projektin toteuttamiseen. Kuten edellä olevasta tutkimustiedosta käy ilmi, usein taidetta tuotetaan pienemmällä budjetilla, kuin mihin kaikki kustannukset huomioon ottaen olisi tarve. Resursseilla katetaan vain ensisijaiset kulut ja työryhmän palkoista tingitään. Näin esimerkiksi esiintyjien korvaukset saattavat jäädä suhteettoman pieniksi

todelliseen työmäärään nähden. Tämä on yksi syy siihen, miksi tanssijoiden ammattikunta lukeutuu yhteen pienituloisimmista. Tanssijan mahdollisuudet vaikuttaa palkkaukseensa ovat usein vähäiset. Jos tämä ei suostu tarjottuun korvaukseen, hänet voidaan korvata tanssijalla, joka tulee ja tekee työn halvemmalla. (Rouhiainen 2003, 203.) Tällaisissa, ei niinkään harvinaisissa tapauksissa vaihtoehtoina on siis joko tehdä työtä alipalkattuna tai olla tekemättä työtä ollenkaan.

Omakuva

Tiedon ja taidon kriteerien, tanssijan ammattitaitoon liittyvien erityiskysymysten ja työelämän realiteettien kautta kulkeneen tutkimusmatkani jälkeen palaan jälleen omaan tilanteeseeni. Kimmoke aiheen valinnalle ja kirjoittamiseen ryhtymiselle oli nimenomaan johdannossa esittelemäni kysymys omasta osaamisesta ja sen hahmottamisesta. Aiheeseen pureutuminen versoi lukuisia sivujuonteita ja yllätyksekseni monilla, aluksi etäisiltä tuntuneilla tekijöillä osoittautui olevan yhteyksiä teemaan. Ydinkysymys: mitä minä osaan ja haluan tehdä, on kuitenkin vielä selvittämättä. Tämän kirjallisen työni lopuksi käännänkin katseeni itseeni ja hahmottelen, millä tavoin näen itseni suhteessa aikaisemmissa luvuissa käsittelemiini ammattilaisuuden aihepiireihin.

Tanssijaidenttiteetti

Tunnollinen, pilkuntarkka ja käytännöllinen: luonteenpiirteet, joilla ensimmäisenä kuvailen itseäni, ja joiden perusteella tulen useimmiten leimatuksi ennemmin tai myöhemmin ilman, että tietoisesti siihen pyrkisinkään. Olen työhön ryhtymisessä oma-aloitteinen, eikä itsenäinen ja omaehtoinen työskentely tuota minulle ongelmia.

Tanssijan työssä vahvuuksiini kuuluvat tarkkuus liikkeessä ja musikaalisuus. Saan helposti otteen liikkeiden ajoituksista ja rytmeistä, ja minulle on myös luontevaa työskennellä niiden kautta. Pystyn omaksumaan joustavasti erilaisia tanssijantyöllisiä lähestymistapoja, kuten esimerkiksi emotionaalista, kertomuksellista, muotoon keskittyvää tai kokemuksel-

lista suhdetta liikkumiseen ja esiintymiseen. Opin suhteellisen nopeasti muistamaan uutta materiaalia, joskin materiaalin syvempi omaksuminen ja kehoon istuttaminen vievätkin aina aikaa. Toisten kehosta syntyneisiin liikkeellisiin maailmoihin eläytymisen ohessa nautin myös saada itse tuottaa ja kehittää henkilökohtaista materiaalia.

Jaksan työstää samoja asioita pitkään ja toistaa yhtä ja samaa liikettä tai kohtausta kerta toisensa jälkeen. Monta kertaa olen kokenut, kuinka loputtoman harjoittelun, sitä seuraavan turhautumisen ja epätoivoon vaipumisen kynnyksellä tapahtuvan luovuttamisen kautta on yllättäen auennut jotain uutta. Sinnikäs yrittäminen on lunastanut hintansa sellaisella hetkellä, kun olen ollut jo täysin valmis luopumaan toivosta. Nautin suunnattomasti siitä, kuinka välillä puuduttavaltakin tuntuvan, mekaanisen ja kärsivällisyyttä koettelevan toistamisen jälkeen tunnen kehityksen alkavan tapahtua kehossani. Alussa vierailta ja epämukavilta tuntuneet liikeradat alkavat sulaa kehooni ja sille luontevaan tapaan liikkua. Tekeminen helpottuu, muuttuu hallitummaksi ja kevenee. Kehontietoisuudessani alan aistia tarkempia ja hienosyisempiä vivahteita työstettävään asiaan liittyen. Saatan elää läpi ja olla tietoinen liikkeen jokaisesta kaaresta, kulmasta ja käänteestä.

Pikkutarkan työskentelyn kääntöpuolena sitä vastoin kiireen sietäminen on minulle vaikeampaa. Silloin kun ei ole aikaa paneutua ja syventää osaamista, ja resurssit eivät riitä yksityiskohtaisen tarkkaan käsityöhön ja huolelliseen viimeistelyyn, on oloni epävarma ja tekeminen epämukavaa. Kiireeseen osaltaan liittyen juuri epävarmuuden ja keskeneräisyyden sietokyky ovatkin niitä henkisen jaksamisen alueita, joiden parissa minulla riittää työsarkaa. Koen kuormittavat, sekavat ja epämääräiset tilanteet herkästi stressaavina, liittyivät ne sitten jonkin produktion harjoitusvaiheeseen tai elämään yleensä. Tiedän siis valmiiksi, että tämän taipumuksen kanssa eläminen arvaamattomalla tanssin kentällä tulee vaatimaan erityistä voimanponnistusta.

Monipuolisuus nousi keskeiseksi teemaksi useaan otteeseen tanssijan taitoja ja kentän asettamia vaatimuksia eritellessäni. Monipuolisten taito-

jen saavuttaminen vaatii paljon vaivannäköä, mutta työnkuvan vaihtelevuuden kannalta on monialaisuus ja raja-aitojen ylittäminen juuri sitä, mitä työltäni toivon. Mitä monipuolisemmin voisin hyödyntää työssäni erilaisia osaamiseni alueita ja mitä erilaisimmissa yhteyksissä saisin olla mukana vaikuttamassa, sitä vahvempana uskoisin työmotivaationi säilyvän.

Niin harrastelijana kuin ammattiin opiskelevana olen päässyt kosketuksiin lukuisien eri tanssilajien ja kehontekniikoiden kanssa. Olen tietoinen suhteellisen monista erilaisista tavoista harjoittaa liikkumista ja kehontuntemusta. Minulle ei ole ongelma työskennellä pitkäjänteisesti yhdenlaisen estetiikan tai liikkeellisen järjestelmän parissa. Samuus ja tuttuus eheyttävät, luovat turvallisuuden tunnetta ja mahdollistavat pidemmän kehityskaaren harjoittelussa. Tämä on tyydyttävää, sillä aika antaa keholle tilaisuuden adaptoitua työstettäviin asioihin, ja konkreettista kehitystä ehtii tapahtua.

Toisaalta edes jonkinasteinen vaihtuvuus on sekä virkistävää että koulivaa, sillä se luo toisenlaisia haasteita työskentelylle. Mitä monipuolisemmin harjoittelen ja työstän toisistaan poikkeavia, tai jopa toisilleen vastakohtaisia tekniikoita, sitä rikkaammin minun on mahdollista työstää erilaisia ominaisuuksia ja puolia itsessäni. Vieraammilla kentillä en voi nojautua rutiiniin ja tuudittautua turvallisuusalueelleni, koska harjoittelun kaava ei ole tuttu, enkä tiedä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Minun täytyy ylläpitää erilaista vireystilaa ja valppautta sekä terävöittää kaikkia aistejani, jotta uuden informaation sisäistäminen ja uudenlaisiin haasteisiin taipuminen olisi mahdollista. Vaihtuvuuden toivoisin säilyvän osana työnkuvaani, jotta oman osaamiseni päivittäminen ja itseni kehittäminen pysyisivät käynnissä.

Vahvuuteni ei ole virtuoottinen taituruus jossakin tietyssä lajissa, vaan suhteellisen laaja sivistys ja kouriintuntuva käytännön ote erilaisiin lajeihin ja niiden taustalla vaikuttaviin filosofioihin. Mikä ikinä onkaan se tekniikka, jonka parissa alan työskennellä, tukee rikas ja moninainen kokemuspohjani tekemistäni. En ole ehdollistunut vain yhdenlaiseen toimintamalliin, vaan suhtaudun avoimesti uusien oppimiseen ja pystyn sopeutumaan vierau-

teen. Kuitenkin olen kouliintunut sinnikkääseen työntekoon ja tiedän, mitä on harjoitella kurinalaisuutta vaativia taitoja. Uusien asioiden oppimisessa ei nähdäkseni ole kysymys siitä, kuinka hylätä vanha ja saada tilalle uutta. Vaan pikemminkin, kuinka soveltaa ja hyödyntää jo olemassa olevaa, jotta uuden omaksuminen olisi tehokkaampaa ja syvempää.

Rinnakkaisista taidemuodoista erityisesti musiikki ja teatteri ovat minulle rakkaita. Ennen viehtymystäni tanssiin, vietin lapsena vuosia musiikkiopistossa pianonsoiton opintojen parissa. Soittotaitoni ei ole enää kummoinen, mutta perustavanlaatuinen ymmärrys musiikkiin ja sen tekemiseen on säilynyt. Tällä hetkellä olen kiinnostunut erityisesti laulutaitoni kehittämisestä. Teatterin saralla sitä vastoin olen kouluvuosien aikana tehnyt muutaman produktion ja kurssin verran yhteistyötä teatterialan ammattilaisten ja ammattiin opiskelevien kanssa, niin suuren ammattiteatterin kuin Teatterikorkeakoulun tuotantojen puitteissa. Kokemuksellinen kosketuspintani teatteriin on herättänyt voimakkaan viehätyksen erityisesti näyttelijäntyöhön, joka teatterin tekemisen osa-alueista tuntuu minulle esiintyjänä läheisimmältä ja helpoimmalta lähestyä. Olen kiinnostunut laajentamaan osaamistani erilaisten, esimerkiksi juuri näyttelemisen ja laulamisen ilmaisumuotojen suuntaan. Siinä missä ihminen on kokonaisvaltainen, fyysinen ja psyykkinen kokonaisuus, on mielestäni myös esiintyjyys täysivaltaista. Ei pelkkää raajojen liikuttelua tai puhuvaa ja ilmeilevää päätä.

Tulevaisuudessa toivoisinkin voivani olla mukana rakentamassa ja kehittämässä monenlaisia taitoja ja monien alojen asiantuntijoita hyödyntäviä esitysmuotoja. Kokemukseni mukaan esittävien taiteiden eri muotoja yhdistävissä teoksissa jokin alue vaikuttaa harmillisen usein toisen päälle liimatulta, erilliseltä ja kokonaisuuden kannalta alisteiselta kerrokselta. Näkisin kiinnostavana yrittää löytää tapoja tehdä taidetta siten, että lopputuloksessa eri taiteenlajit muodostaisivat tiiviisti toisiinsa kietoutuneen ja toisiaan tukevan kudoksen; toimisivat yhdessä ja rinnakkain, tasapainoisina ja tasa-arvoisina elementteinä.

Liikkeen kielestä kirjoittamiseen ja kansainvälisyyteen

Ajatusten pukeminen sanalliseen muotoon ja sanojen sitominen toisiinsa jouheviksi jatkumoiksi vaativat taitoa. Kirjoittaminen on yksi kanava itseilmaisulle, ja sen hallitseminen on arvokasta pääomaa myös tanssijalle.

Sujuvan ja johdonmukaisen tekstin tuottaminen ei tapahdu minulta itsestään, käden käänteessä tai vaivatta. Se vaatii aikaa ja huolellista suunnittelua. Kirjoittaminen käy kuitenkin laatuun, kun saan perehtyä kiinnostavaan aiheeseen kiirehtimättä. Kirjoittaessani pohdin paljon kielen rytmiä, lauserakenteita ja sanavalintoja. Saatan käyttää huomattavan paljon aikaa etsiessäni sellaisia ilmaisuja, jotka sopivat asiayhteyteen, saavat tekstin kulkemaan ja tekevät siitä rikasta ja vaihtelevaa. Arvostan hyvää kielitaitoa ja kieliopin hallintaa niin äidinkielen kuin vieraiden kielten alueilla. Oikeakielisyys lienee alueena yhteensopiva pikkutarkan luonteeni kanssa, ja siksi niin tärkeältä tuntuva osa kielen tuottamista.

Uskon taipumuksestani sujuvaan kirjoittamiseen olevan hyötyä tanssijalle jokapäiväisten kirjallisten velvoitteiden, kuten apurahahakemusten, työhakemusten tai vaikka verottajan vaatimien selontekojen laatimisessa. Näiden lisäksi voisin nähdä mielenkiintoisena myös erilaiset, tanssitaiteen aiheita käsittelevät toimittajan työlliset tehtävät: vapaiden kirjoitusten, lehtiartikkeleiden, haastattelujen tai jopa tutkimuksellisten, syvempää perehtymistä ja taustatyötä vaativien selvitysten kirjoittamisen.

Äidinkielen ohella oli vieraiden kielten opiskelu minulle peruskoulun ja lukion oppiaineista mielekkäimpiä. Suomen, englannin, ruotsin, saksan ja italian kielet käsittivätkin viisi kuudesta ylioppilastutkinnossa suorittamistani aineista. Teatterikorkeakoulun aikana kielten opiskelu on jäänyt harmillisen vähälle, mutta jatkossa toivoisin voivani palata kieliopintojen pariin.

Kielitaito on avaintekijä kansainvälistymisessä, ja tehokkaimmin sitä kehittää aktiivinen kommunikaatio vieraskielisten ihmisten kanssa ja toimiminen vieraskielisissä ympäristöissä. Olen tietoisesti keskittynyt kirjoituksessani tanssiin ammatin alana pääsääntöisesti suomalaisen tanssin näkökulmasta. Koin, että pelkästään kotimainen tanssi ja sen kenttä

pitävät sisällään niin paljon selvitettävää, että kansainvälisten mahdollisuuksien sisällyttäminen aiheeseen olisi vaatinut vähintään toisen samanmittaisen työn. Se ei tarkoita sitä, ettenkö pitäisi ulkomailla työskentelyä mahdollisena.

Siinä, missä Suomen tanssikenttä pitää sisällään lukuisia vaihtoehtoja tanssin tekijälle, on mahdollisuuksien määrä moninkertainen ulkomailla. Monin paikoin myös tanssin toimintaa tukeva infrastruktuuri ja rahoitusmahdollisuudet ovat ulkomailla pidemmälle kehittyneitä. Suomesta lähdettäessä kasvaa taitavien tanssijoiden määrä tosin samassa suhteessa työmahdollisuuksien kanssa, ja kilpailu on kahta kovempaa. Kotimaassa koulutettuna on ymmärrykseni ulkomailla vallitsevista tanssin virtauksista valitettavan rajallista. Maailmalla tapahtuu kaiken aikaa valtavasti, joten pysyminen muutosten vauhdissa ja ajan tasalla ajankohtaisissa tapahtumissa vaatisi säännöllistä matkustelua ja sitä myöten huomattavaa rahallista panosta. Minun on vaikea arvioida realistisesti sitä, kuinka pitkälle rahkeeni tanssijana riittäisivät kilpailemaan ulkomaisilla työmarkkinoilla. Useamman kielen kattava kielitaitoni olisi kuitenkin alkuun kiistaton etu monikansallisissa ympäristöissä toimimisessa ja sopeutumisessa vieraisiin kulttuureihin.

Lopuksi

Oman kehon syvä tuntemus, sen mahdollisuuksien ymmärtäminen ja kehon koko kapasiteetin valjastaminen mitä monipuolisimpaan käyttöön lienevät tekijöitä, joiden vuoksi koen niin syvää kiintymystä tanssimista kohtaan. Pysyn jatkuvasti kosketuksissa itseeni, saan kehittää osaamistani ja opin tuntemaan itseäni syvemmin tässä työssä, jossa materiaalin lähteenä ja sen työstämisen keskiössä olen minä: persoonani, kehoni ja kokemukseni. Itsekeskeisyydestä tai -riittoisuudesta ei kuitenkaan ole kysymys, sillä nimenomaan kosketus ympäröivään maailmaan, muihin ihmisiin ja elämän ilmiöihin auttaa minua laajentamaan ymmärrystäni, peilaamaan itseäni suhteessa muihin ja kartuttamaan kokemuksia, joiden varannoista luovuuteni kumpuaa. Tanssiessani, esiintyessäni ja kehoni

kanssa työskennellessäni olen käynyt läpi voimakkaampia – niin fyysisiä kuin emotionaalisia – tuntemuksia, kuin missään muussa toiminnassa, josta minulla on kokemusta. Niin hyvässä kuin pahassa, jollain tavalla tanssi ja esiintyminen saavat minut elämään vahvemmin ja tuntemaan enemmän.

Kommentti: Paluu vastavalmistuvan tanssijan maailmaan ja mietteisiin opinnäytetyön käsikirjoituksen kautta sattui kiinnostavaan aikaan, sillä olen nyt, kuusi vuotta Teatterikorkeakoulusta lähdön jälkeen, sattumalta lähes samassa tilanteessa kuin tuolloin vuonna 2011. Opiskelen viidettä ja viimeistä vuotta ravitsemustiedettä Itä-Suomen yliopistossa ja olen siten toistamiseen työelämään siirtymisen kynnyksellä. Tunnistan hyvin vastavalmistuvaa vaivaavat ajatukset tuntemattomasta tulevasta ja oman paikan löytymisestä työelämässä. Vuosia sitten kirjoittamani teksti on siten edelleen ajankohtainen eikä rajoitu ainoastaan tanssitaiteen alueelle. Yhä kovempi vaatimustaso työelämävalmiuksien suhteen, kiristyvä kilpailu, työllistymisen epävarmuus sekä osa-aikaiset ja pätkätyöt ovat todellisuutta monilla aloilla. Työelämä lisäksi muuttuu kaiken aikaa, ja ammattilaisen on muututtava sen mukana. Oman osaamisen kehittämisen tulee jatkua, ja yhä uusia taitoja on omaksuttava – myös sellaisia, joiden ei ajatellut liittyvän omaan työnkuvaan. Jos joku on varmaa ja pysyvää, niin muutos.

Nyt toisella kerralla työelämään siirtyminen ja työssä odottavat haasteet eivät kuitenkaan pelota yhtä paljon kuin ensimmäisten opintojen jälkeen. Vaikka olen viettänyt yli kymmenen vuotta ammattiin tähtäävissä opinnoissa, olen myös tehnyt töitä lähes koko aikuisikäni. Työhistoriani on juuri sitä sirpalemaista osa-aika- ja pätkätyötä, jota opinnäytetyössäni käsittelin. Suoraviivaista ja linjakasta urakehitystä minulla ei toistaiseksi ole, mutta työtä on riittänyt, ja olen saanut tehdä monenlaisia, mielenkiintoisia ja haastavia töitä useilla eri ammattikentillä. Olen onnistunut etenemään omien tavoitteitteni mukaisesti haaveitani kohti.

Monipuolinen työhistoria ja siihen liittyvä sopeutuminen aina uusiin työolosuhteisiin, työskentelytapoihin ja työyhteisöihin ovat kasvattaneet luottamustani pärjäämiseni suhteen. Olen oppinut tulemaan toimeen

monenlaisten ihmisten kanssa ja saanut nähdä, että hyvin tehtyä työtä arvostetaan. Uskon, että avoin ja ennakkoluuloton asenne, kyky innostua ja halu oppia uutta sekä huolellisuus ja luotettavuus auttavat minua – ja ketä tahansa muutakin – työllistymään myös jatkossa. Pian Terveystieteiden maisteriksi ja Laillistetuksi ravitsemusterapeutiksi valmistuvana tanssijana näen omien vahvuuksien tunnistamisen ja tunnustamisen, oman äänen kuuntelemisen ja mielenkiinnon kohteiden rehellisen seuraamisen sekä taitojen monipuolisen kehittämisen kantavan pitkälle työelämässä alalla kuin alalla. Näiden tekijöiden vaaliminen auttanee myös jaksamaan työssä. Samoin kuin sen sisäistäminen, että välillä vain ”ihan ok” riittää.

Lähdeluettelo

Berggold, Craig & Marcuse, Judith. 2010. DVD *So What is Art for Social Change?* Canada: Cease Fire Productions.

Haapala, Arto. 2000. ”Maailmassa-oleminen ja taiteilijan eksistenssi”. Teoksessa *Elämys, taide, totuus. Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta,* toim. Arto Haapala & Markku Lehtinen, Markku. Helsinki: Helsinki University Press, 132-133.

Jännes, Laura. 1998. *”Tanssiko muka työtä?” Selvitys tanssitaiteilijoiden työllistymiseen vaikuttavista rakenteellisista tekijöistä.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Klein, Gabriele. 2007. ”Dance in a Knowledge Society”. Teoksessa *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance,* toim. Sabine Gehm, Pirkko Houseman & Katharin von Wilcke. Bielefeld: Transcript Verlag, 26-31.

Löytönen, Teija. 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta.* Acta Scenica 16. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Rouhiainen, Leena. 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology.* Acts Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Suhonen, Tiina. 1999. *Tanssin tila ja tulevaisuus.* Tanssitaidepoliittisen työryhmän muistio 24. Helsinki: Opetusministeriö.

Wilshire, Bruce. 1982. *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor.* Bloomington: Indiana University Press.

Outi Markkula

Outi Markkula on vastavalmistunut tanssitaiteen maisteri, joka etsii keinoja toimia yhteiskunnassa kestävästi ja eettisesti, taiteilijan positiosta käsin. Kaipuu jakamiseen, kohtaamiseen ja kohdatuksi tulemiseen ovat usein taiteellisen työn liikkeellepanevia voimia. Viime vuosina Markkula on harjoitellut esiintyjän, tuottajan ja taiteellisen suunnittelijan taitoja taidekollektiivi Väkevän tuotannoissa. Yksi tärkeimmistä työkokemuksista on Anna Kuparin kanssa vuonna 2015 aloitettu Ulkorastilla-projekti, jonka aikana työpari on vieraillut eri instituutioissa ja pohtinut millaista taidetta erilaiset ympäristöt kutsuvat tekemään sekä mitä kaikkea taiteilijan rooli voi pitää sisällään. Markkulaa kiinnostaa kysymys taiteen poliittisuudesta; erityisesti siitä, mitä se voisi tarkoittaa taiteen teko- ja tuotantoprosessin eri vaiheissa. Kuva: Sakari Viika.

Pelkään ja haaveilen: hetkeä ennen työelämää (2017)

Dialogimuotoinen johdanto

Esittelyteksti
jossa keskustelen opinnäytteeni teemoista käyttäen apuna *Ulkorastilla*-projektin tekstimateriaalia. **Lihavoitu teksti** on peräisin ”materiaalinkeruuvaiheesta” eli ensimmäiseltä Pohjois-Savon vierailultamme. Se on alun perin spontaanisti puhuttu ja äänitetty kuopiolaisessa palvelutalossa helmikuussa 2016. Sen jälkeen se on litteroitu, tulostettu ja harjoitettu esitettäväksi. **Esittelytekstin puhuu A+O, eli projektin työpari Anna ja Outi.** Niiden väliin jäävä ääni, ensimmäinen sisennys, kuuluu O1:lle eli maisterin opinnäytettään kirjoittavalle Outi Markkulalle. Toisessa sisennyksessä tunteistaan ja kokemuksistaan kertoo O2 eli Markkulan Outi, oman elämänsä kokemusasiantuntija.

A+O: Me ollaan Teatterikorkeakoulusta ja me tehään sellasta me ollaan valmistumassa siis maistereiksi vuoden kuluttua suunnilleen ja me ollaan tekemässä sellasta omaa taiteellista lopputyötä joka on siis esitys joka valmistetaan tässä nyt -

> O1: Minä ja luokkakaverini Anna Kupari lähdimme loppuvuodesta 2015 tekemään projektia, jonka nimeksi valikoitui Ulkorastilla (työnimi). Projekti käsittelee työtä,

kuluvan vuoden aikana ja meijän tarkotus on sen esityksen kanssa sitten kiertää täällä Kuopion seudulla sekä palvelutaloissa että yläkouluissa.

minkä lisäksi projekti on aktiivista työn tekemistä. Ulkorastilla on yritys toteuttaa mielekkäältä tuntuvalla tavalla omaa tanssitaiteilijan ammattia. Projekti lähti liikkeelle halusta työskennellä pääkaupunkiseudun ”taideskenen” ulkopuolella ja erilaisissa sosiaalisissa ympäristöissä: tässä tapauksessa eri ikäisten ihmisten kanssa instituutioissa, joihin ei muuten pääsisi vierailemaan. Valitsimme työskentelyn alueeksi Pohjois-Savon, johon kummallakin oli entuudestaan erityinen, henkilöhistoriallinen suhde.

Me ollaan käyty siis haastattelemassa esimerkiks eilen me oltiin Riistaveden yläkoululla haastattelemassa kahdeksasluokkalaisia eli 14-vuotiaita ja sitten me haastatellaan palvelutaloissa asukkaita.

Haastattelut sijoittuivat aikavälille helmikuu - toukokuu 2016 ja niissä käsiteltiin työhön liittyviä odotuksia tai muistoja, pelkoja ja unelmia. Halusimme niiden kautta saada perspektiiviä ja uusia näkökulmia sen kasvavan kauhun rinnalle, mitä valmistuminen ja työelämää kohti siirtyminen meissä herätti. Lisäksi lupasimme tulla vuoden kuluttua uudelleen esityksen kanssa. Esitys muotoutuisi niiden haastattelumateriaalien pohjalta, joita meille oli vierailuilla annettu.

Me ollaan mietitty työtä, työn tekemisen teemaa ja ehkä siitäkin syystä kun itsekin ollaan valmistumassa ammattiin ja sitten –

Kaikki haastattelut ja keskustelut äänitettiin ja litteroitiin. Olemme viettäneet materiaalin äärellä lukemattomia tunteja. Olemme keskustelleet, äänittäneet lisää, litteroineet, kuvanneet kaksi videota, tehneet yhden biisin, improvisoineet useita, esiintyneet kahdella taidefestivaalilla sekä yhteensä kymmenelle katsojaryhmälle neljässä eri kohteessa Pohjois-Savossa. Projekti ei näytä päättyvän käsittelemisen myötä; sen sijaan se toimii edelleen alustana loput-

tomalle keskustelulle ja kysymyksille, jotka pitävät kiinni tärkeän aiheen ajattelemisessa.

että millasia erilaisia ajatuksia eri-ikäisillä ihmisillä on työhön liittyen että 14-vuotiailla ihmisillä, jotka ei ehkä mieti yhtään sitä tai on vasta suuntautumassa -

O2: Pienenä anekdoottina tähän väliin, että aika harva meidän haastattelema yläkoululainen itse asiassa pystyy kuvittelemaan mitään varsinaista estettä oman ammattihaaveensa toteutumiselle. Paitsi jotain tämmösiä, että käsi murtuu, tai ettei voi ruveta hoitajaksi kun ei kestä nähdä verta,

ja sitten taas, että miten teillä, jotka on jo eläny pitkään, niin millasia ajatuksia -

ja sitten ikäihmisillä se työhön päätyminen oli usein vaan tapahtunut luontevasti siinä,

ja miten ne ehkä eroaa ja sitten miettiä vähän suhteessa mitä itse sitten aattelee...

niin näihin verrattuna ajatus omalla alalla täyspäiväisesti toimimisesta ja itsensä elättämisestä tuntuu yhtä epärealistiselta kuin eduskuntaan pääseminen.

Tänne mahtuu kyllä tänne lähemmäksikin, jos haluatte tulla istumaan.

Eduskuntavertaus on tavallaan huono, mutta kieltämättä politiikan ja taiteen tekemisen rakenteissa on jotain samaa - ainakin siinä suhteessa, että omassa ammatissa toimiminen on aina vähän riippu-

vaista toisten ihmisten mielipiteistä (= äänistä / rahoituspäätöksista / yhteistyöhaluista).

Niin siis se syy että me haastatellaan tai jututetaan teitä näistä teemoista niin ihan vaan sillä, että me saatais sellanen yleiskuva tai vähän semmonen ajatus -

Saatiin yhtä monta yleiskuvaa kun oli eri paikkoja.

että mitä minkäkin ikäset sitten ajattelee näistä aiheista kun meitä kiinnostaa että miten ne ehkä eroaa toisistaan eri ikäluokilla.

Esimerkiksi omien vanhempieni edustamalla ns. suurilla ikäluokilla työllisyystilanne on ilmeisesti ollut tosi erilainen kuin omalla ikäryhmälläni. Yksi isoimmista paskapuheista, joita olen nuoruuteni ajan kuullut, onkin väite siitä, että ”sitten kun me suuret ikäluokat jäädään eläkkeelle niin teille aukeaa ihan mahtavat työmarkkinat”.

Mahtavat markkinat in my ass!

Ja myös meillä kun ollaan valmistumassa niin ehkä myös sellanen kun on pitkään opiskellu ja on ollu mahdollisuus opiskella,

21 ja puoli vuotta nyt joulukuussa, joista tanssin alan ammatillisessa koulutuksessa 9 ja puoli,

niin ehkä tullu myös sellanen huoli siitä että mitä se työn tekeminen sitten on

ja nyt se työ, mitä ajattelin alkaa tehdä, onkin aika kaukana tanssijantyöstä sellaisena kuin sen koulun alkaessa kuvittelin. Pitkän

koulutuksen jälkeen olen taas tilanteessa, jossa en tiedä mistään mitään. Tällä kertaa toivon, että työelämä opettaisi,

ja mitä se on kun saa tehdä sitä työtä mitä haluaa ja onks se sit ihan sellasta ku mitä toivo

vaikka varmasti kaikki alalle valmistuneet toivovat pääsevänsä kiinni työelämään ja silti iso osa lopettaa ja vaihtaa alaa,

> Ei nämä olosuhteet varsinaisesti kannustavilta tunnu.

tai että voiko sitä ylipäätään tehdä

ja saako työstä puhua sellainen, joka ei sitä kunnolla vielä tee?

ja että onko töitä

Tätä kysyn itseltäni vakavasti. Ja että voiko tanssimisella elättää itsensä? Ulkopuolisille kysyjille selittelen sitä ja tuota, että monet varmaan lisäksi opettaa tai tanssii musikaaleissa...

> Paitsi tuokin ajatus on epäreilu koska opettaminen on ihan toinen asia eikä mitään oheishommaa. Että jos osaa jotenkin maagisesti toimia vaikka 3-4-vuotiaiden kanssa tämän koulutuksen pohjalta niin mikäs siinä? Yhteen musikaaliin hain enkä päässyt. Sitten on apurahat tietenkin, mutta epävarmaa ja työlästä se on sekin ja mitenkäs tuo eläke ja verot ja hommat-

Itselleni vastaan: en voi mitenkään tietää. En ole ollut vielä päivääkään alalla ilman koulun ja opintotuen suomaa tukiverkkoa. En minäkään tiedä onko töitä tai elättääkö tanssitaiteilijan työllä itsensä. Luulisin, että monissa tapauksissa heti valmistumisen jälkeen

ei ja ei. Ei ole kokopäiväistä työtä eikä pelkällä tanssiin liittyvällä työllä pärjää.

Tekis mieli oikeastaan vetää kaikkia kysyjiä turpaan.

Mutta väkivallan sijaan alan selvittää vyyhtiä kirjoittamalla.

Metodologinen ja sisällöllinen johdanto

Mistä kirjoitan

Tässä kirjallisessa opinnäytteessä kirjoitan minulle ajankohtaisesta ja tärkeästä aiheesta, työstä, *Ulkorastilla*-projektin sekä lähdekirjallisuuden kautta. *Ulkorastilla* ei ole maisterin opinnäytteeni taiteellinen osio, vaan 'oma taiteellinen projekti', jonka olemme Anna Kuparin kanssa toteuttaneet osin koulutyönä, osin koulun ulkopuolella. Taiteellisen osion suoritin Elina Pirisen koreografiassa *Kosto I-IX* osana TADaC:in toimintaa tammikuussa 2017. *Ulkorastilla*-projekti ajoittui osin samalle keväälle ja ehkä senkin vuoksi sijoittuu kokemushistoriassani vertaiseksi taiteellisen lopputyön kanssa. Itse asiassa se tuntuu jopa enemmän lopputyöltä kuin mikään muu. Työltä, jossa on ollut mahdollista koota koulun aikana rakentunutta taiteellista ja inhimillistä ajattelua ja katsoa, millaista käytäntöä niiden pohjalta nousee. *Ulkorastilla* on ollut – ja on – tärkeä kahden valmistuvan tanssitaiteilijan projekti siksi, että se on lähtöisin halusta tehdä taidetta omilla ehdoilla. Sen tekemistä motivoi tarve artikuloida ja rakentaa omaa taidekäsitystä; haparoiden muotoilla ehdotus, joka ei ole sidoksissa opettajan tai koreografin visioon, toiveisiin tai näkemyksiin, kuten ei myöskään tiettyyn taiteenlajiin, esitysmuotoon tai tanssijan kehon toimivuuteen. Työskentely on ollut sarja vastauksia kysymyksiin, miten, missä ja millä tavalla haluaisimme tehdä taidetta, jos saisimme itse valita. Pyhäjärven Täydenkuun Tanssit -festivaalin verkkosivuilla (2017) minä ja Anna kuvasimme projektia seuraavasti:

> Ulkorastilla on yläotsikko kahden valmistuvan tanssitaiteilijan yhteistyölle, joka pitää sisällään kysymyksiä taiteesta, työelämästä ja ihmiselämästä. Ulkorastilla on ottanut erilaisia esityksellisiä, keskustelevia ja dokumentoivia muotoja sekä taidekontekstissa että palvelutaloissa ja yläkouluissa. Ulkorasti on opiskelun ja työelämän välissä oleva piste, jossa kulminoituvat tanssitaiteilijana toimimiseen liittyvät pelot sekä haaveet. Huoli siitä, pystyykö tanssitaide kommunikoimaan oman vaikutuspiirinsä ulkopuolelle, on synnyttänyt tarpeen kysyä uudelleen esiintyjän ja esityksen käsitteitä.

Meille tärkeänä esityksen elementtinä näyttäytyy kohtaaminen ja pohdimme, kuinka tanssitaiteilijan koulutus informoi meitä tässä perusinhimillisessä tapahtumassa.

Kuten *Ulkorastilla*-projektissa, myös tämän opinnäytteen alkuperäinen aihe on työ. Käsitykseni aiheesta on kuitenkin matkan varrella muuttunut. Aihe on sekä ennalta päätetty jokin että sen seurauksena avautuneet lukemattomat uudet asiat. Aihe on työkalu, jonka avulla teoksen ja kirjoituksen luonne kutsutaan esiin.

Miten kirjoitan

Tässä kirjoitusprosessissa esiin on noussut tanssitaidetta ja työelämää koskevia asenteita ja niihin liittyviä tunteita: pelkoa, häpeää, syyllisyyttä ja turhaumusta, joskin myös iloa, toiveikkuutta ja unelmia. Kirjoituksen alkupuoliskossa käsittelen ulkoapäin minuun ja työhöni kohdistuvia asenteita, jälkipuoliskossa taas avaan omia asenteitani työelämää kohtaan.

Koska kirjoitan asenteista ja tunteista - asioista, jotka koetaan, ja jotka ohjaavat toimintaa ja ajattelua hiljaisina pohjavireinä - tarvitaan erityistä herkkyyttä ylipäätään niiden tunnistamisessa. Näin ollen kirjoitukseni pyrkii myös lisäämään hyvinvointia ja itsetuntemusta. Kirjoittaessani auki ajatuksiani ja kokemuksiani samaan aikaan kuuntelen ja vastaanotan niitä. Kysyn, kenen äänellä puhun, kuka tätä opinnäytettä kirjoittaa. Kuka

ja ketkä ovat minä, ja millaista dialogia me keskenämme käymme. Toisinaan löydän artikuloimilleni asenteille vastareaktioita, hämmästeleviä kommentteja tai tarkentavia lisäkysymyksiä. Se vaatii kuitenkin etäännyttämistä, oman koetun elämän ja ajattelun objektiivista tarkastelua. Asettumista pois 'myrskyn silmästä' eli keskiöstä, jossa tulee imaistuksi tunteiden ja tunnelmien totuuksiin. Lähdekirjallisuus auttaa perspektiiviin asettamisessa. En usko, että mikään yksittäinen totuus voi määrittää ihmistä kokonaan. Ennemminkin minuus tuntuu erilaisten voimien ja vastavoimien väliseltä neuvottelulta.

Kirjoittaessani tätä opinnäytettä olen ollut samaan aikaan mukana taiteellisessa, kehollisessa ja älyllisessä prosessissa nimeltä *A life*. Vaikka en lopulta tule esiintymään koreografiopiskelija Jenni-Elina von Baghin lopputyössä, on prosessissa mukana oleminen väistämättä vaikuttanut siihen, miten ajattelen ja kirjoitan.

Prosessi on muun muassa tutustuttanut minut *(Inter)acting with the Inner Partner (IwIP)* -nimiseen sooloimprovisoinnin menetelmään. Menetelmän on kehittänyt tsekkiläinen Ivan Vyskočil, ja Suomessa sitä on tehnyt tunnetuksi Alexander Komlosi. Menetelmä tutkii *Performative Well-BeingTM* -käsitettä, eli eräänlaista esityksellisestä hyvinvointia, jossa esiintyjä tuo sisäistä dialogiaan näkyväksi todistavan ryhmän edessä. (*IwIP* 17.10.2017.) En voi sanoa tuntevani menetelmää, mutta sen esittelemät ajatukset inspiroivat tämän opinnäytteen kirjoittamisessa ja tuntuvat palvelevan niitä prosesseja, joita nyt jäljitän. Ajatusta lainaten: voisiko kirjallinen opinnäyte olla eräänlainen performatiivinen, luettavaksi tarkoitettu, hyvinvoinnin menetelmä?

Menetelmä esittelee provokaation eleen, jonka avulla erilaisia vastaääniä kutsutaan esiin. Aion provosoida ja tulla provosoiduksi myös tässä tekstissä, sillä se synnyttää ajattelua ja sen myötä toivottavasti keskustelua.

Lisäksi minuun on vaikuttanut käyttämämme Deborah Hayn havainnon harjoituksen praktiikka. Se on kehollinen tila, jossa ratkaisemisen sijaan pyritään nimenomaan kysymyksessä pysymiseen: "now and now and now and now". Se muodostaa harjoituksen ytimen.

Näen kysymisen tilan toisaalta armollisena, toisaalta haastavana tapana olla maailmassa. Miten pysyä nyt ja tässä, miten hyväksyä mahdottomuus, ratkaisemattomuus ja käsittämättömyys? Tanssijana on helposti taitava ja osaava - tai vaikkei osaisikaan, toivoo osaavansa. Kysymyksessä pysytteleminen tuntuukin tärkeältä praktiikalta sekä liikkumisen, kirjoittamisen että ajattelemisen harjoitteluun.

Kirjoittamisesta pidän siksi, että sanojen maailma tulee helpommin täydelliseksi, joksikin. Liikkeestä siksi, että käsitteiden kattama maailma ei harmillista kyllä tunnu olevan koko totuus. Sanoilla on tendenssi pysäyttää, saavuttaa ja ratkaista. Keho muistuttaa avonaisuudesta, kehkeytymisestä ja ohikiitävyydestä.

Pelkään ja haaveilen

Opinnäytteen kirjoittamisessa, kuten työn ja taiteen tekemisessä, minua motivoivat pelot ja haaveet. Pelkääminen, toisaalta unelmoiminen, ovat näkökulmiani lähestyessäni tulevaisuutta, jota en vielä tunne. Teemat ovat vahvasti läsnä elämänvaiheessa, jossa siirryn pitkän opiskeluajan jälkeen koulun siiven suojista työelämään: todelliselle ulkorastille.

Pelkään paljon ja monia asioita

Valmistuvana tanssitaiteilijana pelkään, etten pysty toteuttamaan käsitystäni tanssijasta. Toisin sanoen: käsitykseni tanssijasta tuntuu olevan mahdollisuuksieni ulottumattomissa. Tätä kirjoittaessani olen kärsinyt yli vuoden erilaisista selkäkivuista ja SI-nivelongelmista, joille ei pitkien tutkimusten jälkeenkään ole löytynyt minkäänlaista fysiologista selitystä. Kivut ovat paitsi vieneet mielialani matalalle, myös saaneet minut arvioimaan omaa tanssijuuttani radikaalisti uudelleen. Pelkään, etten enää ikinä tanssi kuten ennen.

Kuten aiemmin kirjoitin, olen opiskellut tanssialaa yli yhdeksän vuotta: ensin kolme vuotta Tampereen konservatorion ammatillisessa koulutuksessa, sitten vuoden Amsterdamin teatterikoulussa, jonka jälkeen vielä viisi ja puoli vuotta Teatterikorkeakoulussa. Koen paitsi iloa myös valtavaa

häpeää siitä, että olen opiskellut näin pitkään. Ajan ottaminen opiskelulle - itseäni varten - tuntuu itsekkäältä. Lisäksi häpeää syventää kokemus tanssivan kehoni rajoitteisuudesta.

Kun olin 21, ajo-opettajani puuskahti: ”Sulle pitäis antaa sellainen ajokortti, missä lukee: voi ajaa vaan pellolla!” Kommentti liittyi pelkoon, jota tunsin moottoritielle liittymistä ja siellä ajamista kohtaan. Pelko ja varovaisuus tekivät minusta kelpaamattoman muiden joukkoon liikenteeseen, kelvollisen ajamaan korkeintaan yksin pellolla. Erilaisuuden kokemus pulpahtelee esiin eri vaiheissa elämääni. Nyt huomaan jälleen omaksuvani ’pellolla ajajan’ identiteettiä. Koska en tiedä, kykenenkö toteuttamaan tanssijan ammattia siinä mielessä kuin ammatissa toimiminen tässä yhteiskunnassa käsitetään ja hyväksytään - toisin sanoen maksamaan yhteiskunnalle takaisin aikaa, jonka olen itselleni ottanut - minun on vaikea kokea itseäni tasavertaiseksi osaksi yhteisöä. Tuntuu, etten kanna vastuutani, enkä siten saisi nauttia oikeuksistakaan. Tunnen pettäneeni sekä itseni, minuun uskoneet ihmiset, että kunnialliset veronmaksajat.

Toisaalta uusi keho-olosuhde on pakottanut tutustumaan tarkemmin tähän psykofyysiseen mekanismiin: itseeni. Ennen kaikkea olen tutustunut asenteisiin ja arvoihin, jotka ohjaavat toimintaani. Olen löytänyt piiloistaan esiin ryöminyttä pelkoa, epäuskoa ja suvaitsemattomuutta. On ollut paljastavaa huomata, miten iso osa esimerkiksi itsearvostuksestani on perustunut toimintakykyisyyteeni. Koen oikeuttavani olemassaoloni vain täysvaltaisen toimiminnan ja osallistumisen kautta, mikään vähempi ei riitä. Olemistani varjostaa jatkuva kokemus velkaisuudesta, takaisinmaksun tarpeesta.

Yhteiskunta ja sen toimintaan osallistuminen onkin noussut tärkeäksi teemaksi valmistumisen alla. Siksi opinnäyte käsittelee työtä. Työn käsite kutsuu esiin asenteita, toiveita ja pelkoja, jotka puolestaan herättävät tärkeitä lisäkysymyksiä. Minulla on tarve kysyä, millaisin ehdoin saan olla osa yhteisöä, mikä on kontribuutioni ’yhteiseen pöytään’ - ja riittääkö se? Haluan selvittää, miksi en koe antavani yhteiskunnalle tarpeeksi takaisin, vaikka teen jatkuvasti lukemattomia tärkeiksi kokemiani asioita. Näitä

kysymyksiä pohtii paitsi tämä kirjoitus, myös *Ulkorastilla*-projekti, jossa ensimmäistä kertaa raivasimme aikaa työn ajattelemiselle ja siitä kumpuaville keskusteluille.

Haaveilen paljon ja monista asioista

Haaveilen taiteellisesta toiminnasta, joka saisi kulkea käsi kädessä ihmisenä olemisen ja muun elämän kanssa. Kaikki yritykset erottaa taiteellinen henkilökohtaisesta tuntuvat mahdottomilta; myös kirjoittaessani tätä opinnäytettä en onnistu puhumaan 'vain taiteellisesta'. Taide on minulle kanava jakaa kokemusta maailmassa olemisesta. Tuohon kokemukseen pääsen vain henkilökohtaisuuteni kautta.

Lisäksi haaveilen ajasta. Opiskeleminen on saanut pääni sekaisin ja olen jo pidempään halunnut vetää käsijarrun päälle ehtiäkseni ajatella kaikkia niitä asioita, joita minulle on ehdotettu, joille minut on altistettu ja jotka olen kaivanut oma-aloitteisesti esiin. Taideyliopiston verkkosivuille kirjoittamassani blogissa "Mitä sen on väliä - epävarman rakkauden kirjoituksia tanssitaiteelle" kuvaan olotilaa näillä sanoilla:

> Suodattamaton informaatioylijäämä on kiinnittynyt kömpelöiksi ulokkeiksi kyllästettyyn ruumiiseeni, minusta on tullut omituinen hybridi, ja kuka tietää koska opin toimimaan näissä uusissa mittasuhteissani. (Jotkut sanovat, että viisi vuotta koulun jälkeen.) (Markkula 2016.)

Tarvitsen aikaa päästäkseni tasoihin itseni kanssa. Jatkuva uuden informaation äärellä oleileminen on synnyttänyt valtavat tuottamisen paineet, joiden alla haluaisin vain olla rauhassa. Kouluaikaani on leimannut suorittamisen, kerryttämisen ja maksimaalisen omaksumisen tarve. Nyt kuppi on täynnä ja alkanut läikkyä yli. Olen kertakaikkisen kyllästynyt olemaan reipas, näppärä, älykäs ja taitava. En jaksa keksiä tai oivaltaa enää mitään. Haaveilen taiteen tekemisestä olosuhteissa, jotka sallisivat minun

olla tyhmä, huono, laiska, naiivi, kömpelö, surullinen, passiivinen, kyvytön mielipiteen muodostamiseen ja valitsemiseen.

Kaikki tämä kuulostaa valtavan negatiiviselta. En kuitenkaan ajattele, että yllä esitetyt attribuutit kertoisivat objektiivisesti siitä, kuka olen. Sen sijaan tunnistan kokemuksen voimakkaaksi vastareaktioksi jollekin: ajallemme ja sen synnyttämälle tarpeelle olla jatkuvassa liikkeessä. Tästä ajatuksesta puhuvat sekä psykohistorioitsija Juha Siltala (2004) että esitysteoreetikko Bojana Kunst (2015). Kömpelyyden ja hitauden kokemus syntyy suhteessa nopeuden ja kyvykkyyden vaatimuksiin. Ympäröivä olosuhde muokkaa sisäistä kokemusta ja synnyttää siellä liikettä, joka jälleen pyrkii ulos. Tätä sisäisen ja ulkoisen neuvottelua pidän yhtenä taiteen tärkeimmistä tehtävistä. Tämän konkreettisemmin en myöskään osaa selittää tarvettani taiteen ja henkilökohtaisen elämän yhdessä kulkemiselle.

Haaveilen myötätunnosta, joka yhtä lailla voisi lähteä läikkymään yli. Lainaan Kirsi Törmin ajatusta itsen hyvinvoinnista yhtenä luonnonsuojelun muotona:

> Itse on lähin ja ensimmäinen luontokappale, jonka kautta maailmaan laajemmin vaikuttaminen tulee mahdolliseksi. Havaitsemalla riiston rakenteita itsessään niitä on mahdollista tunnistaa - ja muuttaa - myös muissa vuorovaikutussuhteissa. Ympäristöön vaikuttaminen alkaa itsetuntemuksesta ja myötätunnosta. (Törmi 2016, 18.)

Yritänkin antaa ajattelussani tilaa näkökulmille, jotka tukevat oikeuttani olla olemassa ja toimia tässä ammatissa, ja sitä kautta vahvistaa toisenlaisia, rakentavampia asenteita myös vaikutuspiirissäni.

Olen elänyt, työskennellyt ja opiskellut kaikesta huolimatta. Koska en ole voinut valita kipuja pois, olen joutunut löytämään uusia tapoja lähestyä ja toteuttaa asioita, joista olen kiinnostunut. ’Kuten ennen’ alkaa näyttäytyä paikkana, jonne en välttämättä haluaisi enää palata. Olen orastavan kiinnostunut mahdollisuuksistani toimia tanssitaiteilijan ammatissa

niissä kehollisissa puitteissa ja rajoituksissa, jotka minulla kulloinkin on käytössäni. Itse asiassa puhun rajoitusten sijaan mieluummin rajauksista. Luovuus tarvitsee toteutuakseen rajauksen, ja tässä minulla nyt on yksi. Deborah Hayn (2017) sanoin: ”What my body can do is limited. This is not a bad thing because how I choreograph frees me from those limitations.”

Tanssi kohtaamisen tiellä

Tässä luvussa kuvaan *Ulkorastilla*-projektin vastaanottoa kahdessa erilaisessa instituutiossa: palvelutalossa ja tanssifestivaalilla. Reaktioiden avulla tuon esiin asenteita, joita ulkopuolelta käsin asetetaan esimerkiksi tanssin, esityksen, tiedon ja asiantuntijuuden käsitteisiin.

Tanssiesitys klo 14

Niin palvelutalon seinässä lukee. Meiltä kysytään, olemmeko me ’niitä tanssityttöjä’. Hymyilemme: ”öö, kyllä varmaan.”

Vaikka olen aktiivisesti hakeutunut kohti tanssitaiteilijan ammattia useiden vuosien ajan, ajattelen silti, että juuri tanssin pariin päätyminen on sattumaa. Olen ollut, ja olen, kiinnostunut monista asioista. Mitä jos en valmistuisi tänä jouluna tanssitaiteen maisteriksi, vaan tekisin jotain ihan muuta? Haluan ajatella, että olisin siitä huolimatta samankaltaisten asioiden äärellä - että niissä on jotain minulle ytimellistä. En usko, että ytimessä on juuri tanssitaide, tai edes taide, vaan jokin muu, jonka parissa työskentelemiseen tanssitaiteilijan koulutus antaa välineitä. Koen koulutuksen väylänä, jonka avulla ’päästä puheisiin’ itse asian kanssa.

Ulkorastilla-projektissa itse asiaksi on muodostunut ihmisten tapaaminen: kaipuu vuorovaikutukseen ja jakamiseen. Tanssitaiteilijan työ ja esityksen tekeminen ovat toimineet ’virallisena’ kehyksenä kohtaamisille, joille emme muuten altistuisi. Instituutioihin päästäksemme meillä on täytynyt olla jokin syy, jonka kautta keskustelut ja kohtaamiset ovat ylipäätään tulleet mahdollisiksi. Kirsi Törmi kuvaa väitöskirjassaan hyvin samankaltaisen päätelmän pohtiessaan *AmazingGrace*-esityksen pohjana käyttämiään haastattelukysymyksiä: ”Jälkeenpäin huomasin, että yksi

A4-kokoinen paperiarkki, haastattelurunko toimi minun ja kaipaamani maailman välisenä siltana. Kysymykset toimivat miltei tekosyynä päästä ihmisten pariin.” (Törmi 2016, 99.)

Pintoja ja kitkoja

Valmistuvana tanssitaiteilijana haaveilen, ettei minun tarvitsisi olla tanssija ollenkaan. Minulle riittää, että olen saanut tanssitaiteilijan koulutuksen. Sen kanssa sitten kohtaan maailman ja katson mitä tapahtuu. Olisi ihanaa ajatella, että esimerkiksi kohtaaminen ja se, kuinka tanssitaiteilijan koulutus ohjaa meitä tässä perusinhimillisessä tapahtumassa, näyttäytyisi myös palvelutalossa ja koulussa ilman muuta taiteen ja esityksen tekemisenä. Näyttää kuitenkin siltä, että tanssitaiteilijan koulutuksella on iso riski ohjata minut toisen ihmisen ohi, ellen pysähdy tarkastelemaan ajattelua suhteessa ympäristöön, josta käsin se on rakentunut. Toisille kohtaaminen tanssiesityksenä ei välttämättä riitäkään. He haluavat tietää, mitä tekemistä tällä kaikella on tanssimisen ja tanssitaiteen kanssa. Onneksi haluavat. Valmistuvana tanssitaiteilijana pelkään juuri ’taidekuplaan hukkumista’. Pelkään, että pitkälle erikoistuneen koulutukseni myötä menetän kyvyn kommunikoida samanmielisen taideyhteisön ulkopuolelle.

Ulkorastilla-projekti esitysvierailuineen on osoittautunut aitiopaikaksi kohdata tätä huolta. Vierailut ovat suorastaan huutaneet pohtimaan, miten voimme tanssitaiteilijoina perustella esityksen, joka sisältää varsin vähän perinteisesti tunnistettavaa tanssia. Koulut ja palvelutalot, kuten pyhäjärveläisen tanssifestivaalin yleisökään, eivät jaa kanssamme samoja oletusarvoja ja näkemyksiä. Omaan ajatteluumme pohjaava toiminta on kohdannut vastaanoton, joka rakentuu muualta käsin. Emme ole pyrkineet välttämään kitkaa, joskaan emme ole osanneet ennakoida kaikkia tilanteita, joissa sitä on syntynyt. Vierailut ovat mahdollistaneet kontaktipinnan, jossa erilaiset ajattelutavat ja näkemykset ovat tulleet näkyviksi ja siten avautuneet tarkastelun alle. Olen äärimmäisen kiitollinen informaatiosta, joka vierailujen aikana on auennut.

"Tämän piti olla tanssiesitys!"

Iäkkään herrasmiehen spontaanin reaktio keskeyttää esityksen. Kommentti järkyttää ja riemastuttaa samaan aikaan. Arvokasta palautetta, ajattelemme heti, ja mietimme, voimmeko ylipäätään jatkaa.

Spontaani reaktio tuntuu arvokkaalta, koska se ei käy analyysin kautta. Spontaani paljastaa asenteita ja voi siten toimia provokaationa mahdollisille vastaäänille. Se pysäyttää ajattelemaan. Siksi spontaanin kanssa on kiinnostavaa - ja kauhistuttavaa - työskennellä. Joskus provosoivin kommentti kirvoittaa kuumeisimman ajattelun ja siten tärkeimmän oivalluksen. Jotta kommenttiin voi vastata, täytyy pystyä perustelemaan. Ja jotta voi perustella, on ymmärrettävä ajattelua ohjaavia asenteita. Myös omia.

Ulkorastilla-esityksen koulu- ja palvelutalokiertueella toiveenamme oli tuoda taiteellista ajattelua ja taiteellisia tekoja helposti lähestyttävään muotoon. Halusimme jatkojalostaa kouluaikana syntynyttä kysymystä siitä, millaisin keinoin arki ja arkiset elementit voisivat muuttua taiteeksi, ja jakaa tätä pohdintaa taidekouluympäristön ulkopuolella. Tehtävä osoittautui kaikkea muuta kuin yksinkertaiseksi. Suurimmaksi esteeksi kohtaamisen tielle nousi yllättäen tanssi ja sen puute!

Ote työpäiväkirjastani (2017):

> Miten mummot ja papat eivät tajua, että kyse on puheen ja tekstin koreografioimisesta! Eikö edes puhumisen eleistä tehty käsikoreografia kelpaa heille tanssista? Tanssitytöt katsovat toisiaan silmiin, silmistä paistaa paniikki. Anttilan keväthuumaus pianosäestyksellä on asukkaiden mielestä ainoa hyvä osuus koko esityksessä. He tuntevat olonsa petetyiksi. Samoin me. Mummot eivät olekaan aina hyvällä tuulella ja varauksettoman iloisia kaikesta, mitä palvelutaloon vie.

Ensijärkytyksestä toivuttuani ymmärrän, ettei kyse ole tanssin tai ymmärryksen puutteesta, vaan artikuloimattomista ennakkoasenteista, jotka ohjaavat sekä meitä esiintyjinä että asukkaita esityksen yleisönä.

On eettisesti tärkeä kysymys, missä määrin on ok törmäyttää näin toisistaan poikkeavia taide- ja esityskäsityksiä. Onko oikein käyttää yleisöryhmää 'testatakseen' toimiiko taiteellinen ehdotus vai ei? Toisaalta mitä ylipäätään tarkoittavat taiteen toimiminen tai toimimattomuus? Olemme tottuneet ajatukseen, jossa taiteen vaikutus instituutiossa, esimerkiksi koulussa tai palvelutalossa, on ensisijaisesti positiivinen. Puhutaan taiteen hyvinvointivaikutuksista, voimaantumisesta ja yhteisöllisyydestä. Ristiriidan tai konfliktin mahdollisuus taidekokemuksen yhteydessä tuntuu edelleen radikaalilta: odotusten pettämiseltä ja epäonnistumiselta. Toisaalta taiteen rooli yhteiskunnallisena toimijana - sikäli kun minkäänlaista toimijuutta jäljellä on - liittyy usein juuri keskustelun herättämiseen, provokaatioonkin. Miksi siis taide ei palvelutalossa tai koulussa voisi provosoida? Mistä me sitä paitsi tiedämme, mikä kenellekin on provokaatiota, tai voiko yleisön reaktioita ylipäätään tietoisesti ennakoida ja välttää? Jokainen yleisö koostuu joukosta keskenään eriluonteisia, eritaustaisia ihmisiä, jotka pitävät eri asioista. Jollekulle ainainen yhteislaulujen laulaminen voi tuntua loukkaavammalta kuin todistaa taidetta, josta ei tykkää.

Kokemus kyseisessä palvelutalossa oli konfliktista huolimatta hyvä. Asukkaat saivat mitä ilmeisimmin herkullisen keskusteluaiheen loppupäiväksi. Lisäksi he osallistuivat aktiivisesti esitystapahtumaan kommentoinnin, kritiikin ja kysymysten muodossa. Kun keskustelu tanssista oli herrasmiehen toimesta avattu, katosi viimeinenkin 'neljäs seinä' esiintyjien ja yleisön väliltä: muutenkin löyhärakenteinen esitys muuttui kohtausten ja niiden kirvoittaman kiivaan keskustelun vuoropuheluksi. Aiheet vaeltelivat tanssista ja taiteesta aina työelämään: menneisiin muistoihin ja tulevaisuuden haasteisiin. Yksi asukkaista jopa ideoi kanssamme uuden kohtauksen, jossa improvisoimme liikkeen ja puheen keinoin hänen nuoruudestaan tuttua työn tekemisen muotoa: pullan leivontaa! (Taisi olla yllättynyt siitä, että muistin ulkoa kaikki työvaiheet.)

Dialogi ei välttämättä vaadi samanmielisyyttä tapahtuakseen, mutta halua yhteyteen täytyy olla. Erityisesti lyhyt, kertaluontoinen kohtaaminen tuntuu vaikealta muodolta molemminpuolisen ymmärryksen rakentami-

seen. Tässä tapauksessa asukkaat onneksi olivat sen verran häpeämättömiä, että saimme keskustelukanavan nopeasti auki. Kiivaasta alusta huolimatta myös kyseisen herrasmiehen kanssa löytyi vastavuoroisen jakamisen hetki, kun hän tuli yllättäen kiittämään ja jatkamaan keskustelua heti esityksen jälkeen.

Kirsi Törmi kirjoittaa kahnauksen ja turhautumisen tunteiden näkymisestä koreografisessa ryhmäprosessissa:

> ...erilaisista vuorovaikutusta vääristävistä taustaoletuksista on tärkeää olla tietoinen. Ryhmätyöskentelyn perustavanlaatuiseksi kysymykseksi muodostuu se, kuinka rehellistä kohtaamisesta voi tulla. Silloin ryhmän vetäjän ja ryhmän valmiudet mahdollisten ristiriitojen ja jännitteiden kohtaamiseen ovat tärkeitä. (Törmi 2016, 85.)

Työskentelymme ei ollut osallistavaa tai yhteisöllistä sellaisessa merkityksessä, johon Törmin sitaatti viittaa. Koen kuitenkin pohdinnan vuorovaikutuksen toteutumisen ehdoista tärkeänä kaikessa ihmisten välisessä toiminnassa. Erityisesti taideinstituutioiden ulkopuolella tapahtuva taiteellinen työ vaatii herkkyyttä tunnistaa kohtaamista edesauttavat ja sitä estävät tekijät. Törmin (2016) ajattelusta vaikuttuneena haluan uskoa, ettei taiteilijan vastuu tarkoita jännitteiden ja ristiriitojen välttämistä, vaan niiden tunnistamista ja kohtaamista, jotta niiden sisältämä energia voi rakentavasti vapautua taiteellisen prosessin käyttöön.

Dialogin voi aloittaa ja sitä voi harjoitella oman ajattelunsa kanssa. Olemme jäljittäneet omia spontaaneja asenteitamme esimerkiksi nauhoittamalla ja litteroimalla käymiämme keskusteluja sekä kirjoittamalla vierailujen herättämiä ensireaktioitamme ylös. Tuntuu tärkeältä kaapata asenne tuoreeltaan, jotta siihen voi myöhemmin rauhassa tutustua. Asenteita ei kannattaisi pelätä, koska niistä voi oppia ja niitä voi muuttaa. Pelottavampaa olisi olla tietämättä tausta-asenteistaan mitään ja lähteä johtamaan niiden pohjalta yleispäteviä päätelmiä.

Näin kuitenkin toisinaan käy. Heinäkuussa 2017 kriitikko Anni Saari kirjoitti *Keskipohjanmaa*-lehteen reaktioitaan Täydenkuun Tansseilla esitetystä *Ulkorastilla*-teoksesta. Kritiikin hän otsikoi: ”Esitys esityksen tekemisen vaikeudesta”.

”Esitys, jos sitä sanaa nyt haluaa käyttää -”

Anni Saari puhalsi puolikkaalla lauseella tyhjiin koko työprosessimme alustaksi asettuneet kysymykset esityksestä, esiintyjästä ja tanssitaiteesta. Kriitikolle esityksemme ei tunnistunut esitykseksi, emmekä me valmistuvina tanssitaiteilijoina riittävän ammattitaitoisiksi esityksiä tekemään. Palvelutalossa kuultuun verrattuna painettu kritiikki tuntuu astetta epäreilummalta, koska julkisena dokumenttina sen vaikutuspiiri ulottuu laajemmalle eikä avaa samaa mahdollisuutta vastavuoroisuuteen. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin samasta asiasta: ennakkoasenteesta, joka estää ymmärretyksi tulemisen ja sen myötä kohtaamisen.

Kahden tanssijan esiintyminen palvelutalossa, koulussa tai festivaalin ohjelmistossa asettaa väistämättä odotuksia, joihin joudumme vastaamaan. Koulutuksemme tulee ikään kuin luvanneeksi tanssiesityksen puolestamme. Tätä oletusta vasten ei ole ihmekään, että vastapuolilla herää ajoittain närää: esityksessä kun on vähänlaisesti sekä perinteisesti tunnistettavaa tanssia että perinteisesti esitettyä esitystä. Kriitikon vastaus esityksen aiheuttamaan hämmennykseen oli täystyrmäys:

> Työn käsite olisi voinut olla mielenkiintoinen pohja esitykselle. Harmi vain, että Kupari ja Markkula eivät käsitelleet tätä aihetta lainkaan. Heitä oli prosessissa alkanut kiinnostaa enemmän itse haastattelutilanne ja haastattelujen sisällön sijaan niiden muoto. Niinpä he Pyhäjärvellä lukivat yleisölle ääneen litteroitujen haastattelujen täytesanoja ja esittivät oman nauhoitetun puheensa käsiliikkeitä uudelleen. Toki humoristiseen sävyyn. (Saari 2017.)

On totta, ettei esityksemme käsitellyt työtä perinteisessä mielessä. Perinteinen - esimerkiksi kertova tai lineaarinen - aiheen käsittely tuntuu olevan oletusarvo, jota vasten erityisesti puhetta sisältäviä esityksiä usein katsotaan ja arvioidaan. Anni Saari odotti työstä kertovaa esitystä, mutta sen sijaan kuuli täytesanoja litteroiduista haastatteluista. Niinpä hän päätteli, että aihe jätettiin käsittelemättä. Olen eri mieltä. Esitys voi käsitellä työtä puhumatta työn käsitettä auki. Me käsittelimme työtä muun muassa tekemällä sitä ja puhumalla sen ympäriltä.

Ulkorastilla-esitys ehdottaa taiteilijan työksi tällaista kertomista kiertotien kautta. Kohtauksenomainen rakenne kiinnittyy ensiajattelemalta merkityksettömältä tuntuviin yksityiskohtiin, kuten puheen sisältämiin täytesanoihin tai selitystilanteessa syntyneisiin käsiliikkeisiin. Ei siis esimerkiksi sanojen merkityksiin tai puheen sisältöön. Yksityiskohtien kautta tulee kuitenkin mahdolliseksi välittää jotain sellaista hienovireisyyttä esimerkiksi vieraan ihmisen kohtaamisesta, mitä sanat väistävät. Merkityksetön muuttuu merkitykselliseksi sille annetun odottamattoman huomion kautta: 'aiheen vierestä' puhuminen voi paljastaa aiheesta kaikkein tärkeimmän.

Hyväksyimme osaksi taiteellista työskentelyä paitsi kaiken 'oleellisen', myös kaiken sellaisen, joka yleensä eristetään työajasta epätärkeänä ja aikaa vievänä, pois itse asiasta harhauttavana: villit muualle assosioinnit, mieleen juolahdukset ja huonot vitsit, itkut ja naurut, ilon ja kauhun, joutokäynnin. Työn tekeminen leikkisyydestä ja tulosvastuuttomuudesta käsin on mahdollistanut taiteellisen päätäntävallan valumisen myös meidän ulkopuolellemme, materiaaleihin itseensä:

> 'Harjoituksissa' minusta saavat kaikki puolet olla mukana. Kun mitään ei tarvitse piilottaa, vapautuvat myös kaikki mahdollisuudet käden ulottuville. Kokeilemme arvottamatta erilaisia asioita. Mikään ehdotus ei ole tyhmä tai naiivi, päinvastoin. Sydäntä lämmittää, miten tosissamme voimme ottaa kaikenlaiset ideat. Toisinaan jakamaton huomio turhimpaan yksityiskohtaan syn-

> nyttää koskettavan kokemuksen tasa-arvosta: maailma tuntuu epähierarkkiselta paikalta, jossa olemassaoloa ei tarvitse erikseen oikeuttaa tai ansaita. Keitä me olemme päättämään, mikä täällä on tärkeää ja mikä vähemmän tärkeää? Annamme äänen erilaisille asioille ja kuuntelemme, mitä niillä on puhuttavaa. (Markkula 2017.)

Tieto ja valta

Minua puhuttelevat tiedon ja asiantuntijuuden käsitteet. Taiteellisessa työskentelyssä avautuu informaatiota, joka ei asetu perinteisen tiedon käsityksen alle. Sen tekee siitä erityisellä tavalla haurasta. Siksi taiteen asettamat kysymykset muodostuvat myös otolliseksi kohteeksi kritiikille.

Ulkorastilla kysyykin, voiko esitys olla puhetta esityksestä? Tai impulssi, joka käynnistää taiteellisen prosessin? Vastaus on ei. Yleisölle ei pidä esittää prosessia tai työkaluja vaan niiden tulos. (Saari 2017.)

Kritiikki on yksi esimerkki laajemmasta yhteiskunnallisesta mekanismista, joka asettaa valmiin mielipiteen ja ei-ratkaisukeskeisen pohdinnan keskinäiseen valtasuhteeseen, jälkimmäisen kustannuksella. Tässä tapauksessa taiteilija kainosti kysyy, voisiko näin olla, johon kriitikko toteaa yksiselitteisesti: ei. Useimmiten se, joka jo tietää, lunastaa asiantuntijan roolin itselleen. Siltalan (2004) mukaan tendenssinä on, että myös työelämässä valmiiden mielipiteiden laukominen voittaa vasta kehkeytyvän, aikansa ottavan pohdinnan. Tämä tekee työn laadukkaasta tekemisestä monelle mahdotonta, mikä aiheuttaa merkityksettömyyden kokemuksia ja turhautumista.

Ajan ja ajattelemisen vaativasta suhteesta on kirjoittanut esitystaiteilija Janne Saarakkala (2017). Esseessään ”Ajattelemisen poliittisuudesta” Saarakkala kuvaa ajattelua pysähtymistä vaativana, älyllisenä haasteena, joka vaivalloisuutensa vuoksi onkin nykyaikana äärimmäisen epämuodikasta ja syrjittyä toimintaa. Saarakkalan sanoin:

> Työelämä ylipäätään, tapa, jolla olen sitä toistaiseksi tehnyt, ei ole pyytänyt ajattelua vaan tehokkuutta ja valmiita mielipiteitä. Kaikesta innovaatio-puheesta huolimatta, ihmisten ei ylipäätään toivota pysähtyvän ajattelemaan. Se hankaloittaa asioiden kitkatonta sujumista. (Saarakkala 2017.)

Huomiossa näkyy aikamme luonne: nopeutta laadun kustannuksella. Aito mummon muusi kahdessa minuutissa! Ajan ja resurssien käyttäminen ei kannata, koska kaiken saa nykyään halvalla ja nopeasti. Työelämässä se, joka tekee nopeiten, muodostaa standardin, joihin toisten tulee sopeutua. Hitaampi tai epämääräisempi, epäsuorempi, ei enää riitä. Myös ajattelu asetetaan kompaktiuden paineelle. Tällainen ajankäyttö ohittaa ajattelun luonteen hitaana, prosessinomaisena ja vähittäisenä tiedon paljastumisena. Kun ajattelun ajatellaan tarkoittavan valmiiden mielipidepökäleiden pullauttelemista ulos, ei paneutumiseen, pohdiskeluun ja puntarointiin enää varata aikaa.

Paradoksaalisesti juuri paneutuminen, pohdiskelu ja puntarointi ovat edellytyksiä minkäänlaiseen muutokseen johtavalle ajattelulle (Saarakkala 2017). Ne ovat mielestäni edellytyksiä myös taiteelliselle toiminnalle.

Bojana Kunstin (2015) mukaan universaali kapitalismi on asettanut taiteen itseisarvoisuuden vaakalaudalle. Kaikki mahdollinen kritiikki imeytyy palvelemaan systeemin tarkoitusperiä, vähintään tavassa jolla taide toteutuu olemassa olevissa tuotantorakenteissa. Taiteelta odotetaan luovia, joskin helposti erilaisten agendojen alle valjastettavia kannanottoja, jotka itse asiassa alistavat taiteen osaksi markkinaehtoista arvon tuottamisen logiikkaa.

Taidekritiikki, joka typistää taiteellisen ajattelun helpolle ja nopealle oikein- väärin -asteikolle, on mielestäni johdannainen samasta ideologiasta. Taiteen olemassaolon kannalta on problemaattista, että kriitikko tarjoaa yksiselitteisiä vastauksia taiteellisiin kysymyksiin, jotka usein eivät edes tähtää vastauksen löytämiseen tai ratkaisuun. Päinvastoin kysymykset toimivat alustana kysymiselle itselleen: ajattelulle.

On entistä tärkeämpää, joskin vaikeaa, olla lähtemättä mukaan ratkaisujen maailmaan. Saarakkalan (2017) mukaan juuri ratkaisukeskeisyys pitää meidät etäällä ajattelusta, joka sallisi myös vastakkaisten näkökulmien olemassa olemisen. Tätä antagonismia hän puolestaan pitää edellytyksenä poliittiselle toiminnalle, eli muutoksen mahdollisuudelle.

Ulkorastilla-projektin kouluvierailuilla yhtenä tavoitteenamme olikin keikauttaa tiedon ja asiantuntijuuden käsitteitä. Käytimme esimerkiksi leikkiä ja spontaania puhetta relevanttina tiedon keräämisen ja esittämisen tapana. Projisoimme Power Point-dioille spontaanien lauseiden sisältämiä täytesanoja sekä litteroituja, epäjohdonmukaisia haastattelukysymyksiämme: ”Elii ööö ensimmäisenä mä kysyisin, että..." Power Point-muotoon tykästyimme, koska se assosioituu nimenomaan asiallisuuden ja tiivistetyn tiedon mediana. Lisäksi halusimme esiintyä ensisijaisesti tavallisissa luokkahuoneissa, joissa koulumainen ympäristö asettuisi hankaussuhteeseen esittämämme ei- vakavasti-otettavan tiedon kanssa.

Ajatus ”höpöhöpöstä” projisoituna Power Point -dialle on minusta huvittava: ”Mm, että tuota noin, juu aivan no öö.” Samalla eleessä on jotain tärkeää. Ei spontaani puhe ole mitään höpöhöpöä. Se on inhimillistä: epäjohdonmukaista, rönsyävää, harhailevaa ja haparoivaa. Sensuroimaton puhekieli screenillä luokan edessä - ja siitä huvittuminen - paljastaa asenteen, jonka mukaan vain jäsennelty, todistettu, suodatettu tieto on näyttämisen arvoista. Puhua saa se, joka jo tietää. Eli jos ei tiedä, pitäisikö olla hiljaa?

Tuntuu tärkeältä näyttää, että elämässä ja ammatissa voi avata suunsa, vaikka sieltä tulisi:

”Minä en tiiä mistään mittään”
eli yksi tärkeimmistä syistä olla ylipäätään kiinnostunut mistään.

Asiantuntijuudesta puhuttaessa minun on palattava hetkeksi kouluun, maisteriopintojeni ensimmäiseen vuoteen. Katsoessani kouluaikaa taaksepäin tunnistan voimakasta mielipiteen muodostamisen pakkoa ja pelkoa. Erityisesti suhteessa auktoriteetteihin, opettajiin ja professoreihin, joille minun piti tietenkin todistaa älyni ja kompetenssini, mutta myös

suhteessa opiskelukavereihin. Muistan ryhmäkeskustelut ahdistavina tilanteina. Julkinen väittäminen on samaan aikaan pahinta ja parasta, mitä voin kuvitella. Pahinta siksi, että joku voisi olla eri mieltä ja minä paljastua tyhjän naurajaksi. Parasta siksi, että taiteilijalla pitäisi olla jotain sanottavaa, ja jos ei ole niin menköötmuihin hommiin. Alla esitetty harjoite eli seuraleikki kuvaa mielestäni hauskalla tavalla tätä ristiriitaa. Olen kirjoittanut harjoitteen dramaturgi Anna-Mari Karvosen kurssin *Nykyesitys & esityksen teoria* aikana, keväällä 2016. Sen avulla demonstroin prosessia, jossa henkilökohtainen kokemus mielipiteen muodostamisen vaikeudesta on artikuloitunut muotoon, jossa sille voi jo nauraa.

Harjoite pienryhmässä:
Seuraleikki, jonka avulla voidaan samaan aikaan olla sekä a) omaa mieltä että b) samaa mieltä kaikkien muiden kanssa.

1. Esitä mielipide, joka kumpuaa arkisesta elämästäsi, esim. aamustasi.
2. Tarkastele ja aisti keskustelukumppaneitasi ja heidän välittämäänsä epäsuoraa viestintää: katseita, elekieltä, habitusta. Pyri tunnistamaan mahdollinen erimielisyys jo ennen eriävää kommenttia ja laajenna lisäkommentein kantaasi aina siihen suuntaan, mihin ajattelet sen kuuluvan mennä, jotta kukin toveri pysyy tyytyväisenä. Anna täten myös ennakkokäsityksiesi muista sekä oman miellyttämisenhalusi paljastua.
3. Käytä sanaa ”toisaalta”, kun aloitat lisäkommenttisi.

Seuraleikki on harjoitteen muotoon puettu havainto samanaikaisesta erottautumisen ja sulautumisen tarpeesta. Sulautumisen tarve on useimmiten sen verran voimakkaampi, että sekä arjessa että taiteellisissa prosesseissa huomaan välttäväni erimielisyyttä ja konfliktia viimeiseen asti. Koska omaa kokemustaan ei pääse pakoon eikä piiloon, olen etsinyt tapoja työskennellä sen kanssa. ’Överöiminen’, paisuttelu ja itsensä näkeminen karikatyyrinä

on yksi keino tarkastella omia asenteita ja toimintamalleja hieman objektiivisemmasta perspektiivistä. Omassa pienryhmässäni tämä 'itsensä pyörtämisen harjoite' synnytti huumoria, lämpöä ja myötätuntoa. Harjoitetta en käyttäisi välttämättä taiteelliseen työskentelyyn sellaisenaan, mutta ehdottomasti luomaan luottamuksellista ja hyväksyvää alustaa, jonka päälle luovuuden on mahdollista asettua.

Myötätunto tuntuu oleelliselta keinolta suojella itseään tässä ammatissa. Se auttaa syleilemään omaa epävarmuutta silloin, kun varmaa ei ole tarjolla. Yksi vaikeimmista taiteen tekemisen ristiriitaisuuksista liittyy juuri -ei- tietämiseen', tuntemattoman kanssa työskentelyyn. Koska taide on luonteeltaan muuttuvaa ja käsistä pakenevaa, on taiteilijan työssä kyse tuohon muutokseen suostumisesta, asiantuntijuuden varmuudesta luopumisesta. Taiteilijana toimiminen tapahtuu siis perustavanlaatuisesti epävarmalla maaperällä. Mutta jos luovun siitä, että tiedän, mitä jää?

Ote oppimispäiväkirjastani (2016):

> 'Toisaalta' on minulle mahdollisuus sanoa ylipäätään mitään ja mahdollisuus ottaa samaan aikaan huomioon sekä itseni että kaikki toiset. 'Toisaalta' on kaikki mitä on aiemmin sanottu ja oltu mieltä, ja aiemmat ajatukseni, ja ajatusketjuni asteittainen eteneminen. 'Toisaalta' on salliva ja lyömätön.

Ainakin minulle jää välissä olemisen vaikeus ja mahdollisuus. Kaipaan varmuutta, jonka avulla pystyisin lunastamaan paikkani osana asiansa osaavien ihmisten joukkoa. Toisaalta koen kasvattaneeni sellaista taiteellista itsetuntoa, joka ottaa tilanteen haltuun sellaisena kuin se on ja antaa tämän puutteen minulle anteeksi. Ehkä jopa laskee sen ansioksi. Ymmärrän, että yksi taiteen tekemiseni moottori onkin oma epävarmuuteni - rinnallaan tutut kaverinsa häpeä, riittämättömyys ja keskeneräisyys. Koska en koe milloinkaan tulevani valmiiksi tai asiantuntijaksi, taiteen tekemisestä tulee ikuisen oppimisen prosessia, ihmisenä kasvamisen prosessia. Kun

kokemus riittämättömyydestä ei lamaannuta, se puskee eteenpäin ja saa asioita aikaan.

'Toisaalta' on muutakin kuin kyvyttömyyttä mielipiteen muodostamiseen. Se on herkkyyttä ja reagoivuutta: kykyä sisäisen ristiriidan tunnistamiseen ja artikuloimiseen. Toisaalta on taiteellinen työkalu. Ymmärrän, että minua ei kiinnosta väittää ainakaan siinä mielessä, että väite ei voisi muuttua. Taiteen tekeminen mahdollistaa position, jossa ei tarvitse olla oikeassa tai väärässä. Taiteen tekemisestä tulee eri näkökulmien välissä liikkumista, virtoja ja vastavirtoja, muutoksen mahdollisuutta.

Väliaika

Kahvi ja munkki.

Väliselitykset

Opinnäytteen kirjoittaminen on vaikeaa ja raskasta. Tunnistan työtavassani tutun kaavan: alkuun hyvin ja jouhevasti sujunut työskentely kriisiytyy juuri ennen palautusta. Kriisi ohjaa työni täyskäännöksen kautta kohti sitä, mikä on minulle lopulta kaikkein tärkeintä ja oleellisinta. Niin on käymässä nytkin.

Olen kirjoittanut 27 sivua, joista pidän. Sen lisäksi olen kirjoittanut ainakin toiset 20 sivua, jotka eivät tunnu kiinnittyvän minnekään. Olen lukenut lähteitä, innostunut niistä, kirjoittanut paljon ja kiihkeästi. Nyt kun nuo tekstit pitäisi asettaa niitä kannattelevaan rakenteeseen, en ymmärrä edes mistä puhun. Tuntuu, että kaikkien sinänsä näppärien kappaleiden alla minulla ei ole mitään sanottavaa. Huomaan puhuvani lähteideni suulla, häviäväni lähdekirjallisuuden väitteisiin, uskomuksiin ja maailmankuviin. Niin tuttu tilanne. Pakko uskoa, että on mahdollista puhua ajattelustaan toisten kautta. Tuntuu kuitenkin tarpeelliselta kirjoittaa auki syyt, jotka ovat saaneet tarttumaan juuri näihin lähteisiin: Bojana Kunstin (2015) kirja *Artist at work: Proximity of art and capitalism* viehättää minua monesta syystä. Ensinnäkin kirjaa on todella vaikea ymmärtää, ja sekös kiehtoo. Olen aina toivonut olevani älykäs ajattelija

ja sen vuoksi ajautunut esimerkiksi opiskelemaan taidefilosofiaa Helsingin Yliopistoon taidekoulutuksen rinnalla. Toivon, että jos vain altistun vaikealle filosofiselle ajattelulle tarpeeksi kauan, niin ehkä minustakin lopulta tulee filosofinen, älykäs ihminen. Tämä ajattelutapa pitää sisällään näkemyksen, jonka mukaan en ole nykyiselläni älykäs enkä vaikea, ja jonka mukaan minun pitäisi muuttua. Onkin kiinnostavaa miettiä, miksi ajattelen, että taiteilijana minun pitäisi olla yhtään enemmän tai vaikeampi kuin mitä olen, ja mistä tarve ymmärtää filosofiaa voidakseni olla taiteilija juontuu. Yksi vastaus on tietysti koulu. Teatterikorkeakoulussa teoreettista osaamista on painotettu aika raskaasti, mikä tietenkin luo paineita ymmärtää kaikenlaisia hankalia tekstejä, joita koulun aikana ropisee,

ropisee,

ja ropisee.

Toinen syy lukea Kunstia on kapitalismi, joka tuntuu vaikeasti hahmotettavalta ja laajalta ilmiöltä. Nykyaikana on trendikästä olla kapitalismikriittinen ja ymmärrän esimerkiksi taideyhteisössä toimiessani, että tätä mieltä kuuluu olla. Minun on kuitenkin vaikea olla mitään mieltä yhtään mistään, ellen ota sydämen tehtäväkseni pohtia tuota asiaa ajan kanssa. Olenkin halunnut käyttää opinnäytteen kirjoittamisen prosessia ajatellakseni asioita, joista olen kiinnostunut, mutta joita en vielä täysin ymmärrä. Vaikeaksi homma menee siinä vaiheessa, kun ajattelutyön hedelmiä pitäisi tuoda esiin julkisesti. Vaikka mieltä oleminen on vaikeaa, on kiinnostuminen sentään helppoa. Kapitalismista kiinnostuin jo monta vuotta takaperin tutustuessani avantgardisti Guy Debordin ajattelusta kertovaan *Kansainväliset situationistit - Spektaakkelin kritiikki* -kirjaan. Tuolloin kirjoitin siitä ylös muistikirjaani sitaatin: ”Spektaakkeliyhteiskunnassa ihminen oli passiivinen oman elämänsä tarkkailija” (Pyhtilä 2005, 84) ja mietin, että juuri tuolta minustakin tuntuu. Ehkä siis alitajuisesti ymmärsin kapitalismilla olevan jokin yhteys riittämättömyyden ja hallinnan menettämisen tunteisiin, jotka vaivasivat minua arkisessa elämässäni. Bojana Kunstin kirja on samalla tavalla antanut sanoja kokemuksille, jotka ovat olleet hankalasti

sanoitettavissa. En ole varma, onko sitaattien kautta kirjoittaminen järkevää, koska se hämärtää käsitystäni siitä, kenen äänellä puhun. Toisaalta sitaattien kautta voin olla yhteydessä toisiin: pystyn ainakin osittain jakamaan kokemuksiani, mikä vähentää yksinäisyyttä ja tuo lohtua.

Juha Siltalan (2004) *Työelämän huonontumisen lyhyt historia* kiinnostaa osin samasta syystä kuin Kunst. Kirja käsittelee vaikeaa, monisyistä tapahtumaketjua: työelämän muutosta toisen maailmansodan jälkeisestä hyvinvointivaltiosta globaaliin hyperkilpailuun. En ole elänyt hyvinvointivaltion aikaa, vaan syntynyt laman keskelle. Minulla ei ole koskaan ollut 'omistettua työpaikkaa', kuten vanhemmillani, joten en osaa sanoa miltä muutos tuosta omistusoikeudesta kohti työelämän pudotuspeliä tuntuu. Tiedän vain, että nyt työelämän kynnyksellä olen kauhuissani. Lisäksi ymmärrän taloustieteestä hyvin vähän. Siksi kirjan lukeminen on ollut raskasta, mutta kuten myös Kunstia lukiessa, juuri tuo ponnistelu on kannustanut jatkamaan. Tässä tuleekin näkyväksi toinen tärkeä työn tekemiseen liittyvä havaintoni: ponnistelu tuntuu kannustavan palkintoon. Varmaan ajattelin, että mitä vaikeampia ajatuksia luen ja opiskelen, sen parempi opinnäytteestäni tulee.

Kirsi Törmin väitöskirja (2016) *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena* sekä artikkeli (2017) "Miksi minulle aina käy näin? - Autonomisen hermoston osuus vuorovaikutussuhteissamme" auttavat ymmärtämään omia tunteitani ja toimintaani myötätuntoisesti. Ihailen ja arvostan Törmin rohkeutta ottaa tunteet vakavasti otettavana informaation lähteenä ja antaa niiden johdattaa oleellisen äärelle. Törmin väitöskirjaprosessi on hänen omien sanojensa mukaan lähtenyt liikkeelle turhautumisen ja tyytymättömyyden tunteista (Törmi 2016, 11). Tämän esimerkin myötä uskallan itsekin luottaa siihen, että ristiriidassa olemisesta voi seurata jotakin hyvää.

Kirjoitin aiemmin, että sisäisen ristiriidan myöntäminen ja siihen pysähtyminen kiinnostaa juuri nyt. Aionkin tässä kirjoitukseni loppuosiossa olla juuri niin ristiriitainen, hämilläni ja rehellinen kuin suinkin pystyn. Se

on myös ainoa keino saada tämä opinnäyte valmiiksi ja palautetuksi. Jos en saa olla rehellinen, en halua sanoa mitään. Tai siltä ainakin nyt tuntuu.

Asenteet työelämän kohtaamisen tiellä

Tanssi ei ole työtä

Jokin estää suhtautumasta tanssitaiteilijuuteen oikeana työnä. Mahdollisuus nauttia taiteilijan ammatista ja sen kanssa käsi kädessä kulkevasta merkityksellisestä elämästä tuntuu moraalisesti epäilyttävältä vapaamatkustamiselta. Taloudellinen toimeentulo huolestuttaa ja yhteisvastuu painaa. Koska se, mitä varten olen koko aikuisikäni ajan opiskellut, ei tunnistu minulle oikeaksi työksi, taidan olla aikamoisessa pulassa. Iloa ja innostusta varjostavat syyllisyys, kelpaamattomuus ja häpeä. Tunteet ajavat vaihdellen joko yli- tai alisuorittamaan ja vakuuttavat minulle, että työelämän kynnyksellä kuuluukin olla kerta kaikkiaan kauhuissaan.

Ajattelen työelämää ja sitä ohjaavaa ideologista rakennetta itseäni vahvempana voimana, jonka ehtoihin joko suostun ja sopeudun - tai putoan. Pelkään, etten pysty toteuttamaan haavettani taiteilijuudesta ympäristössä, joka ei suo levon hetkeä. Kirjoitukseni loppupuoliskossa käsittelen omassa ajattelussani asuvia asenteita. Paikannan ensin kaksi työn tekemiseen liittyvää ehtoa: työn kuuluu olla raskasta ja siitä kuuluu saada palkkaa. Tarkastelen näiden ehtojen toteutumista tähänastisessa työskentelyssäni sekä lähdekirjallisuuteni kanssa keskustellen. Pohdin, mistä väittämät ovat peräisin, millaisin argumentein ne perustelevat itsensä ja mikä on niiden relevanssi nykyhetkessä. Tämän jälkeen artikuloin kaksi työelämän olosuhteisiin liittyvää pelkoa: ajan ja vaihtoehtojen puutteen. Taiteen tekijänä pelkään, että työelämä ei salli minulle mahdollisuutta luovuuden tärkeään edellytykseen, tyhjäkäyntiin. Jäljitän turvattomuuden ja vaihtoehdottomuuden tunteita, jotka luovat ja ylläpitävät alituista putoamisen pelkoa. Voisimmeko kuvitella tulevaisuutta toisin? Lopuksi kirjoitan hieman kriisipuheesta ja muistutan samalla itseäni sidoksesta, joka kielellä, käsitteillä, ajattelulla ja tunteilla keskenään on.

Loppuosion tärkeänä katsantokulmana kulkee havainto siitä, etteivät paikantamani asenteet ole koko totuus. Kirjoittamalla kysyn: kuka määrittelee, mitä on oikea työ ja työn tekeminen? Ymmärrän työelämän konstruktiona, jota tällä hetkellä rakennan pääasiassa pelkojeni kautta. Pelko työelämää kohtaan on siis ennakkoasenne, joka rakentuu jostakin käsin. Kirjoitin opinnäytteen alkupuolella esityksestä kohtaamisen tapahtumana. Loppupuoliskossa haluan tarkastella koulun ja työelämän välistä siirtymää kohtaamisena, kontaktipintana. Työhön ja työelämään liittyvät käsitykseni vaikuttavat siihen, millaisella mielellä kohtaan tulevan. Pelkojen maalaamiin maisemiin olisi helppoa, turvallista ja tuttua imeytyä. Pidän kuitenkin tärkeänä säilyttää tarkasteluetäisyyden ja sen myötä olla ylläpitämättä arvoja, jotka ruokkivat lisää pelkoa: armottomuutta ja vaihtoehdottomuutta.

Pelkojen tarkasteleminen vaatii ensin niiden rehellistä myöntämistä, eli ennakkoasenteiden artikuloimista esiin sellaisenaan ja kaunistelematta. Tässä kohtaa annan itselleni luvan käyttää ehdottomia väittämiä ajattelun provokaattoreina. Objektiivisempaan tarkasteluun käyn yhdessä lähdekirjallisuuteni kanssa. Tuntuu tärkeältä löytää ennakkoasenteille tukea painetusta sanasta. Se todistaa, että ne olevat olemassa olevia asioita, eivätkä esimerkiksi pelkkää mielikuvitukseni tuotetta tai omaa ymmärtämättömyyttäni.

Työn kuuluu olla raskasta

Ehto liittyy tapaan ajatella työtä jonakin vapaa-ajalle vastakkaisena. Taiteen ja esitysten tekeminen tulee liian lähelle sitä, mitä muutenkin haluaisin tehdä. Siksi se ei tunnu vakavasti otettavalta työltä, vaan leikiltä. Opiskelen leikkiammattiin. Sen parissa sitten viivyttelen ennen lopullista vastuun ottoa ja yhteiskunnallisten realiteettien hyväksymistä.

On harmillista opiskella kohti unelma-ammattiaan, kun ääni vieressä toistelee:

”...’otsasi hiessä sinun pitää leipäsi syömän’. Eihän se olis työtä ollukaan, jos se olis jotain ’kivaa’ ollu!”

Kappas, sehän onkin Juha Siltalan haastattelema autonasentaja Masa, joka korvan juuressa puhuu! Sitaatissaan Masa kuvaa 1950-luvulla kotonaan vallinnutta työn tekemiseen liittyvää asennetta. Tuolloin puhe työssä viihtymisestä nähtiin suorastaan syntinä. (Siltala 2004, 28.) Masa on ollut haastattelun tekohetkellä 58-vuotias, eli nyt jo 71-vuotias. Iältään hän asettuu jonnekin vanhempieni ja isovanhempieni väliseen sukupolveen. Mietinkin, miksi Masa mahtaa olla näin voimissaan vuonna 2017, kun minä valmistun ammattiin? Vettä on sentään virrannut 50-luvusta. Omien vanhempieni tiedän päätyneen ammatteihinsa kiinnostuksen pohjalta. Minulla pitäisi siis olla hyvät perusteet uskoa, että työ saisi olla kivaa.

Masalla voi kuitenkin olla minulle tärkeä viesti. Siinä, että työ tuntuu kivalta, piilee riiston mahdollisuus. Pelkään, että työstä nauttiminen kääntyy itseäni vastaan ja tulen hyväksikäytetyksi: annan enemmän kuin saan. Ymmärtääkseni paremmin työn vaihtosuhdetta tukeudun hetkeksi Siltalan ajatuksiin.

Työn vaihtosuhteella Siltala tarkoittaa sitä, millaisin ehdoin ja kuinka paljon työntekijän tulee antaa, siis tehdä työtä, saadakseen vastineeksi säällisen elämän. Vaihtosuhteen hallinnassa oleellista on kokemus autonomiasta: siitä, että työntekijä tuntee hallitsevansa työtään eikä toisinpäin. (Siltala 2004, 10- 14.)

Säällinen elämä tietenkin tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Lisäksi työtä tehdään eri syistä. Kuvaillessaan työn tekemisen motiiveja ja syitä Siltala tyypittelee esiin duunarin, urakoitsijan, diakonissan ja itsensä toteuttajan. Karkeampi jakolinja kulkee vierasperäisen, suorittavan työn sekä itseään toteuttavan, minuuden jatkeena toimivan työn välillä. ”Raadannan” ja ”jumalisen luomistyön” erottavat toisistaan ainakin työn tekemisen motiivit. Raataa voi rahasta, luomistyötä taas ohjaavat toiset, esimerkiksi ihmisenä kasvamisen ja minän täydellistymisen, tavoitteet. (Siltala 2004, 23-41.)

Duunari hankkii elantonsa ”vierasmääräytyneessä, omalta kannalta mielenkiinnottomassa työssä aikapalkalla”. Vaihtosuhteen maksimoimiseksi duunarin kannattaa siis antaa työlle itsestään mahdollisimman vähän,

”jotta voimia säästyisi omaksi miellettyyn elämään työn ulkopuolella.” (Siltala 2004, 27.)

Itsensä toteuttajalle puolestaan työaika on ajan ominta mahdollista käyttöä, oman minän ekspansiota, jossa työntekijän ”minuus sitoutuu työn tekemiseen niin syvästi, ettei synny ristiriitaa työlle omistetun ja oman minän vaatimusten kesken” (Siltala 2004, 34).

Diakonissalla Siltala viittaa kutsumustyön tekijään ja urakoitsijalla esimerkiksi yrittäjään (Siltala 2004, 28-31).

Tanssitaiteilijan työ pitää sisällään kaikkia näitä. Itsensä toteuttaminen yhdistyy ehkä selkeimmin koreografin työrooliin, kun taas tanssijan toimenkuva puolestaan sisältää perinteisesti enemmän niin sanotusti ’vierasperäistä’, toisille tehtävää työtä. Tietenkin myös koreografi duunaa ja tanssija luo. Erilaiset kollektiivisen tekemisen prosessit hämärtävät entisestään näitä jaotteluja.

Tanssiala on työskentely-ympäristönä niin raskas ja kilpailtu, että kutsumus ja itsensä toteuttaminen ovat ainakin omalla kohdallani toimineet ensisijaisina syinä haaveilla tästä ammatista ja hakeutua sitä kohti. Toisaalta puhe tanssista kutsumustyönä ja itsen toteuttamisena pitää yllä uskomusta siitä, että taiteilija tekisi työtä joka tapauksessa, maksettiin siitä tai ei. Tällainen ajattelu normalisoi taiteen kentällä tehtävää ilmaista työtä: ei ole epätavallista, että isostakin työstä tarjotaan vastineeksi joitain sellaisia immateriaalisia arvoja kuin hyvä referenssi, verkostoitumismahdollisuus, työkokemus tai mahdollisuus yhteistyöhön tulevaisuudessa. Kutsumuksen läsnäolo tuottaa paitsi iloa myös esimerkiksi syyllisyyttä. Taiteilijan on vaikea hinnoitella omaa työtään. Onko ok pyytää rahaa jostain, jota mahdollisesti tekisi joka tapauksessa?

Puhe kutsumustyöstä häivyttää myös sitä tosiasiaa, että kaikki taiteilijan työ ei todellakaan ole ajan ominta mahdollista käyttöä. Myös duunaaminen ja urakointi ovat isosti ja usein läsnä. Tanssitaiteilijan toimenkuva tuntuu pahimmillaan jatkuvalta, kaiken olemassaolon läpäisevältä raadannalta. Olisi helpottavaa olla välillä ”vain duunissa” ja minimoida työskentelyyn käyttämänsä aika ja intensiteetti. Olen kuitenkin käytännössä

huomannut, kuinka hirvittävän vaikeaa on työskennellä voimia säästellen. Työtä on mahdotonta 'vain tehdä', koska se vaatii kaiken. Vaikka toimisi pelkkänä esiintyjänä teoksessa, jonka taiteellinen agenda ja vastuu ovat toisen käsissä, tulee usein kaikesta huolimatta uponneeksi prosessiin koko ihmisenä olemisen kapasiteetillaan. Myös tanssija-esiintyjän työnkuva on valtavassa murroksessa. Tanssijalta odotetaan - ja tanssijalla on vihdoin lupa - toimia teoksen materiaalin osatuottajana. Kuitenkin voidakseen toimia ja ehdottaa teoksen maailmassa, teokselle täytyy antautua, mikä vaatii valtavasti voimia.

Ensiajattelemalta Siltalan esittelemä jako duunaamisen ja itsensä toteuttamisen välillä tuntuu palikka-ajattelulta. Toisaalta nykyinen työelämä, jossa minuus ja työn tekeminen liiskautuvat jatkuvasti yhteen, voi palikka-ajattelulla olla paikkansa. Toisinaan rajojen tiukempi vetäminen on tarpeen. Toisissa työprosesseissa puolestaan tuntuu, ettei työn ja vapaa-ajan välistä rajaa ole tarpeen vetää laisinkaan. Esimerkiksi *Ulkorastilla*-projektissa työn tekeminen on tuntunut ajan viettämiseltä. Parhaimmillaan tanssitaiteilijan työ onkin ihanaa kaiken olemassaolon läpäisevää maailmassa olemista. Työn tekeminen ei edes tunnu työltä, koska se pitää sisällään kaiken: aktiivisen asioihin uppoutumisen, sosiaalisen vuorovaikutuksen sekä mahdollisuuden lepoon ja reflektioon.

Kunstin (2015) mukaan merkittävä työn tekemisen muutos onkin tapahtunut juuri tavassa häivyttää työn ja vapaa-ajan välistä rajaa. Uusi työ valjastaa palvelukseensa monet sellaiset ihmisenä olemisen peruselementit, joita ennen olemme hyödyntäneet ensisijaisesti vapaa-ajallamme: sosiaaliset vuorovaikutussuhteet, kognitiiviset kyvyt, joustavuuden, leikin ja luovuuden. Kunst puhuu tavasta, jolla taiteilijalle tyypilliset ominaisuudet muodostavat uuden ideaalin myös kaikelle muulle työlle. Mielestäni huomio on oleellinen taiteilijan työn ymmärtämisessä. Samat syyt, jotka tekevät työstä erityisen ihanaa, tekevät työstä myös erityisellä tavalla raskasta.

Ja siitä kuuluu saada palkkaa

Toinen syy, joka vaikeuttaa tanssin ajattelemista työnä, liittyy rahaan. Sivusin edellisessä kappaleessa ilmaistyön problematiikkaa. Koska olen vasta valmistumassa, iso osa tähänastisista tanssiin liittyvistä töistäni on ollut palkattomia. Sen lisäksi olen kuitenkin ehtinyt tehdä myös koulun ulkopuolella valtavan määrän erilaista tanssialaan liittyvää työtä joko ilmaiseksi tai suhteettoman pienellä korvauksella.

Työn tekeminen saa minut ajattelemaan arvoa: rahallista-, immateriaalista- ja ihmisarvoa, ja niiden suhdetta toisiinsa. Palkaton työ ei kannusta itsensä ja oman työnsä arvostamiseen. Toisaalta vaakakupissa painaa solidaarisuus alaa kohtaan: omien oikeuksien vaatiminen tuntuu kohtuuttomalta, koska niukkuuden realiteetit ovat kaikkien tiedossa.

Ristiriitaiselta tuntuu myös puhe taiteen ikuisesta rahoituskriisistä. Julkisessa keskustelussa pohditaan esimerkiksi, onko taiteilijoiden tukeminen julkisin varoin perusteltua ja pitäisikö tuetulle taiteelle asettaa joitain vaatimuksia (Pursiainen 2017). Keskustelu tuntuu samaan aikaan sekä tarpeelliselta että kohtuuttomalta. Sen lisäksi, että kutsumustyön tekeminen monimutkaistaa omaa suhdettani rahaan, myös yhteiskunta viestittää voimakkaasti, että taiteeseen annetulle tuelle olisi parempaakin käyttöä. Kuten todetaan Suomen Kulttuurirahaston julkaisussa *Rahan kosketus: Miten taidetta Suomessa rahoitetaan?* (2015, 5), julkisen tuen perustelemista hankaloittaa huomio siitä, että taidetta on aina syntynyt kaikenlaisissa oloissa: niin rikkaissa kuin köyhissä yhteiskunnissa. ”Taiteen tarve on osoittautunut niin suureksi, että jostakin raha on kaivettu”.

Taiteen tukeminen julkisin varoin tuntuukin olevan samaan aikaan sekä siunaus että kiusallista. Se nimittäin asettaa väistämättä jonkinlaisen kysymyksen vastikkeellisuudesta: siitä, mitä rahalla saa.

Myös Bojana Kunst kirjoittaa taiteen tuottamiseen liittyvästä investoinnin ja vastineen neuvottelusta. Hän tuo esiin velkaisuuden tunteen, joka ohjaa taiteen tekemistä vähintään tuotantorakenteiden kautta tulevana paineena. Sinänsä riippumaton ja autonominen taide kohtaa ristiriidan toteutuessaan rakenteissa, jotka vaativat investoinnille yhteisesti tunnus-

tetun vastineen: arvon. Näin taiteen tekeminen sitoutuu haluamattaankin kapitalistiseen arvon tuottamisen systeemiin. (Kunst 2015, 153-175.)

Palaan siihen, miltä taloudellisen arvon läsnäolo taidekeskustelussa tuntuu. Ainakin se aiheuttaa syyllisyydentuntoa. Kuten aiemmin kirjoitin, tunnistan tarpeen 'maksaa takaisin' yhteiskunnalta saamani resurssit: muun muassa pitkä ja kallis koulutus, aika ja raha. Ikään kuin vasta tämän velan maksettuani voisin olla tasavertainen osa yhteisöä, ansaita toisten arvostuksen.

Tunnistan siis paitsi ympäristössäni, myös itsessäni tendenssin nähdä työn arvo pääasiassa rahan ja tuottavuuden yksiköissä. Se on minusta, ja minun kannaltani, huolestuttava huomio. Mietin niitä monia tapoja tehdä työtä, joita ei arvosteta rahan kautta, mutta joita ilman minun on vaikea kuvitella yhteiskuntaa toimimaan. Ansiotyön ylivertainen asema verrattuna kaikkeen 'muuhun työhön' on hankala asetelma niille monille ihmisille, jotka eivät palkkatyötä syystä tai toisesta tee.

> Ansiotyöstä on tullut moraalin ja identiteetin mitta, johon verrattuna vaikkapa lasten hoitaminen kotona on anteeksipyydeltävä poikkeustila eikä työn kanssa tasaveroista, hyödyllistä toimintaa. Vain palkkatyö osoittaa, että kuuluu oikeiden ihmisten joukkoon. (Siltala 2004, 25.)

Tätä ajatusta vasten taiteilijana toimiminen esimerkiksi apurahan turvin tai työttömyyskorvausta osittaisena tulonlähteenä käyttäen näyttäytyy moraalittomana toimintana. Se tuntuu minusta surulliselta koska tiedän, miten paljon hyvää ja merkityksellistä maailmassa tehdään perinteisen ansiotyön ulkopuolella.

Ei ole aikaa

Lukiessani Siltalaa (2004) kiinnitän huomiota taloustieteen termistöön, jossa pääomaa kuvataan liikedynamiikan kautta. Puhutaan 'makaavasta omaisuudesta' ja 'seisovasta rahasta', ja etsitään keinoja saada tuo pääoma liikkeelle: esimerkiksi verotuksen ja kilpailun keinoin.

Jos taloustieteessä keskeinen yksikkö on raha, on se taiteen ja luovan työn tekemisessä - ainakin minulle - aika. Myös ajan kuluminen tuntuu liikkeenä: on eteenpäin kaatuvaa, kiiruhtavaa aikaa, sekä seisovaa aikaa, joka ei mene minnekään. Aika hidastelee, pyrähtelee, ja toisinaan hujahtelee tai pysähtelee. Luova prosessi tuntuu elävän tästä monenlaisten dynamiikkojen sallimisesta.

Ote työpäiväkirjastani (2017):

> Ulkorastilla on semmoinen jatkuva matka, jossa esiintymiset ovat rasteja, ja rastien väleissä on erilaista aikaa. Välillä hujahtaa monta kuukautta kun ajatellaan ja puuhaillaan ihan muita juttuja. Ennen esitystä aika on tiheää ja hidasta, työskentely vähän raskasta. Yhtäkkiä tapahtuu paljon asioita ja syntyy oivalluksia. Joka esitykseen yritetään saada mukaan kerros edellistä aikaa, jokin pala edellistä esitystä ja siinä tapahtuvaa kohtaamista. Tärkeää on ajan kulumisen näkyminen.

Tiedostan, että tällainen ajankäyttö työskentelyssä on poikkeuksellista ja etuoikeus. Poikkeuksellista siksi, että aika on rahaa ja raha pyörittää maailmaa. Meidän aikamme ei tässä projektissa ole ollut juurikaan sidoksissa rahaan, mikä on sallinut arvokkaan kokemuksen erilaisesta ajallisuudesta.

Kirjoitin aiemmin siitä, kuinka rönsyävä, epäjohdonmukainen ja tuhlaileva nähdään helposti vastakohtana tehokkuudelle. Ulkorastilla-projektissa kuitenkin juuri salliva ja orgaaninen ajankäyttö on mahdollistanut asioiden tapahtumisen lopulta myös hyvin nopeassa tempossa.

Voisiko tämä toimia kannustimena hyväksyä itsessäni paitsi pyrähtelyn, myös hidastelun tarve? Sen lisäksi, että olen energinen ja aikaansaava, olen myös verkkainen ja tarvitsen aikaa. Yritän usein peittää ajan tarpeeni erilaisten aktiviteettien alle. ”Ei kukaan tule kotoa hakemaan” -mantra kaikuu korvissani, kun köröttelen jälleen metrolla katsomaan uutta esitystä Ruoholahteen. Ikään kuin liikkeessä pysytteleminen voisi lopulta korjata omaa tempoani enemmän ympäristön ideaalia vastaavaksi. Paahdan menemään, vaikka näen omat rajani jo kaukana takanapäin.

Kiihkeä toimittaminen ei kuitenkaan tuo kokemusta merkityksellisyydestä, pikemminkin päinvastoin. Minulle merkityksellisyys syntyy asioiden syvällisestä ajattelemisesta ja prosessoinnista, hitaasta ajasta. Tunnen syvää surua siitä, etten salli itseni hyväksyä omaa hitauttani, vaikka tiedän sen olevan aivan oleellista sekä taiteen tekemisen että ihmisenä jaksamisen kannalta.

Minne oikein on niin kova kiire?

Tulevaisuuteen, vastaavat kysymykseen Bojana Kunst ja Janne Saarakkala. Uuden työn käyttövoimaa on juuri toiveemme paremmasta tulevaisuudesta: esimerkiksi omasta ajasta tai helpommasta työtilanteesta. Tulevaisuus on valoisampi, kunhan ensin jaksamme paiskia hommia. Paradoksaalisesti tulevaisuus pysyy aina tulevaisuudessa, mikä tekee työn tekemisestä nyt todella raskasta. (Saarakkala 2017; Kunst 2015, 153-175.)

Kunst kiinnittää huomiota projektityön ilmiöön, jota kohti taide- ja muussa työelämässä kovaa vauhtia mennään. Kunstin mukaan ajatus alkuja päätepisteen väliin sijoittuvasta projektista mahdollistaa nykyhetkelle rinnakkaisen ajallisuuden, tulevaisuutta kohti suuntautuvan ”poikkeustilan”, jonka sisällä aikaa ja voimavaroja on perusteltua käyttää mahdollisimman tehokkaasti. Vaivan ajatellaan maksavan itsensä takaisin tulevaisuudessa; työn paiskimiseen suostutaan, jotta projektin jälkeen asiat olisivat paremmin. Todellisuudessa vaivannäkö pikemminkin muuttuu normiksi kuin tulee palkituksi. Jatkuvien projektien myötä työelämä kuitenkin muuttuu loputtomaksi poikkeustilaksi. Kunst on sitä mieltä, ettei projektityön yhteydessä ole enää perusteltua puhua projektin tekijästä tai omistajuudesta, sillä suostuessamme projektin ehdottamaan ajallisuuteen tulemme luovuttaneeksi toimijuuden projektille itselleen. Työn tekemisen rakenteet alkavat siten kontrolloida työntekijää, joka väsyy saadessaan vaivalleen vastineeksi pelkkää lisää vaivaa. (Kunst 2015, 153-175.)

Tunnen hyvin ainakin yhden ympäristön, joka suuntautuu tästä hetkestä kohti tulevaa ja orastavan potentiaalin maksimointia. Nimittäin koulumaailman. Tulevaisuutta varten ahkeroidaan kurssi toisensa perään.

Opetussuunnitelmiin kirjatut oppimistavoitteet ovat päämääriä, joiden avulla valmistaudutaan tulevaisuutta - eli esimerkiksi työelämää - varten.

Tulevaisuuden ajatteleminen tehdään kuitenkin tästä hetkestä käsin, mikä riistää tulevaisuudelta mahdollisuuden tulla joksikin, jota emme voi tässä hetkessä kuvitella. Tulevaisuudesta tulee siis ikään kuin retrospektiivinen. (Kunst 2015, 158-159.) Minusta tämä on oleellinen huomio. Olen huolestunut tavastani ajatella opiskeluaikaa poikkeustilana, jonka aikana on tuntunut perustellulta uhrata esimerkiksi vapaa-aikaa, sosiaalisia suhteita ja yleistä hyvinvointia, jotta tulevaisuudessa pärjäisi sitten paremmin.

Tulevaisuudella on riski muuttua itseään toteuttavaksi ennusteeksi, jos sen suunnitteleminen tehdään tämän hetken vaatimusten mukaan. Minulla ei ole mitään mahdollisuuksia nähdä ennakkoon niitä reittejä ja mahdollisuuksia, joiden kautta ja vaikutuksesta oma tulevaisuuteni muotoutuu. Sen sijaan näen paljon jo-muotoutunutta: työelämää parhaillaan. Tunnen helposti riittämättömyyttä suhteessa niihin työelämän vaatimuksiin, joihin minun muka pitäisi sopeutua - sen sijaan, että näkisin tulevaisuuden työelämän esimerkiksi itseni kaltaisena. Tulevaisuuden jonain, joka vasta muotoutuu, ja jonka muotoutumisessa minulla on aktiivinen, ei passiivinen rooli.

Olen perustellut jatkuvaa pinnistelyä niin monta kertaa sanaparilla ”sitten kun”. Sitten kun en enää ole koulussa, sitten kun tämä jakso loppuu, sitten kun kuu vaihtuu ja lomakkeet on lähetetty. Sitten kyllä olen tyytyväinen siitä, että jaksoin painaa. ”Sitten kun” ei kuitenkaan ole koskaan ollut aktuaalisesti tässä. Tässä hetkessä ei ole hyvä olla, ja se ei ole ok.

Taidetta syntyy tästä ristiriidasta, mikä on tavallaan hyvä asia. Samaan aikaan toivon kuitenkin maailmaa, jossa ei tarvitsisi kokea olevansa niin riittämätön siinä missä on. Taidetta syntyy myös olosuhteissa, joissa ihminen voi hyvin. On epäreilua tulla pakotetuksi aina eteenpäin, aina kohti parempaa. Nykyhetken hienous voisi olla sen ymmärtäminen, että muuta ei ole. Tulevaisuus on aina abstraktio. Koska olemme tässä, voisimme yhtä hyvin tehdä nyt-hetkestä itsellemme hyvän.

Muistan koulutusohjelmani professori Ari Tenhulan sanoneen jotain sen kaltaista, että me nykyiset opiskelijat rakennamme tulevaisuuden kentän - ei niin, että meidän täytyy sopeutua valmiille, toisten muodostamalle kentälle. Ajatus on huojentava. Tosin Arille vaan terveiset, että tulevaisuuden kentällä ei sitten pidetä yllä samanlaista työtahtia kuin koulun aikana!

Eikä vaihtoehtoja

Sekä tätä opinnäytettä kirjoittaessani että kouluaikoja taaksepäin muistellessa olen tunnistanut itsessäni jyrkkyyttä, vaativuutta ja ehdottomuutta. Reaktioni opiskelun aiheuttamaan stressiin on ollut joko-tai -ajattelu. Kun huomaan kuluttaneeni voimani loppuun, mahdollisuuteni toimia ikään kuin rajautuvat kahteen yhtä huonoon vaihtoehtoon: joko pinnistellä täysillä tai lopettaa kaikki ja antautua pakkolepoon, johon yleensä houkuttelee joko sairastuminen tai kroonistuva unettomuus. Minulle on sanottu usein, että väsymykseni johtuu liiallisesta perfektionismista ja hallinnan tarpeesta. Se voi pitää osin paikkansa.

Ymmärrän kuitenkin, että taipumus ääripääajatteluun juontuu itseäni laajemmasta ilmiöstä. Yksi nimitys ilmiölle on ”hyperkilpailu”. Juha Siltalan termi kuvaa siirtymää oman työn omistamisesta kohti jatkuvaa epävarmuutta, työelämän pudotuspeliä. Työelämä näyttäytyy armottomana kilpailuasetelmana, jossa työntekijän vaihtoehtoina ovat joko jatkuva näyttäminen ja itsen todistaminen tai putoaminen työelämästä. (Siltala 2004, 221.) Siltalan mukaan hyperkilpailua voikin pitää koko väestöllä tehtynä ihmiskokeena, ”jonka alustavat tulokset osoittavat ainakin sen, millainen kehitys ei voi olla inhimillisesti kestävää” (Siltala, 2004, takakansi.)

Tunnistan hyperkilpailun erityisesti epävarmuuden ja turvattomuuden tunteissa, joiden kautta ajattelen työelämää ja tulevaisuutta. Näen turvattomuutta laajalti myös ympärilläni. Ei tunnu liioittelulta verrata hyperkilpailua kollektiiviseen traumaan: ihmiskoe tuntuu aiheuttaneen yhteiskunnan yhtäaikaisen taistele tai pakene-reaktion käynnistymisen.

Taistele tai pakene-reaktiolla tarkoitetaan ihmisen autonomisen hermoston alempaa, alkukantaisempaa toimintamallia, joka aktivoituu, kun

äkillinen vaara uhkaa olemassaoloamme. Turvallisuuden tunteen horjuessa ihmiselle ominainen sosiaalinen liittyminen korvautuu joko ylivireisyydellä tai vielä sitäkin perimmäisemmällä autonomisen hermoston toimintamallilla, lamaantumisella. Näiden järjestelmien aktivoituminen vaikeuttaa kontaktin saamista itseen ja toisiin. (Törmi 2017; van der Kolk 2017 [2014], 101.)

Koen turvattomuuden ja siitä juontuvan hädän koskettavan voimakkaasti myös tanssitaiteen kenttää. Tarve pysyä kiinni työn tekemisessä lisää painetta tarttua mihin tahansa, myös kohtuuttomiin työtilaisuuksiin, sillä toinen vaihtoehto on luovuttaa. Ikään kuin ei olisi mitään neuvottelun varaa: takana on aina pitkä jono niitä, jotka kyllä suostuvat, jos itselle ei kelpaa.

Kriisi

Loppuun vielä pieni ajatus sanan ’kriisi’ käyttämisestä. Monet kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän kriitikot ovat vuosien varrella esittäneet kriisipuheen yhdenlaisena vallankäytön muotona: tapana ohjata huomio yksityiskohtaan, kun kokonaisuus ei kestä lähempää tarkastelua. Ilmiönä kriisin politiikka on vaikeasti hahmottuva, mutta tässä opinnäytteessä olen kuitenkin käsitellyt kriisipuhetta kolmen erilaisen esimerkin kautta. Taide on rahoituskriisissä. Opiskelija, joka väsyy työtahtiin, on kriisissä. Tanssijalle loukkaantuminen merkitsee ammatillista kriisiä.

Olen lopen kyllästynyt ajattelemaan itseäni, ammattiani ja toimeentuloani jatkuvan kriisin kautta. Siksi on ollut vapauttavaa lukea toisenlaisesta vaihtoehdosta. Psykiatri, trauma-asiantuntija Bessel van der Kolk kääntää kriisiajattelun päälaelleen. Hän esittää ongelmat itse asiassa ratkaisuina, tapoina selviytyä ympäristön aiheuttamassa stressissä. ”Se, mikä näkyy ulospäin - se, mitä pidetään ongelmana - on usein vain todellisen ongelman merkki”. Kriisi voi siis olla yksilölle lyhytaikaisesti jopa hyödyllinen, eloonjäämistä kannatteleva tila: hätäkutsu reagoida olosuhteeseen, jossa ei pysty pitkäaikaisesti toimimaan. (van der Kolk 2017 [2014], 185.)

Kriisi, joka eristetään koskemaan yksittäistä asiaa, antaa ymmärtää, että ongelma olisi juuri tuossa yksittäisessä asiassa: taiteessa, uupuneessa opiskelijassa tai esimerkiksi kipeytyneessä selässä. Kyse on kuitenkin aina kokonaisuudesta. Haluankin ajatella kriisiä yksilöongelman sijaan yhteisenä mahdollisuutena muuttaa toimintamalleja ja rakentaa parempaa maailmaa. Herkkyydellä on tässä tehtävässä ensiarvoisen tärkeä rooli. Näen taiteessa potentiaalia sellaisten yhteiskunnallisten pohjavireiden tunnistamiseen, joilla on tarve tihkua tietoisuuteen tavalla tai toisella.

Taistelen vaihtoehdottomuutta ja lannistumista vastaan myötätunnon ja itsetuntemuksen voimin. Palaan jälleen Kirsi Törmin lohdulliseen ajatukseen itseymmärryksestä luonnonsuojelun muotona (Törmi 2016, 18). Kuten luontokappale, joka heijastaa elinympäristönsä tilaa, myös minä vaikutun väistämättä ympäristöstä, jolle olen alttiina. Tutustumalla omaan ajatteluuni ja tunteisiini opin mahdollisesti joitakin sellaisia taitoja, jotka voivat toimia tärkeinä työelämävalmiuksina kentälle siirtyessäni.

Loppupäätelmät

Loppupäätelmät-nimisessä luvussa olisi houkuttelevaa tiivistää kaikki aiemmin kirjoitettu muutamaan oivalliseen lauseeseen. En kuitenkaan nyt lähde sellaiseen. Miksi edes annoin luvulle tällaisen nimen? Harhaanjohtavaa.

Olen kirjoittanut siitä, kuinka yksityiskohdan kautta voidaan puhua maailmasta: opinnäytteeni alkuosassa kerroin tanssitaiteeseen ja esitykseen liittyvistä ajatuksistani *Ulkorastilla*-projektin kautta, loppuosassa taas työelämästä omien pelkojeni kautta. Luulen, että kirjoitelman lopussa voisi toimia hieman samantyylinen metodi. Liitän loppupäätelmäksi tekstin, joka on kirjoitettu erään kouluvierailun jälkeen. Vierailulla olimme kertoneet projektistamme, toteuttaneet yhdessä oppilaiden kanssa osallistavan ”esityksen” sekä puhuneet hieman tanssista ja koreografiasta. Teksti ei tule minkäänlaiseen päätelmään, mutta tavoittaa jotain siitä, mitä kohti olen taiteilijana kiinnostunut menemään: kysymään ja ymmärtämään

maailmasta lisää yhdessä toisten kanssa, vuorovaikutukselle ja eriäänisyydellekin altistuen.

Ote työpäiväkirjastani (2016):

> Tapahtuman jälkeen joku kysyi kysymyksen: miksi tämä tehtiin. Vastasimme, että tässä oli yksi metodi tehdä esitys. Että käytetään arkiliikettä ja tapahtunutta liikettä, ja toistetaan se ja lisätään musiikki lisäelementiksi päälle. Silloin syntyy jo tietynlainen rajaus, tapahtuma, joka voidaan nähdä esityksenä. Kerroimme esimerkiksi, että tanssissa saatetaan käyttää vaikkapa urheilusta tuttuja liikkeitä ja siirtää ne tanssikontekstiin. Sama poika kysyi, miksi kukaan haluaisi nähdä tanssia, joka ei ole taitavaa, tai miksi sitten ei mentäisi katsomaan ennemmin urheilua – että miksi tanssin pitäisi näyttää urheilulta. Hyviä kysymyksiä.

Epilogi eli loppukevennys

Tajunnanvirta-blues

Nyt äkkiä ikkunat auki. Tuuli puhaltaa sisään. Kaikki voivat hengittää raikasta ilmaa. Oikeastaan voisitte kaikki kirjoittaa juuri nyt viestin jollekulle, ihan sama kelle, ja jakaa jonkin ammattiin liittyvistä unelmistanne. Mitäs jos yllättäisitte äitinne viestillä: minusta tulee isona hevonen. Eikun hevosenhoitaja. Minusta tulee lokki-joonatan. Ja purjehtija maailman merelle. Intiaani, intialainen päähieroja, pääministeri, konseptipäällikkö, delfiinin kehystäjä, koinsyömien mattojen kuitulisä-tuotekehittelijä, kehitysmaatutkija, tutkintoinsinööri, nörtti-keisari, keisarinleikkaaja. Kurkunleikkaaja-Jack. Jack! Jaaaack! Titanicin kapteeni. Karvosen antamassa tekstissä (Siltala 2011) sanottiin, että taiteilija on yhteiskunnan sokea kapteeni. Oliko Titanicin kapteeni sokea? Haluaisiko joku täällä kuunnella tämän esityksen mieluummin äänikirjana?

Ps. edellinen teksti ja sen esittämä tilanne perustuu mielikuvitukseen, eli ei tarvitse ainakaan tuon puolesta huolestua siitä mitä me ollaan oikein kouluihin menty esittämään.

Lähdeluettelo

Hay, Deborah. 2017. “Reorganizing myself”, a performative talk. Luennon kuvausteksti. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Helsinki, 19.9.2017.

(Inter)acting with the Inner Partner (IwIP). Kotisivu. Haettu 17.10.2017. http://www.interactingwiththeinnerpartner.org/

van der Kolk, Bessel. 2017 [2014]. *Jäljet kehossa: Trauman parantaminen aivojen, mielen ja kehon avulla.* Suom. Teija Hartikainen. Helsinki: Viisas Elämä Oy.

Kunst, Bojana. 2015. *Artist at work: Proximity of art and capitalism.* Hamphshire: Zero Books.

Markkula, Outi. 2016-2017. *Työ- ja oppimispäiväkirjat*.

Markkula, Outi. 2016. ”Kolme pointtia, sydän ja oksennus.” Mitä sen on väliä: Epävarman rakkauden kirjoituksia tanssitaiteelle” –blogi. *Taideyliopiston verkkosivut.* Haettu 17.10.2017. http://www.uniarts.fi/blogi/mitä-sen-väliä- epävarman-rakkauden-kirjoituksia-tanssitaiteelle

Pursiainen, Heikki. 2017. ”Taiteen valtiontuesta pidetään kiinni kynsin ja hampain, vaikka se vaarantaa taiteen vapauden.” *Helsingin Sanomat,* julkaistu verkkosivuilla 21.5.2017. https://www.hs.fi/kulttuuri/art- 2000005219326.html

Pyhtilä, Marko. 2005. *Kansainväliset situationistit – spektaakkelin kritiikki.* Helsinki: Like

Rahan kosketus: Miten taidetta Suomessa rahoitetaan? 2015. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.

Saarakkala, Janne. 2017. ”Ajattelemisen poliittisuudesta.” Esitys-blogi, *Esitys-lehti* 1/2017. Haettu 17.9.2017. http://esitys.todellisuus.fi/ajattelemisen-poliittisuudesta/

Saari, Anni. 2017. ”Esitys esityksen tekemisen vaikeudesta.” *Keskipohjanmaa- lehden verkkosivut.* Haettu 17.10.2017. https://www.keskipohjanmaa.fi/156410/esitys-esityksen-tekemisen- vaikeudesta/s/b883dcbf

Siltala, Juha. 2004. *Työelämän huonontumisen lyhyt historia: Muutokset hyvinvointivaltioiden ajasta globaaliin hyperkilpailuun.* Keuruu: Kustannusyhtiö Otava.

Siltanen, Juha. 2011. ”Näytelmän rakenteesta: Lauseita ja sulkulauseita.” *Esitys-lehti* 3/2011: 5-11.

Täydenkuun Tanssit festivaalin verkkosivut. Haettu 17.10.2017. http://www.fullmoondance.fi/FMD2017/fi/portfolio-item/ulkorastilla

Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena.* Acta Scenica 46. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Törmi, Kirsi. 2017. ”Miksi minulle aina käy näin? Autonomisen hermoston osuus vuorovaikutussuhteissamme.” *Uudistuva Terveydenhoito verkkosivut*. Haettu 17.10.2017. https://uudistuva.com/2017/10/05/miksi- minulle-aina-kay-nain/

Anna Kupari

Anna Kupari on Hämeenlinnasta kotoisin oleva tanssitaiteilija, joka koukkasi opiskelujensa perässä Kuopion kautta Helsinkiin. Kupari valmistui tanssitaiteen maisteriksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta keväällä 2017. Taiteellisilta prosesseilta hän toivoo ensisijaisesti kohtaamisen, kommunikaation ja kyseenalaistamisen sekä muutoksen mahdollisuutta. Valmistumisensa jälkeen Kupari onkin päässyt työskentelemään itselleen mielekkäissä työryhmissä ja –rooleissa: esiintyjänä Sebastian López-Lehdon ja Anna Mustosen teoksissa, sekä esityksentekijänä työparinsa Outi Markkulan kanssa. Kupari ja Markkula ovat kurssikavereita, jotka ryhtyivät pohtimaan missä ja miten he haluaisivat työskennellä tanssitaiteilijoina. Työhön liittyvät pelot ja haaveet sekä tanssitaiteen kyky kommunikoida vaikutuspiirinsä ulkopuolelle ovat herättäneet paljon kysymyksiä. Matka on vienyt pohjoissavolaisista kouluista ja palvelutaloista Pyhäjärven kautta Zodiak Stagelle – ja toivottavasti jatkuu edelleen, muiden projektien rinnalla. Kuva: Sakari Viika.

Kommunikaatio taiteellisen prosessin mahdollistajana (2017)

Ryhmän sisäinen dialogi toimijuuden edellytyksenä

Teoksen syntyprosessi kommunikaatiosta toiminnaksi

Kokemusteni mukaan jokaisen prosessin alulle on ominaista yhteinen, innostunut tunnelma. Oli alullepanijana toiminut kuka tahansa, lähtökohtaisesti ryhmän jäsenet ovat suuntautuneet kohti yhteistä päämäärää. Jos selkeätä käsikirjoitusta ja visiota sen toteuttamisesta ei vielä ole, on teos vasta syntymässä lähtien kommunikaatiosta ryhmän jäsenten kesken. Aluksi se on siis vain puhetta ja keskustelua ajatuksista ja ideoista, sekä työskentelytavoista ja jonkinlaisista sopimuksista. Usein tässä vaiheessa teos näyttäytyy utopiana, ihanteellisena tapana olla ja toimia yhdessä. Mitä lähemmäs ensi-iltaa mennään, sitä enemmän teos saa näyttämöllistä muotoaan. Tämä tarvitsee käytännön toimia, jolloin utopistiset ideat on taitettava toiminnaksi. Toiminta vaatii päätöksiä, jotka taas usein vaativat vallan antamista jollekin. Tämä saattaa romuttaa yhteistä utopiaa, mutta on välttämätöntä. Työskentely harvoin saavuttaa utopiaa, mutta sen sijaan näyttää jotain kenties merkityksellisempiä ilmiöitä sekä taiteesta että ihmisten keskinäisestä toiminnasta. Riippuu monenlaisista tekijöistä, miten ryhmä selviytyy yhdessä välttämättömistä pettymyksistä utopian ja teoksen välillä. Suuri osa työstä on kommunikaatiota. Samaan aikaan kun kommunikaatio luo teosta, se luo ja ylläpitää ryhmää. Taiteellisten valintojen lisäksi keskustelu määrittelee jatkuvasti myös työtapoja, mikä tekee taiteellisesta yhteistyöstä erityisen haastavaa. Näiden molempien tulisi tuottaa motivoivaa ilmapiiriä. Uskon, että mitä paremmin erilaiset syy-seuraussuhteet kommunikoidaan kaikille, sitä paremmin ryhmä pysyy yhtenäisenä ja jäsenet motivoituneina.

Neuvottelu työskentelytavoista

Heti prosessin alkuvaiheessa olisi tärkeää käydä läpi millaisia työskentelytapoja aiotaan käyttää. Luultavasti se, miten projekti on lähtenyt käyntiin, antaa jo jonkinlaista osviittaa vallan ja vastuun jakautumisesta. Koollekutsuja on oletettavasti ainakin aluksi vetovastuussa, mutta se ei tarkoita, että hänellä olisi koko prosessin ajan muita enemmän valtaa. Ryhmän jäsenten tulisi neuvotella asemastaan ja vastuustaan työssä, avaten omia toiveitaan. On myös hyvä olla avoin sille, että prosessi itsessään saattaa myöhemmässä vaiheessa vaatia työskentelytapojen muutosta. Ryhmä sosiaalisena ilmiönä sisältää ajassa muuttuvia vaiheita, jotka vaikuttavat sen sisäiseen dynamiikkaan ja siten myös taiteelliseen työhön ja sen mielekkyyteen. Tämän vuoksi ei ole hyvä tehdä varsinaisia lukkoon lyötyjä sopimuksia projektin alkuvaiheessa. Asiat ovat tosia aina omassa kontekstissaan, hetkessään ja ympäristössään. Siitä irrotettuina niiden merkitys muuttuu.

Vaikka työskentelytavoista olisi keskusteltu puheen tasolla, on eri asia, miten aikomukset toteutuvat käytännössä. Heidi Syrjäkari kirjoitti opinnäytetyössään siitä, miten oli ohjaajana aluksi puhunut työryhmälleen kollaboratiivisuudesta ja vastuun jakamisesta (Syrjäkari 2014, 42-43). Hänellä ei ollut kuitenkaan suunnitelmaa, miten konkretisoisi sen tai antaisi sille tilaa, joten se ei lopulta tapahtunut. Epäilen, että tämä on aika yleistä: halu työskennellä uudella tavalla on kova, mutta sen toteuttaminen kaatuu, koska perinteiset tavat tehdä ja toimia ryhmässä ovat niin syvällä. Uskoisin, että ohjaajana paine ennakkoon asioiden tietämisestä ja valmistelusta, sekä ryhmän vetämisestä on niin suuri, että siitä on vaikea hellittää. Voisi ajatella, että ryhmälähtöinen työskentelytapa ehdottaa heti kättelyssä vastuun jakamista kaikille eli ohjaajan tai koollekutsujan ei tarvitsisikaan yksin tietää etukäteen, miten mennä eteenpäin.

Oli työn lähtökohta tai valitut työskentelytavat mitkä tahansa, on työolosuhteiden oltava mahdollisimman suotuisat jokaisen työryhmän jäsenen työskentelylle. Työskentelytapa ei voi olla syy toimia epäkunnioittavasti toista kohtaan. Ohjaajalähtöisyys tai valmiin käsikirjoituksen kanssa työs-

kentely ei voi tarkoittaa sitä, että esiintyjästä otetaan vain mitä tarvitaan ja muu vaiennetaan; että esiintyjä on vain väline ohjaajan taiteelle. Näyttämötaiteen tekemisen perustassa vahvana tekijänä kuitenkin on ohjaajan katse esiintyjään. Tämän katseen laatu sekä kommunikaatio määrittelevät esiintyjän tilaa olla ja tulla esille. Heidi Syrjäkari tuo opinnäytetyössään esille ryhmän suuntautuneisuuden ohjaajaa kohti seuraavasti: ”Ohjaajan ja näyttelijän suhde on aina ladattu merkityksillä, toiveilla ja odotuksilla, hyväksytyksi tulemisen kaipuulla sekä suurella yhteyden janolla” (Syrjäkari 2014, 43).

Syrjäkari jatkaa kirjoittamalla, miten on kokenut harjoitusprosesseissa jatkuvaa kilpailua ohjaajan huomiosta, sekä vertailua näyttelijöiden keskuudessa. Tämä on hyvin kuvaava huomio työryhmän sisäisestä dynamiikasta. Mitä enemmän valtaa ohjaajalla on, sitä enemmän esiintyjä on riippuvainen ohjaajasta, joka joutuu jakamaan huomiotaan muillekin. Tilanne tuo kitkaa esiintyjien välille. Tämä kuluttaa turhaan energiaa ja nostaa egon toimimaan. Huomio siirtyy pois itse taiteellisesta työstä.

Esiintyjän ja ohjaajan välisen suhteen purkaminen

Tanssijan ja esiintyjän työn uudelleen määritteleminen vaatii siis perinteisen esiintyjän ja ohjaajan välisen suhteen purkamista. Tarkastelen tätä itsen ja toisen välisenä suhteena, kuten Leena Rouhiainen (2002) artikkelissaan ”Toiseuden kohtaaminen tanssijan ja koreografin välisessä suhteessa”. Rouhiainen tarkastelee suhdetta tanssitaiteilijoiden haastattelujen sekä Merleau-Pontyn fenomenologisten käsitysten välityksellä. Haastattelut toivat ilmi, että tanssitaiteilijat kokivat tanssin keinona olla sitä mitä ovat tai tutkia sitä kuka itse on. Tunnistan tämän myös omista motiiveistani tehdä tätä työtä. Se mitä olemme, löytyy konkreettisesti teoistamme ja tavasta toimia suhteessa toisiin. Olemme siis riippuvaisia siitä, miten toiset suhtautuvat meihin. Merleau-Pontyn mukaan eettisen suhteen muodostumisen edellytys on toisen toiseuden tunnistaminen ja tunnustaminen. Toiseuden kohtaaminen vaatii dialogin, jossa asetutaan alttiiksi toiselle ja avoimeksi toisen erilaisuutta kohtaan. Tämä mahdollis-

taa myös vapautumisen itsenä olemiseen. Toisen erilaisuuden kohtaaminen avaa uusia mahdollisuuksia, ymmärryksemme muuttuu ja me muutumme, jos olemme siihen halukkaita. (Rouhiainen 2002, 44-45.)

Ei-ymmärtäminen ohjaajan katseen asenteena

Eettinen suhde ohjaajan ja esiintyjän välillä mahdollistaa ohjaajan alisteisen katseen muuttumisen arvottamiselta vapaaksi ja molemminpuoliseksi. Arvottaminen syntyy halusta ymmärtää ja hallita, pelosta näyttää tietämättömyytensä ja keskeneräisyytensä. Taide kuitenkin vaatii näiden pelkojen kohtaamista, niiden kanssa elämistä ja yhteistyössä niiden jakamista. Katseen on oltava laadultaan sellainen, että se antaa tilaa tulla esille keskeneräisenä, sellaisena kuin on. Tämä ei voi tapahtua vain toisesta suunnasta, vaan toteutuakseen sen on oltava molemminpuolista. Ohjaaja Eero-Tapio Vuori korostaa asioiden lähestymistä ei-ymmärtämisen kautta, tässä tapauksessa kuuntelemisessa, mutta ajatuksen voi laajentaa myös katsomisen tapahtumaan.

> Minusta kuuntelemisen voi aloittaa ymmärtämisestä tai ei-ymmärtämisestä. Se joka aloittaa kuuntelun ymmärtämisestä ei oikeastaan kuuntele lainkaan. Hän on jo päättänyt mielessään mitä toinen yrittää sanoa. Siksi mitään uutta ei tule koskaan esille. Sen sijaan ei-ymmärtämisen kautta asioiden lähestyminen pyrkii tietoisesti vastustamaan meillä verissä olevaa tarvetta hallita ja pyrkimystä selittää ilmiö ennen kuin se oikeastaan on edes tullut olevaksi. Ei-ymmärtäminen on tilan antamista sille mikä on vielä muodotonta tai oudon muotoista, sumeaa ja tulemisen tilassa – eikä sovi lukittavaksi mihinkään valmiiseen kategoriaan, paitsi tietenkin väkisin. (Vuori 2008, 32.)

Ei-ymmärtäminen asenteena näyttämöllisessä taiteessa onkin ehdotonta juuri siksi, että ohjaaja ei voi koskaan hallita esiintyjää täysin; esiintyjä ei voi koskaan toteutua ohjaajan halun mukaisesti. Erika Fischer-Lichte

kirjoittaa tästä perustavanlaatuisesta huomiosta, miten ihmisruumis ei voi koskaan olla materiaalia, jota muotoilla ja kontrolloida seuraavasti:

> It constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of permanent transformation. The human body knows no state of being; it exists only in a state of becoming. It recreates itself with every blink of the eye, every breath and movement embodies a new body. For that reason, the body is ultimately elusive. (Fischer-Lichte 2008, 92.)

Puheen merkitys itseilmaisun keinona prosessissa

Tanssi ei-kielellisenä taidemuotona jo lähtökohdiltaan pakenee kielellistämistä. Tämän vuoksi puheen merkitystä tanssin tekemisessä on pidetty jossain määrin tarpeettomana. Rouhiainen käsittelee eettisen suhteen epäonnistumista haastattelujen kautta. Haastattelut on tehty 1990-luvulla ja ne tuovat kirkkaasti esille silloista työskentelytapaa, jossa tanssija nähdään instrumenttina koreografin taiteelle. Ne kuvaavat mielestäni hyvin juuri sitä, miksi itsekin olen päätynyt pohtimaan toisenlaista suhdetta työrooleihin. Eräässä haastattelussa tulee esille se, miten puhuminen nähdään turhana, tanssijan työhön kuulumattomana asiana, joka voi olla jopa koko työtä häiritsevää. Tämä täytyy nähdä aikansa kuvana, mutta koska tällainen asenne on mielestäni edelleen jossain määrin olemassa tanssin kentällä, lainaan tähän Rouhiaisen ehdotusta.

> Mutta puhuminen on myös eettisen suhteen toteutumista edesauttava kommunikaatiokeino. Puhuminen on yksi tapa ilmaista, miten kukin suhtautuu siihen tilanteeseen, jossa on; toisin sanoen, kuka kukin on tilanteessa. Jos toisen toiseuden havaitsemisessa on kyse toisen vapauttamisesta omaksi itsekseen, niitä ilmaisukeinoja joiden välityksellä subjekti ilmaisee itsensä tuskin kannattaa rajoittaa – etenkään jos kyseessä oleva tilanne vaatii

> tällaista ilmaisua vastavuoroisen ymmärryksen saavuttamiseksi. (Rouhiainen 2002, 53.)

Puhuminen ei voi olla ohjaajan yksinoikeus. Puhumisen väheksyminen rajoittaa paitsi itseilmaisua, myös tanssijan mahdollisuutta tuoda esille omia tarpeitaan ja vaatia oikeuksiaan. Taiteellisen prosessin keskellä puhuminen ei muutenkaan ole koskaan ylimääräistä. Se on aina yhteydessä työhön, paljastaen siitä jotain merkitykselliseksi noussutta.

Tunteet osana taiteellista prosessia

Näen eettisen suhteen avaavan myös mahdollisuuden erilaisten tunteiden hyväksymiselle ja läsnäololle taiteellisessa prosessissa. Kuten puhumista, myös henkilökohtaisten tunteiden näyttämistä on pidetty työtä häiritsevänä ja pidetään jossain määrin edelleen. Tämä on suuressa ristiriidassa sen kanssa, että taiteellisen työn tekijä ammentaa aina elämästään ja kokemuksistaan; ruumiin kanssa työskentely on aina suorassa yhteydessä tunteisiin. On mahdotonta tai ainakin riistävää vaatia tuomaan jotain tarvittavaa ulos ja pitämään loput sisällä. Taiteen tekemisessä on jatkuvasti läsnä myös häpeän kokemukset, jotka vaikuttavat tunteisiin ja toimintaan toisten katseiden alla. Häpeän tunteiden avaaminen on tärkeää, jotta ne eivät saa tekijää lukkoon. Työryhmän jäsenellä on aina oikeus myös vetää rajat sille, mitä haluaa itsestään avata. Työn ei kuulu olla terapiaa, mutta se voi olla terapeuttista. Tärkeintä olisi nähdä tunteet merkittävänä energian ja merkityksellisyyden lähteenä. Ne paljastavat jotain todellista. Kirsi Törmi kirjoittaa tunteista osana työskentelyään väitöskirjassaan ja lainaa kehopsykoterapeutti Laura Mannilaa, jonka mukaan psykologi-kehopsykoterapeutti Xavier Serrano on todennut näin:

> Jos menetämme kosketuksen omiin tarpeisiimme ja tunteisiimme, menetämme samalla kapasiteettimme tuntea ja kunnioittaa elämää. Tällöin meistä tulee välinpitämättömiä ja voimme tuhota itsemme, toisemme ja ympäristömme. Näin ollen ihmisen suhteel-

> la omaan ruumiiseensa on myös vahvasti poliittinen ulottuvuus. Se on ennaltaehkäisyä, joka vaikuttaa paitsi yksilöllisellä, myös sosiaalisella ja ekologisella tasolla. (Mannila & Maarala Törmi 2016, 58 mukaan.)

Tilaa intuitiiviselle toiminnalle

Pyrkimys välttää asioiden liikaa kontrollointia avaa myös mahdollisuuden luottaa omaan intuitioon ja seurata sitä. Koen intuitiivisen toiminnan olevan aina kosketuksissa itseen ja omiin tunteisiin, mutta olevan silti vapaa itsekritiikistä sekä ulkoisista paineista tai oletuksista. Siksi intuitio onkin ehdottoman tärkeä tekijä ainakin jossain luovan työskentelyn vaiheessa. Sen avulla voi löytää uudenlaisia kytköksiä ilmiöiden ja asioiden välille. Sillä on myös vaikutus ryhmässä toimimiseen. Annamari Untamala kirjoittaa väitöskirjassaan oivaltavasti siitä, miten intuitio ja luottamus ovat toisiaan ruokkivia.

> Using intuition is connected to applying knowledge subconsciously while practicing. Using intuition takes courage, but the use of it increases courage. Participants dare to use their intuition because they have gained confidence from earlier stages of the co-confidencing process. They also build confidence when they use intuition. When practicing, participants put their confidence into practice. When the conscious is controlling the subconscious, it is difficult to trust the intuition. In order to promote intuitive action requires the participant to loosen some of their control. (Untamala 2014, 103.)

Dialogi toimijuuden ja tiedon jakamisena

Vaikka työskentely olisi hyvin ohjaajalähtöistä ja aihe tai teksti valittu, se ei poista tarvetta ja mahdollisuutta dialogiin. Alun keskustelu tai ruumiilliset harjoitteet luovat yhteistä kenttää ja materiaalia aiheen ympärille. Eri ihmisten tavat ajatella eri tavalla tulevat esiin ja monipuolistavat näkemyksiä.

Dialogi mahdollistaa tunteiden läsnäolon, jolloin asiat saavat merkityksiä. Voin tunnistaa itsessäni asioita suhteessa toisiin sekä ympäröivään maailmaan. Tämä avaa minulle jotain uutta ja mahdollisuuden muutokselle, silti kontaktissa itseeni. Nämä kokemukset motivoivat tarttumaan aiheeseen ja sitoutumaan työhön sekä ryhmään. Helka-Maria Kinnunen kutsuu väitöskirjassaan teatterin taiteellista prosessia toiminnan runoudeksi. Hän viittaa erityisesti assosioinnin iloon, jossa suostutaan yhteisen vietäväksi. ”Kun on kuviteltu, haaveiltu yhdessä, on tultu lähemmäksi toisia, tiivistetty yhteyttä, antauduttu dialogiin.” (Kinnunen 2008, 138.)

Uskon, että idean auki puhuminen dialogissa antaa suoraan vastuuta, toimijuutta ja itsenäisyyttä esiintyjälle. Teoksen maailma ei jää vain ohjaajan ymmärrykseksi. Ohjaaja Anne Bogart ilmaisee sen yksinkertaisimmillaan näin: ”Ownership in the why is central to positive collective action. Even if the member does not agree with the decision, at least there is an understanding about why the choice is made.” (Bogart 2007, 44.)

Jaettu ymmärrys vapauttaa omaa toimijuutta ja sitä kautta vähentää riippuvuutta ohjaajasta. Näin myös esiintyjien välillä voi tapahtua tiedon jakamista. Suuntien avautuessa työskentelyssä, haluaisinkin nähdä tämän näyttämön sisäisen tiedon myös tärkeänä ohjaajan työssä. Vaikka ohjaaja olisi päättävä taho, voisi hänen valintoihin vaikuttaa asiat, joita tulee ilmi vain esiintyjien välillä, jotka sittemmin on kommunikoitu ohjaajalle. Petri Tuhkanen kuvasi opinnäytetyössään prosessia, joka tavoitteli demokraattista työtapaa. Se ei ollut ongelmatonta, mutta onnistumisiakin syntyi. Kiinnitin huomioni siihen, miten Tuhkanen kuitenkin korosti suunnittelijaryhmän vastuuta tehdä näyttämöllisiä ratkaisuja, sillä he näkivät teoksen ulkopuolelta. (Tuhkanen 2016, 43.)

Pohdin, voisiko näyttämön sisältä tuleva tieto olla tärkeää, siinä missä ulkopuoleltakin havaittava kokemus; voisiko se kertoa jotain yhtä arvokasta esityksen tuottamista ilmiöistä. Uskoisin tällaisen monisuuntaisen kommunikaation kiinnittävän ryhmän jäseniä teokseen, sekä moniäänisyyden kautta tuovan uusia oivalluksia ja merkityksiä taiteellisten valintojen pohjalle.

Puhumisen vaatimus tuo myös puhumisen vastuun

Vaatiessani dialogista suhdetta taiteellisessa prosessissa haastan myös itseni. Kuten ensimmäisessä luvussa kirjoitin, avoimena oleminen toisten ihmisten kanssa ei ole vahvuuksiani. Taiteellisessa työssä se on onneksi helpompaa kuin vapaammassa kanssakäymisessä. Prosessit ovat paikkoja, missä voin harjoitella sitä. Minun täytyy haastaa itseni myös sanomaan asioista ääneen ja suoraan, pelkäämättä vastapuolen reaktiota. Rehellisellä kommunikaatiolla vältetään turhaa miellyttämisen tarvetta ja toimintaa sen mukaan, mitä olettaa toisten haluavan. En voi myöskään olettaa ohjaajan ymmärtävän minun tarpeitani, jos en tuo niitä esille. Huomaan, että edelleen minun on vaikea vaatia esimerkiksi taukoja tai joustoa työskentelyajoissa, sillä pelkään sen aiheuttavan epäilystä sitoutumisestani työhön. Joudun kuitenkin hyväksymään ohjaajan päätöksestä tehdyt ratkaisut ja muutokset, mikä aiheuttaa ärtymystä ja epätasa-arvoisuutta. Sen sijaan, että jäisin jupisemaan tällaisista asioista muiden esiintyjien kesken, minun tulisi avata ne ohjaajalle. Minun täytyy luottaa siihen, että toinen seisoo omilla jaloillaan ja seistä itsekin. Kuten elämässä muutenkin, uskon, että rehellisyys on toisen kunnioittamista. Toisaalta taiteellisessa työssä täytyy olla herkkä sille, mitä milloinkin tarvitsee sanoa ääneen ja mikä on parempi jättää sanomatta. Luulen, että tämä työ on jatkuvaa kamppailua sen miettimisessä, että mitä minun pitää hyväksyä ja mitä ei.

Erimielisyys osana prosessia

Dramaturgi Anna-Mari Karvonen kirjoittaa *Nykyteatterikirjassa* siitä, miten ei usko hierarkioiden purkamisen mahdollisuuteen vaan niillä leikkimiseen. Hän epäilee konsensushakuisuuden tarpeellisuutta ja ehdottaakin erimielisyyttä osana sekä prosessia, että esitystä ja toteaa:

> Tahtoisin tutkia sitä, miten konflikti voi elää esityksessä. Esitykset ovat fantasioita yhdessäolosta, ja siksi myös työskentelymme esityksen parissa tulisi pyrkiä olemaan sitä. Fantasiassani taiteelliset päämäärät – eivät hienotunteisuus, pelko tai aiemmin

> hyväksi todettu – määrittävät yhdessäolon ja tekemisen säännöt. (Karvonen 2011, 149-150.)

Tämä on mielenkiintoinen ja uusia mahdollisuuksia avaava ajatus. Uskoisin, että jos työryhmän jäsenten välillä on dialoginen suhde ja toimijuus on jaettua, tällainen työtapa voisi olla mahdollinen.

Lopuksi

Olen epäillyt mahdollisuuksiani toimia tanssitaiteilijana. Opiskeluaikana minulla on ollut vaikeuksia kiinnostua asioista sekä olla ihmisten kanssa. Tämän vuoksi ne hetket, kun löydän itseni innostuneena ryhmätyön jäsenenä, pakottavat minut miettimään mitkä tekijät ovat johtaneet siihen. Olen pyrkinyt hahmottamaan näitä tekijöitä tässä työssä, purkamalla omia kokemuksiani sekä lainaamalla muiden teatterintekijöiden pohdintoja. Tarkoituksenani ei ole löytää mahdollisimman helppoa ja hauskaa tapaa työskennellä, kuten joskus väitetään niin sanottujen pehmeiden arvojen ajamisella tavoiteltavan. Ajattelen, ettei taiteen tekeminen tai yhteistoiminta voi koskaan olla helppoa, mutkatonta tai kevyttä. Ennemmin ne ovat sitä silloin, kun kukaan tekijöistä ei ole valmis oikealle toisen kohtaamiselle eli myös itsen muutokselle.

Jotta motivoidun työstä, minun tulee löytää siitä jotain merkityksellistä, jotain, mihin pystyn kiinnittymään. Se voi olla lähes mitä tahansa. Tämän merkityksen syntyminen tarvitsee asian jakamista, joka taas vaatii dialogia eli toisen kohtaamista. Perustavin asia yhteistyön ja taiteen mahdollistamiselle on siis toisen ihmisen kohtaaminen toisena. Tämä mahdollistaa luottamuksen siihen, että minut hyväksytään tällaisena. Toisaalta se, millainen minä olen, myös näyttäytyy vasta toisten ihmisten ja tekemisen kautta. Luova työ onkin mielestäni oivallinen paikka tälle vuorovaikutuksen tapahtumiselle, sillä taiteen tekeminen on jatkuvasti liikkeessä olevaa vuorovaikutteista prosessia.

Se, että koen tulevani hyväksytyksi ja kuulluksi, mahdollistaa vastuun ottamisen ja sitä kautta oman toimijuuden. Vastuun suuruus vaihtelee

riippuen työskentelytavoista prosesseissa, mutta en ajattele, että se olisi suorassa yhteydessä kokemukseeni toimijuudesta. Merkityksellisyys ja jaettu ymmärrys avartavat toimijuuteni kenttää, oli varsinainen tehtävä tai toiminta mikä tahansa.

Tällainen työskentely vaatii itsetuntemusta ryhmän jäseniltä. Täytyy olla tietoinen oman menneisyyden vuorovaikutussuhteista ja niiden vaikutuksesta edelleen. Tämä auttaa ymmärtämään, miksi käyttäytyy tietyillä tavoilla ja miten omaa käyttäytymistä voisi tarvittaessa muuttaa. Täytyy olla siis halukas sekä avaamaan itseään, että muuttumaan. Kaikki eivät halua työskennellä tällaisista lähtökohdista, eikä sitä voi myöskään vaatia. Toisaalta itsensä avaamiselle voi ja pitää asettaa rajat, joten jo niistä tietoisena oleminen ja tämän ilmaiseminen voi riittää vuorovaikutukselle. Tämä kaikki vaatii konkreettisesti aikaa: aikaa keskustelulle, asioiden tapahtumiselle, niiden tuntemiselle ja jakamiselle. Ajan puute on luultavasti yksi suurimmista syistä tai ainakin selityksistä sille, miksi vuorovaikutus jää prosessissa usein vähälle.

Olen tietoinen resurssien niukkuudesta; siitä, että rahaa ei yksinkertaisesti ole pidempiin työprosesseihin ja esityksen on oltava valmis määrättyyn aikaan mennessä. Ymmärrän, että tämän työn kirjoittaminen luo myös yhdenlaista utopiaa, johon moni voi nyökytellä ja katsoa sitten minua kuin haaveilevaa lasta. Kuten monet muut ovat jo tehneet, voin pyrkiä löytämään keinoja tehdä taiteellisesta työstä hedelmällisempää ja kunnioittavampaa, ja luetella niitä. Tiedän, että taiteen kanssa toimiminen tässä maailman ajassa ei kuitenkaan koskaan tule saavuttamaan ihannettaan; se on pohjimmiltaan jatkuvaa etsimistä ja muutosta. En suostu kuitenkaan olemaan edes yrittämättä. On kyse työstä, jota haluan pystyä tekemään prosessista ja vuodesta toiseen voiden hyvin. Uskon, että kirjoittaessani jostain mahdottomasta, teen siitä edes vähän enemmän mahdollista. Kuten esitysprosessissakin, tavoitellessamme utopiaa tuotamme todellisuutta.

Lähdeluettelo

Bogart, Anne. 2007. *and then, you act. making art in an unpredictable world.* New York and London: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics.* Oxon: Routledge.

Karvonen, Anna-Mari. 2011. ”Lähteistä ja materiaaleista: antiikin tragedia nykynäyttämöllä.” Teoksessa *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene,* toim. Annukka Ruuskanen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kinnunen, Helka-Maria. 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa.* Acta Scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Rouhiainen, Leena. 2002. ”Toiseuden kohtaaminen tanssijan ja koreografin välisessä suhteessa.” Teoksessa *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina,* toim. Pia Houni & Pentti Paavolainen. Acta Scenica 10. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Syrjäkari, Heidi. 2014. *Maailman Epäluotettavuudesta.* Opinnäytteen kirjallinen osa. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu: Teatteriopettajan maisteriohjelma.

Tuhkanen, Petri. 2016. *Demokraattista työryhmää etsimässä: Tapaus Rechnitz (Tuhon enkeli).* Opinnäytteen kirjallinen osa. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu: Valosuunnittelun koulutusohjelma.

Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena.* Acta Scenica 46. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Untamala, Annemari. 2014. *Coping with Not-knowing by Co-confidencing in Theatre Teacher Training: A Grounded Theory*. Acta Scenica 39. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Vuori, Eero-Tapio. 2008. ”Tajunnan ensimmäinen huone.” Teoksessa *Ei-ymmärtämisen eteisessä,* toim. Todellisuuden tutkimuskeskus. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.

Sarjassa aiemmin julkaistut teokset

Niko Hallikainen ja Liisa Pentti (2018).
Postmoderni tanssi Suomessa?

Jaõa da Silva (2017).
"Reflections on Improvisation, Choreography and Risk-Taking in Advanced Capitalism".

Ismo-Pekka Heikinheimo (2017).
Taidesidonnaista koreografiaa museokontekstissa.

Kirsi Monni & Ric Allsopp (2015).
Practicing Composition:
Making Practice Texts, Dialogues and Documents 2011-2013.

Jeroen Peeters (2014).
Through the Back: Situating Vision between Moving Bodies.

Kai Lehikoinen (2014).
Tanssi sanoiksi. Tanssianalyysin perusteita.

André Lepecki (2012).
Tanssitaide ja liikkeen politiikka.

Susan Rethorst (2012).
A Choreographic Mind: Autobodygraphical Writings.

Kirsi Monni (2012).
Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike-työskentely:
Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia.

Tämän päivän tanssijantyö elää moninaisuudessa, kyseenalaistaa totuttuja taiteen tekemisen käytäntöjä ja artikuloi uutta historiallisesti muodostuneiden hierarkioiden, käytänteiden, arvostusten, jälkien ja kaikujen säestäminä.

Teatterikorkeakoulusta (2008-2017) valmistuneiden tanssijantaiteen maisterien opinnäytteiden kirjallisten osien antologia tuo yhteen ja teemoittaa sisällöllisesti sekä kielellisesti ansiokkaita tekstejä. Niissä kuuluu vahvana ja persoonallisena nuorten valmistumassa olevien tanssijoiden ääni: tanssijantyöhön liittyvä ajattelu, kokemukset ja odotukset. Tarkastelun alle asettuvat kysymykset tanssin harjoittelusta, tanssitekniikoista, esiintymisestä, esittämisen ja minuuden välisestä suhteesta sekä ammatissa työskentelyn mahdollisuuksista, käytännöistä, toiveista ja utopioista.

Antologian alussa toimittajat professori Ari Tenhula ja tanssihistorioitsija Anne Makkonen hahmottelevat lyhyesti opiskelijoiden tekstejä kehystäviä tanssikentän lähihistorian murroksia. Niitä ovat mm. tanssijan identiteettien ja toimijuuksien monimuotoistuminen, koreografikeskeisten tanssiliiketekniikoiden asteittainen haihtuminen sekä tanssitaiteeseen liitettyjen 'totuuksien' hitaat muutokset suhteessa tanssijan taitoon, taiteellisen työskentelyn metodeihin, työrooleihin sekä tanssitaiteen yhteiskunnalliseen merkitykseen.

9 789527 218389 >

TEATTERI-KORKEAKOULU
TAIDEYLIOPISTO