

# TANSSIVA RUUMIS

Tanssijoiden kehollisia kokemuksia nykytanssiteoksen  
harjoitusprosessin aikana

Satu Heikkinen

Sosiologian pro gradu -tutkielma

toukokuu 2001

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Satu Heikkinen

Sosiologian pro-gradu tutkielma

Tanssiva ruumis, tanssijoiden kehollisia kokemuksia tanssiteoksen harjoitusprosessin aikana

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

105 s.

toukokuu 2001

## TIIVISTELMÄ

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan tanssijoiden tanssiteoksen harjoitusprosessin aikana syntyneitä kokemuksia kehosta, teoksen työstämisestä ja tanssijuudesta. Aineistona tutkimuksessa on keväällä 1999 Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitokselta valmistuneen kuuden naistanssijan lopputöiden kirjalliset osiot. Kirjoituksissaan tanssijat kuvaavat Sanna Kekäläisen koreografian 'Minä ja mies' harjoitusprosessia, joka sai tanssijat pohtimaan suhdettaan ruumiiseen.

Tutkimuksen näkökulma liittyy tanssin tarkasteluun kokemuksellisesta näkökulmasta perinteisen ulkoisen ja esteettisen näkökulman sijaan. Tutkimus kuvaa tanssiteoksen harjoittelua ja tanssijan kehollisia kokemuksia. Tanssijan ruumiillisuutta tarkastellaan tässä fenomenologisten käsitteiden avulla, jotka kuvaavat kehollisen olemisen erilaisia laatuja. Tanssijan kehosubjektiiviset kokemukset ovat kokemuksia kehon omasta tilanteellisesta osaamisesta ja eräänlaisia mielen ja ruumiin yhdentymisen kokemuksia tanssina olemisesta. Harjoitusprosessi vahvisti tanssijoiden kuuntelevaa suhdetta omaan ruumiiseen. Toisaalta tanssija tarkastelee työssään oman koetun kehollisuuden suhdetta keholla näkyvään. Tanssija suhtautuukin kehoonsa usein objektinkaltaisena. Tanssijan käsityksiin ja kokemuksiin tanssivasta ruumiista vaikuttavat myös ideaaliset kuvat fyysisestä kehosta tanssiyhteisön sisällä.

Fenomenologisten käsitteiden ja eletyn kehollisuuden lisäksi tutkimus tarkastelee niitä institutionaalisia puitteita, joissa tanssijan kokemukset ovat olemassa. Tutkimus selvittää tanssiteoksen koreografian ja Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksen tanssiharjoituksissaan ja puheessaan tuottamaa tanssijan ruumiillisuutta. Tutkimuksessa kuvataan myös suomalaista nykytanssia ja sen välittämää kuvaa tanssivasta ruumiista.

AVAINSANAT: suomalainen taide- ja nykytanssi, tanssiteoksen harjoitus, tanssijuus, ruumis, kehollisuus, kokemuksellisuus, fenomenologia

# SISÄLLYS

JOHDANTO.....	1
1 RUUMIS SOSIAALITIEDEISSÄ.....	3
1.1 LÄNSIMAINEN LIIKUNTAKULTTUURI JA RUUMIS .....	4
1.2 TUTKIMUKSEN TARKOITUS.....	6
2 TANSSI TUTKIMUKSEN KOHTEENA.....	9
2.1 TANSSINTUTKIMUKSEN LÄHESTYMISTAVAT.....	13
2.2 TANSSIN KOKEMUKSELLINEN TEORIA.....	16
2.2.1 Tietävä ja tunteva tanssijan keho .....	19
2.2.2 Kehoempatia ja kinesteettinen eläytymiskyky.....	22
2.2.3 Tunteiden kehollisuus ja kehon tunteellisuus .....	24
2.2.4 Kokemuksellinen tila ja aika tanssissa.....	24
2.3 TANSSI JA FENOMENOLOGINEN METODI .....	26
2.3.1 Kokemusten kuvailu .....	26
2.3.2 Kehon harjoittelu .....	30
2.3.3 Tanssin tulkitseminen .....	32
3 MINÄ JA MIES –TANSSITEOKSEN HARJOITUSPROSESSI .....	35
3.1 KEHON LÄMMITTÄMINEN JA AVAAMINEN .....	37
3.2 TUNTEIDEN KEHOLLISUUS: TUNNE- JA ÄÄRITILAT.....	42
3.3 ROOLITYÖSKENTELY, SUHDE RYHMÄÄN JA KOREOGRAFIIN .....	45
3.4 KESKUSTELU ALASTONKUVISTA .....	49
3.5 HARJOITUSPROSESSI OPPIMISEN TILANTEENA .....	51
4 TANSSIJAN RUUMIILLISUUS.....	53
4.1 KEHO-SUBJEKTIIVINEN KOKEMUS: KEHO JA MIELI YHTÄ.....	56
4.2 KEHO-OBJEKTI ITSETUNTEMUKSENA.....	60
4.3 KEHO-OBJEKTI VÄLINEENÄ: ”KONKREETTINEN JA KÄYTÄNNÖLLINEN” RUUMIS .....	64
4.4 FYYSSINEN KEHO .....	67
4.5 KEHON RAJAT.....	70
5 NYKYTANSSI JA RUUMIS.....	74
5.1 KOREOGRAFI SANNA KEKÄLÄINEN: ARKIMINÄ JA KEHON MAAILMA .....	76
5.2 TEATTERIKORKEAKOULUN TANSSITAITEENLAITOS JA TANSSITEKNIikka.....	81
5.3 SUOMALAINEN NYKYTANSSI .....	87
LOPUKSI.....	93
LÄHTEET.....	99

## JOHDANTO

Tanssiminen on ruumiillista, eikä tanssia voi olla ilman ruumista. Mutta miten tanssin ruumiillista voi tutkia? Usein tanssia tarkastellaan ulkoapäin arvottavasta ja esteettisestä näkökulmasta. Katselijan näkökulma - tanssi on tanssimista ja katselemista - on ikään kuin sulkenut kokonaan tanssijan oman kokemuksen ilmiön ulkopuolelle. Myös tanssijan ruumiillisuus käsitetään usein ulkoisena suhteena ja tanssijan ulkonäköruumiiseen liittyvinä vaatimuksina.

Tutkimukseni tarkoitus on kuvata tanssia tanssijan kokemuksesta käsin. Tämä näkökulma korostaa tanssijan ruumiillisuutta yksilöllisenä maailman havaitsemisen ja ymmärtämisen tapana. Tanssin kokemuksellinen lähestymistapa on merkityksellinen, koska se kykenee hahmottamaan tanssin eittiedolliseksi tulkittua kehollista ja antaa tanssijoille valtaa ylittää määrääviä kehollisuuden diskursseja.

Tarkastelen tutkimuksessani suomalaisen taidetanssin, erityisesti modernin tanssin uusimpien suuntausten, kuten uuden tanssin ja nykytanssin kehollisuutta. Kuusi Teatterikorkeakoulun tanssijaa oli keväällä 1999 mukana Sanna Kekäläisen koreografiassa ”Minä ja mies”. Tämä teos sai tanssijat pohtimaan kirjallisissa lopputöissään suhdettaan ruumiiseen.

Kirjoitukset kertovat tanssijoiden tanssiteoksen työprosessiin liittyviä kokemuksista. Näiden kirjoitusten avulla kuvaan tanssijan tiedollisia näkökulmia ruumiillisuuteen ja ruumiillisen identiteetin muodostumista. Tanssijoiden kokemusten kautta pyrin tuomaan esille, että tanssijalla ei ole ruumiiseensa muuttumaton tai ulkoinen objektisuhde, vaan tanssija kohtaa ruumiinsa päivittäin keskustelevana suhteena. Tanssijan ruumiillinen liittyy siis kehon ja mielen keskustelevaan luonteeseen.

Tanssijan ruumiillisuus määrittyy suhteessa siihen yhteisöön, joka tunnistaa ja tunnustaa tietyn ruumiillisuuden tanssiksi. Sosiologinen näkökulma tanssiin tarkastelee tässä tutkimuksessa vallan eri subjekteja tanssijan kehollisuuden samanaikaisesti määräävinä ja toisaalta mahdollistavina rakenteina. Tutkimukseni kuvaa elettyjen kokemusten lisäksi myös tanssiharjoituksen ruumiillisen käytäntöjä sekä tanssijan ruumiillisuutta diskursiivisena ilmiönä.

Tanssilla ei ole tuntunut olevan erityistä merkitystä tutkimuksen kohteena. Tanssintutkimus pystyy tarkastelemaan tanssia sellaisesta näkökulmasta, johon tanssi yksinään ei pysty, eli tarjoamaan foorumin tanssikäytäntöjen tarkastelulle sekä tanssikokemusten jakamiselle ja reflektoinnille. Vähäinen kiinnostus tanssintutkimukseen vaikuttanee tanssin hetkellisyys ja katoavaisuus ja näin tavallaan myös sen kirjoitetun olemassaolon puute. Tutkimukseni tavoite onkin hahmottaa tanssintutkimuksen perinnettä ja erityisesti sen suhdetta sosiologiseen ja fenomenologiseen tutkimukseen.

## 1 RUUMIS SOSIAALITIEETEISSÄ

Kulttuurintutkimuksessa on jo yli kymmenen vuotta tutkittu ”uutta” tutkimuskohdetta: ruumista sosiaalisena ilmiönä. Ruumis ei kuitenkaan ole aivan uusi tutkimuskohde, jo klassisessa sosiologiassa ruumis liittyi empiiriseen, sosiaalireformeihin liittyneeseen tutkimusperinteeseen.<sup>1</sup> Nykyisin ruumis tutkimuksen lähtökohtana ilmaisee sosiologiassa luonnontieteestä ja klassisesta positivismista poikkeavan tieteellisen katsontatavan. Ruumis on avannut uusia näkökulmia ilmiöihin, joita aiemmin pidettiin täysin henkisinä, sosiaalisina tai tietoisuuteen liittyvinä. Sosiaalisessa ja kulttuurisessa ruumiin tutkimuksessa kuvataan ruumiin kautta syntyviä merkityksiä yhteisön ruumiiseen jättämiä ’jälkinä’, joita ei voi tavoittaa kuvaamalla fyysistä ruumista, vaan tutkimusasenne liittyy elettyyn ruumiilliseen.<sup>2</sup> Ruumis sosiaalisena ilmiönä ilmaisee jatkuvasti muuttuvia ruumiillistuneita käytäntöjä. Ruumiillisuus liittyy myös kokemukseen liittyvään tietoon: sosiaaliset rakenteet, arvot ja vallankäyttö todentuvat yksilölle ruumiillisina kokemuksina.

Sosiologisessa selittämisessä kiinnostus ruumiiseen ajatellaan johtuvan postmodernin yhteiskunnan kulttuurisista muutoksista. Lisäksi ruumiin on sanottu muodostavan kiinteän pisteen epävarmuuksien keskellä ja yksilöt lataavat postmodernissa ruumiiseen erityisiä identiteetin merkityksiä. Frankin (1991) mukaan ruumis liittyy myös sosiaaliseen järjestykseen, jossa ruumiillisen kautta hallitaan väestöä. Ruumiiseen kohdistuva säätely todentuu diskursiivisesti, institutionaalisesti ja lihallisesti. Onnistuneiden ruumiin sivilisoitumisen ja haltuunottamisen projektien jälkeen ruumista pidetään nyt voiman lähteenä, minuutena ja yksilöllisenä kokemuksen keskipisteenä.<sup>3</sup> Sosiologiassa ruumiillisuutta on tulkittu myös kirjoittamisen kautta, sitä kuinka kirjoitus tuottaa ja muokkaa tietyn käsitteellisen maailmankuvan ruumiillisesta. Halosen (1997) mukaan ruumis kohdataan aina ruumiiseen kohdistuvien määreiden kautta, jotka vaihtelevat

---

<sup>1</sup> Helén 1992, 5

<sup>2</sup> Kuhmonen 1996, 170-171

<sup>3</sup> Helén 1992, 7-13

aikakausittain<sup>4</sup>. Ruumiiseen kohdistuvat määreet eivät ole neutraaleja kuvaamisen tapoja, vaan kieltä ja kirjoitusta voi pitää sosiaalisena käytäntönä, toimintana joka rakentaa yhteisöä ja identiteettejä<sup>5</sup>. Ruumis kirjoittamisessa tuo esille erilaiset mielen ja ruumiin, luonnon ja kulttuurin, ajattelijan ja maailman vastakkainasettelut, joissa tiedon luonne tulkitaan ei-ruumiilliseksi ja tietävä subjektiksi itsessään ruumiista irrotetuksi ajattelevaksi mieleksi. Ruumiillisuuden teema sosiologiassa konkretisoituu siis myös maailmasta saatavan tiedon ja tietävän subjektin ruumiillisessa luonteessa: tietäjä on maailmaa ruumiillisesti havainnoiva ja tieto on kokemuksellista ja paikantunutta<sup>6</sup>.

## 1.1 Länsimainen liikuntakulttuuri ja ruumis

Länsimainen liikuntakulttuuri todentaa ruumiin ja mielen erillisyyttä, jossa ei juurikaan oteta huomioon liikkujan itselleen asettamia päämääriä tai liikkumiseen liittyviä kokemuksia. Länsimainen liikunta hahmotetaan yleensä voiton tai terveyden tavoitteluna. Liikunnan sosiologisessa tutkimuksessa tilannekohtaisen, yksilöllisen ja kokemusperäisen ruumiillisen kokemuksen tutkiminen on ollut vähäisempää. Liikuntaan liittyvät kokemukset on kuitattu melko yleisellä tavalla puhumalla ”ruumiinkokemuksista”.<sup>7</sup> Kartesiolainen mielen ja ruumiin erillisuus liikunnan ilmiöissä liittyy kehon hallitsemiseen tapaan ulkoisena ja mekaanisena suhteena. Kehoa pidetään meille ’annettuna’ toiminnan välineenä ja objektiivisesti tunnetusta kehosta on tullut tapa, jolla kuvailemme kehoamme. Ruumiiseen voidaan kohdistaa erilaisia kontrolloinnin ja hallinnan tekniikoita, koska ruumis nähdään säyseänä ja passiivisena objektina.<sup>8</sup>

Palin (1996) viittaa länsimaiseen tapaan käsittää ruumiillinen ulkoisena ja ulkonäköön liittyvänä, vaikka se voitaisiin ymmärtää sisäisenä tilana tai toiminnallisena<sup>9</sup>. Länsimaisessa liikuntakulttuurissa ruumiillinen samaistuu ulkonäköön ja fyysisiin suorituksiin. Liikkujan identiteetti rakentuu siksi miltä keho ulkoisesti näyttää, eikä kehollisena olemisen mahdollisuuksia ”sisäisenä” projektina nähdä tärkeänä. Kehoa ei osata ajatella omana liikkumisen subjektina tai että liikkumisen mielihyvä voisi syntyä muistakin kuin tuloksista tai ulkoisesti ruumiissa näkyvillä olevista muutoksista. Länsimaisessa liikuntakulttuurissa kehosuhteen kuuntelemisen elementit ovat

---

<sup>4</sup> Halonen 1997, 62

<sup>5</sup> Kovala 1994, 94

<sup>6</sup> Palin 1996, 240

<sup>7</sup> Klemola 1998, 18-19, 32

<sup>8</sup> Parviainen 1998, 20-25; 1997,

<sup>9</sup> Palin 1996, 240

siis peittyneet ulkonäköä korostavan hallintasuhteen alle unohtaen, että tarkkailija itse on kokonaisvaltaisesti aistiva keho. Eichbergin (1998) mukaan ruumiillisuuden teeman kautta sosiologiassa on liikunnan ilmiötä alettu tarkastelemaan sosiaalisina ilmiöinä, erotukseksi perinteisestä tutkimuksesta, jossa liikunnan ilmiö mallinnetaan ruumiista irtitulkittuna, kuten harrastajamääriä kartoittavana tutkimuksena. Ruumis tutkimuksen lähtökohtana asettaa liikunnan kulttuurin kontekstiin ja osaksi kulttuuritutkimusta nuorikulttuurien, alakulttuurien ja genretutkimuksen rinnalle.<sup>10</sup>

Länsimaiset liikuntamuodot ovat viime aikoina saaneet vaikutteita itämaisestä liikunnan traditioista ja liikunta pyritty näkemään myös itsen projektina, keinona tutkia itseä syvällisemmässä mielessä kuin vain fyysisenä suorituksena.<sup>11</sup> Myös länsimainen moderni tanssi ja nykytanssi ovat saanut paljon vaikutteita itämaisestä traditiosta. Dualismin ylittämiseen pyrkivät liikuntamuodot näkevät ruumiin vuoropuhelun suhteena, jossa liikkuja on aistiva kehosubjekti, ei vain puhdas ajattelija ja ruumista liikuttaja. Toisaalta dualistisen mielen ja ruumiin käsiteparin ylittäminen on johtanut usein toisen käsitteen torjumiseen ja ruumis on paikoin muuttunut pelkäksi metaforaksi tai tekstiksi. Ruumistutkimuksessa onkin puhuttu materiaalisuuteen palaamisesta. Paluu ruumiilliseen ei kuitenkaan tulisi tarkoittaa biologismia tai aidon ihannointia.<sup>12</sup> Ruumiillisen tutkimisessa tulisi pystyä kuvaamaan ruumista elettyä kokemuksena, ei yksinomaan biologisena tai fysiologisena ruumiina, eikä toisaalta myöskään yksinomaan diskursiivisena tai metaforisena.

Ruumis liittyy vallan ilmenemiseen kehollisessa. Ojankaan (1992) mukaan ruumis muodostaa linkin vallan teknologian ja kohteen välissä. Kouluissa kasvatusvalta ilmenee ruumiissa, kukin ruumiin osa todentaa valvonnan ja tarkkailun järjestystä: silmä valvoo, korvaa kuulee ja käsi ohjaa ja rankaisee.<sup>13</sup> Tanssissa kehollisen tiedon ja järjestyksen välittäminen on kokonaisvaltaista: tanssia ei ole ilman ruumista, eikä tanssia voi oppia tai opettaa kehollisen ulkopuolella. Tanssi omaksutaan keholta keholle. Tanssissa tietoa ja järjestystä ei välitetä ainoastaan *kehollisen kautta*, vaan *kehollisessa*. Tanssin järjestys, normit ja arvot välittyvät lihallsina harjoituksissa ja tilallisissa järjestelyissä. Tanssin ruumiillisuus rakentuu myös diskursiivisesti ja institutionaalisesti. Tanssijat muodostavat oman ammattikenttensä, jossa ruumiiseen liittyvät omat arvo- ja normijärjestelmät. Ruumiillisuus on siis sosiaalinen ilmiö ja vallan teknologia, toisaalta ruumis liittyy aina yhteen

---

<sup>10</sup> Eichberg 1998, 117-118

<sup>11</sup> Klemola 1998, 63

<sup>12</sup> Palin 1996, 140

<sup>13</sup> Ojakangas 1992, 35



kokevaan subjektiin. Kokemuksellinen lähestymistapa tulkitsee sosiaalisen ruumiillisuuden kokemuksen ja tiedon keskuksiksi ruumiillistuneen subjektin. Ihmisellä voi olla ruumiillinen kokemus vain yhden eletyn ruumiin kautta. Ruumiillisia kokemuksia tutkittaessa kuvataan siis ainutlaatuisia ja yksilöllisiä kokemuksia, joista ei oikeastaan voi puhua oikeina tai väärinä. Toisaalta ruumiillisuus on myös ihmisiä yhdistävä kokemus ja oman ruumiillisuuden kautta avautuu mahdollisuus ymmärtää toisen kokevaa ruumiista.

## 1.2 Tutkimuksen tarkoitus

Tutkimuksen tarkoitus on kuvata tanssijan ruumiillista kokemusta. Tutkimuksen lähtökohtana on kuitenkin ajatus, että tanssijan ruumiillisuus on sekä yksilöllistä ja kokemuksellista että yhteisöllistä ja diskursiivista. Ruumiillisuus koetaan tanssiyhteisön sisällä ruumiillisten käytäntöjen ja puheen kautta. Tutkimuksessa on tarkoitus tarkastella tanssijoiden kokemusten institutionaalisia 'raameja', eli millaista ruumiillisuutta tanssitaiteenlaitoksella puheen ja käytännön toiminnan kautta tuotetaan. Tutkimusotteeni tarkoittaa tanssijoiden kokemusten eletyn ja toisaalta yhteisöllisesti tuotetun tasojen heijastelua sekä erilaisia binaaristen poolien, kuten subjekti-objekti, kokeminen-esittäminen, löydetty liike-tuotettu liike ja sisäinen-ulkoinen suhteiden tarkastelua.

Tanssiteoksen harjoitusprosessin kuvaamisen kautta pyrin tutkimuksellani eksplikoimaan tanssijan ruumiillisen luonnetta. Tämä liittyy fenomenologiseen lähestymistapaan ja metodiin. Tutkimukseni pohjautuu mm. Parviaisen (2000; 1998), Rouhiaisen (2000) ja Fraleighin (1987) muotoilemalle käsitykselle siitä mitä tanssin ruumiillinen kokemus on ja mitä fenomenologinen metodi tanssissa tarkoittaa. Tutkimuksen oletus on, että tanssijoilla on pyrkimys kokonaisvaltaiseen tanssina olemiseen, joka tarkoittaa ulkoisen liikkumisen muodon tarkastelun sivuun asettamista ja antautumista kehosubjektiiviselle kokemukselle. Tässä tarkastelussa pyrin tavoittamaan tätä tanssijan kokonaisvaltaista kehosubjektiiivista kokemusta. Tutkimukseni kuvaa miten keho voi olla tanssimisen subjekti. Toisaalta tanssijan kehollisiin kokemuksiin liittyy myös kehon objektiivinen tarkastelu ja kokemuksia kehon ja mielen erillisyydestä. Tanssijan ruumiillinen liittyy siis kehon ja mielen keskustelemaan luonteeseen. Subjekti ajattelun kehyksenä viittaa antikartesiolaiseen ajattelusuuntaukseen, jossa horjutetaan järkipäisen ja kaikkitietävän tietoisuussubjektin asemaa<sup>14</sup>. Kun feministisessä tutkimustyylissä pyritään vahvistamaan naisen toimijuutta ja omaa subjektiutta,

---

<sup>14</sup> Kosonen 1996, 181

pyrin tässä tutkimuksessa tarkastelemaan tanssijan subjektipositiota, joka ymmärretään ruumiillisena toimijuutena ja diskursiivisena tuotteena.

Lähestyessäni tanssia tanssijan kokemuksesta käsin haluan kuvata sellaista tanssijan ruumiillista kokemusta, joka ei kiinnity esiintymisen ja katsomisen tilanteeseen, vaan tanssijan työprosessiin ja tanssijana olemiseen. Tarkastelen Helsingin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitokselta keväällä 1999 valmistuneiden kuuden naistanssijan lopputöiden kirjallisia osioita. Kirjoitusten muoto on kerronnallinen ja ne keskittyvät tanssijoiden omiin kokemuksiin tanssijuudesta. Sanna Kekäläisen koreografian ”Minä ja mies” harjoitusprosessi sai tanssijat pohtimaan suhdettaan ruumiiseen, ja näitä tunteja he käsittelevät myös lopputöidensä kirjallisissa osioissa. Kirjoituksista neljä kuvaa läheltä Minä ja mies- tanssiteoksen kuuden viikon intensiivistä harjoitusprosessia: tanssitreenejä, ilmaisuharjoituksia sekä suhteita muihin tanssijoihin ja koreografiin. Kaksi muuta kirjoitusta käsittelevät tanssijan kehonkuvaa ja moraalisia kysymyksiä tanssijantyössä yleisemmin. Näitä kirjoituksia on mahdollista lukea yhtenäisinä kuvauksina saman tanssiteoksen harjoitusprosessista erilaisista tanssijuuden ja ruumiillisuuksien näkökulmista.

Lähestyn tekstejä diskurssianalyysin keinoin ja kirjoitusten analysointi liittyy myös siihen kuinka tanssijat itse kerronnallistavat oman tanssijuuden projektiaan. Diskurssianalyysin lähtökohtana ovat puheen ja keskustelun luonnollisen kielen rakenteet. Diskurssianalyysi tarkastelee siis kommunikaatiota, jolla on sosiaalinen tarkoitus. Analyysillä kuvataan kielen kautta rakentuvia sosiaalisia asemia ja valtasuhteita. Toivosen (1999) mukaan analyysillä tarkoitetaan jotain vieläkin yleisempää kuin puheisiin ja ilmauksiin liittyvää, nimittäin diskurssiivisten viitekehyksien tarkastelua. Diskurssianalyysi kuvaa kaikkea, joka ilmentää yhtä asemaa tai kokonaisuutta, esimerkiksi ajattelutavan, vaatetuksen ja ruumiillisen ulkonäön muodostamaa kokonaisuutta.<sup>15</sup> Tässä diskurssianalyysillä en kuitenkaan tarkoita, että tanssijan ruumiillisuus olisi yksinomaan diskursiivinen ilmiö tai jonkinlainen konstruktio, vaan yhtä lailla eletty ja ruumiillinen kokemus. Vaikka tanssija ei varmastikaan omassa kokemusmaailmassaan tietoisesti elä erityisten ’diskurssien’ kautta, voi tanssijan kokemusmaailmasta käsitteellistää erilaisia puhumisen subjekteja tai tasoja, jotka määrittelevät ja raamittavat tanssijan kokemuksia. Kirjoituksissaan tanssijat ilmaisevat tietyn diskursiivisen ajattelutavan ja keinon ymmärtää omaa kehollisuuttaan. Tanssijan

---

<sup>15</sup> Toivonen 1999, 129-130

kokemuksiin vaikuttavat myös tanssiyhteisön jakamat käsitykset siitä millainen tanssijan keho tulisi olla ja millaisin menetelmin kehoa treenataan.

Luvussa 2 tarkastelen tanssia yleisesti tutkimuksen kohteena ja erilaisia tanssintutkimuksen suuntia. Tarkastelen lähemmin kokemuksellista lähestymistapaa tanssiin ja mitä tanssin fenomenologia voi tanssin kokemusten kuvailussa, harjoittelussa ja tulkinnassa olla. Luvussa 3 kuvailen Minä ja mies-tanssiteoksen harjoitusprosessin kulkua ja siihen liittyneitä tanssijoiden kokemuksia. Pyrin tässä *fenomenologiseen kuvaukseen*<sup>16</sup> etsimällä mahdollisimman eläviä ja tarkkoja kuvauksia tanssijoiden välittömistä kehollisista havainnoista. Luvussa 4 analysoin tanssijoiden kehollisia kokemuksia fenomenologisten käsitteiden valossa. Luvussa 5 kuvaan tanssijoiden kokemusten institutionaalisia puitteita: tanssiteoksen koreografin Sanna Kekäläisen sekä Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksen kehofilosofiaa ja käytäntöjä. Lopuksi pyrin laajentamaan näkökulmaa suomalaisen taidetanssin tämänhetkisiin suuntauksiin.

Keho -sanon käyttö lienee yleistynyt fenomenologisen puhunnan yhteydessä. Toisinaan keho yhdistetään subjektiiviseen kokemuksellisuuteen ja ruumis luonnontieteelliseen objektiiviseen tarkasteluun<sup>17</sup>. Toisaalta keho- sana lainasanana voidaan yhdistää amerikkalaismaiseen, hieman pinnalliseen ”body” - liikuntakulttuuriin, jossa kehoa on pakko muokata ulkonäön vuoksi. Näin tulkiten ruumis -sana suomalaisittain viitatessaan sekä elävään että kuolemaan, tuntuu paremmin kokoavan inhimillisen ruumiina olemisen kokemuksen.<sup>18</sup> Toisaalta kehollisuuden käsitettä käytetään nimenomaan tietyssä kokemuksellisuutta korostavassa ruumistutkimuksessa, jolloin sillä halutaan korostaa kehollisuuden kokonaisvaltaista ja elettyä kokemusta. Tutkimukseni kuvaa tanssijoiden kehollisia kokemuksia tanssiteoksen harjoitusprosessin aikana, mutta käytän keho- ja ruumis-sanaa rinnakkain ja uskon niiden kuvaavan omalla tavallaan kehollisen olemisen erilaisia laatuja.

---

<sup>16</sup> Parviaisen mukaan fenomenologiseen kuvaukseen kuuluu kohteen pitäminen elävänä ja sen prosessinomaisen luonteen ilmaiseminen sekä mahdollisimman tarkkojen termien etsiminen, jotka ilmaisevat välitöntä havaintoa ilman teoretisointia.(Parviainen 2000, 84)

<sup>17</sup> Laine 1996, 49

<sup>18</sup> Palin 1996, 240

## 2 TANSSI TUTKIMUKSEN KOHTEENA

Tavalliselle taidetanssista melko tietämättömälle suomalaiselle tanssi-sana viittaa useimmin sen arkipäiväisiin sosiaalisiin merkityksiin. Voimme kuitenkin melko selvästi erottaa länsimaisen taidetanssin perinteen, johon liittyy omia vakiintuneita arvoja. Länsimaisessa taidetanssi kiinnittyy omaan esittävän näyttämötaiteen perinteeseen, johon luetaan kuuluvan baletti ja myöhemmin Euroopassa ja Amerikassa syntyneet modernin ja uuden tanssin suuntaukset. Taidetanssiin ei katsota kuuluvan kansantanssit, sosiaaliset tanssit ja erilaiset tanssin populaarikulttuurin muodot<sup>19</sup>. Toisaalta taidetanssiksi voidaan tulkita laajemmin tanssin yleisopetus aina baletista flamenco-tanssiin, jota annetaan suomalaisissa taidetanssikouluissa.<sup>20</sup> Tutkimukseni liittyy länsimaiseen taidetanssin, erityisesti sen modernin tanssin uusiin suuntauksiin; nykytanssiin ja uuteen tanssiin.

Euroopassa tanssin pitäminen omana taidemuotonaan liittyi 1500- ja 1600- luvuilla alkaneeseen hovibaletin esitystapahtuman näyttämöllistymiseen ja tanssijoiden ammatillistumiseen.<sup>21</sup> Muihin taiteisiin verrattuna tanssia ei kuitenkaan ole pidetty kovin intellektuaalisena korkeakulttuurina. Myös tutkimuksen kohteena taidetanssi on saanut varsin vähän huomiota. Thomasin (1995) mukaan tarkastellessa tanssia alakulttuurin ”populaarina” tai jonkin eksoottisen kulttuurin ”primitiivisenä” ilmiönä se on saanut paljon enemmän näkyvyyttä ja merkittävyyttä. Hän näkeekin syynä tanssin väheksymiselle tutkimuskohteena sosiologiassa tanssin suhteen moderniin. Tanssin liittyessä ruumiin kautta primitiiviseen ja luontoon, ei tanssilla tunnu olevan sosiologian kiinnostuksen kohteen, modernin kanssa juuri mitään tekemistä.<sup>22</sup> Tästä näkökulmasta tarkasteltuna tanssin tutkiminen merkityksellisenä tutkimuksen kohteena viittaisi toisenlaiseen tapaan tarkastella sekä ruumista että modernia. Taidetanssin tutkimus onkin tullut esille, kun sosiaalitieteissä on uudella

---

<sup>19</sup> Halonen 1997, 61

<sup>20</sup> Repo 1989, 34

<sup>21</sup> Au 1993, 23

<sup>22</sup> Thomas 1995, 1-9, 19

tavalla kiinnostuttu ruumiista. Nykytanssi on saanut enemmän tutkimuksellista huomiota myös siksi, että se on tuonut esille valtakulttuurin esittämiseen liittyviä arvoja esimerkiksi performanssitaiteen keinoin. Pelkästään neutraalin esittävän taiteen tai 'taide heijastaa elämää' näkemyksen sijaan taidetanssilla on alettu tulkita olevan vaikutuspotentiaalia keskustelevana ja kantaaottavana mediana. Nykytanssi käsittelee tämän päivän aiheita ja ruumiillisuutta ihmisiä puhuttelevalla tavalla.

Tanssille on mahdotonta antaa universaalia ja muuttumatonta määritelmää. Alun perin tanssi liittyi kiinteästi kaikkiin yhteisöllisesti tärkeisiin tapahtumiin<sup>23</sup>. Nykyisin tanssin funktiot ja sen saamat merkitykset ovat ajallis-paikallisesti hyvin erilaisia. Tanssi on kulttuurisidonnainen ilmiö ja yksi niistä monista ilmiöistä, joiden kautta ihmiset sosiaalistuvat kulttuuriinsa<sup>24</sup>. Parviaisen (1998) mukaan onkin lähes mahdotonta koota kaikkia tanssitradition elementtejä sen kulttuurisen vaihtelun vuoksi<sup>25</sup>. Tanssia voi kyllä tulkita urheiluna, terveyttä edistävänä, sosiaalisena tapahtumana tai taiteellisena ilmauksena. Eichbergin (1998) mukaan funktionalistinen lähestymistapa kuitenkin kadottaa tanssin tärkeitä elementtejä: tanssin tarkasteleminen heimotanssina, baletin perinteenä tai itseilmaisuna ei karakterisoi tanssia universaalisti.<sup>26</sup> Myös Alter (1991) kuvaa kuinka tanssia pyritään usein kuvaamaan suljettuna järjestelmänä sen taiteellisten, sosio-kulttuuristen, historiallisten tai kasvatuksellisten funktioiden perusteella<sup>27</sup>.

Tanssin tarkasteleminen avoimena järjestelmänä liittyy tanssin ruumiillisuuteen, siihen että kaikille liikkumisen muodoille on yhteistä ruumiillinen ilmiö. Ruumiin voi tulkita kuvaavan tanssin olemusta universaalisti, koska kaikessa tanssissa keskeistä on ruumis. Ruumis kiinnittää tutkimuksen ilmiön todentumiseen ruumiillisena ja sosiaalisena rakenteena ja pyrkii välttämään ruumiista irtitulkittua ja itse ilmiöstä poisajautuvaa tutkimusasennetta<sup>28</sup>. Tanssin tutkiminen osana kulttuuria liittyy ajatukseen, että tanssin esittämään ruumiinkuvaan sisältyy jotain yleistä fyysisestä kulttuurista, joka ikään kuin tyylittyy tanssin kautta<sup>29</sup>. Aluksi kulttuuriantropologisessa tanssintutkimuksessa tanssi tulkittiin yksinkertaisesti heijastavan sosiaalisia rakenteita<sup>30</sup>. Toista näkökulmaa edustaa ajatus tulkita tanssin ylläpitävän kulttuurin ja yhteisön ruumiillisuuteen

<sup>23</sup> ks. esim. Sarje 1995, 33

<sup>24</sup> Halonen 1997, 60

<sup>25</sup> Parviainen 1998, 75

<sup>26</sup> Eichberg 1998, 116-117

<sup>27</sup> Alter 1991, 6-7

<sup>28</sup> Eichberg 1998, 117

<sup>29</sup> Aalten 1997, 43-44

<sup>30</sup> Novack 1995, 182

liittyviä käsityksiä sekä muodostavan myös aivan omanlaisena ruumiillisen tietoisuuden ja tietämisen tavan<sup>31</sup>. Tämän mukaan tanssi ei siis vain heijastelisi ympäristöään, vaan tanssin käytännöt muodostavat oman ruumiillisen alueen, jossa aktiivisesti luodaan ruumiillisia merkityksiä. Thomasin (1995) mielestä taidetanssi tulisi nähdä samanaikaisesti sekä refleksiivisenä käytäntönä että ympäristönsä sosiokulttuurisena tuotteena. Hänen mukaansa tanssi ei vain puhu yhteiskunnasta *speaking of*, vaan tanssi puhuttelee yhteiskuntaa, *speaking to*<sup>32</sup>. Myös Haapala (1999) kuvaa tanssin dialektista suhdetta ympäristöön heijastus- ja vaikutuspotentiaalien käsitteillä. Tanssi kehotaiteena kykenee heijastamaan ympäristönsä arvoja, mutta tanssilla on myös vaikutuspotentiaalia heijastamisen mahdollisuutensa kautta.<sup>33</sup> Paitsi dialektinen kulttuurinen tuote, tanssi on myös yksilöllinen kokemuksen kenttä ja dialektinen suhteessa tanssijaan itseensä. Tanssivan ruumiinsa tanssija kautta oppii tuntemaan itseään ja kuuntelemaan kehollista. Kehollisuuden näkökulma tanssiin yhdistää tanssin kulttuuria ilmaisevan kehollisuuden sekä yksilön tiettyyn aikaan ja paikkaan liittyvän ruumiilliseen kokemuksen.

Tanssikirjallisuudessa ilmaistaan varsin usein tanssin huonon aseman syyksi kolme seikkaa: tanssiin liittyvä naisinen, ei-verbaalinen ja ruumiillinen.<sup>34</sup> Tanssivan ruumiin liittyessä mentaaliseen, naisiseen ja primitiiviseen, on tanssi jäänyt tieteellisen tutkimuskentän marginaaliin. Sparshot (1988) selittää tanssin heikon aseman syyn hieman toisella tavalla. Hänen mukaansa tanssin asema ei johdu sen katoavasta, naisisesta tai ruumiillisesta luonteesta, vaan tanssin merkityksettömästä sisällöstä. Tanssi ei esteettisenä taidemuotona puhuttelisi ja synnyttäisi merkityksiä ja tämän vuoksi tanssi ei myöskään voi synnyttää omaa filosofiaa tai teoriaa. Vaikka siis olisi olemassa kuinka kauniita tansseja, ei voi olla tanssin filosofiaa, koska tanssin merkitys jää sekavaksi tai moninaiseksi. Sparshotin mukaan tanssista voi siis tulla tutkimuksen erityinen kiinnostuksen kohde vain, jos tanssi saavuttaa merkittävän aseman kulttuurissa tai tanssin ideologia integroituu vallitsevan ideologian kanssa.<sup>35</sup> Sparshotin tapaan tanssin tulkitseminen esteettisen näkökulmasta tarkoittaa tanssin tarkastelua selväpiirteisenä, muuttumattomana ja esteettisesti arvoitettava objektina ikään kuin maalausta seinällä. Esteettistä tanssin tulkitsemisen tavassa tietäminen ja tanssin taidestatus perustuvat identifioitavissa olevaan tanssiteokseen ja sen rakenteiden kuvaamiseen ja analysointiin. Tätä näkemystä edustavat tämänhetkisessä

<sup>31</sup> ks. esim. Fraleigh (1987), Parviainen (1998)

<sup>32</sup> Thomas 1995, 21, 27-28

<sup>33</sup> Haapala 1999, 1-7

<sup>34</sup> Copeland&Cohen 1983; Carter 1998; Fraleigh & Hanstein 1999; Thomas 1995; Burt 1995

<sup>35</sup> Sparshott 1988, 9-16; 1983, 97

tanssintutkimuksessa mm. Graham McFee ja Janet Adshead<sup>36</sup>. Parviaisen (1998) mukaan länsimaiseen taidetanssiin kohdistunut kiinnostus on ollut normatiivisen esteettinen ja muut näkökulmat poissulkeva, minkä vuoksi on erityisen tärkeää pystyä tarkastelemaan taidetanssia muidenkin asioiden kautta<sup>37</sup>. Myös Sarjen (1992) mukaan käsitys, että tanssi olisi teoreettisesti jäsentymätön taiteenala johtuu siitä, että filosofit eivät ole tarpeeksi perehtyneet tanssiin ja että eivät ole osanneet tulkita tanssin ruumiillista tapaa puhutella ja synnyttää merkityksiä.<sup>38</sup>

Keller (1988) kirjoittaa naistutkimuksen ja tieteen sosiologian näkökulmasta kuinka tiede on ollut yksinomaan länsimaalaisten keskiluokkaisten valkoihoisten miesten tiedettä, joka ei ainoastaan valitse ”parasta teoriaa” vaan määrittelee myös tieteeksi kutsumamme ilmiön kanssa yhteensopivat kiinnostuksen kohteet sekä tiedon jäsentämisen tavat.<sup>39</sup> Länsimaisessa tieteen diskurssissa tanssi näyttäytyy aiheena, josta ei juurikaan ole tieteellisesti mitään sanottavaa. Tämän käsityksen ylittämiseksi tulisi osoittaa, että tanssi pystyy olemaan tieteellisen tutkimuksen kohde sekä tavat, joilla tanssia voi tutkimuksellisesti lähestyä omana ilmiönään. Ensimmäinen ongelma liittyy tanssin ei-verbaalisen ja hetkelliseen luonteeseen ja siihen ristiriitaan, että ihmisen tieto ymmärretään puolestaan pysyvänä, objektinkaltaisena ja kielikeskeisenä. Tanssin ei-verbaalisuuden ongelma oli taidetanssille (baletille) jo sata vuotta sitten erityinen ongelma: saavuttaakseen arvostetun taiteen aseman tanssin tuli kiinnittyä juonelliseen draamaan<sup>40</sup>. Toisaalta ei-verbaalinen ei saisi johdattaa sellaiseen käsitykseen, että tanssista puuttuisi kommunikoinnin välineenä ja tutkimuksen kohteena jotain korvaamatonta. Toinen ongelma on liittynyt seikkaan, ettei tanssin taideteosta voi erottaa tekijästään, tanssijasta. Tanssintutkimuksessa ei ole ollut yhtenäistä näkemystä siitä mikä tutkimuksen objekti. Esimerkiksi useat filosofit ovat pitäneet seikkaa, että tanssinteoksille ei ole kunnollista notaatiojärjestelmää tieteellisen tutkimuksen perusesteenä<sup>41</sup>.

Tanssi on keino vangita jotakin olemisen katoavasta luonteesta ja toisaalta sen kokemista fyysisesti. Kun tanssista tulee jotain enemmän kuin esittämänsä liikkeet, tanssi ilmiönä kokonaisuudessa tulkitaan joksikin omakseen.<sup>42</sup> Kolmas tanssin tulkitsemisen ongelma liittyykin siihen, että perinteisen tanssinteorian mukaan tanssi ei ole osattu tulkita ”joksikin omakseen”, vaan tanssiva ruumis on totuttu näkemään ensisijaisesti ilmaisun välineenä ja ulkoisen maailman

<sup>36</sup> Ks esim. Adshead 1988, McFee 1999

<sup>37</sup> Parviainen 1998, 10

<sup>38</sup> Sarje 1992, 9-10

<sup>39</sup> Keller 1988, 9

<sup>40</sup> Au 1993, 43

<sup>41</sup> Sarje 1992, 9-10

<sup>42</sup> Fraleigh 1998, 136-137

representaationa<sup>43</sup>. Tanssintutkimus on tukeutunut lyhyen tutkimusperinteensä aikana esteettis-filosofisiin lainakäsitteisiin ja -teorioihin, kykenemättä luomaan omaan tanssikeskeistä teoriaa tai lähestymistapaa, joka tutkisi tanssin fyysistä, kineettistä, visuaalista ja auraalista kokemusta<sup>44</sup>. Esimerkiksi Langerin kirjoittamalla *Feeling and Form* (1953) teoksella, joka pohjautuu ilmaisulliseen ja esteettiseen käsitykseen tanssista, on ollut voimakas vaikutus myöhempään tanssinteorioihin.<sup>45</sup> Myös ruumiiseen liittyvät lainakäsitteitä, kuten ”ruumiinkieli” tai ”ruumis symbolina”, on pidetty vastaavan huonosti sitä tapaa kuinka ruumis tanssissa synnyttää merkityksiä.

Edellä mainitsemani tanssintutkimuksen ongelmat, tutkimuksen jäsentymättömyys ja yhteisten käsitteiden puuttuminen kuvaavat kuitenkin myös avoimuutta ja lähestymistapojen rikkautta. Tanssintutkimus on ollut monitieteellistä ja avoin eri lähestymistavoille. Seuraavaksi kuvaan erilaisia tapoja lähestyä tanssia. Tuon tarkemmin esille mahdollisuutta lähestyä tanssia kokemuksellisuuden ja fenomenologisen metodin kautta.

## 2.1 Tanssintutkimuksen lähestymistavat

Tanssintutkimus on monitieteellistä ja tanssiin on monia lähestymistapoja. Kunkin tutkimustavan, esimerkiksi historian, kulttuuriantropologian, sosiologian, kirjallisuuden, filosofian, naistutkimuksen, liikuntakasvatuksen, psykologian ja estetiikan on katsottu omalla tavallaan kuvaavan tanssin ilmiötä. Tanssia on tutkittu myös terapiana ja tanssiin on kehitelty omia notaatiojärjestelmiä, liikeanalyseja ja kehotekniikoita. Mitään tarkkaa määritelmää tai vakiintunutta tanssintutkimuksen perinnettä ei kuitenkaan ole olemassa<sup>46</sup>.

Fosterin mukaan eräällä tavalla kaikki tanssijat tekevät tanssintutkimusta omilla kehoillaan ja koreografi teoretisoi kehollisuutta<sup>47</sup>. Kalhan mukaan tanssintutkimus, joka käyttää esimerkiksi sosiologista tai antropologista näkökulmaa tanssiin on eri asia kuin tanssintutkimus, jota tanssija tai koreografi tekee tanssin ”sisältä käsin”<sup>48</sup>. Tanssijoiden parissa on alettu jopa puhua tanssin ”tutkimuksesta”, kun tanssija tutkii omaa liikkumistaan<sup>49</sup>. Tämänkaltaisella jaolla tanssijoiden ja

<sup>43</sup> ks. Esim. Thomas 1995, 6-8; 20

<sup>44</sup> Alter 1991, 1-5

<sup>45</sup> Thomas 1995, 10; Alter 1991; Copeland&Cohen 1983,8

<sup>46</sup> McFee 1999, 1

<sup>47</sup> Parviainen TANSSI-lehti 1/ 1997

<sup>48</sup> Tudeer TANSSI-lehti 4/1999

<sup>49</sup> Parviainen TANSSI-lehti 4/1999



tutkijoiden tekemään tanssintutkimukseen on Fosterin mukaan haluttu korostaa tanssin omaa ainutlaatuista tapaa tietää. Tanssijat ovat epäilleet voisiko muilla tieteenaloilla olla mitään sanottavaa ilman omakohtaista kehollista kokemusta tanssivasta ruumiista. Hänen mielestään kuitenkin jako tutkijoihin ja tutkija-tanssijoihin heijastaa länsimaista ruumiin-mieli- dikotomiaa.<sup>50</sup> Suomalaisessa tanssintutkimuksessa ei ehkä ole niin voimakkaasti jakoa ”käytännölliseen” ja ”teoreettiseen” tanssintutkimukseen kuin Fosterin luonnehtimassa amerikkalaisessa tanssintutkimuksessa. Suomalaiset tanssintutkijat ovat usein tanssijoita, tanssinharrastajia, pedagogeja tai koreografeja. Tutkimuksen taustalla on usein tanssiharrastus, aihe joka on oman yliopistollisen tieteenalan pohjalta alkanut kiinnostaa tutkimuksen kohteena. Suomalainen tanssintutkimus on alkanut kehittyä vasta 1990-luvulla. Useimpien tutkijoiden ongelmana on ollut löytää sellainen tanssista puhumisen tapa, jota myös tanssin ulkopuoliset voisivat ymmärtää. Vaikeimmassa tilanteessa ovat olleet taiteellispainotteista tutkimusta<sup>51</sup> tekevät tanssintutkijat, joilta puuttuvat kokonaan metodit ja käsitteet sekä työn arvioinnin kriteerit<sup>52</sup>.

Tanssiantropologian ja tanssin historian ovat alueet, joilla tanssin tutkimista pidettiin ensimmäisenä legitimiinä tutkimuskohteena. Tanssihistoria on ollut lähinnä tähtien elämäkertojen ja merkkiteosten historiaa, niinpä muihin taiteenaloihin verrattuna tanssihistorian kirjoitusta on kuitenkin luonnehdittu ohueksi ja sattumanvaraiseksi.<sup>53</sup> Klassista tanssintutkimusta on ollut esimerkiksi yksityiskohtaisen teosanalyysit tai kasvatuksellinen näkökulma tanssiin. Kulttuuriantropologia on kiinnostunut eri kulttuurien tansseista ja tanssin filosofia merkitysten syntymistä ja tanssin olemusta. Sosiologia pyrkii kuvaamaan tanssia sen sosiaalisessa ja institutionaalisessa ympäristössä, toisaalta sen heikkoutena voidaan pitää kyvyttömyyttä tavoittaa tanssin taiteellista puolta.<sup>54</sup> Uusia tutkimuskohteita tanssin alalla ovat olleet feministinen teoria ja sukupuolitutkimus; koreografian tutkiminen eräänlaisena kirjoittamisen ja lukemisen tilanteena; esittämisen ja ruumiillisuuden tutkimus; rodun ja kulttuuristen piirteiden representaation tutkiminen sekä tanssin poliittisuus ja talouden vaikutus tanssitaiteeseen.

Länsimainen taidetanssi ei ole neutraali näkökulma, vaan määrittelee länsimaisen, tanssin ja taiteen suhteita ja sisältöjä. Määrittelemällä itsensä korkeakulttuuriseksi taidetanssia harvoin tulkitaan oman kulttuurin erityispiirteenä. Taidetanssissa vaikuttaa jonkinlainen lineaarinen ja

<sup>50</sup> Parviainen TANSSI-lehti 1/1997

<sup>51</sup> Teatterikorkeakoulussa lisensiaatin- ja tohtorintutkinnot ovat joko tieteellis- tai taiteellispainotteisia.

<sup>52</sup> Parviainen TANSSI-lehti 4/1999

<sup>53</sup> Sarje 1995, 17-19

<sup>54</sup> Thomas 1995, 23

evolutionistinen kehitysajattelu, jonka mukaan tanssin uskonnollisia ja rituaalisia muotoja pidetään kehityksen alkupäässä olevina ja taidetanssi edustaa tanssin kehittyneimpää muotoa<sup>55</sup>. Taidetanssi tekee pesäeron tanssin ei-esittäviin perinteisiin, joissa tanssi on osa sosiaalista tapahtumista. Taidetanssi on poiskirjoittanut perinteestään alakulttuurisia vaikutteita, vaikka korkeakulttuurin ”eteenpäin kehittyminen” ja samanaikaisesti ”hengissä pysyminen” vaativat suhdetta aikansa ihmisiin siinä mielessä, että populaarin kentältä nousevat usein ihmisiä kiinnostavat ja puhuttelevat aiheet. Esimerkiksi mustaihoisten tanssin perinnettä tai naisten tanssia ei ole kirjoitettu osana länsimaista taidetanssin historiaa, vaikka modernin tanssin ensimmäiset tanssijat ja koreografit olivat naisia ja vaikka muistien tanssilla oli suuri vaikutus modernin tanssin synnylle. Carterin (1998) mukaan tanssintutkimuksessa on jo useiden kymmenien vuosien ajan voimistunut itserefleksiivisyyden tendenssi ja tanssia on yhä selvemmin alettu tulkitsemaan kulttuurisen kontekstin tuotteena ja määrittelemään tarkemmin kenen lähtökohdista tanssia ilmaistaan<sup>56</sup>.

Tanssi on naistutkimuksen näkökulmasta monien marginaalien kenttä, tanssissa vallitsee paljon sellaisia piirteitä, jotka naistutkimus tulkitsee nimenomaan valkoihoisen, keskiluokkaisen miehisen maailman määrittelemäksi ja hallitsemaksi alueeksi. Taidetanssista puhutaan ikään kuin muiden maiden, kulttuurien tai alakulttuurien tanssia ei olisi olemassakaan. Naistutkimuksen näkökulmasta on kritisoitu tanssin erillishistorioiden olemassaoloa ja vaadittu eri näkökulmia yhdentävää tanssinhistorian kirjoitusta<sup>57</sup>. Tanssia on pidetty puhtaana taiteena ja sen esteettisiä sisältöjä korostettu, ikään kuin tanssin suhde rotuun, kansaan ja sukupuoleen olisi merkityksetön. Tanssin maailmaa on luonnehdittu hallitsevan ”miehinen katse”<sup>58</sup>, useimmat tunnetut koreografit ovat miehiä, kun taas tanssijat ovat naisia. Naistutkimus on ollut kiinnostanut siitä tavasta kuinka tanssiva nainen representoidaan taidetanssissa. Toisaalta tanssia on alettu myös tulkitsemaan positiivisena, ei ainoastaan naisia alistavana, koska tanssi on antanut naisille mahdollisuuden ammattiin ja toimeentuloon.

Tanssin tarkastelu on perinteisesti tarkoittanut ulkoisen kehon tarkastelua, johon ei ole liittynyt tanssijan ruumiillista kokemusta. Tanssin ilmiön tarkastelussa tanssijoiden ruumiilliset kokemukset on perinteisesti ohitettu merkityksettöminä tai liian henkisinä asioina. Kokemuksellinen tietäminen

---

<sup>55</sup> Grau 1998, 197-198

<sup>56</sup> Carter 1998, 119

<sup>57</sup> Burton 1998, 121-128

<sup>58</sup> Thomasin (1995, 313) mukaan Chirsty Adairin tanssiin soveltama ”miehisen katseen” naista alistava tulkinta liittyy tanssin tarkastelemiseen vain visuaalisen kautta. Tanssin olemus perustuu ruumiilliseen, niinpä tanssin tarkasteleminen alistettuna katseen kohteena uusintaa tanssin marginaalista asemaa.

on ymmärtävää tietoa. Seuraavaksi tarkastelen tanssin lähestymistä kokemuksellisen tai fenomenologisen teorian kautta, jotka pyrkivät kuvaamaan tanssia ”sisältäpäin”, tanssijoiden omien kokemusten kautta.

## 2.2 Tanssin kokemuksellinen teoria

Taiteiden tutkimuksessa on jouduttu etsimään sellaisia lähestymistapoja, joilla tiede voi käsitellä inhimillisiä kokemuksia. Holistisella tietämyksellä ja ns. knowing-in-action tutkimustyyllillä tiede lähenee taidetta ja on esimerkiksi tanssintutkimukselle merkityksellisempää kuin perinteinen kokeellinen tutkimus<sup>59</sup>. Taiteen esteettisiä kysymyksiä ja taide-elämyksiä onkin tutkittu paljon fenomenologisesta näkökulmasta, sen sijaan tanssia ole juurikaan tarkasteltu fenomenologisesti.<sup>60</sup> Fenomenologia tutkii ruumiillisen tietämisen tapaa ja pitää tätä tietoa itsessään merkityksellisenä. Perinteisen esteettisen ja visuaalisen tanssin tarkastelun sijaan fenomenologia pystyykin kuvaamaan tanssijan tiedollisia аспекteja tanssijan käytännöissä sekä tanssijan ruumiillisen identiteetin muodostumista<sup>61</sup>. Fenomenologisesti tarkasteltuna tanssiva ruumis ei ole niinkään passiivinen kuva ulkoisesta maailmasta, vaan läsnäolollaan aktiivisesti merkityksiä luova. Varto (1996) viittaa nykytanssin kehollisuuden trendin liittyvän tanssin olemuksen määrittelyyn ja toteaa ettei kehollisuuden tarkasteleminen sinällään ratkaise mitään, koska tanssi perustaltaan on teoksia, tanssimista ja katselemista. Toisaalta hänen mielestään kehollisuuden tietoiseksi tekemisellä on kuitenkin erityinen merkitys tanssijalle.<sup>62</sup> Tanssijat tutkivat työssään oman kehollisten kokemusten suhdetta näkyvän liikkeeseen. Fenomenologinen ote tarjoaa tanssintutkimuksessa ja -opetuksessa tanssijoille ja koreografeille keinon ymmärtää kehon liikkeitä ja merkityksiä. Fenomenologinen tarkastelun avulla voidaan tarkentaa tanssijan aisteihin perustuvaa koettua kehoa ja toisaalta tarkastella kriittisesti kehoa koskevaa esiymmärrystä.<sup>63</sup>

Fenomenologinen lähestymistapa on tarjonnut tanssintutkimukselle tavan lähestyä tanssi ei-arvottavasta, ei-esteettisestä ja ei-muotopainotteisesta näkökulmasta. Tarkastelutapa kuvaa tanssimisen kautta saatua tietämisen tapaa, eli korostaa tanssijan kykyä olla oman kehollisen tiedon subjekti. Tanssin fenomenologinen tarkastelu on avoin erilaisille kokemuksen subjekteille, se viittaa useisiin tanssin kokijoihin: tanssijaan, ryhmään, opettajaan, koreografiin, katsojaan, yleisöön,

<sup>59</sup> Anttila 1997, 120

<sup>60</sup> Sarje 1992, 51

<sup>61</sup> Parviainen 1998, 15

<sup>62</sup> Varto 1996, 61

<sup>63</sup> Parviainen 2000, 84

kriittikkoon tai satunnaisiin kokijoihin. Fenomenologiassa tutkimuksen johtolankoina ovat *erilaiset* ruumiilliset kokemukset, jotka yhdessä kuvaavat kehollisen olemisen inhimillistä luonnetta. Jonkinlaista tanssin kokemuksellisuuden historiaa voidaan katsoa välittäneen menneiden tanssitaiteilijoiden elämäkerrat ja kirjoitukset.

Tanssin kokemuksellinen teoria pyrkii tuomaan esille tanssiin liittyviä oletuksia, joissa tanssiva ruumis ajatellaan erillisenä mielestä. Tanssissa kehon ja mielen erillisyyks on puhuttua, kirjoitettua ja käytäntöä ja tulee esille tanssisalissa, näyttämöllä ja esimerkiksi tanssinopetuskirjoissa<sup>64</sup>. Tanssissa ruumis on ikään kuin unohdettu ja tanssissa on ollut vähän tilaa omille kokemuksille ja määrittelyille. Dualismia todentaa tapa ajatella, että ruumis tekijäisesti koostuu irrallisista ruumiinosasista. Tämän mukaan tanssijalla tulisi olla on kehoonsa kurinalainen, elinikäinen ja omistautuva suhde. Esiintymistilanteessa saatetaan kuitenkin vaatia ”sielulla tanssimista” tai että tanssija ei saisi olla ”tekniikkansa vanki”. Myös tanssi-ideoiden ajatellaan syntyvän tanssivan kehon ulkopuolelta ja tanssitreenaamisen nähdään yksinomaan fyysisenä suorituksena, jonka kohteena on ruumis<sup>65</sup>. Kartesiolainen dualismi pyritäänkin ylittämään käsittämällä ruumiin ja mielen suhde keskustelevana luonteeltaan<sup>66</sup>. Tanssija on myös subjekti ja tanssijan kehollisuus liittyy kokonaisvaltaisesti itsen hahmottamiseen. Tanssijaa tulisi ajatella kehon ja mielen kokonaisuutena: treenaaminen on ruumismielenä ajattelemista, ei mielen yli ruumiin ajattelemista. Toisaalta tanssijan kokemusmaailmassa on erotettavissa kehollisen olemisen erilaisia laatuja, joissa ruumis ja mieli ovat käsitettävissä eroaviksi asioiksi.

Vasta 80-luvulla tanssintutkimuksessa ”löydettiin” fenomenologinen tutkimusote, jota pidettiin lupaavana, koska sen katsottiin tarjoavan perinteiseen tanssitutkimukseen verrattuna paljon tanssikeskeisemmän teorian.<sup>67</sup> Fenomenologisen tutkimusotteen on koettu välittävän tutkittavan ilmiön luonnetta kokonaisvaltaisena ja tutkittavalle ilmiölle avoimena pysyvänä. Jo vuonna 1968 ilmestyi Maxine-Sheet-Johnstonen *The Phenomenology of Dance*, joka kuitenkin pohjautuu Langerin esteettiseen<sup>68</sup> teoriaan.<sup>69</sup> Ensimmäisenä tanssia fenomenologisesti lähestyvänä pidetään Sondra Horton Fraleighin teosta *Dance and the lived body* (1987), jossa hän osoittaa modernin

<sup>64</sup> Parviainen 1998, 13

<sup>65</sup> Fraleigh 1987, 11

<sup>66</sup> Fraleigh 1987, 12-13

<sup>67</sup> ks. esim. Copeland & Cohen 1983, 8

<sup>68</sup> Langerin (Alter 1991, 33,38) mukaan tanssivat ruumiit luovat taiteellisia illuusioita, eikä tanssija ole merkityksellinen pelkästään ruumiillisella olemisellaan. Tanssiteorioihin jäi perintö erottaa tanssin sisältö ja muoto toisistaan, jolloin ruumis ikään kuin antaa ruumiillisen muodon abstraktisti (pään) ajatuksille.

<sup>69</sup> Alter 1991, 33; Parviainen 1998; Sarje 1992,51

tanssin ja eksistentialismin kohtaamispinnan sekä liittää fenomenologisen käsitteistön tanssi-ilmion tarkasteluun. Fraleighin mukaan tanssin tarkastelu fenomenologisesta näkökulmasta liittyy postmodernin tanssin kehityskulkuun: sen filosofinen sisältö on yhtenevä fenomenologian kanssa, koska molemmissa korostuu ruumiillisen olemisen ei-pysyvä luonne.<sup>70</sup>

Tanssia on tutkittu Suomessa vähän,<sup>71</sup> tanssin, ruumiin ja fenomenologian suhdetta on suomalaisittain tutkittu vielä vähemmän<sup>72</sup>. Esimerkiksi suomalaisten taidetanssiedustajien tanssimääritelmistä puuttui vielä kahdeksankymmentäluvun lopulla fenomenologinen, tanssikeskeinen lähestymistapa kokonaan<sup>73</sup>. Suomalaisessa tanssin teoreettisessa pohdinnassa on kuitenkin 1990-luvulla osoittautunut suosituksi valita lähtökohdaksi tanssin kehollisuus ja fenomenologinen lähestymistapa<sup>74</sup>. Useat suomalaiset tanssinopiskelijat ja tanssintutkijat ovat päätyneet kirjoituksissaan tanssin lähestymiseen kuvailevasta kokemuksellisesta näkökulmasta<sup>75</sup>. Postmodernia ja fenomenologista tanssintutkimusta on luonnehdittu luopumiseksi kokonaan vanhasta lähes loputtomalta vaikuttavasta tutkimustehtävästään määritellä 'mitä tanssi on' ja pyrkimykseksi kuvata tanssin olemuksen hetkellistä, tilannesidonnaista ja kokemuksellista luonnetta kysymällä 'milloin tanssi tapahtuu' ja 'mitä tanssi tarkoittaa'<sup>76</sup>.

Fenomenologista tanssintutkimusta löyhästi yhteenliittävää ovat olleet elettyyn kehoon liittyvät käsitteet sekä tanssivan ruumiin kokemusten kuvailu. Husserlin fenomenologista metodologiaa sekä Merleau-Pontyn eletyn kehon käsitteitä pidetään tanssin kokemuksia kuvaavina<sup>77</sup>. Huolimatta näistä erilaisista lähestymistavoista, ei Parviaisen (1998) mukaan kuitenkaan ole olemassa erityistä tanssin fenomenologiaa<sup>78</sup>. Fenomenologia pitää sisällään erilaisia näkemyksiä, niinpä tanssintutkimukseen sovellettuna fenomenologia ei ole olemassaoleva metodi tai teoria, vaan lähinnä lähestymistapa tai tutkimusperinne<sup>79</sup>. Fenomenologisia käsitteitä käytetään usein jonkinlaisina "lukulaseina" tai

---

<sup>70</sup> Fraleigh 1987, 11-13

<sup>71</sup> Suomessa ilmestynyt tanssista kolme väitöskirjaa: Aino Sarje (1994), Jaana Parviainen (1998) ja Soili Hämäläinen (1999).

<sup>72</sup> Jaana Parviaisen väitöskirja *Bodies Moving and Moved* (1998), muita kirjoituksia mm. Parviainen 2000; 1994, Rouhiainen 2000, Klemola 1990; 1998, Sarje 1992

<sup>73</sup> Repo 1989, 33

<sup>74</sup> Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tudeer 2000, 10.

<sup>75</sup> Esimerkiksi vuonna 1999 ilmestyi 9 tanssijan lopputyötä (Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos ja Turun taiteiden ja viestinnän oppilaitos), jotka käsittelivät tanssin kokemuksellisuutta!

<sup>76</sup> Banes 1987, xxv; Fraleigh 1998, 140

<sup>77</sup> Esim. Fraleigh 1987; 1998, Banes 1987, Klemola 1998, Parviainen 1994; 1997; 1998; 2000, Monni 1995, Rouhiainen 2000

<sup>78</sup> Parviainen 1998, 13

<sup>79</sup> Lämsä & Parviainen 1994, 34

”työkaluina” tarkastellessa tanssin ja liikunnan ilmiöitä<sup>80</sup>. Tanssitutkimusta on kuitenkin jonkin verran kritisoitu kykenettömyydestä ylittää aidolla tavalla dualistisia käsitteitä. Tutkimukset ovat joko uusintaneet mielen ja kehon erillisyyttä kehoon liittyvistä taitavista sanavalinnoista huolimatta, tai kehoa on alettu tulkita ylikuonnollisena, joka jotenkin osaisi kertoa totuuden tai aidon spontaanin liikkumisen tavan<sup>81</sup>.

Kokemuksellinen tanssin tutkiminen tarkoittaa siis ilmiön lähestymistä ’sisältäpäin’, tanssiin liittyvien subjektiivisten kokemusten kautta. Keskeistä kokemukselliselle tavalle tarkastella tanssia on tulkita kehon ja mielen suhde kartesiolaisen dualismin ylittävällä tavalla. Fenomenologisen lähestymistavan avulla pyritään ylittämään ruumiin ja mielen dualismi ja kuvaamaan suhde positiivisella tavalla dialektisena. Tässä tavassa käsittää kehon ja mielen suhde keskustelevana on keskeistä, että kehoa ei pidetä instrumenttina tai välineenä.<sup>82</sup> Tämä tarkoittaa myös kehon tapaa toimia omanlaisena tietämisen ja tuntemisen subjektina, joka eroaa perinteisestä tavasta liittää tietämisen subjekti ainoastaan ajattelevaan mieleen. Keho aistii ja toimii spontaanisti (keho osaa) ja tarkoituksenmukaisesti (keho tietää). Seuraavaksi kuvaan kehon kokemuksellisuutta elettyyn kehoon liittyvien käsitteiden kautta, jotka kuvaavat kehon tapaa toimia liikkumisen ja tuntemisen subjektina: tietävää ja tuntevaa kehoa; kehoempatiaa ja kinesteettistä eläytymiskykyä; kehoa ja tunteita sekä kokemuksellista tilaa ja aikaa tanssissa.

## 2.2.1 Tietävä ja tunteva tanssijan keho

Eletyn kehon käsitteellä tarkoitetaan tapaa tuntea keho kokemuksellisesti. Eletty keho tarkoittaa myös sosiaalista kehoa, yhteisöllisiä tapoja ja tottumuksia, jotka ovat osa koettua kehoa.<sup>83</sup> Tanssijan keho on sosiaalinen keho, johon liittyy tanssin maailmassa omia merkityksiä ja jotka ohjaavat tanssijan suhdetta kehoon. Tanssijan keho ei kuitenkaan ole täysin passiivinen ja säyseä sosiaalinen tuote, vaan tanssivalla keholla on myös omanlainen tietoisuus ja mahdollisuus vastustamiseen ja muutokseen. Tanssijan kehollisuuden voi siis tulkita asenteeksi maailmaa kohtaan. Tämän mukaan tanssijan subjekti ei ole sisäistä tai olemassa vain ajatuksissa tai pään maailmassa, vaan koska tanssija ajattelee kehollaan ja liikkeillään, syntyy tanssijan subjekti keskeisellä tavalla kehollisessa.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> Ks. esim. Rouhiainen 2000,101; Klemola 1998, 17

<sup>81</sup> ks. esim. Alter 1991, 4, 68, Novack 1995, 179

<sup>82</sup> Fraleigh 1987, 4-8

<sup>83</sup> Parviainen 1997, 138

<sup>84</sup> Parviainen 1998, 28-30

Fraleighin (1987) mukaan eletyn kehon ja fenomenologisen kokemuksellisuuden käsitteillä on erityinen mahdollisuus ymmärtää ja kuvata tanssin kehollisuutta. Kehosubjektin (ruumismieli) ja keho-objektin (esinekeho) käsitteillä fenomenologiassa kuvataan eletyn kehon kokemusten erilaisia laatuja. Kehosubjektissa tanssija ei ole yhteydessä ruumiiseen ulkoisen suhteen kautta, vaan subjekti on ruumiillistunut<sup>85</sup>. Kehosubjektiiivinen on myös ajallinen käsite kuvaillen hetkeä, jossa tietoisuus keskittynyt juuri meneillään olevaan tilanteeseen.<sup>86</sup>

Parviaisen (1998) mukaan keho-objektin käsite on puolestaan tapa teoretisoida kehoa vastakohtana eletylle keholliselle kokemukselle<sup>87</sup>. Kiinnittäessä huomionsa kehonsa asentoon peilissä tanssijan esitietoisien kokemuksen jatkumo rikkoutuu ja tanssija tulee tietoiseksi omasta kehollisuudestaan ulkoisen suhteen kautta, keho-objektina. Keho-objektiiivinen kokemus pitää sisällään persoonallisen identiteetin tason, jonka kautta tanssijalle syntyy käsitys omasta ruumiinsa ulkoisesta osaamisesta. Tanssija ei kuitenkaan voi tulla täysin objektiiiviseksi omasta kehollisesta olemuksestaan ja keho-objekti kuvaakin kykyämme tarkastella kehoa objektinkaltaisena. Tarkastellessa kehoa objektina, ei käsitettä tulisi tulkita negatiivissävyisesti, koska se on myös mahdollisuus reflektoida tanssijana olemisen tapaa.<sup>88</sup>

Tapamme saada tietoa maailmasta on kehollinen. Kehollisen tiedon tapaa ei ole arvostettu, vaikka kannamme usein tätä triviaalilta vaikuttavaa tietoa mukanamme arkielämässä. Kehon tieto tarkoittaa tapaa tunnistaa ja tietää asioita, vaikka emme tarkalleen voi kuvata tietämisen tapaa. Kehon esitietoinen ymmärtäminen liittyy kehon intentionaalisuuteen, siihen että keho aistii, reagoi ja muistaa tarkoituksenmukaisesti.<sup>89</sup> Kehollinen tieto tarkoittaa kehon aistimaa tietoa, joka tiedostetaan joksikin, jonka keho itse spontaanisti aistii ja 'osaa'<sup>90</sup>. Kehollinen tieto tarkoittaa kokemuksen kautta oppimista, kehollinen tieto liittyy siis sekä kehoon että mieleen<sup>91</sup>.

Tanssissa keho toimii kehonaistien ja tunteiden kokonaisuutena (sensing ja feeling). Tanssissa on paljon kehollista osaamista ja muistamista. Tanssijan kehollista tietoa on esimerkiksi tanssijan kyky muistaa hyvinkin monimutkaisia liikesarjoja vuosien takaa. Kehollinen muisti kiinnittyy tunteisiin

---

<sup>85</sup> Parviainen 1998, 31

<sup>86</sup> Fraleigh 1987, 15

<sup>87</sup> Parviainen 1998, 33- 36

<sup>88</sup> Fraleigh 1987, 15

<sup>89</sup> Parviainen 1997, 134; 1998, 50

<sup>90</sup> Fraleigh 1987, 15

<sup>91</sup> Biagioli 1995, 71

ja mielikuviin: tanssijan kuullessa tutun musiikin pätjän saattaa tanssijasta tuntua, että jalat ikään kuin tapailevat askelia kuin itsestään. Keholla on tavallaan omia taitoja, jotka toimivat kokonaisuutena. Tanssijoille, jotka ovat luonnostaan nopeita oppimaan ja muistamaan askelsarjoja jää enemmän aikaa hiomaan teknistä taitavuuttaan ja tanssin sisältöä kuin tanssijat, jotka vielä tuskailevat ensimmäisten askelsarjojen kanssa. Joillekin liikkeen kehollistaminen tuntuu tapahtuvan vaivattomammin, heillä on siis erityistä kehollista älykkyyttä. Tanssijan kehollinen tieto on erityistä ja henkilökohtaista siinä mielessä, että vain tanssijalla voi olla tietoa omasta kehostaan. Tanssija ei kuitenkaan perinteisen tiedon tapaan voi *tietää* omaa kehoaan, vaan tanssija *löytää* tuon tiedon tanssimisen kautta. Tieto omasta kehosta on siis yksilöllisesti ja kehollisesti muodostunut<sup>92</sup>.

Muiden taiteiden joukossa tanssi ei erotu erityisenä älykkötaiteena, toisin kuin esimerkiksi kirjallisuus tai musiikki. Tanssijoiden harjoittamaa kehollisuutta ei useinkaan tulkita samanlaisena älykkyytenä kuin kirjallista ”pään tietoa” tietoa.<sup>93</sup> Kehollista osaamista voidaan kuitenkin pitää omanlaisena älykkyytenä, joka koetaan suoremmin kehon kautta aistivana kokonaisuutena<sup>94</sup>. Kehollinen tieto tarkoittaa kokonaisvaltaisempaa kehon taitamista ja tietämistä kuin pelkkä tekninen tanssiosaaminen. Tanssijan kehollinen älykkyys ei siis tarkoita objektikehoon liittyvää tietoa, koska tämä tieto ei auta tanssijaa liikkeiden oppimisessa. Tanssiliikkeiden oppiminen perustuu siihen, että keholla on oma oivallus, joka tulee esille suhteessa ympäristöön.<sup>95</sup> Tanssivan kehon älykkyys on siis ’sisäistä’ ja habituaalista sillä tavoin, että tanssijan ei tarvitse aina uudelleenorientoitua keholliseen. Esiintymistilanteessa liikkeet ovat ikään kuin punoutuneet yhtenäiseksi poluksi ja tanssija luottaa kehonsa osaamiseen ilman jatkuvaa mielen reflektiota. Tanssijan kehollinen tieto ei kuitenkaan tarkoita täysin tiedostamatonta. Tanssijan liikkeet eivät tapahdu vahingossa, vaan kehollinen tieto tarkoittaa harjaantunutta sensitiivistä asennetta kinesteettiselle tuntemiselle<sup>96</sup>.

Jokainen tanssityyli korostaa omalla tavallaan kinesteettisiä taitoja, koska jokaisessa tanssityylissä keho rakentuu liikkeiden kautta omanlaiseksi kokonaisuudeksi. Länsimaisessa taidetanssiperinteessä ulkoinen ja visuaalinen kehon tunteminen on ollut hallitsevaa: tanssijaa on ohjattu tarkkailemaan itseään peilistä ja miettimään ulkonäköään, sen sijaan että tunnistaisi itsensä sisältäpäin. Harjaannuttamalla kinesteettistä tietoisuuttaan, keskittymällä esimerkiksi kehon kuunteluun, tanssija pystyy laajentamaan aistimisen tapaansa ja kehittämään kehollista

---

<sup>92</sup> Parviainen 1998, 129

<sup>93</sup> Rauhamaa TANSSI-lehti 3/ 1995

<sup>94</sup> Fraleigh 1987, 27

<sup>95</sup> Parviainen 1997, 133-137



osaamistaan. Tanssiantropologien Holtin & Batesonin (1970) mukaan kulttuurissa hallitseva kinesteettinen tietoisuus näyttäisi olevan yhteydessä psykologisiin tekijöihin ja tietyt tyyllitellyt asennot kertovat yleisemmin psyykkisestä suuntautumisesta elämään<sup>97</sup>. Tämän mukaan kehon tiettyjen tuntemisen tapojen korostuminen on kulttuurisesti ohjautunutta. Tanssijan omaksuma tyyli ei siis ainoastaan ohjaa tanssijaa tanssimaan, vaan myös aistimaan ja tuntemaan. Kehoaan yksipuolisesti ulkopuolelta tarkkailevat tanssijat kieltävät itseltään mahdollisuuden kehittää taitojaan ja sisäistä kehollista tietoisuuttaan.<sup>98</sup>

Fenomenologinen kokemus ruumiista tarkoittaa kaikkien aistien muodostamaa kokemusta, ei ainoastaan tanssin visuaalista kokemusta.<sup>99</sup> Jotta tanssija pystyisi käyttämään kaikkia havaitsemisen mahdollisuuksia tanssissaan, hän tarvitsee strategioita osallistuakseen siihen mikä on aistittavissa ja tunnettavissa.<sup>100</sup> Erilaisten kehokeskeisten tekniikoiden avulla tanssija pystyy laajentamaan kehollisen kokemusten mahdollisuuksiaan ja kinesteettistä tietoisuuttaan. Kehokeskeiset tavat suhtautua tanssivaan kehoon liittyvät siis fenomenologiseen tapaan tulkita keho kokemuksellisenä ja osaavana tanssimisen subjektina. Uusissa tanssitekniikoissa tekniikka ja keho itsessään eivät näyttäyty mekaanisena ja abstraktina, vaan enemmän energioiden virtoina tai olemuksina<sup>101</sup>. Batson (1996) kuvaa muutosta tanssitekniikoissa paradigmaattisena muutoksena mekaanisesta (ruumis objektina) orgaaniseen (keho subjektina) ja tarkoittaa somaattisten opetusmallien löytämistä tanssin opetukseen ja oppimiseen mekaanisten sijaan<sup>102</sup>.

## 2.2.2 Kehoempatia ja kinesteettinen eläytymiskyky

Pakkanen (1998) määrittelee tanssin ihmistuntemuksellisenä, kulttuurin tuotteena ja itsetuntemuksellisenä. Yleisellä tasolla osa liikkeistä voidaan pitää kaikille ihmiselle yhteisenä kielenä. Liike on ihmisille universaali ilmaisumuoto, liikettä voidaan pitää myös vieraana kielenä, jota tulkitaan kulttuurisidonnaisella tavalla. Tanssissa on siis sekä universaalisuutta että kulttuurisidonnaisuutta ja sen merkitys perustuu fyysisen kokemuksen yleisinhimillisyyteen.<sup>103</sup> Liikkeiden ja tunnetilojen aistiminen vaatii katsojalta kykyä kykyyn aistia ja tulkita kehon ilmaisua

---

<sup>96</sup> Parviainen 1998, 52

<sup>97</sup> Halonen 1997, 66

<sup>98</sup> Preston-Dunlop 1998, 44-45

<sup>99</sup> Parviainen 1998, 38

<sup>100</sup> Preston-Dunlop 1998, 41-43

<sup>101</sup> Kozel 1995, 223

<sup>102</sup> Batson 1996, 14

<sup>103</sup> Pakkanen 1998, 124

kulttuurisidonnaisella ja universaalilla tavalla. Kehollinen ilmaisu ei kuitenkaan ole kielen kaltaista kommunikaatiota, koska sitä ei tulkita yksinomaan analyttisesti, vaan se tulkitaan ja tuotetaan esitietoisella tasolla<sup>104</sup>.

Tanssi esittävä taiteena tulkitaan usein dikotomisesti katsoja- subjekti ja tanssija -objekti näkökulmasta. Fenomenologinen tanssintutkimus tulkitsee tanssin kokemuksen tanssijan ja katsojan yhteisenä ruumiillisena kokemuksena. Tanssi on yleisöllekin ruumiillinen kokemus, vaikka eivät ruumiillisesti itse ole sitä tuottamassa. Useat tanssintutkijat viittaavat tähän tanssia katsovan yleisön kykyyn tulkita merkityksiä aktiivisesti oman kehollisen kautta<sup>105</sup>. Tanssin kokemus ei perustu *kykyimme nähdä* ja tarkastella ulkopuolisen tapaan tanssin visuaalista muotoa, vaan tanssin kokemus perustuu *kykyyn kokea* ja muistaa vastaavaa omalla keholla. Parviaisen (1998) mukaan tanssin kokeminen perustuu vastaavuuteen tai vaihdettavuuteen katsojan kehollisuudessa. Tanssijan näkyvä kehollisuus on käännettävässä suhteessa katsojan keholliseen kokemukseen. Tanssijan kokema keho ei kuitenkaan koskaan ole täysin sama keho, jonka katsoja näkee. Tanssijan ja katsojan kokemukset eivät ole täysin vastaavat tai vaihdettavat, vaan niiden välissä on itsen ja toisen välinen kuilu. Tanssijat tutkivat työssään tätä koettujen liikkeiden ja visuaalisen ilmaisun suhdetta tai vaihdettavuutta.<sup>106</sup>

Kehollisen vaihdettavuus ja kehoempatia eivät liity vain tanssija ja yleisön väliseen ruumiilliseen kokemukseen, vaan myös tanssijan ja koreografin väliseen työskentelyyn ja tanssijan kykyyn omaksua ja löytää omalla keholla se liike, jota koreografi haluaa ilmaista. Preston-Dunlop (1998) mukaan tanssia ja liikettä ei voi välittää toiselle yksinomaan sanoin, vaan kehollinen omaksuminen perustuu keholta keholle omaksumiseen. Koreografi pystyy auttamaan tanssijoita löytämään yhteyden näkemänsä liikkeen ja kehossaan tuntemansa liikkeen välillä mielikuvien avulla. Koreografi pystyy siis rakentamaan mielikuvilla yhteyttä visuaalisen, kielellisen maailman ja kehollisen tietoisuuden välille. Mielikuvien kautta tanssija oppii erkaannuttamaan itsensä yksittäisistä aistimuksista ja saada aistimuksia yhdistävän kokonaisvaltaisemman käsityksen olemisesta, vaikkapa ”karhumaisesta kömpelydestä”. Poeettinen kieli ikään kuin avaa tanssijan ja

---

<sup>104</sup> Parviainen 1998, 49

<sup>105</sup> Alter (1991) löytää tämän kehoempatian idean mm. Goodamanin, Laban, H'Doublerin, Martinin, Seldenin, Collingwoodin ja Langerin tanssiteorioista. Parviainen (1994, 64) määrittelee tämän yhteisen kokemuksellisuuden esiobjektiivisen- käsitteen kautta

<sup>106</sup> Parviainen 1998, 66

koreografin verbaalisen ja kehollisen yhteyttä<sup>107</sup>. Tanssijoille voi muodostua omanlainen tapa puhua ruumiiseen liittyvistä liikkeellisistä laaduista, jotka tuntuvat kuvaavan normaalikielen ilmauksia paremmin liikkeen olemusta<sup>108</sup>.

### 2.2.3 Tunteiden kehollisuus ja kehon tunteellisuus

Tanssin tunneteoroiden mukaan tanssija kehollistaa tai pukee arkipäivän tunteita kehollisen asuun. Tanssi on tämän näkemyksen mukaan tunnetilojen muuttamista liikkeiksi ja keho on vain ilmaisun väline.<sup>109</sup> Pyrittäessä ylittämään mielen ensisijaista asemaa tuntemisen subjektina, tulisi tarkastella myös kehoa kykenevänä olemaan tuntemisen ja ilmaisun subjekti. Keho ei ole vain tunteiden ilmaisin, vaan tanssija kokee kehollaan ja voi tulla tietoiseksi kehonsa kautta omista tunteistaan. Tanssija tutkii työssään tätä tunteiden kehollistamista ja toisaalta keholla tuntemista. Tanssiin liittyvä kehollisuus on siis omanlainen tuntemisen ja ilmaisun tapa, joka ei vain heijastele arkielämän tunnetiloja. Niinpä tanssi-ilmaisua voisi kuvailla keholla tuntemiseksi kuin tuntemisen teeskentelemiseksi.<sup>110</sup> Tanssin synnyttämällä tunnetilalla ei ole tarkkaa vastaavuutta kieleen, vaan tunnetila puhuttelee poeettisen tapaan. Toisinaan tanssissa kuitenkin tarvitaan dramaattisia tunteita. Tanssijan on tarkoitus välittää vahvoja tunteita näyttämöltä katsomon viimeiselle riville asti. Koreografi vahvistaa tunnetiloja voimakkaammiksi, avaa kehollisen tunteen yleisölle nähtäväksi ja antaa tunteelle liikkeessä erityisen muodon. Tunnetila ei tällöin ilmene niinkään esimerkiksi kasvojen ilmaisuna, vaan tunne ilmenee kokonaisvaltaisemmin koko keholla dynaamisena tai spatiaalisena muotona.

### 2.2.4 Kokemuksellinen tila ja aika tanssissa

Tanssissa aika ja tila ovat sekä tanssijalle että yleisölle koettuja. Nykytanssissa tanssiteokset useimmiten irrottautuvat objektiivisesta kelloajasta. Nykytanssit vaikuttavat ”ajattomilta” siinä mielessä, että niissä luodaan kokonaan oma aikaolemus ja ne kiinnittyvät johonkin kokemukselliseen hetkeen. Nykytanssissa aikaolemus syntyy tanssin kokemuksessa itsessään, siinä tilanteessa, jossa tanssi tanssitaan ja katsotaan. Tanssijalle aika voi kuitenkin olla objektiivinen ja

<sup>107</sup> Preston-Dunlop 1998, 46-47, 59-65

<sup>108</sup> Vuori 1999, 4

<sup>109</sup> Tunneteorioilla tarkoitetaan 1980-luvulla suosituksi tullutta ekspressiivistä tanssinäkemyksiä, jota edustivat mm. Rudolf Laban, John Martin, R:G Collingwood, Susanne K. Langer ja osittain myös Maxine Sheets-Johnstone (Sarje 1998, 109).

<sup>110</sup> Preston-Dunlop 1998, 41-42, 49-52

mitattavissa oleva: liikkeen laskut syntyvät temmon, fraasituksen ja laskujen kautta. Subjektiiivinen aikakokemus tanssissa tarkoittaa liikkeen tekemistä tanssijan oman liikelaadullisen ajoituksen mukaan. Liike tapahtuu tanssissa sen tarvitseman ajan mukaan, ei ennalta määrätyn rytmityksen mukaan. Tanssija etenee liikesarjassaan alusta kohti loppua liikkeen tarvitsemalla ajalla ja energialla.<sup>111</sup> Esimerkiksi improvisaatioharjoituksissa tanssijoilla on mahdollisuus tutkia liikkeen tapahtumisen aikaa.

Myös tilallisesti tanssi synnyttää objektiivisesta tilasta irrottautuvia tilakokemuksia. Näyttämöllisin keinoin ja katsojan kehomuistin avulla tanssi voi esimerkiksi herättää muiston kokonaan toisesta paikasta ja ajasta. Tanssi voi rakentaa erilaisia tilakokemuksia ja ikään kuin unohtaa näyttämöllisen objektiivisen tilan. Tanssijalle kokemuksellinen tila tanssissa tarkoittaa kehollistettua tilaa, ei pelkästään esiintymistilaa ja katsojaan suhteutuvaa tilaa. Tanssijan kokema tila ei ole objektiivista, tanssijasta irrallista tai tanssijan ulkopuolella olevaa. Subjektiiivisessä tilakokemuksessa tanssija ei astu tyhjään avaruudelliseen tilaan, vaan syntyy tanssijan aistiessa tilaa kääntyessään tai edetessään ja luodessaan tilallisuuden keholla. Tanssijan ruumiillinen olemus vaikuttaa tilaan, tila ikään kuin kyllästyy heidän fyysisen olemisen ja ilmaisun vahvuudesta. Esimerkiksi kontakti-improvisaatioharjoituksissa tanssijat käyttävät hyväkseen kahden tai useamman kehojen tapaa toimia yhdessä. Tanssijat purkavat tällöin sosiaalisen kehon normaaliksi ja sopivaksi tulkittua yksityisen tilaa. Tanssin tilaa voi järjestää myös objektina. Tanssijan objektiivinen tilallisuus on, kun tanssija liikkuu tilassa eteenpäin tietyn metrimäärän tai asettuu tietyn välimatkan päähän muista tanssijoista tai lavan reunasta. Tällöin tilaan suhtaudutaan ulkoisena suhteena, objektina. Koreografille tanssin objektiivinen tarkastelu on tärkeä koreografinen elementti.<sup>112</sup> Myös liikkeen dynaaminen olemus pystyy rakentamaan käsitystä ajallisuudesta. Tanssin kokemuksellisia aika- ja paikkaolemuksien konstruointia käytetään usein nykytanssissa hyväksi tanssimalla muualla kuin teatterimaisissa tiloissa perinteiseen näytäntöaikaan. Nykytanssiteoksia voi nähdä esitettävän ulkona, museoissa, kadulla tai kauppakeskuksissa.

---

<sup>111</sup> Preston-Dunlop 1998, 56

<sup>112</sup> Preston-Dunlop 1998, 55-56

## 2.3 Tanssi ja fenomenologinen metodi

Lähestyminen tanssia fenomenologisesta näkökulmasta tarkoittaa tanssin ilmiön luonteen kuvaamista välittömänä ruumiillisena kokemuksena. Parviaisen (2000) mukaan fenomenologista metodia voi harjoittaa tanssintutkimuksessa kahdella tavalla: kehon kokemuksia refleктоimalla ja toteuttamalla kehon harjoittelussa<sup>113</sup>. Myös katsojalla voi olla tanssiin kokemuksellinen asenne, joka tarkoittaa katsojan halua irrottautua tanssin yksipuolisesta katsomisen tilanteesta ja kyvystä antautua tanssin kokemiselle ruumiillisesti. Katsojan tulkitessa tanssia kokemuksellisesti hän on avoin omille kehollisille kokemuksille. Seuraavaksi kuvaan mihin fenomenologinen kokemusten tanssissa kohdistuu ja miten tanssia voi tutkia fenomenologisesti kehon harjoittelussa ja tulkitsemisen tilanteessa.

### 2.3.1 Kokemusten kuvailu

Fenomenologisella kuvauksella pyritään tavoittamaan tanssin kokemuksia mahdollisimman elävästi ja tarkasti sellaisena kuin ne kokemuksellisesti ilmenevät. Fenomenologiassa pidetään tärkeänä välitöntä ruumiillista kokemusta. Kokemuksen kuvailu voi liittyä esimerkiksi tanssijaan, katsojaan, tanssiryhmään tai koreografiin. Fenomenologia ei ole pelkästään yksilön kokemuksen kuvailua, vaan tiedonintressi liittyy yksittäisiä kokemuksia yhdistävään yhdessä maailmassa olemiseen<sup>114</sup>. Fenomenologia pyrkii näkemään yksittäisistä kokemuksista nousevan ihmisiä yhdistävän tietämisen pohjan. Tietäminen on siis tavallaan jaettua kokemuksellisuutta, jonka ihmisen voi hyväksyä tiedoksi ilman omaa kokemusta, jos tieto puhuttelee ihmisen aikaisempaa ymmärrystä asiasta.

Kokemuksen kuvailuun liittyy myös kriittinen asenne, fenomenologinen reduktio, jolla pyritään sulkeistamaan käsityksiä, joilla ilmiötä totunnaisesti selitetään. Tanssin kokemusta pyritään kuvaamaan sellaisenaan, ennen kokemusta tietoisemmin analysoivia käsitteitä ja ennakko-oletuksia. Parviaisen (2000) mukaan tanssijoiden ruumiillisten kokemusten kuvailu kohdistuu kuitenkin usein keho-objektiin, koska arkinen ajattelu pohjautuu oletukseen anatomisesta ja fysiologisesta kehosta. Tanssijat saattavat siis pitää kehon elettyinä kokemuksena sellaista kokemusta, jota konstruoivat tietyt ennakko-oletukset. Fenomenologinen metodi on hedelmällinen tanssin ilmiön kuvailussa, koska se tarkentaa tanssijan aisteihin perustuvaa kokemusta ja tarkastelee sekä erilaisten keho- ja tanssitekniikoiden kehokäsityksiä. Parviaisen mukaan fenomenologinen reduktio kohdistuisi

<sup>113</sup> Parviainen 2000, 92

<sup>114</sup> Fraleigh 1998, 135-140

esimerkiksi sellaisiin kehonhallintatekniikoihin, kuten kontakti-improvisaatio, release-tekniikat tai Labanin liikeanalyysin käsitteet.<sup>115</sup> Fraleighin (1987, 1998) mukaan tanssia voi tarkastella tiukan tieteellisen reduktion sijaan ”fenomenologisen reduktion hengessä” ja vertaa fenomenologista reduktiota runouteen. Tanssi on tavallaan omanlaista fenomenologista reduktiota, kääntymistä kokemusten puoleen kehollisesti. Molemmissa koetun reflektointi vaatii kääntymistä taaksepäin jonkin jo tapahtuneen ja koetun puoleen, jotta se voidaan ilmaista. Runous ja fenomenologinen reduktio pyrkivät pukemaan jo taaksejääneen kokemuksen sanalliseen muotoon, kuvaamaan jo koettua kokemusta uudelleen.<sup>116</sup>

Fenomenologia pyrkii kuvailemaan tanssin hetkiä, jolloin kokemukseen liittyvät yksityiskohdat ovat eläviä ja vahvoja, mutta joihin ei tuossa kokemusten virrassa kiinnitetä erityistä huomiota. Tutkimus ei ehkä pysty kuvaamaan täysin tanssiin liittyviä kokemuksia, koska sillä tavoin kuin tanssi on olemassa fenomenologisesti, se on olemassa vain tanssivassa ruumiissa. Fenomenologia pystyy kuitenkin johdattelemaan kokemusten äärelle lähinnä ihmettelyä vastaavalla ajattelun tyyllillä<sup>117</sup>. Ilmiön lähestyminen ihmettelyn asenteella kuvaa halua tarkastella ennakkoluulottomasti tavalla, joka ihmisillä luonnostaan on uusia asioita kohtaan. Mihin fenomenologinen kuvaus tanssissa kohdistuu, mikä muodostaa tanssi-ilmiön kokemuksen keskuksen tutkimuksen kohteena?

Fenomenologisesti tarkasteltuna tanssin kokemus on jotakin sellaista, jota ei voi erottaa erilliseksi ilmiöstä itsestään. Liikettä ei ole ilman liikkuvaa kehoa, eikä tanssia ei ole ilman tanssivaa ruumista. Tanssin ilmiö on siis perustavalla tavalla olemassa vain tanssivassa ruumiissa. Tanssissa keho ei ole samalla tavoin esteettinen objekti tai väline kuin muut taideobjektit. Tanssija on ruumiillistunut tanssissaan, toisin kuin maalari, joka ei ole ruumiillistunut maalaukseensa. Sarjen (1992) mukaan fenomenologisen tanssianalyysin lähtökohta onkin kehon ja mielen ykseys.<sup>118</sup> Fraleighin (1998) mukaan tanssin lähestyminen fenomenologisesti tarkoittaa puolestaan tanssimisen hetken kuvailua. Fraleigh kutsuu tanssin hetkeä ”pure presence”, täydelliseksi läsnäoloksi itsen ja maailman kanssa. Tanssiminen on sitä kun tanssija ei vain tee liikkeitä, vaan tanssija on itse tanssi. Tanssija ikään kuin ruumiillistaa, antaa liikkeen muodolle ruumiillisen ilmiön ja asuttaa liikkeen omalla erityisellä kehollisella tavallaan. Fraleighin mukaan fenomenologia on keino ymmärtää tätä tanssin tekemisen ja tanssina olemisen eroa.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Parviainen 2000, 83, 86-91

<sup>116</sup> Fraleigh 1998, 138; 1987, 7

<sup>117</sup> Rouhiainen 2000, 103

<sup>118</sup> Sarje 1992, 51-53

<sup>119</sup> Fraleigh 1998, 140

Ruumiillisuus on tanssijan keino olla olemassa tanssijana ja samalla olla yhteydessä yleisöön. Vaikka keho aina ilmaisee liikkeiden kautta jotakin, kaikki kehon asennot ja liikkeet eivät kuitenkaan ole tanssia<sup>120</sup>. Tanssija paneutuu ensisijaisesti tuottamaan liikkeitä merkityssisältöisesti ja reflektoi omaa ruumiillisen olemisen tapaa. Koska tanssija paneutuu tuottamaan liikkeitä arkielämän liikkeistä poiketen, hänellä on myös havaitsee ruumiinsa toisella tapaa kuin esimerkiksi autolla ajamisen. Rouhiainen (2000) mukaan fenomenologian tulee tulkita tätä tanssin erityistä kehollisen olemisen tapaa.<sup>121</sup> Preston-Dunlop (1998) mukaan tanssi on tuntemista – ajattelemista – aistimista - tekemistä yhtä aikaa. Näiden asioiden toimiessa yhdessä tanssin kokemus on fenomenologinen 'tässä ja nyt'- kokemus.<sup>122</sup> Tanssin kokemuksellista luonnetta voi tulkita ruumis tulkinnan lähtökohdaksi ja kokemuksena kehon ja mielen ykseytenä, tanssimisen hetken kuvailuna, tanssin erityistä kehollisen olemisen tapana. Tanssin lähestyminen fenomenologisesti liittyy siis kehon ja mielen kokonaisuuteen, mutta miten tuota kokemusta voi lähestyä tutkimuksellisesti?

Klemolan (1998) mukaan tanssija analysoi tanssissaan itseään ja muuttaa sisäisiä kokemuksia ja mentaalista ulkoisiksi, keholla näkyviksi liikekieleksi. Toisaalta liikkeet voivat myös tuottaa kokemuksen, jolloin mentaalinen ja ruumiillinen kokemus sulautuvat yhdeksi ja samaksi kokemukseksi.<sup>123</sup> Tanssijan keho voi siis olla oma kokemuksen kenttensä. Tarkastelen tanssin fenomenologista luonnetta jälkimmäisestä näkökulmasta käsin: kokonaisvaltaisena kehosubjektiiivisena kokemuksena. Oletus liittyy siihen, että tanssijan kehollisuus ei ole vain sisäisen muuttamista keholla näkyväksi, vaan että tanssija elää liikkeiden kautta jotain sellaista, joka ei olisi muuten tiedettävissä ja joka synnyttää erityisen tanssin kehollisen kokemuksen. Fenomenologinen kuvaus kohdistuu tanssin kehollistuneen subjektin kokemukseen, jotka ovat erityisiä tanssiin liittyviä kokemuksia. Seuraavaksi yritän kuvailla tarkemmin tanssin kehollisen subjektin luonnetta.

Fenomenologiassa kehomieli liittyy kehon kykyyn toimia ajattelevana ja osaavana liikkumisen subjektina. Tanssiteorioissa puhutaan tanssin kokonaisvaltaisesta kehollisesta olemisen tavasta, ilmaisematta kuitenkaan sitä *miten* tanssijan keho on subjekti. Ruumiillisen kokemuksen kuvaaminen liittyy vaikeuteen ottaa sanoin haltuun jotain sellaista, joka on olemassa ei-kielellisessä tai esitietoisessa. Sarje (1992) ilmaisee kehon olevan tanssin subjekti, koska keho on olemassa

---

<sup>120</sup> Fraleigh 1987, 72

<sup>121</sup> Rouhiainen 2000, 102

<sup>122</sup> Preston-Dunlop 1998, 55

<sup>123</sup> Klemola 1998, 159

tanssissa, toisaalta hänen mielestään liike on kuitenkin tanssin väline<sup>124</sup>. Tanssin hetkellä tanssija, keho ja liike ovat kuitenkin saman ilmiön ilmentymiä. Koska liikettä ei ole olemassa ilman kehoa, tulisi tanssin fenomenologian tarkastella sekä kehoa että liikettä tanssin subjekteina. Ruumiiseen liittyvässä teoreettisessa puhunnassa on vaikea kuvata tai ilmaista kehomielen luonnetta, sitä miten keho voi olla ajatteleva tanssin subjekti ja millainen tanssijan kehollisen subjektin kokemus on.

Keho liikkeen subjektina tarkoittaa, että tanssimisen hetkellä keho on toiminnallinen subjekti ja ajattelu on kehollistunutta. Parviaisen (1998) mielestä tanssija ei tanssissaan niinkään *ajattele liikkeitään*, vaan *ajattelee liikkeillään*<sup>125</sup>. Tanssiminen on siis liikkumisen tilanteessa keholla ajattelemista, enemmän löytämisen kaltaista kuin ennakoivaa, suunnittelevaa ja rationaalista ajattelua, joka käskisi ruumista liikkumaan. Kokeilemalla liikkeitä ja antamalla kehon löytää uusia dynaamisia muotoja ja energioita keho on liikkumisen muodon löytäjä, eli tanssin subjekti. Myös Fraleigh (1987) kuvaa tanssin kehollisen olemisen kokonaisvaltaisuutta: ruumis ei ole tanssin väline, vaan ruumis on tanssin subjekti.<sup>126</sup>

*The body is not something I possess to dance with. I do not order my body to bend here and whirl there. I do not think "move" then do move. No! I am the dance; its thinking is its doing and its doing is its thinking. I am the bending and I am the whirling. My dance is my body as my body is myself.*<sup>127</sup>

Fraleigh viittaa sellaiseen tanssin hetkeen, jolloin tanssija ei ole keskittynyt itseensä, vaan tanssina olemiseen. Tanssijan ollessa tanssi, olemisen rakenteet eivät rajoita tanssimisen mahdollisuuksia, koska tanssija ja tanssin ovat yhtenevät. Tanssijan rajallisuus ikään kuin asettuu päällekkäin tanssin ilmenemisen kanssa.<sup>128</sup> Rouhiainen (2000) kutsuu tätä tanssimisen kokemusta yhdentymisen kokemukseksi, joka on jonkinlainen kohonnut transsendenssin kokemus ja jonka vuoksi tanssijat kokevat tanssimisen erityisen merkitykselliseksi. Tämä kokemus ei kuitenkaan ole automaattinen tila, vaan tanssija tavoittelevat sitä aina uusien tanssitehtävien kautta sekä myöskin aina päivittäin muuttuvan kehona olemisen kautta. Ollakseen yhtä tanssimisensa kanssa tanssijan täytyy jollain tapaa luopua liian tietoisesta ajattelusta ja antauduttava liikkeen kokemiseen. Rouhiainen kuvaa yhdentymisen kokemuksen esivaihetta juurettumisen matkaksi, jolloin tanssija läpielää

<sup>124</sup> Sarje 1992, 52

<sup>125</sup> Parviainen 1998, 137

<sup>126</sup> Fraleigh 1987, 31-32

<sup>127</sup> Fraleigh 1987, 32

<sup>128</sup> Fraleigh 1987, 33-34



reflektiivisen ja esireflektiivisen vuoropuhelua kunnes ruumiin kokemukset ja tietoisuus alkavat menettää merkitystään erillisinä asioina. Yhdentymisen kokemukset voivat olla erilaisia, yhteistä niille on kokemuksen nouseminen tavallisuudesta poikkeavaksi, yliarkisen kokemukseksi. Kokemukseen liittyy rajojen ylittämisen kyvyn kokemus, itsetietoisuuden hämärtyminen ja toisenlaisen olemisen tavan löytämisen kokemus.<sup>129</sup> Rouhiaisen yhdentymisen kokemus ja juurettumisen matka kuvaavat tanssin kokemuksen reflektiivistä luonnetta. Myös tässä tutkimuksessa kuvailu kohdistuu kehollisen subjektin ja objektin vuoropuhelun luonteeseen.

### 2.3.2 Kehon harjoittelu

Parviaisen (1997) mukaan logosentrinen ajatusmaailma on piilottanut arkielämää koskevan kehollisen tiedon merkityksen<sup>130</sup>. Myös Fraleighin (1987) mukaan kartesiolaista dualismia ei voida koskaan ylittää, jos ajattelua pidetään liikkumisen subjektina ja liikettä objektina<sup>131</sup>. Ajatteleva mieli ei käske jalkoja ottamaan askelia, vaan kehon voi tulkita olevan liikkumisen subjekti, koska se suuntautuu aktiivisesti ja tarkoituksellisesti ympäristöönsä. Kehon harjoittelussa kehon ja mielen toisaalta ei-erillistä, mutta keskustelevaa luonnetta voi tutkia tanssijoiden kokemuksina.

*-- tanssinopettajat kehottivat olemaan ajattelematta mitään; 'kuuntele ja seuraa kehoa, anna kehon viedä.' Ajattelin, että eihän kehoni liikuta tai vie minua minnekään. Jos jään kuuntelemaan kehoani, jään maahan makaamaan. Ei kehollani ole mielihaluja – m i n u l l a o n. (PK, 11)*

Tanssijan lausahdus ” Ei kehollani ole mielihaluja – minulla on” kuvaa hyvin kehon ja mielen erilliseksi tulkittua suhdetta. Tanssija käsittää liikkumisen halun sijaitsevan joko mielessä *tai* kehossa ja päätyy tulkitsemaan, ettei se ainakaan sijaitse kehossa. Tanssijan on vaikea ajatella erityistä kehollista taitoa ja tietoa liikkumiseen. Tanssija reflektoidessa omaa liikkumistaan kehon ja mielen suhde on dialektinen: tanssia ei ole ilman ruumista, mutta ei täysin ilman ajatteluakaan. Rouhiainen (2000) viittaa tanssijan kehollisen subjektin luonteeseen keskustelevana<sup>132</sup>. Dialektisuus voi vaihdella, toisinaan tanssija liikuttaa kehoaan tietoisemmin asentoihin. Toisinaan, esimerkiksi improvisaatioharjoituksissa, tanssija antaa keholle enemmän valtaa ja antaa asioiden tapahtua. Tanssimiseen tarvitaan paitsi kehon kuuntelua, myös ruumiin ja mielen vuoropuhelua, niinpä jos todella ”jää kuuntelemaan kehoa” kirjaimellisesti, on selvää ettei keho mihinkään liiku.

<sup>129</sup> Rouhiainen 2000, 114- 119

<sup>130</sup> Parviainen 1997, 135

<sup>131</sup> Fraleigh 1987, 54

<sup>132</sup> Rouhiainen 2000, 122-123

Tanssijoilla on aina ollut kokemuksia mielen ja kehon yhtenevyydestä. Tanssitreenaamisen metodit eivät kuitenkaan ole tukeneet kehon ja mielen orgaanista yhteyttä, vaan mekaanisesti suhtautuneet ruumiiseen objektina ja välineenä. Tanssiperinteen mekanistinen, välineellinen ja visuaalinen suhtautuminen ruumiiseen on ollut voimakas sekä filosofisesti että harjoitusperinteen kautta. Muutaman kymmenen vuoden sisällä tanssiteorioissa on kuitenkin tapahtunut muutosta toisenlaiseen kehon treenaamisen tapoihin. Treenaaminen ei kohdistu esineenomaisiin osiin tanssijasta, vaan tanssiva ruumis nähdään kokonaisuutena ja itseohjautuvana. Liikettä ei eroteta erilliseksi tanssijastaan, vaan tanssija nähdään tanssimisen kautta olemuksensa saavana kokonaisuutena.<sup>133</sup> Tanssin harjoittelussa voidaan korostaa kehon ja mielen keskustelevaa luonnetta. Useiden nykytanssin tekniikkojen lähtökohta on kehon estetisoinnin ja hallinnan sijaan kehon ”kuuntelusuhde”, kehon ja mielen suhteen käsittäminen keskustelevana. Somaattisia periaatteita, liiketietoisuutta ja kehoterapioita on alettu soveltaa tanssin opetuksessa. Somaattiset lähestymistavat kehoon korostavat liikkeen sisäistä kokemista perinteisen teknisen toiston ja rutiiniin perustuvan liikkeen omaksumistavan sijaan. Tanssin harjoittelussa fenomenologinen metodi tarkoittaa esimerkiksi erilaisten kehon kokemuksia korostavien tekniikoiden käyttämistä, jotka herkistävät kehontietoisuutta ja sen kokemista kokonaisuutena.<sup>134</sup>

Tanssin harjoittelu liittyy myös tanssijan käsitykseen itsestään. Tanssijan käsitys itsestä muuttuu samalla kun ruumis muuttuu<sup>135</sup>. Käsitys itsestä, samalla tavoin kuin käsitys ruumiista, paljastuu hetkellisesti ja osittain. Tanssija on sekä tietämisen kohde että tietämisen subjekti. Fraleighin mukaan tanssin itsen projekti liittyy itsen tietämiseen laajemmin kuin mentaalinen tietoisuus. Tanssiessa tanssija ei ilmaise itseään persoonana, vaan tanssija ilmaisee tanssia. Ollessaan tanssi tanssija ei ole rajoittunut olemaan vain itsensä, vaan tanssijalla on mahdollisuus olla enemmän tai eri tavoin.<sup>136</sup>

Monni (1992) epäilee kuitenkin, toteutuuko tanssissa tietoisuus siitä kuinka tekniikka muokkaa ruumiinkäsitystä. Vaikka kehokeskeiset tanssitekniikat painottavat kehon merkitystä liikkeen tuottamisessa, itsen tuntemisessa ja läsnäolon löytämisessä, se ei kuitenkaan poista tanssin fyysisyyttä, katsomisen ja arvioimisen tilannetta taidetanssin kontekstissa. Tanssissa koulutus ja symbolinen liikekieli painottuvat enemmän kuin muissa taiteissa, jolloin tanssi-ilmaisun lähtökohta kehomieli jää tanssin sisällön marginaaliin. Monnin mukaan tanssija siis on ruumiinsa vanki ja

<sup>133</sup> Batson 1996, 14

<sup>134</sup> Parviainen 2000, 86-91

<sup>135</sup> Parviainen 1998, 58

<sup>136</sup> Fraleigh 1987, 32,33

itserefleksiivinen tanssin tuottaminen vaikeaa.<sup>137</sup> Tämän käsityksen mukaan tanssijan ruumissubjekti rakentuu voimakkaasti ulkopuolelta ja tanssijalla on vähän mahdollisuuksia tuottaa itsestään mitään omaa.

### 2.3.3 Tanssin tulkitseminen

Länsimaisen taidetanssin tulkitsemista rakentaa erityinen katsomisen ja esittämisen tilanne. Perinteisesti tanssin tulkitsemisen tilanne tulkitaan representaationa ja katselemisena. Parviaisen (1998) mukaan katsojalla on kuitenkin mahdollisuus luopua puhtaasta kartesiolaisesta katsomisen tavasta ja antaa tanssin kokemuksen syntyä oman kehollisen tuntemisen kautta<sup>138</sup>. Vaikka tanssija on katsojalle objekti, se ei ole täysin fyysinen esine, koska katsoja tulkitsee näkemäänsä oman kehollisuutensa kautta. Myös koreografi Jyrki Karttusen mielestä ”nykytanssin ymmärtäminen ei ole välttämätöntä, mutta ei mahdotontakaan” ja viittaa tanssin kykyyn viestiä jotain sellaista, mikä kulkee vastaanottajan alitajunnan ja kehollisen empatian kautta<sup>139</sup>. Burtin (1996) mukaan reaktiot keholliseen tanssiesityksissä ovat kulttuurisidonnaisia ja nykytanssissa käytetäänkin paljon ylifyysisyyttä, kuten kipua tai alastomuutta provosoivana ja puhuttelevana keinona koskettaa katsojien omaa kehollisen kokemusta<sup>140</sup>. Katsojat tunnistavat tanssijoiden todellisen fyysisen kivun oman kehoempatian kautta. Tanssin fyysisyys ei ole enää jotain lavalla tapahtuvaa, vaan kipu realisoi tanssijan ruumiillista, koska katsoja pystyy ymmärtämään miltä kokemus tuntuu.

Martinin (1995) mukaan tanssin tulkitseminen osallistumisen näkökulmasta on merkittävästi erilainen kuin tanssin tulkitseminen representaationa. Tanssin tulkitseminen on osallistumista, koska esiintymistilanteen muodostavat vasta tanssijat ja katsojat yhdessä. Yleisöllä ei ole identiteettiä ennen esiintymistilannetta, koska tanssin tilanne ei ole määräytynyt etukäteen.<sup>141</sup> Kartesiolaisessa katsomisen tavassa katsoja tulkitsee tanssin representaationa, ei osallistumisena ruumiilliseen kokemukseen. Tanssija tanssii ja katsoja katsoo. Katsoja saattaa kumartua vierustoverinsa puoleen kysyä, ”ymmärsitkö sinä mistä tämä tanssi kertoo?”. Tanssin ymmärtämisenä pidetään sitä, että teoksesta löydetään koreografin tarkoittama merkitys. Tulkitessaan näkemänsä tanssin symboleina ulkoisesta maailmasta, katsoja ikään kuin etsii

<sup>137</sup> Monni 1992, 83-86

<sup>138</sup> Parviainen 1998, 40

<sup>139</sup> Silfverberg / Helsingin Sanomien Viikkoliitteessä Nyt 33/2000, 10-12

<sup>140</sup> Burt 1996, 55

<sup>141</sup> Martin 1995, 110

koreografin tanssiin etukäteen sisällyttämiä merkityksiä ja saattaa menettää kykynsä nähdä ja kokea tanssi jonakin omanaan ja antaa tanssin vaikuttaa ja herättää omia tulkintoja<sup>142</sup>.

Halu kielellistää tanssin merkityksiä liittyy kehollisen kommunikointitavan ja lingvistisen järjestelmän sekoittamiseen. Ihmiset haluavat 'tietää' mitä koreografi ja tanssijat haluavat tanssillaan 'sanoa'. Merkityksen "löytämistä" tanssista tanssin kokemiseen sijaan kuvaa myös näkemys verrata tanssia tekstiin. Tanssia voidaan kyllä tulkita siinä mielessä tekstinä, että tanssia voi "lukea" ja "kirjoittaa" kulttuurisena representaationa<sup>143</sup>. Tanssi ei kuitenkaan voi verrata siinä mielessä kieleen ja tekstiin, että liikkeet tanssissa kommunikoisivat sanojen lailla. Tämän mukaan tanssi olisi koreografille kuin kieli ja tanssi sisältäisi piilotetun viestin, joka olisi löydettävissä ja verbalisoitavissa.<sup>144</sup> Näkemys on monella tapaa hankala, koska useille koreografeille liike ei ole keino välittää sanallista sanomaa, vaan liike itsessään on jo omanlainen kommunikoinnin muoto. Myöskään Fraleighin mukaan tanssilla ei ole siltaa kieleen, vaan se luo omat merkityksensä ja kieli pystyy tavoittamaan tanssin merkitykset vain kuvainnollisessa mielessä. Tanssin vertaaminen kieleen on hankalaa, koska tanssin tapa ilmaista merkityksiä ei ole kirjoitetun ja puhutun kaltaista, vaan on lähempänä poeettista.<sup>145</sup>

Tuodakseen esille tanssin tapaa kommunikoida eri tavoin puheesta, jakaa Best (1996) kommunikaation kielelliseen (*linguistic*, eli "lingcom") ja aistimukselliseen (*perceptual*, eli "percom"). Kielelliselle ilmaisulle on ominaista, että ilmaisun muodolle on olemassa tarkka muoto, ja että se tulkitaan aina samalla tavoin. Joillakin liikkeillä on lingvistisiä ominaisuuksia, mutta suurin osa kehollisista liikkeistä ja asennoista ei kuitenkaan kommunikoi yhtä täsmällisellä tavalla. Uskomus, että tanssijat tanssiessaan kommunikoivat lingvistisellä tavalla on seurausta lingcomin ja percomin kommunikointitavan sekoittamisesta. Liikkeellä ei ole samaa funktiota kuin sanalla lauseessa.<sup>146</sup> Tämänkaltaisen tanssin teoretisointi kirjallisuustutkimuksen käsittein, korostaa tanssitutkimuksen oman teorian puutetta<sup>147</sup>.

Tanssi ei symboloi tai ole representoivassa suhteessa verbaaliseen maailmaan, vaan ennemminkin todentavassa, presentoivassa suhteessa: tanssi ei vain tulkitse suhdetta maailmaan, vaan aktiivisesti

<sup>142</sup> Lavender 1996, 40-43

<sup>143</sup> Fosterin kirjassa *Reading Dancing* (1986) tanssi tulkitaan aktiivisena tanssimisen (kirjoittamisen) ja tulkinnan (lukemisen) tilanteena, jossa merkitykset ovat subjektiivisia ja kontekstisidonnaisia.

<sup>144</sup> Ks. esim. Ambrosio (1999, 21) tapa luonnehtia tanssin tavasta välittää merkityksiä.

<sup>145</sup> Fraleigh 1987, 70

<sup>146</sup> Lavender 1996, 42-47

<sup>147</sup> Goellneri & Murphy 1995, 2

luo ja ottaa ruumiillisella tavalla esille tuon suhteen. Tanssin tulkita ei perustu kehollisesta sanalliseen käännettävyyteen, vaan ihmisten tiedostamattoman kaltaiseen kykyyn tulkita ruumiillisen olemisen poeettista luonnetta<sup>148</sup>. Tanssin tarkastelu fenomenologisesti korostaa tanssiteoksen merkityksen syntymistä niissä yksilöllisissä kokemuksissa, joita teos tanssijoissa ja katsojissa synnyttää. Katsoja tulkitsee tanssia oman ruumiillisuuden kautta, ei yksinomaan objektiivisena ja visuaalisena. Tanssija reflektoi kehollisen ulospäin näkyvää tulkintaa ja olettaa, että katsoja tunnistaa kehollisen näkemänsä kautta kehoempaattisesti. Tanssin merkitykset syntyvät yksilöllisissä ymmärtämisen tavoissa, joita ihmisillä on heidän muistojensa, kokemusten ja kehoempatian kautta. Tanssin tekemisessä leikitellään tanssia katsovan synnynnäisen kehoempatian, liikkeellisen dynamiikan ja muodon tajun kanssa.

Olen kuvannut yllä tanssin lähestymistä havaitsemisen ja kokemisen näkökulmasta, sitä mitä tanssin fenomenologinen metodi voi kokemusten kuvailussa, tanssin harjoittelussa ja tulkinnassa olla. Tutkimuksessani tarkastelen tanssijan kokemuksia tanssiteoksen harjoitusprosessin aikana. Seuraavassa luvussa pyrin tanssijan ruumiillisten kokemusten kuvailuun tanssiteoksen harjoittelun tilanteessa.

---

<sup>148</sup> Fraleigh 1987, 74

### 3 MINÄ JA MIES –TANSSITEOKSEN HARJOITUSPROSESSI

Tanssiteos ”Minä ja mies” oli Sanna Kekäläiseltä tilattu koreografia Helsingin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitokselle maisterin tutkintoa keväällä 1999 suorittavalle kurssille. Tiivis kuuden viikon produktiivtyöskentely koreografi Sanna Kekäläisen kanssa oli osa tanssitaiteen maisterin tutkintoa. Työryhmään kuului yhdeksän tanssinopiskelijan lisäksi tanssija Mika Backlund. Tanssiteos esitettiin kaksi kertaa joulukuussa 1998 Kiasma-teatterissa.<sup>149</sup> Harjoituskausi oli prosessi, joka alkoi yhteistyön tunnustelulla ja päättyi tanssiesitykseen. Yleensä tunnin kestävää nykytanssiteosta harjoitetaan noin kolme kuukautta. Tämän työprosessin tarkoitus oli tuottaa kuudessa viikossa esityskelpoinen tanssiteos. Lyhyessä ajassa piti siis tanssijoiden ja koreografin välisestä suhteesta muotoutua teoksen kannalta hedelmällistä yhteistyötä. Tanssijat tunsivat toisensa entuudestaan, koska ryhmää oli aikaisemminkin käytetty kokonaisuutena, sen sijaan suhde koreografiin syntyi vasta harjoitusprosessin aikana.

Työskennellessään yhden suomalaisen nykytanssin merkittävimmän koreografin Sanna Kekäläisen kanssa, he kohtasivat erään tanssijan sanoin roolityöskentelyssään ”itseilmaisun kauhistuttavuuden ja ihanuuden”<sup>150</sup>. Koreografi Sanna Kekäläisen lähtökohta oli avata ja laajentaa tanssijoiden käsityksiä kehosta ilmaisuvälineenä. Tanssijoiden tuli keskittyä omaan kehoon ja kokemuksiin, löytää ja ilmaista tanssin kautta omia tunteitaan. Lyhyen harjoitusajan vuoksi koreografi teki selväksi, että teos tuotetaan tanssijoista itsestään, ”jutun oli lähdeittävä heistä itsestään”<sup>151</sup>. Kunkin tanssijan tuli tuottaa materiaali jostain oman elämän tapahtumasta, johon liittyi mies.<sup>152</sup> Kekäläinen osasi vaatia ja kovistellakin tanssijoitaan.

<sup>149</sup> Hahl 1999, 2; Laukkonen 1999,1

<sup>150</sup> Keskinen 1999,4

<sup>151</sup> Sunila 1999, 5

<sup>152</sup> Hahl 1999, 1-2; Sunila 1999, 4-5

*Sanna Kekäläisen kautta kohtasin ihmisen, tanssitaiteilijan, joka kyseenalaisti ja tyrmäsi ihanteitani ja ajatuksiani. Työprosessi vaati uudenlaista asennoitumista ja omien heikkouksien käsittelemistä. (JL, 1)*

*Kekäläisen työ ja työskentelymetodit olivat uusia, jopa pelottavia. Halusin oppia heittäytymistä tunneilmaisuuksiin, ja samalla pelkäsin ettei minusta ole siihen. (SS, 5)*

Harjoituskaudelle ja itse teokselle oli annettu tavoitteeksi kaivaa yhtenäisestä ja kiltiksi tyttöryhmästä luonnehditusta luokasta esiin persoonallisuuksia. Teoksen teeman toivottiin luovan jotain mielenkiintoista yhtenäisestä naisryhmästä. Tanssilaitoksen puolelta toivottiin, että ryhmästä saataisiin irti hieman ”härskiyttä”<sup>153</sup>. Harjoitusprosessin aikana pyrittiin käsittelemään vahvoja tunteita, etsittiin yksilöllistä ilmaisua ja uskallusta rikkoa ryhmän sisäisiä rooleja. Koreografi halusi kaivaa esiin persoonallisuutta nais-mies –teeman avulla. Kekäläinen toi mukaan yhdeksän naistanssijan yhteisöön ns. luottotanssijansa Mika Backlundin ja teokselle syntyi työ- ja esitysnimi ”Minä ja mies”.<sup>154</sup>

Työprosessiin kuuluivat keskittymis- ja lämmittelyharjoitukset, tunne- ja ääritilaharjoitukset, roolin työstäminen ja itse teoksen harjoittelu. Harjoitusprosessin alkuvaiheessa opeteltiin Kekäläisen käyttämä lämmitysritiini, josta muodostui noin tunnin mittainen tapa valmistautua itse teoksen harjoitteluun. Harjoitukset olivat siis osa työprosessia, joiden kautta haettiin liikemateriaalia ja opeteltiin tunnetilatekniikoita tanssiteosta varten. Lämmittelyharjoitukset olivat pohjimmiltaan keskittymisharjoituksia, joiden avulla opeteltiin hiljentymään ja kuuntelemaan kehoa. Keskittyminen tarkoitti myös kanssatanssijoiden kuuntelua, tilan ja tilanteen huomioonottamista.<sup>155</sup> Rutiininomaiseksi tuotetulla harjoitusprosessilla tuotettiin paitsi yhtenäistä liikemateriaalia, myös yhtenäistettiin tanssijoiden ruumiinkuvaa. Toisaalta luomisprosessin on toimittava myös toiseen suuntaan: koreografian on pystyttävä tuottamaan kehollisesti tanssijoidensa näköinen teos. Koreografi käytti tanssijoiden kehoista itsestään syntyvää ilmaisua ja etsi teoksen aiheeseen liittyvää kunkin tanssijan yksilöllistä tarinaa ’miehestä’.

<sup>153</sup> Sunila 1999,4

<sup>154</sup> Hahl 1999, 2; Keskinen 1999, 22; Laukkonen 1999,1

<sup>155</sup> Hahl 1999, 3; Laukkonen 1999, 2; Sunila 1999, 7

Kuuselan mukaan teoksen aihe on keino välittää teoksen sisältö, joka onnistuessaan on jo esityksen muodossa<sup>156</sup>. Keskeistä tanssiteatterissa on siis teoksen kokonaisajatus ja sisältö, jota aihe kannattelee. Liikekieli puolestaan luo mielikuvia yleisölle ja palvelee teoksen sanomaa<sup>157</sup>. Teoksessa oli aiheena naisen käyttäytyminen miehen seurassa, sen sisällöksi muodostui tanssijoiden omat tarinat ja kokemukset. Harjoitusprosessi ikään kuin etsiytyi kohti lopullista teosta erilaisten kokeilujen kautta, joista koreografi kokosi ja työsti teoksen oman taiteellisen, Sanna Kekäläismäisen, näkemyksensä mukaan.

### 3.1 Kehon lämmittäminen ja avaaminen

*Lämmittely on aina samanlainen. Seison kapeassa asennossa, jalkateräni osoittavat suoraan eteenpäin. Annan paljaiden jalkapohjieni 'levitä' lattiaan, en kipristele varpaitani tai muutenkaan jännitä turhaan lihaksiani. Annan painon liikkua jalkaterieni läpi; asentoni on elävä, en yritä lukita itseäni mihinkään tiettyyn 'oikeaan' asentoon. (PK, 14)*

Minä ja mies –teoksen harjoituksissa keskityttiin omaan tekemiseen ja oman sisäisen tilan näkemiseen. Teosta ei lähdetty suoraan 'tanssimaan' opettelemalla koreografin näyttämiä liikkeitä, vaan koreografi ohjasi tanssijoita mielikuvilla. Mielikuvien avulla haettiin erilaisia liikelaatuja sekä asentojen ja niiden hienovaraisten tulkintojen yhteyttä. Esimerkiksi 'jättiläisyyden' piti tuottaa suuria liikeratoja, mutta tanssijat huomaisivat, että jättiläisliike oli samanaikaisesti suuruudessaan myös kömpelö. Mielikuvat auttoivat myös halutun liikelaadun ymmärtämisessä. Liike-energian suunnanmuutosta kokeiltiin esimerkiksi ajattelemalla sitä ihon alla liikkuvana energiapallona.<sup>158</sup>

*Ajattelen ylävartaloni isoksi ja leveäksi, käteni pitkiksi ja roteviksi. Käteni ovat ison miehenkõrilään kädet, painijan tai painonnostajan kädet. Olen karhu, joka kahmii kãpãlillään. (PE, 14,15)*

*Jokainen päivä kehossani oli erilainen. Pienet lihaskireydet ja tukkoisuudet vaihtelivat eri puolilla kehossa. Mielikuvat auttoivat kireyksien luomien rajojen ylittämistä. Mielikuvat vaikuttivat myös minkãlaista liikettä keho tuotti. (SS, 10)*

<sup>156</sup> Marjo Kuusela (1998, 23-29) kirjoittaa tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä ja erottelee toisistaan teoksen aiheen, sisällön sekä metodin saavuttaa tanssille ilmaisullinen muoto. Kuuselan mukaan tanssiteatteri Raatikon tanssirealismissa tanssin sisältö näkyy myös sen muodossa.

<sup>157</sup> Sarje 1999, 59

<sup>158</sup> Sunila 1999, 10



Harjoitustilanne poikkesi perinteisestä, hierarkisesti ja geometrisesti järjestyneestä tilasta: tanssijat saivat käyttää tilaa ja suuntia haluamallaan tavalla sekä valita itselleen sopivat energiatasot ja impulssit. Avorivistössä omalla totutulla paikalla treenaamisen sijaan haettiin uusia paikkoja, suuntia ja tiloja tanssimiselle.<sup>159</sup> Tanssijat keskittyivät liikkeen aistimiseen sisäisesti, ei ulkoisesti annettujen asentojen ja liikkeiden kautta. Harjoitusprosessi aloitettiin kehon ja mielen sisäisten prosessien tutkimisesta, tarkoitus oli etsiä liikkeitä, joilla on tanssijalle jokin oma merkitys. Pehmeällä lämmittelyllä ja avautumisella pyrittiin kehosta tuottamaan erilaisia ääritiloja. Kehosta etsittiin erilaisia muotoja ja tapoja täyttää tila sekä hallitsemaan nopeuksia, painoa ja pituutta. Keskeistä oli omaan kehoon keskittyminen ja kehon kuuntelu.<sup>160</sup> Läsnaolo kehossa pyrittiin tavoittamaan kuuntelemalla kehoa ja kohtaamaan keho sellaisena kuin se kunakin päivänä avautui. Keskittynyt kehon kuuntelu vahvisti tietoisuutta siitä millainen keho oli:

*Harjoitukset tarjoavat monenlaisia yllätyksiä. Ääritapauksessa keho ei suostu lähtemään ollenkaan käyntiin ja 'tuskan hiki' nousee päälle kun yrittää väkisin saada itseään liikkeelle. Toisinaan keho lähtee totaalisesti viemään. (JL, 4)*

Tavoitteena oli laajentaa käsitystä siitä mitä on tai kuvittelee olevansa liikkeellisesti ja ilmaisullisesti. Ilmaisun laajuus on yhteydessä omaan käsitykseen kehon laajuudesta. Kehon laajuus ei tarkoita vain laajentumista ulkoiseen tilaan, vaan myös tuntemusta kehon sisäisistä tilasuunnista<sup>161</sup>. Kehon laajuus saavutetaan olemalla aktiivisen tietoinen koko kehossa tapahtuvista dynaamisista muutoksista ja asennoista. Tavoitellessaan kehollisen olemisen laajuutta tanssija ei saa pienentää kehoaan unohtamalla kehonsa osia. Harjoituksissa keskityttiin ja työskenneltiin sellaisten ruumiin osien kanssa, jotka usein jäävät vähemmälle huomiolle. Tietoisuutta kaikista kehon osista ja niiden merkityksestä liikkeen tuottamisessa vahvistettiin kohdistamalla huomio yhteen kehon osaan kerrallaan. Kehon eri osien, jalkojen, käsien, alaselän, takapuolen, pään, annettiin johtaa vuorollaan liikettä.<sup>162</sup>

Eräs tapa oman kehon rajojen laajentamisessa oli ajatus oman pituuden ja painon löytämisestä. Kullekin kehon osalle etsittiin oma painonsa ja liikeratansa. Painon löytäminen oli oleellinen osa

<sup>159</sup> Laukkonen 1999, 5-6; Sunila 1999, 5

<sup>160</sup> Hahl 1999,5; Laukkonen 1999, 4

<sup>161</sup> Laukkonen 1999, 16

<sup>162</sup> Hahl 1999, 5

kehon laajuuden saavuttamista, koska painon kautta keho on ympäröivässä tilassa. Kekäläinen ei ollut ainoastaan kiinnostunut kehon painon suuntautumisesta lattiaan, ns. maadoittumisen löytämisestä, vaan myös kehon ylätilan laajentumisesta ylöspäin. Liikkeen voima löytyy kahdensuuntaisen vedon jatkuvasta jännitteestä, jonka tulee näkyä tanssijan liikelaadussa. Vastakkaiset voimat liikelaadussa tekevät tanssista mielenkiintoisen. Kaikessa liikkeessä tuli aistia kaksi suuntaa: ylös ja alas. Liikkeiden tuli ilmaista suuntaa ja voimaa, ei tyypistyä asentoihin.<sup>163</sup>

Harjoituksilla tavoiteltiin tiettyä rentoutta ja liikkeen jatkuvuutta etsimällä liikkeen luonnollisia energiaratoja. Energiavirtaus kehossa vei kuin itsestään liikettä eteenpäin. Tanssijan liikkuessaan liian kevyesti, ikään kuin ohittaen liikkeen antamatta sille omaa painoaan, muistutti Kekäläinen tanssijaa löytämään painon vaikutuksen liikkeeseen sanomalla: ”Leena olet painavampi kuin uskotkaan!”<sup>164</sup>. Harjoitus alkoi lattialla makaamisesta, keskittymisestä koko kehon painon tuntemiseen lattiaa vasten. Lattialta noustiin istumaan, konttaamaan ja seisomaan. Lopulta liike muuttui kävelyksi ja juoksuksi, mistä tehtiin nopeita käyntejä lattialla. Jotta pystyi mahdollisimman nopeasti ja sulavasti käymään lattialla tuli pudotessa tuntea koko kehon paino ja rentous, noustessa hyödyntää pudotuksen paino ja antaa kehon kevyesti nousta jaloilleen ilman turhaa ponnistamista.<sup>165</sup>

*Lähdemme 'hutkuttelemaan'. Pudottelen painoani niin, että 'lihat roikkuvat' ja lihakset hölskyvät. Koukistelen polviäni nopeaan tahtiin, jolloin saan tärinän tuntumaan koko kehossani. Tärinä kasvaa isommaksi, käteni ja pääni poukkoilevat sinne tänne irtonaisina. Koko kehoni on irtonainen. Lähden liikkumaan tilassa. Kaksi voimaa vaikuttaa kehossani: halu ja pyrkimys ylöspäin, painovoima pudottelee minua alaspäin. (PK, 14-15)*

Kekäläisen käyttämä energian ja painon aistiminen kehossa eroaa liikkeentuottamisen tekniikkana perinteisestä tavasta tuottaa liikettä, jossa liikkeet sovitetaan toisiinsa eri asentojen kautta. Perinteinen tekniikka taustanaan baletin ihanteet kevyestä ja ylöspäin lattiasta irtaantuvasta liikkeestä, tavoittelevat täydellisiä, pysähtyneitä kuvia asennoista, jotka taiturimaisesti vastustavat painovoimaa. Harjoituksissa pyrittiin nykytanssille ominaisesti toteuttamaan liikeratojen ja painovoiman yhteisvaikutuksia, yhdistämään liikkeet toisiinsa jatkumoiksi. Kehon omaa tapaa liikkua tavoiteltiin esimerkiksi 'off-balance'- tilanteilla, jossa painon voimakkaasti siirtäminen

<sup>163</sup> Hahl 1999, 1; Laukkonen 1999,4; Sunila 1999, 8-10.

<sup>164</sup> Hahl 1999, 4

<sup>165</sup> Hahl 1999, 3; Keskinen 1999, 15

synnyttää kehoon epätasapainotilanteen, jolloin keho ajautuu liikkeeseen<sup>166</sup>. Liikesarjassa ei ollut pysähtyneitä tasapainon tiloja, vaan tasapaino tarkoitti liikkeen virtaa.

Hengittämällä oikein hengitys kuljettaa liikettä ja energiaa kehossa. Voimakkailta, jopa korostetuilla sisään- ja uloshengityksäänillä on tarkoitus rentouttaa hengitystä ja sitoa se osaksi liikettä. Nykytanssi eroaa klassisen baletin tanssijasta, joka ei tunnu fyysisesti ponnistelevan, tuskin edes hengittävänkään lavalla. Tanssiessa hengittäminen tuo esille tanssijan ruumiillista olemista lavalla: tanssija on todellinen, ruumiillinen. Minä ja mies-tanssiteoksessa pyrittiin luonnolliseen liikkumiseen ja kehon erilaisten energiankäyttöjen hallinta olivat tärkeämpiä kuin perinteiseen tapaan tanssitekninen taitavuus.

Tanssijan liikkuminen luo tanssille esittämisen tilan, tanssija muokkaa tilaa katsojalle ja luo vaikutelmia tilan ominaisuuksista<sup>167</sup>. Yleisölle suuntautuva esitys luo tanssimisesta julkisen tilan, jonka yleisö ja tanssijat jakavat. Tilallisesti esitystilasta voidaan myös luoda yksityinen ja intiimi tila, jonne yleisö ikään kuin kurkistaa. Tilan avaaminen tai sulkeminen voidaan tehdä pienillä kehollisilla viitteillä, kuten kehon asennoilla ja katsekontakteilla. Tanssiteos voi myös eksplikoida suhdetta yleisöön esimerkiksi yleisölle kohdistuvalla puheosuudella. Tilallisesti harjoitusprosessissa pyrittiin pois eteenpäin ja yleisölle suuntautuvasta esittämisestä ja tilan luomisesta. Tanssijan valitessa omat tilalliset järjestelyt tanssija loi omalla kehollaan itselleen tanssimisensa ja esittämisen tilan.

Tanssissa katse synnyttää esittämisen tilanteen. Se, kuinka tanssija kokee katseessa olemisen on tärkeää hänen ”varsinaistumiselleen” tanssijana.<sup>168</sup> Harjoituksissa kiinnitettiin erityisesti huomiota katseeseen. Kehokeskeisessä lähestymistavassa pyritään poistamaan katseen hallitsevuutta ja keskittymään kehon tuntemuksiin. Silmien sulkeminen ja ulkoapäin tarkkailevan katseen poissaolo auttaa keskittymään liikkeen tuntemiseen ’sisällä’, ei peilin kautta tai ohjaajan silmin ’ulkoisena’. Vaikka tanssija sulkee silmänsä, eikä näe asentojaan peilistä, keho ei silti kadota tanssimistaan. Silmät kiinni tanssimalla aistimuksia kehosta pyrittiin voimistamaan. Sulkemalla silmät itsekriittisyys tuntui vähentyvän ja keholle oli helpompi antaa valtaa. Tanssijoista tuntui kuitenkin vaikealta antaa valtaa keholle, keskittymistä kehon tuntemuksiin saattoi esimerkiksi häiritä tilanteen liian tietoinen tarkastelu:

---

<sup>166</sup> Laukkonen 1999, 2

<sup>167</sup> Sarje 1999, 67

<sup>168</sup> Monni 1995, 71

*Koin itseni usein voimattomaksi ja yritykseni epätoivoiseksi. En saanut kiinni mielikuvista ja tunnetiloista joita harjoitus tuotti. Olin liian tietoinen tapahtumista ja mietin liikaa ennen kuin toimin. (JL, 9)*

Harjoituksissa tarkasteltiin 'avointa' ja 'suljettua' katsetta. Avoimella katseella pyrittiin harjoituksissa siihen, ettei katse käänny liikaa tanssijaan itseensä, muutu tyhjyyteen katsovaksi tai poissaolevaksi. Avoimella katseella luodaan suhdetta tanssijoita arvioivaan katseeseen niin, että tanssijan ilmaisu katseen kautta on 'minä tanssin', ei 'minun tanssimistani katsotaan'. Suljetulla katseella puolestaan pyrittiin vahvistamaan tunnetta liikkeestä, joka syntyy kehosta sisältä. Tanssijan tulee siis säilyttää molempien katseiden läsnäolo tanssimisessaan: oman kehon näkemistä sisältäpäin ja samanaikaisesti pysyä 'auki' muiden tanssijoiden ja katsojien läsnäololle.

*Minä ja mies –teoksessa oli tilaisuus harjoitella 'katseessa olemista'. Yritin välillä sulkea katsojat pois tietoisuudestani.... Samaan aikaan olin toisaalta löytänyt uutta rohkeutta katsoa suoraan yleisöön ja minua kiehtoivat nähdyt ihmisten ilmeitä ja reaktioita. (JL, 13)*

Tanssitekninen harjoittelu ei ollut keskeisessä asemassa harjoitusprosessin aikana. Tekninen osio kesti vain kymmenisen minuuttia ja päätti lämmittelyn. Liikesarjat suoritettiin Kekäläisen johdolla avorivistössä: harjauksia, nilkkojen ojennuksia, jalan heittoja, potkuja, kylkien taivutuksia ja venytyksiä, selän rullauksia sekä painonsiirtoja. Tanssijat kokivat perinteisen tanssiteknisen osion haastavaksi, koska tekniikkaharjoitusten muistuttaessa kehoa ulkoapäin tarkkailevaa tilannetta, oli vaikea säilyttää lämmittelyharjoituksilla kehoon työstetty sisäinen liiketuntemus, rentous ja mielen avoimuus.<sup>169</sup>

*Lämmittely on minusta hyvä. Se sopii keholleni. Lämmittelyn pitääkin olla sellainen, että hengästyy ja hiestyy. Lihaksia lämmitellään ravistellen, irrotellen, ei staattista lihastyötä tehden. Olen läpimärkä hiestä, mutta tuntuu kuin voisin jatkaa loputtomiin....Lämmittelyn jälkeen keho on valmis. Keho on avoin, mieli on avoin. (PK, 16)*

<sup>169</sup> Hahl 1999,3; Laukkonen 1999, 3, 10; Sunila 1999,8

### 3.2 Tunteiden kehollisuus: tunne- ja ääritilat

Fyysisten harjoitusten lisäksi tanssijat työstivät tunneilmaisua. Tunnetiloja oli tarkoitus hyödyntää myöhemmin tanssijan tanssiessa omaa tarinaansa teoksessa. Tunne- ja ääritilaharjoitusten alkaessa tanssijoilla oli useiden tuntien fyysiset treenit takanaan. Uupumuksen tarkoituksena oli poistaa kehon maneereita ja liiallisia koristeluja. Haluttiin, etteivät aivot ja analyttisyys olleet tunteiden tuottamisen esteinä.<sup>170</sup> Ruumiillinen olemisen tapamme voi olla rakentunut psyykkisistä asenteista: kielloista ja rationalisoinnista, jotka voivat tukahduttaa tunteiden spontaania ilmaisu<sup>171</sup>. Ruumiillisen olemisen tapa ilmaisee myös sukupuolta, naisista ja miehistä ruumiillisen olemisen tapaa. Tanssin avulla voidaan palata ruumiin mahdollisuuksiin olla toisella tapaa ja käsitellä mm. tunteiden kehollisuutta. Väsyttämällä keho pyrittiin ylittämään taparuumiin asettamat rajat soveliaista tunteiden ilmaisutavoista ja -paikoista. Tunteet oli tarkoitus 'tuoda tanssisaliin' ja niille etsittiin kehollisia asentoja.

*Tunnetilaharjoitukset olivat aluksi painajaismaisia, en osannut heittäytyä estottomasti tunteiden vietäväksi. Olin jatkuvasti häiritsevän tietoinen itsestäni, ajan kulusta ja ympäröivistä tapahtumista. Tärkein vaatimus ja tavoite oli kaikessa löytää ja säilyttää täydellinen keskittyminen omaan kehoon ja tekemiseen, yksinkertaisesti: 'olla läsnä'. (JL, 6)*

Harjoitukset keskittyivät tunteen löytämiseen ja sen ylläpitämiseen. Tunteiden tuottaminen perustui kehomuistiin tarkkailemalla miten tunne ilmenee keholla: miten rintakehä avautuu tai käpertyy, miten olkapäät ovat, mitä kasvoissa tapahtuu nauraessa ja miten kussakin tunnetilassa hengitetään.<sup>172</sup> Tekniikka oli ikään kuin kaksiosainen: ensin sisäinen tunne pyrittiin kokemaan 'oikeasti', jonka jälkeen tanssijat etsivät omia tekniikoita tuottaa ja säilyttää tunnetiloja. Tunnetilan tuottaminen aloitettiin keskittymisellä ja muistelemalla elettyä tunnetta ja siihen liittyviä mielikuvia:

*Kaikissa tunnetiloissa kaava on sama: ensin muistelen ja kaivelen elämäni surullisimpia asioita ja itken niitä ihan oikeasti, vähitellen oikeat tunteet jäävät pois, mielikuvat saattavat ainoastaan käväistä mielessä, vain reaktiot jäävät. Jäljittelen tunnetta, itken, vaikka minua ei itketä. (PK, 17)*

<sup>170</sup> Hahl 1999, 6; Laukkonen 1999, 5; Sunila 1999, 10

<sup>171</sup> Monni 1995, 67

<sup>172</sup> Hahl 1999, 6; Laukkonen 1999, 3; Keskinen 1999, 17-18

Kekäläistä kiinnostivat erilaiset liikkeiden ääripäät: nopeus ja hitaus, jännitys ja rentous sekä tunnetilojen ääripäät: nauru, itku, raivo ja onni. Kehon etsittiin ääriolotiloja ja tutkittiin niiden tuottamia merkityksiä jännittämällä ja rentouttamalla lihaksia, myös kasvojen lihaksia. Erilaisilla hengitystekniikoilla pyrittiin tuottamaan tuntemuksia.<sup>173</sup> Ilon tunnetta vahvistettiin ylös- ja ulospäin suuntautuvasta energiasta ja nopeutuvilla sisäänhengityksillä. Ilon tunne tuntui purkautuvan tai irtoavan kehosta ulos ilmastavasti, nauruun etsittiin ”naurun kutinaa” palleasta. Surun ilmenemistä keholla autettiin korostamalla raskasta uloshengitystä, jolloin rintakehä painui alaspäin ja koko keho pieneni ja käpertyy itseensä. Suru suuntautui tanssijoiden kehoilla alaspäin, se ikään kuin väsyneesti putosi alas. Surkeutta lisättiin mielikuvilla, esimerkiksi Taru Sormusten Herrasta-kirjan itseensä käpertyneen ja sääliittävän Klonkku-hahmon avulla<sup>174</sup>. Tanssija etsi myös tunnetilaan kuuluvia liikkeellisiä aineksia.

*Kun suru purkautuu itkuun, hartioiden nousevat uloshengityksen rytmissä.  
Syvässä surussani lähti liikkeelle itsensä heijaaminen edestakaisin, kuin  
lohduttaakseen itseään (SS, 11)*

Onnen tunne keholla tuntui tanssijoista vähäeleiseltä, eikä se ilmennyt voimakkaasti keholla, vaan pikemminkin katosi kehon sisälle. Onni avautui jostain kehon sisästä, käpertyneestä muodosta. Onni suuntautuu rauhallisesti sisäänpäin, tunne saattoi tuntua jopa laimealta, kätkeytyltä ja yksityiseltä asialta.<sup>175</sup> Raivontunne puolestaan ilmeni keholla muita tunteita voimakkaammin. Ongelmaksi osoittautuikin tunteiden neitimäisyys<sup>176</sup>. Tanssijat kahlitsivat tunteitaan ja kun heidän olisi pitänyt osata tuottaa raivontunne, ei tunnetta löytynyt tarpeeksi voimakkaana. Tanssijoiden kehomuistista ei ikään kuin tuntunut löytyvän jälkiä hallitsemattomasta raivosta. Osa tanssijoista löysi itsestään uusia puolia, toiset eivät saaneet itsestään tunnetta ”ulos”.

*Katselen luokkatovereitani. Monien raivo näyttää voimattomalta. Se jää  
pikku tuskastumisen asteelle, kun sukat menee koko ajan väärinpäin, kun  
lanka ei mene neulansilmään, kun väsyttää ja on vähän nälkäkin.  
...Näytänkö itse samalta? En tiedä, toivottavasti en. (PK, 17)*

Ärsyyntymisen ja raivontunnetta autettiin löytymään puhaltavilla uloshengityksillä ja lihasten jännittämisillä: lihakset puristettiin tiukasti lähelle kehoa ja kädet puristettiin nyrkkiin.

<sup>173</sup> Hahl 1999, 5; Keskinen 1999, 16; Laukkonen 1999, 3,9.

<sup>174</sup> Laukkonen 1999, 3

<sup>175</sup> Keskinen 1999, 17

<sup>176</sup> Sunila 1999, 12

Lihaskiristelyt keräsivät raivoa purskahtaakseen kaikkialta kehosta ulospäin.<sup>177</sup> Teosta varten harjoiteltiin tappeluohjauksia siten, että tanssija kamppaili miestä vastaan käyttäen niin paljon voimaa kuin kykeni. Toisessa harjoituksessa yksi tanssija oli piirin keskellä ja ympärillä olevat yrittivät loukata ja haastaa riitaa niin pahasti kuin vain osasivat. Piirin keskellä olijan piti hyökätä 'kontrolloimattoman raivon' vallassa muiden päälle ja saada riidanhaastajat vaiennetuiksi ja vakuuttuneiksi aggression aitoudesta.<sup>178</sup> Raivontunne fyysisenä muotona tuntui tanssijoista oudolta, kauaksi lapsuuteen hautautuneelta tunteelta tai möykyltä sisällä. Raivo ja viha tuntuivat tunteilta, joilta oli kielletty kokonaisvaltainen ilmeneminen ruumiissa. Tunnetta ja sen fyysisyyttä arkailtiin myös siksi, että harjoituksissa saattoi todella satuttaa toista tanssijaa. Tappelukohtauksessa saattoi kuitenkin päästä "estoista", ylittää itsensä tai tuntea itsestään uuden, vahvan ja itsevarman, puolen.

*Tappelun aikana päässäni musteni, eikä tekemiselleni ollut mitään estoja. Huusin kurkku suorana, käytin painioitteita ja heittoja. Tunne siitä, että voisin oikeasti fyysisesti satuttaa toista oli pelottavaa. Tappelun jälkeen vapisin itsekin. Säikähdin itseäni, ja tätä uutta puolta itsestäni. ... (SS,12)*

*Raivostuminen vei minulta niin paljon voimia, että se kääntyi helposti itsesääliksi. Tappelu miehen kanssa oli pelkästään fyysisesti niin raskasta, että rupeesi itkettämään... Lyöminen ja väkivalta ovat olleet minulle hyvin vastenmielisiä asioita, joten tehtävä oli minulle jatkuvaa kamppailua itseäni vastaan (JL, 8)*

Kehollisena muotona ilo suru ja onni olivat vaikeammin ilmaistavissa, koska ne eivät olleet kehollisesti voimakkaita asentoja: onni syntyi sisällä ja piiloutui, suru kääntyi ja käpertyi kehon sisään. Raivon tunteen tuottamisen onnistumista tai epäonnistumista arvioitiin eniten. Raivontunteen tuottamiseen liittyi muita tunteita, esimerkiksi tunteita itsesäälistä, voimakkuudesta ja kielletystä. Tunneilmaisuharjoituksissa tanssijat joutuivat hyväksymään epäonnistumisen mahdollisuuden sekä yleisen epävarmuuden ja epämurkavuuden tunteen.

---

<sup>177</sup> Hahl 1999, 6; Sunila 1999,12.

<sup>178</sup> Laukkonen 1999, 7

### 3.3 Roolityöskentely, suhde ryhmään ja koreografiin

Tanssiteosten kerronnallisuus vaihtelee juonellisista pelkästään tanssiliikkeisiin perustuviin teoksiin. Nykytanssiteoksissa on harvemmin selkeitä rooleja kuten puheteatterissa. Myös draaman käytön määrä ja laatu vaihtelevat. Jos tanssiteoksessa tanssiliikkeiden lisäksi on teatterinomaisuutta ja performatiivisuutta, puhutaankin usein tanssiteatterista. Minä ja mies- tanssiteos ja asettuu suomalaisessa taidetanssikentällä tanssiteatteriksi tai kokeelliseksi tanssiksi<sup>179</sup>, vaikka Kekäläinen itse määrittelee tuotantonsa yleisemmin ruumiin teatteriksi, eikä liitä tapaansa tehdä teatteria tanssisanan ollenkaan<sup>180</sup>. Teoksen teatterimaisuudesta johtuen tanssijat joutuivat jonkinlaisen hahmon tai roolin etsimiseen. Teoksen teemaa, minä ja mies, lähdettiin rakentamaan tanssijoiden muistoista. Kunkin tanssijan tuli tuottaa lyhyt vapaamuotoinen tarina tai teksti aiheesta minä ja mies. Kokemuksista ja muistoista tuli etsiä tapahtuma, jonka toisena osapuolena oli poikaystävä, isä, veli tai vain kuka tahansa mies. Kunkin tanssijan hahmoa ja suhdetta mieheen kehiteltiin tarinan ja improvisaatioharjoitusten kautta. Joidenkin tanssijoiden miestarinat päätyivät puheosuudeksi tanssiteokseen.<sup>181</sup>

*Kun olin saanut jonkinlaisen käsityksen hahmoni olemuksesta ja iästä pystyin jo alkulämmittelyistä lähtien etsimään itselleni sopivia eleitä ja olotiloja. ... Lopuksi omaksi roolikseni teoksessa muodostui liian varhain liian pitkäksi kasvanut murrosikäinen, joka oli hysteerisesti ihastunut maalla tapaamaansa poikaan, hänen mopoonsa sekä mansikka-chewitseihiin. (LH, 8)*

Tässä teoksessa tanssijat joutuivat tekemään valinnan kuinka itseä lähellä olevan tarinan he valitsivat teoksen materiaaliksi. Tanssijat päätyivät tarinoissaan erilaisiin ratkaisuihin, toisista muistot tuntuivat liian henkilökohtaisilta, eikä läheisiä ihmissuhteita haluttu käyttää teoksen materiaalina. Eräs tanssija päätyi tutkiskelemaan yleisesti teoksen teemaa heikkouden näkökulmasta:

*Kirjoitan heikkoudesta, siitä miten heikkous on minusta vastenmielistä. Jotenkin tämä liittyy mielestäni nainen-mies –tematiikkaan (SK, 22).*

<sup>179</sup> Sarje (1999, 2-6) määrittelee suomalaisen taidetanssin 1990-luvun lopulla neljäksi perinteeksi: baletin, modernin, tanssiteatterin ja kokeellisen tanssin perinteeksi.

<sup>180</sup> Tudeer TANSSI-lehdessä 1999, 29

<sup>181</sup> Keskinen 1999, 22-23



Toinen tanssija puolestaan valitsi kipeän muiston lapsuudesta. Harjoitusvaiheen terapeuttinen asennoituminen tehtävään ja mahdollisuus käsitellä asiaa, joka oli jäänyt lapsuudessa käsittelemättä kiinnosti tanssijaa. Harjoitusvaiheessa tanssija ei vielä aavistanut, että hän tulisi esittämään kohtauksen monologina lavalla. Tanssija joutui pohtimaan missä määrin hän pystyisi käyttämään muiden ihmisten elämää teoksen materiaalina. Kehittämällä ja karakterisoimalla hahmoa henkilökohtaisuus väistyi ja tanssija kykeni astumaan kohtauksen kanssa lavalle.<sup>182</sup>

Tarinaa lähdettiin ilmaisemaan liikkeinä ja siihen liittyviä tunteita alettiin hakea tukeutumalla aikaisemmin tehtyihin tunnetilaharjoituksiin. Teoksessa ei ollut selviä koreografian liikesarjoja tai askelia, joihin olisi voinut turvautua esiintymistilanteessa. Ryhmäkohtauksiin oli koreografioitu tarkemmin liikkeitä, asentoja ja erilaisia ryhmytyksiä. Teoksessa painottui enemmän tunneilmaisu ja erilaisten hahmojen hallinta. Kehoa ai haluttu rajata mihinkään erityiseen tyyliin tai tapaan, vaan keholle pyrittiin antamaan kaikki mahdollisuudet toimia ilmaisuvälineenä. Koreografian tarkoituksena ei ollut ottaa kantaa niinkään teoksen nais-mies -teemaan, vaan Kekäläisen lähtökohtana oli muokata sitä mitä tanssijat tuottivat. Kekäläinen yllättyi kuitenkin, että tanssijoiden miestarinoiden hahmot olivat vain veljiä ja isiä, eikä poikaystäviä, halua ja seksuaalisuutta tuotu esille. Prosessin myötä naishahmot alkoivat muotoutumaan ja jokaiselle tanssijalle kehittyi omanlainen suhde mieheen: hysteerinen, pettynyt, raivoisa, luottava, absurdi, eroottinen tai häkeltynyt. Minä ja mies-harjoitusprosessista syntyi tanssiteos, joka käsitteli naisten käyttäytymistä miehen läsnäollessa.<sup>183</sup> Teoksessa oli mm. seuraava tanssijan ja miehen välinen kohtaaminen:

*Annan miehelle juuri syömäni banaanin kuoren, yritän viekoitella häntä mutta päädyn kuitenkin tekemään vatsalisharjoitusta. Tilanne vakavoituu ja johdatan miehen läheiseen halaukseen ja pyörimme hiljaa ympyrässä kunnes toinen nainen tulee ja vie minulta miehen. Banaaninkuori tippuu maahan ja syöksyn pettyneenä ja tyrmistyneenä pelastamaan ainoan konkreettisen muiston miehestä. Jään yksin istumaan maahan ja pitelen kuorta hellästi kämmenelläni, välillä silittäen. (JL, 12)*

Vaikka rooleista oli tehty tanssijoille läheisiä ja omakohtaisia, tanssijoiden tulee kuitenkin pystyä irrottautumaan rooliin eläytymisen taikamaailmasta ja tarkastelemaan rooliaan ikään kuin ulkopäin. Yleisö ei välttämättä tulkitse teosta tekijöidensä toivomalla tavalla, vaan arvottaa sitä omalla tavallaan:

<sup>182</sup> Pylkkänen 1999, 10-11

<sup>183</sup> Hahl 1999,1,8; Keskinen 1999, 22; Sunila 1999, 18

*Tarkoitus kai oli, että olemme jokainen tunnistettavia ja selkeitä, hieman stereotyyppisiä hahmoja – minun kohdalleni lankesi sitten se blondin bimbos osa. En itse käsittänyt, kuinka voimakkaasti vaatetus ja hiukset luokittelevat hahmon; olin yllättynyt, kun kahdessa lehtikritiikissä hahmoni määriteltiin Marilyn-blondiksi. (PK, 24)*

Esiintymishetken ainutlaatuisuus ja tanssijoiden aistiessa yleisön fyysiset reaktiota, yleisön edessä esiintymisessä on aina oma tunnelmansa. Esiintyjältä vaaditaan suhteen luomista yleisöön, yleisön hallintaa. Kehoon tuli keskittyä ja muistella harjoituksissa opeteltuja tunnetiloja ja niiden ulkoisia piirteitä, ei kuitenkaan saanut menettää hahmon hallintaa. Hahmo sai olla tunteittensa vietävänä, mutta tanssijan tuli kuljettaa ja hallita hahmoaan.<sup>184</sup>

*...ensimmäisen kerran yleisön kohdattuani annoin hahmolleni liian suuren vallan. Harjoituksen jälkeen minulla ei ollut aavistustakaan mitä olin itse asiassa tehnyt ja sanonut. Seuraavalla kerralla osasin varautua ja itse esityksessä oli oloni aivan erilainen....pystyin myös suurilta osin jättämään huomiotta yleisön reaktiot. Helpostihan yleisön edessä hätäntyy, jos tietyssä kohdassa kukaan ei naurakaan. (LH, 11)*

Neljän opiskeluvuoden aikana vuosikurssista oli muodostunut tiivis naisyhteisö. Toisaalta tästä seikasta oli myös tullut ongelma: ryhmän yhdenmukaisuudenpaine oli voimakas. Luokka oli ehkä jopa liian yhtenäinen ja laitoksen puolelta kaivattiin yksittäisiä tanssijapersoonallisuuksia. Tanssijoiden katsottiin tukeutuvan toisiinsa liikaa. Ryhmän sisällä ei uskallettu tehdä omia päätöksiä ja huolehdittiin myös siitä ettei kukaan ei päässyt erottautumaan. Sanna Kekäläinen mukaan tanssijat olivat tehneet karhunpalveluksen itselleen, sillä tanssijantyö vaatii rohkeita ja yksilöllisiä valintoja. Kekäläinen halusi kyseenalaistaa tanssijoiden käsityksiä itsestään, eikä lähestynyt tanssiluokkaa mukavana tyttöryhmänä, vaan alkoi peräänkuuluttaa persoonallisuuksia. Kekäläinen pyrki purkamaan ryhmän sisäistä järjestystä provosoimalla ja ravistelemalla ryhmää sanallisesti.<sup>185</sup>

*Saimme useaan otteeseen kuulla olevamme kuin varpuslauma, josta kukaan ei erotu. Kuulimme myös ivallista kuvailua siitä mitä kuvittelemme olevamme. Raa'allakin tavalla Kekäläinen halusi kyseenalaistaa ja problematisoida omia käsityksiämme itsestämme. Ensimmäistä kertaa opiskeluaikanani koreografi sanoi tanssijalleen pahasti. Ymmärsin tämän metodina saada tanssija tuottamaan jotain uutta itsestään. (SS, 4-5)*

<sup>184</sup> Hahl 1999, 9

<sup>185</sup> Keskinen 1999, 21-22; Laukkonen 1999,14; Sunila 1999,4.

*En uskonut silloin, että kaikki provosoivat kommentit olivat osa 'metodia' ja pedagogisia keinoja. Sanna Kekäläinen arvosteli työskentelyäni esimerkiksi siitä, että en 'en koskaan tehnyt täysillä' ja että hän ei 'nähty ja kokenut minun koskaan oikeasti liikkuvan'. Jossain vaiheessa menetin kokonaan oman arvostelukykyäni. (JL, 14)*

Luottamuksen, yhteneväisyyden ja kaveruuden ylläpitäminen lienee ollut tanssijoiden keskinäistä kilpailua vähentävä ryhmän sisäinen strategia. Erään tanssijan mielestä tietty yhtenäisyys tanssiryhmässä olisi jopa toivottavaa, koska silloin tanssijat keskittyisivät enemmän teoksen sanomaan, eikä kilpailutilanteeseen<sup>186</sup>. Tanssi ammattina nostaakin kysymyksen esille, tulisiko tanssijoiden vastata enemmän teoksen onnistumisesta kuin omasta menestyksestään? Tänä päivänä monet nykytanssijat toimivat freelancer-pohjalta, vain harvat tanssitaiteilijat työllistävät Suomessa itsensä kokopäiväisesti. Tullakseen toimeen tanssijana täytyy hänen siis myös osata markkinoida omaa osaamistaan. Työprosessin yksi tarkoitus olikin vahvistaa kunkin tanssijan omaa persoonallisuutta ja tahtoa tuoda itseään esille.

Taiteessa tehdään arvovalintoja ja kuvataan erilaisia maailmoja ja maailmankuvia. Tanssissa tilanne on erikoinen, koska taiteilijalla, koreografilla, on oma näkemys teoksesta. Tanssija on puolestaan ruumiintaiteilija, joka toteuttaa teoksen. Tanssijan ruumis on jonkinlainen koreografian luoman maailman ilmentymä tai ilmiö. Tanssija joutuu mukautumaan koreografian näkemyksiin teoksesta ja sen maailmankuvasta, niinpä tanssijan onnistuakseen omaksuttava, käsiteltävä tai selitettävä teos maailmankuvaltaan itselleen jollain tapaa, jotta tanssija voi vastata tanssimisen aitoudesta. Taidetanssin kentällä on yhä enemmän alettu vaatia esiintymiseen 'aitoutta', pelkkä osaaminen tai taitavuus ei riitä. Vaikka yleisö ei olisi kovin tietoinen tanssijoiden tanssiteknisestä taitavuudesta tai teoksen koreografian nimekkyydestä, aito ja puhutteleva esitys aina aistitaan. Tällaista aitoa ruumiillista läsnäoloa haettiin myös Minä ja mies –tanssiteoksen harjoituksissa.

Tanssijan ammatti ei tarkoita pelkästään trikoissa lavalla hyppelähtimistä. Tanssiteatteri ja performanssitaide ovat luonteeltaan kantaaottavia. Joskus aiheet ovat myös tanssijoille rankkoja. Tanssijalla on oikeus saada vastaukset kysymyksiinsä ja kuulla koreografian motiivit ja perustelut. Tanssijan tulee myös löytää omat motiivinsa ja tapansa käsitellä teoksen aihetta. Seuraava lainaus ei liittynyt Minä ja Mies- tanssiteokseen, mutta kertoo eräästä tavasta tulla toimeen roolinsa kanssa.

---

<sup>186</sup> Pylkkänen 1999, 17

*Minä olin vastuussa siitä, että tekisin roolini teoksessa mahdollisimman hyvin. Minun tarvitsi taistella onneksi ainoastaan itseni kanssa. Ihmisten asenteita vastaan taisteli teos, jonka vastuu oli koreografilla. (LP, 17)*

Koreografin ja tanssijoiden välinen luottamuksen puuttuminen tai jonkinlaisen yhteyden löytyminen vaikuttaa koko kokonaisuuteen, sekä taiteelliseen lopputulokseen että henkilöiden onnistumisen ja itsensä toteuttamisen kokemuksiin. Teos vaati tanssijoilta heittäytymiskykyä ja luottamusta koreografia kohtaan. Minä ja mies –tanssiteosta harjoiteltaessa tanssijat kokivat luottavansa koreografiin ja saivat tukea tanssimiselleen ja ilmaisulle.

*Sanna ohjaa ja tekee huomioita rauhallisen varmasti. Hänen olemustaan voisi kuvailla jopa kuivakaksi. Hän ei kiihkoile, lietsu yllytä, ”piiskaa”, vaan reagoi, kommentoi, tekee havaintoja, antaa neuvoja – niin, se on juuri sitä ohjausta. Syntyy mielikuva siitä, että Sannalla on aitoa näkemystä ja tietoa siitä, mitä haetaan (PK, 13)*

*Nautin itse suunnattomasti siitä älyllisestä ilmapiiristä, jota Kekäläisen ajatukset ja harjoitukset yhdistettyinä tuottivat. ... Jouduin, tai paremminkin sain mahdollisuuden uudelleenarvioida rajojani ja voimavarojani. Omaan prosessiini vaikutti paljon luottamussuhde koreografiin. (SS, 20)*

Koreografin otteesta koettiin kuitenkin myös epävarmuutta: kaivattiin perusteluja harjoituksille ja syitä lyömisharjoituksiin koettiin vaikeuksia kohdata koreografi epäonnistumisen jälkeen. Jopa koreografin lähestyminen ja avoin keskustelu saattoi tuntua väkinäiseltä. Myös koreografin provosoivia työtapoja arvosteltiin.

*En vieläkään pysty ymmärtämään miksen uskaltanut kohdata Sanna Kekäläistä siinä tilanteessa. ...Dialogi ei missään vaiheessa ollut täysin avointa ja rehellistä minun kohdallani. En uskaltanut lähestyä Sannaa oikein mistään asiasta... (JL, 8, 15)*

### **3.4 Keskustelu alastonkuvista**

Tanssijoiden ja koreografin luottamus kehittyi hiljalleen teoksen valmistuessa. Minä- ja mies tanssiteoksen harjoitusten alkaessa tanssijat tunsivat toisensa entuudestaan ja luottivat toisiinsa. Koreografiin puolestaan jouduttiin tutustumaan nopeasti, koska koko harjoitusprosessi oli vain kuuden viikon mittainen. Harjoitusprosessin aikana oli useita tilanteita, joissa luottamuksella oli tärkeä merkitys. Esimerkiksi tunnetilaharjoituksissa vaadittiin itsensä avaamista ja paljastamista. Koreografi Sanna Kekäläinen toteaa:

*Siihen, että pystyy aukaisemaan itsensä tarvitaan myös luottamusta kollegoihin. (LP, 17)*

Alastomuus oli yksi Kekäläisen lähtökohta teokseen, niinpä hän valitsi lehdistökuvien aiheeksi alastomuuden<sup>187</sup>. Koreografilla lienee ollut tarkoitus asettaa tanssijat pohtimaan tanssijan ruumiin ja sosiaalisen kehon rajoja. Alastomuus on varmasti kaikille heikko kohta, tanssijalla ei kuitenkaan voi olla kovin heikko kohta tärkeimmässä työvälaineessään, kehossaan. Yhtenäisessä tyttöluokassa tanssijoiden keskinäinen luottamus vaikutti toimivan liiankin hyvin. Tanssijat luottivat toisiinsa ja toistensa arvostelukykyyn sillä tavoin, että osa joutui ehkä kollektiivisen ryhmämielipiteen paineen alla ikään kuin huomaamattaan pakotetuksi kuvauksiin.

*Olin pettynyt itseeni, koska käyttäydyin usein kuin peruskoululainen....En myöskään uskaltanut kieltäytyä julisteen alastonkuvauksesta. (JL, 14)*

Kekäläinen ei kertonut tanssijoille etukäteen alastonlehtikuvista. Tanssijat saapuivat kuvauspaikalle, jolloin vasta saivat kuulla alastonkuvauksista. Hieman hämmentyneinä tanssijat asettuivat valokuvattavaksi. Kuvaustilanne näytti ulospäin menevän hyvin.

*Brotherus kertoi meille, että he Kekäläisen kanssa olivat päättäneet ottaa nudekuvia, mutta sanoi heti samaan hengenvetoon, ettei kuitenkaan mitään pornoa. Jälkimmäinen huomautus oli ilmeinen virhe. Ehkä naiskuvaaja koki itsensä epävarmaksi ja halusi selitellä. Viittaus pornografiaan sai kaikilla karvat nousemaan pystyyn. (SS, 15)*

Kekäläinen oli yllättynyt siitä, että kaikki olivat suostuneet alastonkuvaukseen. Kriisi puhkesikin vasta seuraavan päivänä pukuhuoneessa, monet tanssijoista olivat vihaisia ja loukkaantuneita. Kuvaustilanne aiheutti hämmennystä ja alastomuuden suhde teoksen aiheeseen mietitytti ja tunnelma oli kiihkeä. Suurin osa kyseenalaisti alastomuuden valinnan lehdistökuva-aiheeksi. Tanssijoita suututti koreografian tapa olla kertomatta kuvauksista etukäteen, samoin hänen poissaolonsa kuvausten alkaessa. Harjoitusten alkaessa koreografilta alettiinkin tivata perusteluita. Kekäläinen mielestä jokaisen tanssijan olisi itse pitänyt ottaa vastuu valinnastaan osallistua kuvauksiin, eikä vastentahtoisesti alistua ryhmän yleiseen myöntymiseen. Kekäläinen selvitti, että halusi tanssijoiden esiintyvän alastomana mahdollisimman paljon omana itsenään, persoonallisina

---

<sup>187</sup> Sunila 1999, 13

kehoina, ei valmistautuneena näyttämään joltain. Tämän vuoksi koreografi oli jättänyt kertomatta kuvauksista etukäteen. Koreografi yllättyi siitä, että toisille alastomuus merkitsi niin voimakkaasti kehon ulkoista arviointia, eikä alastomuudelle löytynyt muita merkityksiä. Kekäläinen korosti, että tanssitaiteessa keho on olemassa sekä sukupuolisena että teknisenä välineenä. Alastomuudella koreografi ei halunnut kuitenkaan korostaa kehon sukupuolisuutta, vaan halusi avata käsityksiä kehosta välineenä.<sup>188</sup>

*Kaikilla on heikko kohta. Tanssijan työn tarkoitus on kohdata heikot kohdat. Hyvän tanssijan ominaisuus on olla niin avoin, että voi kohdata epävarmuutensa. (LP, 2)*

Tanssijoista usein tuntuu, että heillä ei ole mitään minkä taakse piiloutua verrattuna näyttelijäntyöhön. Tanssijat ovat ikään kuin alastomina tai riisuttuina lavalla ilman roolin suoma suoja. Ehkä koreografi halusi purkaa viimeisenkin ”suojan” rippeet riisumalla tanssijoilta vaatteet ja päästä vielä lähemmäs, aivan kehon pintaan. Tanssijat saivat mietittäväksi mitä tanssijasta jää jäljelle ilman roolia, tanssiliikkeitä ja vaatteita. Koreografi Sanna Kekäläinen puhuu ihmisten heikoista kohdista ja niiden ylittämisestä tanssijan työssä sekä esiintymisvarmuuden löytymisestä iän ja kokemuksen kautta:

*En syyllistä koskaan henkilöä itseään (tanssijaa), koska tiedän että lukot tulevat menneisyydestä. Ikä ja elämäkokemus muokkaavat esiintyjän varmuutta. (LP, 9)*

### 3.5 Harjoitusprosessi oppimisen tilanteena

Koreografian tekeminen on perinteisesti nähty tilanteena, jossa tanssija yksisuuntaisesti ottaa vastaan ja omaksuu koreografilta. Kekäläisen opettamisen tapa Minä ja mies- tanssiteoksen aikana tuki tanssijoiden mahdollisuutta omaan keholliseen tutkimiseen ja löytämiseen. Tanssin opettaminen ja oppiminen prosessin aikana korostaa tanssijan omaa kykyä löytää tanssin muoto ilman tietoisia valintoja ja opiskelijat pääsevät kosketukseen tunteidensa ja mielikuvien kanssa<sup>189</sup>.

<sup>188</sup> Sunila 1999, 13-14

<sup>189</sup> Hämäläinen 1999, 97

Työprosessin merkitys on tanssijoille suuri, muodostaahan itse tanssiesitys vain lyhyen ajan koko tanssijana olemisesta. Viime aikoina on korostettu prosessin merkitystä tanssijoiden työväliseen lopputuloksen saavuttamisen lisäksi. Tämänkaltaisessa työskentelyssä improvisaatiolla on oleellinen merkitys, vaikka lopullisessa esiintymistilanteessa improvisaatio on suhteellista.<sup>190</sup> Hämäläinen (1999) on vertaillut tanssin opetuksessa ja oppimisessa kahta mallia: taito-orientoitunutta ja prosessorientoitunutta mallia. Prosessorientoituneen mallin lähtökohta on, että jokaisella on luovaa potentiaalia, jota opetuksen tulee tukea. Tanssijalla on synnynnäinen muodon taju ja tarve löytää merkityksellinen muoto kokemuksille. Prosessorientoitunut opettamisen tapa korostaa aistien, tunteiden ja oman kehollisen tiedon merkitystä. Taitomallissa puolestaan ajatellaan, että luovuutta ei voi opettaa, ainoastaan taitoja voi, niinpä mallissa keskitytään tietoiseen muodon löytämiseen. Taitomallissa osaamisen arviointi on ulkoista ja arvottaa, prosessimalli korostaa tanssijan omaa kokemusta ja arviointia. Taito-orientoituneen lähestymistapa on tässä mielessä objektiivinen, prosessorientoitunut subjektiivinen. Minä ja mies –tanssiteoksen harjoitusprosessi oli prosessi, jossa liikekokeilu ja improvisaatio olivat tärkeitä työmuotoja ja jonka kulussa erottui Hämäläisen määrittelemät prosessimallin vaiheet: aistiminen, tunteminen, mielikuvien syntyminen, muuntaminen ja muotoaminen.<sup>191</sup> Tanssijoiden kirjalliset työt kuvaavat prosessin päätösvaihetta, jossa omien kokemusten sanallistaminen syventää omaa ymmärrystä työskentelyprosessista.

---

<sup>190</sup> Lievonen 1998, 35

<sup>191</sup> Hämäläinen 1999, 106

## 4 TANSSIJAN RUUMIILLISUUS

*Sä katot itteäs 7 tuntia päivässä ja vertaat itteäs koko ajan siihen mitä sä oot ollu ja mitä sä tuut toivottavasti unelmissas olemaan ja sä vertaat niihin muihin ketä on siinä samassa peilissä ja sä vertaat niihin haavakuviin mitä on olemassa ja sitten niihin kuviin mitä pitäis olla ja mimmonen ei sais olla.<sup>192</sup>*

Tanssijan ruumiillinen kokemus on yksilöllisesti ruumiillisesti koettua ja läsnä monissa tanssin tilanteissa sekä harjoituksissa, pukuhuoneessa, esiintymistilanteessa että kuvauksissa. Toisaalta tanssijan ruumiillinen kokemus on kontekstisidonnainen ja tanssissa konteksti on institutionaalinen luonteeltaan<sup>193</sup>. Konteksti ei vain 'raamita' tai 'muokkaa' tanssijan ruumiillista kokemusta, vaan tuossa ympäristössä ruumiillinen kokemus on mahdollinen. Tanssijan ruumiillinen liittyy siis sekä yksilöllisiin kokemuksiin että niihin rakenteisiin, joissa tanssijan ruumiillinen kokemus syntyy. Pyrin seuraavassa tulkitsemaan tanssijoiden ymmärrystä ruumiistaan sekä tanssiyhteisön tuotoksena että yksilön itse merkityksellistämänä ja tulkitsemana kokemuksena.

Kirjoituksissaan tanssijat ilmaisevat tietyn ajattelutavan ja keinon ymmärtää omaa kehollisuuttaan. Tanssijan kokemusmaailmasta voi käsitteellistää erilaisia puhumisen subjekteja tai tasoja, jotka määrittelevät ja raamittavat tanssijan kokemuksia. Tanssijoiden kirjoituksissa tanssijan oman ruumiillisen puheen taso, koreografin ja suomalaisen taidetanssikentän puheen tasot limittyivät toisiinsa. Tanssijoiden kirjoituksissa lukijaa ”lähimpänä” ovat tanssijan kuvailemat kokemukset harjoitusprosessista ja tanssijuudesta. Tanssijan puheen erottaa sen miniäkerronnallisuuden muodosta sekä tavasta kuvata kokemuksia ruumiista omalla puheen tavalla. Tanssijan tapa puhua kehostaan on siis kokemuksellinen, kehollisesti koettua. Tanssijoiden kirjoituksissa hahmottuu toinenkin kerrostuma tai taso: taustalla vaikuttava koreografin kehokäsitys. Koreografi tuottama

---

<sup>192</sup> Vuori 1999, 21

<sup>193</sup> Redfern 1998, 129



ulkonäköruumis ei kuitenkaan ole pelkästään teokselle erityinen, vaan kertoo omalla tavallaan yleisemmällä taidetanssin tanssivasta kehosta. Teatterikorkeakoulun vaikutus kirjoituksissa näkyy jonkinlaisena pohjavireenä se miten suomalaisessa nykytanssissa tällä hetkellä puhutaan ruumiista. Kirjoituksista voi lukea tanssijoiden kokemusten lisäksi suomalaisen nykytanssin 1990-luvun lopun vaikutteita. Seuraavaksi tarkastelen tanssijan ruumiillisuutta näiltä eri tasoilta. Luvussa 4 tarkastelen tanssijan kehollisina kokemuksia. Luvussa 5 liitän tanssijan keholliset kokemukset 'raameihinsa', eli tarkastelen Minä ja mies- tanssiteoksen koreografin kehomaailmaa, Teatterikorkeakoulun välittämää kehollisuutta sekä suomalaista nykytanssia.

Ruumiilliset kokemukset ovat usein osa arkipäivän olemista sillä tavoin tiedostamattomasti, että ruumiin läsnäolo tiedostetaan vasta silloin, kun siihen kohdistuu erityinen huomio esimerkiksi loukkaantumisen vuoksi. Ruumiillinen kokemus viittaa tällä tavoin subjektiivisen ja objektiivisen tietämisen rajan välimaastoon. Tanssijan ruumiillisen subjektiivisen ja objektiivisen kehollisen dialogisuus on erityisellä tavalla huomion kohteena, koska tanssija reflektoi omaa ruumiillisen olemisen tapaa ja ilmaisuja. Tarkastelen tanssijoiden puhetapoja ja niiden suhdetta fenomenologisiin käsitteisiin keho-subjekti, keho-objekti sekä fyysinen keho. Tulkitsen tanssijoiden erilaiset ruumiskokemukset jatkumona kehosubjektiivisesta kokemuksesta kehon tarkasteluun oman kokemuksen ulkopuolella.

KEHOSUHDE	TANSSIJAN PUHETAPA
Keho-subjekti	Kehollinen tieto: kehon oma tapa oppia ja muistaa Kokonaisvaltainen kokemus, että ”mieli ja keho ovat yhtä”
Itsetuntemukseen liittyvä keho-objekti	Itse itselle asettamien fyysisten ja henkisten rajojen ylittäminen.
Välineellinen keho-objekti	Konkreettinen ja käytännöllinen keho, tanssitekniikan tavoitteet, oman kehon tarkkailu
Fyysinen keho	Käsitys ihannetanssijan ruumiista: ”Tanssijan tulee olla, fyysiset ominaisuuksia ovat...”

Taulukko 2. Tanssijan kehosuhde ja puhetapa

Fenomenologiassa kokemuksellinen keho-subjekti ja keho-objekti molemmat viittaavat kehoon<sup>194</sup>. Ruumiillisesta olemisesta voi erotella erilaisia laatuja: subjektina se koetaan kokonaisuutena, jossa ei ole tarvetta erotella ruumista ja mieltä, objektina tarkastelemme kehoa puolestaan osina ja tietoisesti. Keho-objekti tarkoittaa kehoon kääntymistä, jolloin jostain kehon osasta tulee huomion erityinen kohde. Kokemus omasta kehosta keho-objektina tarkoittaa sellaista kokemusta, jolloin tanssija asettuu katsomaan itseään objektinkaltaisena ikään kuin itsensä ulkopuolelta. Tarkasteltaessa omaa kehoa objektina objektiivisuus ei siis tarkoita kokemuksen puuttumista tai jonkinlaista ei-henkilökohtaista fyysisen kehon tarkastelua, vaan objektivoidun kehon tutkimus on inhimillisen kokemuksen analyysia<sup>195</sup>.

Välineellinen ja itsetuntemuksellinen keho-objekti kuvaavat kokemuksia samanaikaisesta koetusta ja toisaalta muillekin näkyvillä olevasta ruumiista. Keho on tanssijoille mahdollisuus itsetuntemukselle, kokemukselle itsestä muiden silmin, toisaalta keho voi olla väline tavoitella ulkoisia vaatimuksia. Esimerkiksi tanssijoiden kokemukset teokseen kuuluneista alastonkuvista koettiin välineellisesti (lehdistökuvat mainoksia varten) sekä itsetuntemuksellisesti (seisottava

<sup>194</sup> Fraleigh 1987, 13

omana itsenä alasti kameran edessä). Fyysinen keho viittaa tässä täysin ulkoisiin määritteisiin tanssijan ruumiista (thing body), ”ei-kenenkään” – kehoa ja yleistä mielikuvaa siitä millainen tanssijan ruumiin tulisi olla. Luonnontieteen määrittelemä keho on objektiivinen siinä mielessä, että se ylittää kokemuksemme rajat, sen luonne ei riipu siitä, miten itse koemme kehon.<sup>196</sup> Käsitteiden kehosubjekti, keho-objekti ja fyysinen keho kuvaamat ruumiilliset kokemukset ovat suhteessa toisiinsa ja muodostavat kokemuksen, jonka kautta myös käsitys omasta tanssijuudesta syntyy.

## 4.1 Keho-subjektiivinen kokemus: keho ja mieli yhtä

Arkipäiväinen kehollinen oleminen on sillä tavoin tiedostamatonta, että toimimme kokonaisuutena aistien avulla ja kehosubjektiiviset ja keho-objektiiviset kokemukset sulautuvat toisiinsa. Tekemisen kokonaisuudessa emme erottele kehoa tekeväksi ja mieltä ohjaavaksi, vaan keho on välittömästi mukana tekemisessä. Ihminen toimii maailmassa avoimena eksistenssinä, jolloin tietoisuus itsestä on refleктоimatonta ja hämärtyneet tekemisen kokonaisuuden taustalle<sup>197</sup>. Fraleighin (1987) mukaan emme useinkaan tiedosta kehoa itseään ja kehosubjektin olemassaoloa, vaan keskitymme useimmiten siihen miltä ruumis näyttää, eli tilanteen eksplisiittiseen rakenteeseen.<sup>198</sup> Keho-subjektiivinen elettynä kokemuksena ei kuitenkaan tarkoita tiedostamatonta, vaan viittaa kokemukseen, jossa tanssijat tuntevat olevansa yhtä tekemisensä kanssa<sup>199</sup>. Tanssi pystyy refleктоimaan ruumiillisen olemisen tiedostamatonta luonnetta kiinnittämällä erityisen huomion kehollisen olemisen tapaan.

Tanssijoiden kirjoituksista tulkitsem kahdenlaisia keho-subjektiivisiä kokemuksia. Kokemukset, jotka viittasivat keholliseen tietoon: kehon omaan tapaan aistia, oppia ja muistaa. Näissä kokemuksissa tanssijat tavallaan huomasivat kehon erityisen, sille ominaisen tavan toimia mielestä erottuvana, mutta ei alistaisena toiminnan tekijänä, keho-subjektina. Keho-subjektiivisiä kokemuksia olivat myös sellaiset tanssijoiden kokonaisvaltaiset kokemukset kehon ja mielen yhtenevyydestä, joilla oli meditatiivisia tai transsendensseja piirteitä. Näissä kokemuksissa ruumis ja mieli eivät erottuneet toisistaan, vaan kokemus oli kokonaisvaltainen.

---

<sup>195</sup> Laine 1996, 162-163

<sup>196</sup> Laine 1996, 160

<sup>197</sup> Klemola 1998, 70

<sup>198</sup> Fraleigh 1987, 54

<sup>199</sup> Rouhiainen 2000, 117

Harjoitusprosessin aikana tanssijat opettelivat avautumista kehosubjektiiviselle kokemukselle. Harjoituksista puhuessaan tanssijat asettavat kehon keskiöön ja keskittyivät siihen, etteivät totut liikkeet saisi valtaa yli kehosta. Tanssijat tietoisesti pyrkivät antamaan ruumiille valtaa: antavat painovoiman, rotaatioliikkeiden ja muotojen tapahtua liikkeellisessä energiassa ”kuin itsestään”. Tanssijat antoivat keholle sen tarvitseman ajan ja mahdollisuuden ilmetä tietoisuudessa. Tanssijat huomasivat vaikeuden luovuttaa valtaa keholle ja pyrkimyksen palata vanhoihin kehon asentoihin.

*Huomasin miten vaikeaa on antaa keholle tarvittaessa valta toimia vapaasti. Mieleni pyrki aina jollain tasolla hallitsemaan ja järjeilemään liikkeitäni. Myös kehoni vastustaa ja pyrkii ensimmäiseksi tekemään jotain totuttua ja turvallista. (LH, 16)*

*”Jos unohdan pääni vaatimukset, liike pääsee lähemmäksi minua. Keho itse löytää omat ratkaisunsa ajallaan”. (ML, 18)*

Kehon osaaminen liittyy kehon tapaan muistaa, kehomuistiin. Klemolan mukaan kehomuistista voidaan erottaa taitoihin ja tottumuksiin liittyvä kehomuisti sekä traumaattinen ja eroottinen kehomuisti. Urheilijoille ja tanssijoille taitoihin liittyvä kehomuisti on tärkeää. Tottumukissa ja kehoillisessa osaamisessa kuljetaan nimenomaan kehomuistin ja kehoajattelun varassa Rutiininomaisessa liikkumisessa kehollinen kokemus ei useinkaan asetu tarkastelun erityiseksi kohteeksi. Taidoissa ei ole kyse reflekseistä, vaan kehon omasta osaamisesta, joka vastaa tilanteisiin luovalla tavalla.<sup>200</sup> Kehollinen tieto varastoituu kehoon huomaamattomasti. Vaikka tanssija pystyi harjoituskauden aikana omaksumaan vain pienen osan annetusta tiedosta, jäivät asiat ”pyörimään kehoon ja mieleen”. Jälkeenpäin harjoituskautta arvioidessaan tanssija huomaa ymmärtäneensä asiat vasta myöhemmin ja hyödyntävänsä asioita kehossaan vähitellen. Muutos vaatii paljon työtä ja aikaa, jotta oppii antamaan muutokselle mahdollisuuden tapahtua.<sup>201</sup> Keho tuntui muistavan myös epäonnistumiset, joka vaikeutti uuden omaksumista ja itseluottamuksen palautumista. Tanssija, joka oli aloittanut tanssimisen tanssitaiteen laitoksella keskeytyneen klassisen baletin koulutuksen jälkeen tunsu, että ”keho kanto luopumista ja epäonnistumista, taantumista mukanaan”<sup>202</sup>. Tanssi vaatii avoimuutta omalle keholle, liikkeelle ja tilanteille. Tanssijan täytyy edetä kehon ehdoilla, niin että voi aina ”tuntea oman kehonsa”, hän ei voi täysin muokata kehoaan ulkopuolelta. Keholle annettu aika tarkoitti siis myös itselle annettu aikaa, jotta pystyi unohtamaan ja kääntymään uuden puoleen. Keholle annettu vapaus synnyttää sattumia ja virheitä, joiden kautta kehoon syntyi uusia,

<sup>200</sup> Klemola 1998, 83-89

<sup>201</sup> Hahl 1999, 16

<sup>202</sup> Keskinen 1999, 9

odottamattomia liikkeitä ja osaamista. Kehon omat oivallukset tulkittiin automaattisesti, tiedostamattomasti oppimiseksi<sup>203</sup>. Kehon omat oivallukset olivat ikään kuin vihjauksia toisenlaisen liikkumisen ja olemisen mahdollisuudesta. Monnin (1995) mukaan tämä viittaa piilotajunnassa hallitsevaan ruumiillisuuteen, jossa tietoisuus ei kontrolloi olemustamme, vaan jossa vallitsee ruumiillisuuden ”riemut ja kauhut” sopivassa epäjärjestyksessä<sup>204</sup>.

Eräs tanssija kirjoittaa harjoitusprosessin auttaneen löytämään keho-mielelle avoimen, keskittyneen sekä kokonaisen tilan ja ymmärtäneensä, että luonnollinen esiintyminen vaatii ”uskoa omaan kehoon ja katsoa mitä se tuottaa, eikä vain etukäteen päättää mitä tekee”<sup>205</sup>. Rouhiaisen (2000) mukaan todentaakseen liikkeen merkityksen tanssijan täytyy luopua liian refleksiivisestä liikkumisen tarkastelusta ja antauduttava liikkeen kokemiseen. Tanssija siis kyllä kontrolloi liikkumistaan, toisaalta liikkuu tuon kontrollin rajamailla. Persoonalliset liikkumisen tavoitteet ovat esipersonalliselle ruumis-mielelle ”tilanteellisia tehtäviä”, joihin se vastaa. Rouhiaisen mukaan tanssija ei kuitenkaan toimi täysin ruumismielenä, koska hänen toimiansa kehyksien ja pyrkimyksien kautta tanssija tulee tietoiseksi ruumiin tuntemuksista.<sup>206</sup> Toinen tanssija käsittelee liikkeen aitouden rehellisyytenä kehon kokemuksia kohtaan, kehon kuuntelua ja antamista kehon näyttää siltä kuin se näyttääkin. Harjoitusprosessin kautta tanssijasta tuntui, että oli oppinut antamaan tilaa tiedostamattomalle, ja että ehdottoman tiedostamisen kautta kehon hahmottaminen oli raskasta ja hidasta.

Tanssijat kirjoittivat myös kokemuksista ja tanssimuistoista, jotka lähenivät sellaista kokonaisvaltaista tekemistä, jossa ei tarvinnut tietoisesti erotella kehoa ja mieltä. Tanssissa kokonaisvaltainen tietoisuus viittaa hetkeen tanssissa, jolloin tanssija on yhtä ruumiinsa, itsensä ja toiminnan kanssa. Tanssijoiden tanssi-innostus saattoi juuri alkaa voimakkaasta kokonaisvaltaisesta kokemuksesta. Kokonaisvaltainen tunne voi syntyä esimerkiksi, kun liike on hyvin sisäistynyt. Kun liikkeen synnyttämistä ei tarvitse erityisemmin ajatella, tanssissa tuntuu ja näkyy olemisen helppous, keveys. Kokonaisvaltaisessa tanssikokemuksessa liike ei erotu erityiseksi tanssimiseksi, vaan mielikuvat ja energiat johdattelevat liikettä ja tanssi voi lähestyä meditaatiota<sup>207</sup>. Eräs tanssija kuvailee keho-subjektiivista kokemusta säkenöivänä tunteena, joka syntyy, kun keho on yhtä

---

<sup>203</sup> Laakkonen 1999, 7

<sup>204</sup> Monni 1995, 67

<sup>205</sup> Hahl 1999, 13,16

<sup>206</sup> Rouhiainen 2000, 115-117

<sup>207</sup> Sarje 1999, 63

shamaanisesti soivien rumpujen kanssa, puhdistavaksi kokemukseksi, jossa on vain yksi hetki<sup>208</sup>. Kirjoituksessaan tanssijaa esimerkiksi toteaa, että työprosessin aikana ymmärsi, että oppiminen tapahtuu kokonaisuutena, jossa kehoa ja mieltä on ”mahdotonta selkeästi erottaa toisistaan”<sup>209</sup>. Tanssija kirjoittaa tunteesta kuinka keho lähtee totaalisesti viemään ja kuinka mieli on toisarvoinen ja alistainen kehon rytmille ja liikkeelle. Silloin liikkeet tuntuvat syntyvän ”jossain alitajunnassa ja niitä on mahdoton jälkeinpäin enää muistaa”<sup>210</sup>.

*Keho irtaantui totumuksen ulkopuolelle, koska annoin sen viedä. Kun liike kulki vapaasti kehossa, pääsi hengitys laajentamaan rintakehän ja lopulta rintakehä keikahti lantiokorin päälle. Tämän johdosta seisominen helpottui ja olo kehossa keveni. Tunsin olevani kokonainen. (ML, 7)*

Monnin (1995) mukaan tanssija tutkii psyykkisen ja fyysisen suhdetta: tanssija kuuntelee kehollisia kokemuksia sekä psyykkishenkisiä kokemuksia, joita haluaa tanssillaan ilmaista. Tanssi saattaa synnyttää kokemuksen, jossa psyykkishenkinen ja kehollinen yhtyvät.<sup>211</sup> Kehollistumishetkissä tanssija tuntee tanssin syntykokemuksen ja liikkeen orgaanisen virran<sup>212</sup>. Tanssin hetkellä liike ja tapahtuma ovat itsessään kaikki ja tanssijan egotietoisuus on häivytetty taka-alalle. Liikkeen kehollinen kokemus ja sen ilmaisu ovat harmoniassa, jolloin tanssi voi synnyttää kokemuksen psyykkishenkisen ja kehollisen kokemushorisontin yhtymisestä.<sup>213</sup>

Tanssin kautta saavutettua kokemusta mielen ja kehon yhtenevyydestä on vaikea tiedostaa, voimme kuitenkin oman kehon tietomme perusteella ymmärtää sellaisia kokonaisvaltaista olemista, jolloin tajunnassa ei ole itsestään ulkopuolelle viittaavia merkityksiä. Tavallaan emme sillä hetkellä ’ajattele mitään’.<sup>214</sup> Toisaalta erään tanssijan mukaan tanssi ei kuitenkaan perimmiltään tavoittele tätä transsendenssin tilaa, koska tanssiminen on esiintymistä ja asioiden välittämistä. Hänelle tanssin otollisin työskentelyhetki on silloin, kun on vahvasti läsnä. Tanssija on kokenut nautintoa nimenomaan kokemuksesta olla kehossa, kehon ruumiillisesta ja konkreettisesta läsnäolosta tanssimisessa.<sup>215</sup> Vahvaa läsnäolo välittyy yleisölle tanssimisena, jolloin tanssija on yhtä

<sup>208</sup> Keskinen 1999, 7

<sup>209</sup> Hahl 1999, 16

<sup>210</sup> Laukkonen 1999, 4

<sup>211</sup> Monni 1995, 65

<sup>212</sup> Mäki-Tähkänen 1999, 11

<sup>213</sup> Monni 1995, 68,72

<sup>214</sup> Klemola 1998,

<sup>215</sup> Keskinen 1999, 7-8

tekemisensä kanssa, eikä tanssiminen näydy erillisenä tanssijan muusta olemisesta. Tanssija on yhtä ruumiinsa ja tanssimisensä kanssa. Tanssijoiden kirjoituksissa läsnäolo tarkoitti sataprosenttista herkistymistä ja keskittymistä tekemiseensä ja tilanteeseen. Vahva ruumiillinen läsnäolo välittyi katsojille voimakkaasti, vaikka yleisö ei tanssin hienouksiin kovin perehtynyttä olisikaan.<sup>216</sup>

## 4.2 Keho-objekti itsetuntemuksena

Klemola (1998) kirjoittaa liikunnan voiton, terveyden, ilmaisun ja itsen projekteista. Klemola tulkitsee tanssin ensisijaisesti ilmaisun projektiksi. Tanssin ilmaisun projekti laajenee tanssijan itsen projektiksi, kun se syventää tanssijan kokemusta itsestään.<sup>217</sup> Tanssijoiden kirjoituksissa tanssi ei merkinnyt terveyden projektia, koska he eivät olleet valinneet tanssijan ammattia ensisijaisesti pysyäksään terveenä tai parantaakseen suorituskykyään. Teoksen työskentelyprosessin keskittyessä tanssijan omaan kehoon, oli se mahdollisuus ilmaisun lisäksi erilaisille itsen projekteille. Tanssijoiden kirjoituksissa itsetuntemus tuli esille fyysisten ja kehollisten rajojen venyttelynä ja kokeiluna. Klemolan mukaan ihmisen rajallisuuden ja kuoleman pohdinta ovat yksi itsen teknologioista kohti varsinaisen itsen löytämistä ja sellaisten potentiaalien toteutumista, jotka ovat toteutumattomina mahdollisuuksina yksilössä<sup>218</sup>.

Ruumiillinen kokemus on aina omaan ruumiiseen liittyvää tietoa. Tanssin välittämä tieto tai ymmärrys maailmasta muuttuu osaksi tanssijaa ruumiin kautta. Tanssija saattoi olla aloittanut tanssin niin nuorena, ettei pystynyt kuvittelemaan ruumistaan ilman tanssia. Tanssijan ruumis ei ole erillinen muusta olemisesta, vaan myös arkielämässään tanssijat ymmärtävät maailmaa saman kehollisen tiedon kautta. Tanssija kokee, että hänen ruumiinsa ei ole ihan tavallinen, samanlainen kenen tahansa kadulla vastaantulevan kanssa. Tanssijat haluavat olla enemmän kuin keskivertoruumis.

*...Järjestän maailmaani tanssin kautta. Kun esimerkiksi väistelen ihmisiä kaupungilla, pyrin tekemään sen samoin kuin harjoituksissa. Usein tuhahtelen, kun ihmiset muka liikkuvat niin epäloogisesti. (ML, 11)*

<sup>216</sup> Keskinen 1999, 12-13

<sup>217</sup> Klemola 1998, 159

<sup>218</sup> Klemola 1998, 73-74

Koska tanssin ruumiillisuus on hyvin lähellä sitä tapaa millä tavoin tanssija on muutenkin kehollinen yksilö, voi tanssiin liittyä itseihailun ja itseinhon ristiriitainen tasapaino. Tanssija Vuoren mukaan suhde ruumiiseen kääntyykin kamppailuksi itsen kanssa ja yritykseksi tottua hyväksymään itsensä sellaisena kuin on.<sup>219</sup> Tanssijan taparuumiillinen oleminen tanssijana voi muodostua esteenomaiseksi tunteeksi siitä, että ettei osaa tanssia ilman valmiiksi annettuja asentoja tai liikkeitä. Tanssiterapeutti Karin Thulinin mukaan tanssijoiden suurin emotionaalinen solmu saattaa liittyä siihen, että tanssija ei osakaan ilmasta itseään. Mitäpä tanssija muuta tekee kuin ilmaisee itseään päivät läpeensä.<sup>220</sup> Tanssijan koulutettu ruumis kääntyy vaikeudeksi luoda tanssia itse, omalla keholla löytäen. Toinen vaikeus voi liittyä tanssijana ja naisena olemisen tapaan. Sopivaksi koetun tunteiden ja ruumiillisen ilmaisun tapa tanssissa liittyy yleisemmin tapakulttuuriin. Länsimaisen tanssikasvatuksen voi lukea osana sivilisaatioprosessia, jossa sivistys on sekä ulkoista ruumiin kontrollointia että sisäistä tunteiden ja tuntemisen kontrollia<sup>221</sup>.

Useissa kirjoituksissa tanssin projekti nähtiin kahtalaisena, omana ilmaisullisena projektina ja tanssivan ruumiin hallintaprojektina. Tanssijoille tanssi on samanaikaisesti sekä sisäinen elämys että ulkoinen, näkyvillä ja jaettavissa oleva kokemus<sup>222</sup>. Eri tanssityylit tuntuivat täyttävän eri tavoin näitä tanssin eri projekteja. Eräässä tanssijan tarinassa oli luettavissa halu täyttää kriteerit baletin maailmassa ja toisaalta halu nauttia omasta tanssista nykytanssin puolella. Tanssi on hänelle samanaikaisesti pätemistä, miellyttämistä ja kriteerien täyttämistä. Tälle tanssijalle baletin maailma on tarjonnut sellaisia sääntöjä ja raameja, joiden täyttämisestä hän on nauttinut. Tanssilla hän on kuitenkin myös pystynyt ilmaisemaan ja tuomaan itsestään esiin erilaisia puolia.<sup>223</sup>

Toinen tanssija-tarina kertoo muutoksesta lapsuudessa tanssiin liittyneestä suorittamisesta ja kriteerien täyttämisestä kohti tanssijuutta, joka liittyi enemmän oman persoonan ilmaisuun. Tanssi oli hänelle keino suoriutua, pärjätä ja olla huomaamaton, harmiton ihannetapaus. Tanssi oli myös keino olla oma itsensä. Tanssimalla hän ilmaisi itseään ja tunteitaan.<sup>224</sup> Eräs tanssija kuvaa muutosta keho- ja mieli-suhteen ymmärtämisessä, kuinka oli ennen käsittänyt kehon ja mielen

---

<sup>219</sup> Vuori 1999, 10-13

<sup>220</sup> Puukka TANSSI-lehti 1996

<sup>221</sup> Ylönen 2000, 134

<sup>222</sup> Mäki-Tähkänen 1999, 6

<sup>223</sup> Keskinen 1999, 3

<sup>224</sup> Laakkonen 1999, 11



suhteen ja kuinka harjoitusprosessi oli muuttanut käsitystä. Tanssija kirjoittaa ymmärtävänsä tanssivan ruumiin kahdella eri tasolla: minuuden tasolla (pää ja pään ajatukset) ja ilmaisun tasolla (tanssiva ruumis). Minuus oli 'pään sisällä'. Harjoitusprosessin aikana minuus oli alkanut "valua" kehoon ja minuuden ja kehon rajat hälvenivät.

Useat tanssijat erottelevat tanssijuuden projektistaan nämä kaksi tasoa: sisäisen minuuden tason ja ulospäin näkyvän ilmaisun tason. Tämä kehollisen ja mielen tulkinnan kehikko heijastelee jakoa kehon sisäiseen mentaaliseen ja kehon ulkoiseen fyysiseen. Parviaisen (2000) mukaan tanssijat usein asettavatkin koetun kehon kokemuksia esinekehon (fyysisen kehon) karttaan ja tulkitsevat kokemuksiaan anatomian ja fysiologian kehon kokonaisuutena. Ne kokemukset, joita tanssin esinekeholla ei ole vastaavuutta, tulkitaan psyykkis-henkiseen kokemusmaailmaan ikään kuin ne eivät liittyisi keholliseen olemiseen ollenkaan.<sup>225</sup>

Harjoitusprosessi pyrki yhdistämään keholla löydetyn ja ilmaisun ulkoasun yhdeksi ja samaksi. Harjoitusprosessi pystyi siis limittämään toisiinsa psyykkis-henkisiä kokemuksia ja fyysisen kehon ilmaisun projekteja ja kyseenalaistamaan vastakkainasettelun kokevaan mieleen ja näkyvään ilmaisukehoon. Tanssin harjoittelussa voidaan siis eri tavoin ottaa esille ja muuttaa kehollisen ja mielen suhteen tulkinnan tapaa. Harjoitusprosessin aikana pyrittiin kyseenalaistamaan sellaisia liiketeknisiä arvoja, jotka lukittavat osaamisen yhteen tyyliin ja korostivat ruumiin ulkoisen arvioinnin merkitystä. Tanssijoiden oli tarkoitus avautua kehon mahdollisuuksille, joita kahlitsivat vain tanssijoiden omat ajatuslukot. Vanhojen liiketeknisten maneerien poisopetteleminen auttoi osaltaan avautumaan kehon monille ilmaisun mahdollisuuksille. Eräs tanssija kirjoittaa, että harjoitusprosessi muutti itsemäärittelyn tapaa: se auttoi vähentämään ulkoisen arvioinnin merkitystä, esimerkiksi kaunis-ruma –akselilla<sup>226</sup>. Tanssija tunsu onnistuneensa, jos sai tuotettua jotain itselle aitoa, tällöin tanssija oli myös oman tekemisen ainoa todellinen arvioija.

Tunneilmaisussa tanssijat kohtasivat selvimmin käsitykset itsestään. Mahdollisuus lähestyä tunteita tanssin ja ruumin kautta, kuvaakin tunteiden tiedostettua ja käsiteltävissä olevaa puolta. Vaikeudet ilmaista aggressiota tai vierauden tunne fyysisiä vihan ilmaisuja kohtaan toivat esille tanssijoiden sisäisiä, muiden tai itse itselleen asettamien sopivan käyttäytymisen rajoja. Onnistuessaan tunneilmaisussa tanssijasta tuntui, että oli onnistunut ylittämään tietoisien kontrolloinnin rajan<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> Parviainen 2000, 91

<sup>226</sup> Sunila 1999, 20-21

<sup>227</sup> Laukkonen 1999, 8

Tanssijat kirjoittivat voimattomuuden ja häpeän tunteesta ilmaista raivoa. Tanssijoiden kokemuksissa raivontunteesta löytyi samanlaisia aggression ilmaisun vaikeuksia kuin Nykyrin (1998) tutkimuksessa naisten vihan tunteista ja sen käsittelemisestä. Naiset ovat kyllä halukkaita ilmaisemaan raivon tunnetta, mutta haluavat samanaikaisesti hallita aggression ilmiä tai muotoa. Nykyrin mukaan häpeän tunteminen raivostumisen yhdessä liittyy naiseuteen, miehet eivät tunne häpeää raivostumisestaan.<sup>228</sup>

Ylittäessään ja yllättäessään itsensä aggression ilmaisussa tanssijat saivat uudenlaista itsevarmuutta. Tanssijat tunsivat olevansa vapautuneempia tilan ottamisen, olemuksen laajuuden ja toisin olemisen suhteen. Tanssija kirjoittaa myös, että harjoitusprosessi vaikutti jonkinlaiseen keholliseen uudelleenjärjestelyyn tai -arviointiin, esimerkiksi naiskehon mahdollisuuksista tunneilmaisussa<sup>229</sup>. Sallitut ja ei-sallitut käsitteet liitettiin siis tarpeeseen miellyttää ja tulla hyväksytyksi paitsi tanssijana myös naisena. Teoksen teeman kautta nykytanssin naiskuvasta tuli enemmän sukupuolinen. Tanssin neutraaliudesta luopuminen toi tanssiin uudenlaista olemista<sup>230</sup>. Uudenlaista olemista tai toisin olemista ei osattu kuvailla tarkemmin, vaan saavutettua olemisen tapaa pidettiin paikkana tanssin uudelleenarvioimiselle.

Alastonkuvaukset asettivat tanssijoiden alastomat kehot konkreettisesti objektivoivan katseen alle. Tanssijat joutuivat miettimään yksityisen minän ja julkisen tanssijan ruumiin rajoja. Vaikka tanssijat seisoivat alastomina lehtikuvauksissa roolissaan tanssijoina, tuntui tilanne varmasti konkreettisesti joltain muulta kuin tanssimiselta. Tanssija seisoi kameran edessä myös omana itsenään, paljastaen itsestään jotain hyvin arkaa. Alastomuus on kehosubjektiivinen kokemus, jolloin emme tiedosta alastomuutta vaatteittemme alla. Kun taas joudumme riisuutumaan ja asettumaan huomion kohteeksi, koko keho objektina paljastuu katseille. Alastomuus ikään kuin tuntuu korostavan kehon objektivoitua, koska katseiden ja kehon sukupuolella on erityinen merkitys. Tulkitsen, että vaikeus olla alasti ja alastomuudesta tunnettu häpeä johtuu siitä, että keho määrittyy samanaikaisesti subjektina ja objektina.

*Iho rajaa ruumiini ääriiviivat, sillä iholla kulkee lihan ja ilman raja... Iho ei kuitenkaan ole kehoni raja. Ihoani ympäröi yksityisyyden tila, reviiiri ja minä itse päätän ketä päästän reviiirilleni. (ML, 4)*

<sup>228</sup> Nykyri 1998, 39, 91, 114

<sup>229</sup> Sunila 1999, 20

<sup>230</sup> Sunila 1999, 21

Itsen ja yksityisyyden, toisen ja julkisen rajaksi tulkittu ruumiin pinta tuli uhatuksi tilanteessa, jossa julkinen alastomuus rikkoi itseksi ymmärretyn tilaa. Ristiriidan kokemuksia syntyy tilanteissa, joissa yksityiseksi määrittynyt 'itse' kohtaa julkisen ruumiin pinnalla. Tanssijan on vaikea asettaa objektivoimaan itseään, kun tanssija tuntee konkreettisesti olevansa alasti kameran edessä sittenkin enemmän itsenään kuin tanssijana.

### 4.3 Keho-objekti välineenä: ”konkreettinen ja käytännöllinen” ruumis

Harjoitusprosessin aikana pyrittiin kehon ja liikkeen tuntemiseen sisältä päin. Silti tanssijoiden kirjoituksissa tuli esille myös tanssijoiden tapa hahmottaa keho ulkoisesti peilikuvan kautta. Tanssijoiden kirjoituksissa oma kehon tunteminen ulkoapäin määritteli tanssijan toimimisen ehtoja. Tanssijoiden välineellinen suhde ruumiiseen tuli esille korostuneen ulkonäön tarkkailun kautta.

*Peilikuva kertoo minulle mitä olen ja miltä näytän, lisäksi kuva on helppo muistaa. Näköaistin avulla määritän itseni ulkoisesti, ulkomaailman asettamien mittojen mukaisesti. Toteamus leveästä takapuolesta ja paksuista reisistä on tyypillinen havainto...(ML, 4)*

Tanssija kirjoittaa tarvitsevansa tietoa ruumiin anatomista ymmärtääkseen kehoaan *käytännöllisellä* tasolla. Anatomian hahmottaminen avasi kuvaa kehosta syvemmillä tasolla, sen kautta keho on muuttuu *konkreettiseksi*, raadolliseksi. Ruumiin rakenne ja mittasuhteet ovat väline hahmottaa kehoa käytännöllisellä tasolla, sen myötä esimerkiksi lihastyö muuttuu *tarkoituseräisemmäksi*<sup>231</sup>.

Tanssijat ymmärtävät, että keho on hallittavissa, mutta se vaatii keskittymistä, jotta kehon omia perusviestejä ja tuntemuksia osataan kuunnella. Harjoitusprosessi korosti oman kehon kautta saatua asiantuntijuutta, jota kenelläkään muulla ei voi olla. Tällainen kehosuhde vahvistaa tanssijan käsitystä siitä, että keho on parhaiten hänen itsensä tiedettävissä ja hallittavissa. Tämä puhetapa vaikutti myös välineeltä hallita kehollista olemista, koska keho nähtiin jonkinlaisena koneistona, joka piti oppia käynnistämään ja hoitamaan. Tanssijoiden kirjoituksissa tuli esille ruumiin hallitsemisen ja toisaalta sen hallitsemattomuus, mm. kehon vääjämättömänä vanhenemisena.

---

<sup>231</sup> Laakkonen 1999, 5

*Kehon treenaus on hyvin herkkä, yksilöllinen ja pikkutarkka tehtävä....Kaikkien vaikutteiden pohjalta tulee varmasti muotoutumaan jonkinlainen oma synteesi ja ohjelma jota voi lähteä itseksensä kehittämään ja hiomaan. Se on ikuinen prosessi ja mitä vanhemmaksi tulee niin sitä tärkeämpää on oppia käynnistämään oma koneisto ja tunnistamaan toimintatavat ja ongelmat. (JL, 5)*

Tanssijat näkevät liikkeen kehollistamiseksi kaksi tapaa. Liike kehollistuu omaksumalla eteenäytettyä liikemateriaalia. Tanssija siis matkii ja kokeilee liikkeitä, tuottaa ne näköaistin kautta omaksi liikkeeksi kehoon. Liikkeen oppiminen on soveltamista omaan kehoon ja toistamista. Liikkeelle pitää löytää omassa kehossa oma muoto, ymmärtää kuinka liike ”toimii” kehossa. Hankaluuksia saattaa tuottaa esimerkiksi liikkeen omaksuminen miehen keholta naiselle: naisen pehmeämuotoinen keho pitäisi saada liikkumaan jotenkin suuremmin.

Toinen tapa synnyttää liikkeitä, on niiden löytäminen kehollisella kokeilulla. Liikkeen kehollistaminen voi tapahtua kokeilemalla, improvisoimalla ja sattumien kautta löytämällä. Improvisaatiolla pyritään tuottamaan kehosta sellaista liikemateriaalia, joka on keholle luontaista. Improvisaation avulla usein myös sisäistetään ja syvennetään uusia liikkeellisiä mahdollisuuksia. Kehosta löytämisellä tarkoitetaan siis jotain joka jo on kehossa. Liike on keholle jotain ominaista, jota ei voi vain ”liimata” kehon päälle. Liikkeen tuntemisessa kehossa korostuu erilaisten energioiden hallitseminen ja säätteleminen. Energioiden dynaamisella käytöllä luodaan jännitteitä liikkeen pidättämisen ja päästämisen, kannatuksen ja pudotuksen välille.

*Tanssiani määrittää se kuinka hallitsen energiaani, eli saan sen leviämään kehostani tilaan ja samassa hetkessä keräämään sen takaisin itseeni. Tanssin dynamiikka syntyy liikkeen aistimisesta kehossa. (ML, 8)*

Tunteen kehollistamisprosessissa tanssija yrittää saada tunteet katsojia kiinnostavaan muotoon. Tanssija voi tutkia tunteiden ja liikkeiden suhdetta myös toisinpäin: mitä tunteita liike tai jokin kehollinen muoto herättää. Arja Raatikaisen mukaan tanssijat tutkivat ensin liikkeen ääripäitä, ikään kuin riisuttua muotoa, jonka jälkeen tanssija ottaa käyttöönsä oman kokemusmaailman ja tuo liikkeeseen oma ilmaisunsa<sup>232</sup>. Tunteen kehollistaminen voi olla jopa koko tanssiteoksen pohjana<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Laakkonen 1999, 14

<sup>233</sup> Esimerkiksi Kaisa Nevalainen on käyttänyt tanssiteoksen liikeaihiaina surutyöhön liittyntä kehollisuutta, mm. käpertyneitä muotoja sekä kehollisia muistoja menneen ihmisen kosketuksesta.

Tanssiperinteessä erityisesti klassisen baletin treenauserinteet ja ideologia on nähty omanlaisena naisen ruumiiseen kohdistuvana hallintavälineenä. Klassista balettia pidetään kilttien tyttöjen toiveharrastuksena, koska se antaa kuuliaisille tytöille mahdollisuuden täyttää tanssin pikkutarkkoja vaatimuksia. Tanssija Susanna Vironmäen mielestä balettikoulu tavallaan vahvistaa sitä, mikä yhteiskunnassa on vallalla: tyttöjen kuuluu olla kilttejä ja tunnollisia. Hän puhuu erityisestä ballerina-taudista, jonka kuvaan kuuluu itsensä epäluovaksi kokeminen ja jatkuva tunne teknisen osaamisen riittämättömydestä. Koska tanssija saa tyydytyksen tekemällä mahdollisimman hyvin muiden tekemiä juttuja, on tällaisesta on vaikea murtautua ulos ja uskaltautua tekemään jotain ilman että ajattelee, kuinka se kuuluisi tehdä. Tekniikan ja suorittamisen korostuminen voivat kuitenkin johtaa siihen, että tanssija jää tekniikkansa kahleisiin, eikä näytä koskaan todella tanssivan.<sup>234</sup>

Baletin maailman arvomaailmalla on suuri voimakas koko taidetanssin kentällä. Taidetanssissa baletin tekniikkaa edustaa yhä jonkinlaista perustaa ja monet modernin tanssin ammattiryhmät treenaavat päivittäin myös balettia.<sup>235</sup> Klassisen baletin kehonfilosofia on ulkoinen suhteessa ruumiiseen. Kehon välineellistäminen ja voimakas kehon hallinnan vaatimus voivat kuitenkin johtaa ruumiin hallinnan kannalta päinvastaiseen tulokseen. Erityisesti tanssijan suhde ruokaan on mutkikas. Useille tanssijoille ruuasta ei tule ainoastaan keino hallita painoaan, vaan koko elämänsä ja loputonta tanssijuuden projektia.

*Pääsin Kansallisoopperan balettikouluun, jossa korostettiin opettajan auktoriteettia ja opetuksen kurinalaisuutta; oppilaan hyveisiin kuuluivat nöyryys, kuuliaisuus – ja hoikkaus. Opettajani Seija Silfverberg käski minua laihduttamaan. Halusin suhtautua kehooni kuin välineeseen, koska luulin sen helpottavan asioita. Käytännössä tämä ei onnistunutkaan: viikolla noudatin ruokavaliota, johon kuului suurin piirtein yksi pieni ananaspurkki ja yksi rasvaton jogurttipikari päivässä; viikonloppuisin ahmin suklaata, pullaa, leipää ynnä muuta osin fyysiseen tarpeeseen, osin lohtua ja turvaa hakien. ...Lopetin balettikoulun jo muutaman kuukauden kuluttua. ....Tanssiminenkaan ei tuottanut enää yhtä suurta nautintoa kuin ennen. (PK, 6-9)*

Klassinen baletti edustaa vain yhtä tanssivan ruumiin kuvaa, ja baletin sisällä voi nähdä vaihtuvia kehollisen muotojen ihanteita ajallisesti ja paikallisesti. Uusissa fyysisissä tanssityyleissä vaaditaan vahvaa ja lihaksikasta ruumista. Nykytanssien trendien myötä näyttämöllä on alettu nähdä erilaisia tanssivia ruumiita. Silti klassisen baletin arvomaailman ja ihanteiden vaikutus on voimakas kaikkien tanssijoiden kehonkuvaan jo taidetanssissa saamansa asemansa vuoksi.

<sup>234</sup> Sutinen 1995, 53-56

## 4.4 Fyysinen keho

Parviaisen mukaan fenomenologisessa tarkastelutavassa ei ole tarkoitus kieltää fysiologisen ja anatomisen kehokäsityksen olemassaoloa, vaan pyrkiä ilmaisemaan siihen liittyviä teoreettisia ennakko-olettamuksia<sup>236</sup>. Tanssijan fyysisellä keholla tarkoitan yleistä tietoa ja käsityksiä tanssivasta ruumiista. Tämä voi tarkoittaa joko arkipäiväistä asennoitumista tai tieteellistä teoreettista tietoa tanssivasta kehosta. Fyysinen kehoon ei liity välitöntä ruumiillista kokemuksellista tietoa, vaan se tarkoittaa 'ei-kenenkään kehoa' jonka perusteella keho oletetaan tiedettävän. Yhdistän puhetavat, joissa yleisesti viitattiin tanssijan ruumiiseen, sen kuitenkin suoraan liittymättä tanssijan omaan kokemukseen, fenomenologiseen käsitteeseen fyysinen keho. Tällaiset puhetavat ovat mainintoja tanssijan ruumiin ihannekuvasta ja ideaalisesta tanssijasta. Joillekin tällaiset tietyt tarkat vaatimukset fyysisestä kehosta konkretisoituvat oman tanssijan uran esteeksi. Tanssija ei ehkä pääse haluamaansa teokseen tai seurueeseen, koska on liian lyhyt tai liian pyöreä. Tanssijan ruumiin muoto vaikuttaa myös rooleihin, joita tanssija saa<sup>237</sup>.

Monia liikuntalajeja kehitetään esinekehon liittyvän tiedon pohjalta: voimaa tai kykyä mitataan, liikkumisen suorituksia mallinnetaan. Liikkuja ei tällöin enää luota omiin kokemuksiin ja kehon kykyyn antaa suoraa palautetta.<sup>238</sup> Tanssiminen muuttaa ruumista kohti tanssijan fyysisen kehon ihannetta. Vaikka tanssijat eivät erityisesti tavoittelisi mitään kehon ulkomuotoa, tanssityyliin kuuluva treenaus muokkaa tanssijan ulkonäköä: balettia tanssivista tulee balleriinan näköisiä, nykytanssijat saattavat kehittyä puolestaan maskuliinisen lihaksikkaiksi. Tanssijan kehon muoto myötäilee ja toteuttaa tyylin mukaista liikelaatua ja mielikuvaa tanssin olemuksesta. Tanssijat saattavat jopa välttää tiettyjä liikuntaharrastuksia, koska ne rakentavat kehoa vääränmalliseksi. Tanssitekniikka ja harjoittelu muokkaavat tanssijan kehoa osaksi tanssityylin muotoa ja sisältöä.

*Tanssija toimii ruumiinsa ehdoilla. Ruumiinosten lisäksi ruumista määrittävät kolme fyysisyyden mittaria: kestävyys, voima ja nopeus....kehon treenaaminen on epämiellyttävää ja työlästä. Ennen kaikkea se vaatii itsekuria.(ML, 4)*

<sup>235</sup> Challis 1999, 144

<sup>236</sup> Parviainen 2000, 84

<sup>237</sup> Virtanen (1999) pohtii tanssijan kehotyyppejä ja kokemuksiaan olla ”väärää tyyppiä” sekä saamiaan rooleja..

<sup>238</sup> Parviainen 2000, 92

Kirjoituksissaan tanssijat kuvaavat osan kehostaan rakenteellisina ominaisuuksina, joille ei voi mitään. Kehossa on myös muokattavissa olevia osia, joita tanssijan tulee kehittää monipuolisesti: kestävyyttä, voimaa ja nopeutta. Tanssijan ihannekehossa nämä ominaisuudet ovat tasavertaisessa suhteessa toisiinsa. Koska tanssija keho on siis osittain annettua, osa tanssijuuden projektia on tavallaan ennalta määrättyä. Tanssijan luontaiset ominaisuudet ja vahvuudet ohjaavat tanssijaa kiinnostumaan erilailla kehosta samanaikaisesti tanssijat ovat myös hyvin tietoisia kuhunkin tanssityyliin kuuluvasta ihannekropasta. Toisaalta käsityksestä luontaisista vahvuuksista tai heikkouksista voi tulla tanssijan itselleen asettamia ajatuksellisia rajoja. Tanssi ja tanssitekniikka tarjoaa keinon ylittää tai venytellä 'tavallisen' ruumiin rajoja. Usein tanssijat viehtyvät tästä tekniikan mahdollistamasta kehon haltuunottamisen ja muokkaamisen mahdollisuudesta. Tällöin osa siitä osasta kehoa, joka on "synnynnäistä ja rakenteellista" tulee muokattavissa olevaksi. Tanssijoiden ruumissuhdetta voisi kuvailla jopa narsistiseksi viehtymykseksi oman ruumiin muokattavuudesta ja hallinnan mahdollisuudesta.

Tanssijan fyysisen kehon mitat tulevat esille erilaisten luokitusten kautta. Tanssijoita esimerkiksi jaotellaan "ylhäällä" tanssijoiksi ja "alhaalla" tanssijoiksi. Ylhäällä tanssijat pyrkivät baletinomaiseen kannatukseen, energiaan ja kannatukseen ylöspäin. Ylhäällä tanssijat pitävät kevyistä liikkeitä ja alas maahan päin vetävä painovoima on vihollinen. Alhaalla tanssijat "maadoittuvat" ja rakastavat painovoiman kohtaamista. Ylhäällä tanssijat ovat usein pitkiä ja pitkäraajaisia, alhaalla tanssijat puolestaan lihaksikkaampia ja lyhyempiä. Joos-Leader luokittelee vielä yhden tanssijatyypin, *swing*-tanssijan, joka nauttii sukeltamisesta ylä- ja alaenergioiden välillä<sup>239</sup>. Tanssijoiden kehollisuutta ja tanssijana olemisen laatua siis määritellään erilaisten tyyppitysten kautta. Tanssijan ruumiillisuus välittyy erilaisten fyysiseen kehoon liittyvien ajatusrakennelmien kautta.

*Minä olen pieni ja pyöreähkö, siksi minun on helppo tanssia lattialla, olla pehmeä ja kulmaton. ...Lattialla voin paremmin hyödyntää kehoni muodon, hyödyntää painovoimaa liikettä keventävänä tekijänä. (ML,15)*

Tanssijan fyysisen kehon kuva liittyy tanssityyliin siten, että tietyt fyysiset ominaisuudet ilmaistaan olevan tyylin kannalta olennaisia tai funktionaalisia. Esimerkiksi balettitanssijan ruumiin tulisi olla hoikka ja kevyt keveyden illuusion ylläpitämiseksi ja nykytanssijan tulisi olla voimakkaan fyysisesti voimakkaan oloinen. Tanssityylin estetiikka vaikuttaa siihen millainen tanssijan ruumiin

---

<sup>239</sup> Winearls 1990, 74

tulisi olla. Toisaalta tanssitekniikan ja tanssillisuuden kannalta kaikki esteettiset keholliset vaatimukset eivät tunnu välttämättömiltä, esimerkiksi balleriinan painonlisäys ei estäisi häntä tekemästä aivan yhtä monta piruetta. Ihannekeho ei myöskään ole menestymisen tae, vaikka baletin maailmassa sillä on suuri merkitys. Fyysisen kehon ihanteet tulevat ilmi tähtikulttuurin ja erityisten ”pullonkaulavaatimusten” kautta, joita ovat: mahdollisimman sopiva ruumiinrakenne, tekninen taitavuus ja tanssillisuus. Fyysiseen kehoon liittyvät vaatimukset ovat tarkkarajaisia ja eksplisiittisiä. Sanotaan esimerkiksi, että baletin ihannekehoja on harvassa; kolmenkymmenen Kansallisoopperan balettikoululaisen joukosta löytyy vain muutama, joiden synnynnäiset fyysiset ominaisuudet ovat parhaat mahdolliset.<sup>240</sup> Voimakas kollektiivinen tietoisuus tietyistä ruumiiseen kohdistuvista standardeista on jonkinlaista tanssivaan ruumiiseen kohdistuvana biovaltana.

Se kuinka tanssijan fyysisestä ruumiista puhutaan määrittelee myös tanssijan toimintakykyisen ja normaalin ruumiin rajoja suhteessa sairaaseen ja levon tarpeessa olevaan ruumiiseen. Puhuttaessa tanssijoiden terveydentilasta suurimman huomion saa usein tanssijoiden syömishäiriöt. Fogelholm on tutkinut tanssijoiden syömishäiriöitä Suomessa ja Hollannissa. Hänen mukaansa suomalaisten tanssijoiden suhtautuminen ravintoasioihin on tervettä.<sup>241</sup> Useiden ulkomaisten tutkimusten tulosten mukaan tanssijoiden terveydentila ei ole kovin hyvä: tanssijat saavat ravinnostaan vain osan tarvitsemastaan energiasta, heillä on jatkuvia rasitusvammoja ja myöhemmällä iällä tanssijoita vaivaa erityisesti luukato huonojen tai väärin syömistottumusten takia. Toisaalta näyttäisi siltä, että suomalaisten tanssijoiden terveydentila on huomattavasti parempi.<sup>242</sup> Kansallisbaletin fysioterapeutti Jarmo Ahosen näkeekin haitalliseksi tanssijoiden työpäivien rytmin, jossa harjoitusjakso seuraa toistaan, eikä tanssijoille jää aikaa palautumiselle.<sup>243</sup> Tanssijan fyysisestä kehosta puhuttaessa näyttäisi siltä, että tanssijan ravintoasioiden ja vammojen ongelmallisuus tiedostetaan, mutta niitä ei nähdä erityisinä ongelmina, vaan ikään kuin ammattiin kuuluvina.

Ulkoisesti tarkastellen tanssijan ruumiillisuus on jatkuvia isoja ja pieniä loukkaantumisia, leikkauksia ja kipulääkkeitä. Harva tanssija säästyy urallaan leikkausveitseltä. Tanssin treenaaminen on lyhyitä mutta raskaita suorittamisen jaksoja. Tanssin rasittavuutta lisää se, että urheilijan rytmittäessä kautensa kilpailukausiin ja palautumisiin, tanssijan on oltava jatkuvasti

---

<sup>240</sup> Tawast TANSSI-lehti 1995

<sup>241</sup> Tawast, TANSSI-lehti 1995

<sup>242</sup> Puukka TANSSI-lehti 1/1996

<sup>243</sup> Tawast TANSSI-lehti 1995



maksimikunnossa.<sup>244</sup> Tanssija fyysiseen kehoon ei suhtauduta urheilulääketieteellisesti kovin vakavasti ja koko tanssilääketiede on melko tutkimaton kenttä. Vaikka tanssijan suoritusta voidaan verrata kilpaurheilusuoritukseen, ei Suomesta löydy kuin kourallinen tanssilääketieteilijöitä. Esimerkiksi tanssijoiden yleiset jalkaterän pienten nivelien vammat ovat urheilulääketieteelle tuntematon asia.<sup>245</sup> Minna Tawast tuo esille artikkelissaan tanssin aseman suhteessa muuhun urheiluun kysyy artikkelissaan: ”Pitäisikö balettiosuoihin saada Adidas-raidat?” Ja viittaa tanssivan ruumiin huonoon asemaan; huippu-urheilijoita valmennetaan urheilulääketieteen hienoimpien keksintöjen ja menetelmien avulla, kun taas tanssijat saavuttavat omat taiteelliset tavoitteensa iltan illan jälkeen ilman kovinkaan kummoisia balettilääketieteellisiä apukeinoja”.<sup>246</sup> Tanssijan fyysisen kehon haltuunottoon kaivataan omia erikoistuneita asiantuntijoita ja menetelmiä.

Tanssijoiden fyysinen keho vaikuttaa kurinalaiselta ja ankaran ammattimaiselta. Tanssijan fyysisen kehonkuvaan näyttäisi kohdistuvan suuria vaatimuksia jopa terveyden uhalla, toisaalta lääketieteellinen suhtautuminen tanssijoiden eritysvammoihin ei näytä kiinnostavan tieteellistä maailmaa. Tanssijan fyysisestä ruumiista puhutaan ristiriitaisesti, ikään kuin tanssijoiden terveyden ja sairauden rajaa tulkittaisiin eri tavoin. Tanssija on työkykyinen, vaikka olisikin sairas ja kykenee ihmeellisiin suorituksiin luokkaantuneenakin. Vakavasti loukkaantuneessaan tanssija menettää otteensa tavoitteisiinsa ja fyysiseen kehoon, koska se ei voi toimia enää esinekehon tavoin. Vakava vammautuminen saattaa synnyttää kokemuksen ruumiista, joka tuntuu esteeltä, vieraalta tai jopa viholliselta. Tässä diskurssissa tanssijan fyysisellä keholla näyttäisi siis olevan suuri tarve tulla määritellyksi ja olemassaolevaksi lääketieteellisesti, tietyn teoreettisen puheen kautta.

## 4.5 Kehon rajat

*Tanssia opiskellessa olen tullut tietoisemmaksi ruumiini fyysisistä ominaisuuksista. Olen joutunut myöntämään kehon rajallisuuden, mutta toisaalta olen oppinut tuntemaan rajojen kautta myös sen rajattomuuden. Haluan pysyä avoimena kehoni rajoilla, jotta voisin yhä yllättää itseni.*  
(ML, 5)

<sup>244</sup> Puukka TANSSI-lehti 1/1996

<sup>245</sup> Tawast TANSSI-lehti 3/1995

<sup>246</sup> Tawast TANSSI-lehti 3/1995

Kehosubjektiiivinen, keho-objektiiivinen ja fyysinen keho kuvaavat kehollisuuden tietoisuuden erilaisia tasoja ja kokemuksen laatuja. Arkipäiväinen kehollinen olemisessa kehosubjektiiivinen ja keho-objektiiivinen kokemus sulautuvat toisiinsa. Saatamme tulla tietoiseksi erilaisista kehollisuuden laaduista tilanteissa, joissa kehollisuuden eri tasot limittyvät tai rikkovat toisiaan. Seuraavaksi kuvaan sitä, kuinka kehosubjektiiivinen, keho-objektiiivinen ja fyysisen kehon kokemukset liittyvät tanssijoiden kokemuksissa toisiinsa ja kuinka keholliseen liittyvät kokemukset tulevat esille erilaisina kokemuksina rajojen rikkoontumisina. Tämä liittyy Merleau-Pontyn ajatukseen ruumiin luonteesta ei-tarkkarajaisena ja samanaikaisesti läsnäolevana ja poissaolevana toisin kuin objektiiivisen ajattelun mukainen ruumiskäsitys, jossa ruumis käsitetään ulkoisena suhteena, tarkkarajaisena ja selvästi joko läsnäolevana tai poissaolevana<sup>247</sup>.

Kehon rajat ilmenevät tanssijalle fyysisinä rajoina, jonka yli pitäisi ponnistaa, venyä tai liikkua nopeammin. Kehon rajat määrittelevät tanssijan fyysisen olemisen laajuutta ja suoriutumista. Fyysinen ihannekuva tanssijasta on kuva ruumiin rajoista. Tanssijan objektiiivista kehoa tarkastellaan jatkuvasti suhteessa fyysiseen ihannekuvaan tanssijasta. Kokemukset objektiiivista kehosta ovat kokemuksia katsomiseksi tulemisesta sekä oman kehon sopivuudesta annettuihin mittoihin. Kehollisen olemisen rajat ovat myös käsityksiä itsestä. Tunneharjoituksissa tanssijat kokeilivat tunteiden kehollisuuden eri asentoja, rikkoivat ilmaisullisia rajojaan. Ruumiillisen ja henkisen yhtenevyys voi konkretisoitua myös tunteen, kuten häpeän tunteen kautta. Häpeän kautta minän rajat ja ruumiin fyysiset rajat vastaavat toisiaan tarkemmin ja 'minä' on silloin yhtä kuin minun ruumiini. Eletty ei siis ole jotain itsessä sisällä elettyä, vaan kokemus syntyy ruumiin pinnalla.

Tieto ja tietoisuus omasta ruumiista on samanaikaisesti sekä subjektiiivista että objektiiivista. Käsitys itsestä subjektina ja samanaikaisesti objektina on häilyvää, liikkeessä tai jollain tapaa jatkuvasti "rajojaan hakeva". Merleau-Pontyn käsityksemme omasta ruumiista on jotain, joka pakenee objektiiivista määrittelyä<sup>248</sup>. Kehollisen olemisen rajallisuus liittyy myös toiseuteen. Kokemus itsestä ja toisesta, yksityisestä ja julkisesta ei useinkaan ole fyysisen tarkkarajaista. Ihminen aistii sisäisen ja ulkoisen, subjektiiivisen ja objektiiivisen, yksityisen ja julkisen tiloja ruumiin pinnalla. Minuuteen ja minun olemukseen liittyy myös ihon pinta, yksityinen alue lähellä itseä.

---

<sup>247</sup> Heinämaa 1996, 73-81

<sup>248</sup> Rouhiainen 2000, 108

Kokonaisvaltaisessa kokemuksessa kehosta, joka ei määriy ulkoapäin kehoa objektivoiden, ei ole tarkkaa kokemusta erityisistä kehon rajoista. Keho on poissaoleva: jatkuva ruumiin läsnäolo ikään kuin turruttaa tuntemuksen ruumiista. Kehosubjekteina vain olemme maailmassa erottamattomana osana ajattelematta itseämme tietoisesti erillisenä fyysisenä kappaleena. Silloin tavallaan olemme olemassa laajemmin kuin olemme fyysisesti.

*Mielikuvituksen ainoa raja on sen mielikuvituksettomuus. Mielikuvituksella ei ole määrättyä paikkaa tai muotoa kehossa, sen kautta voi kokea kehoni rajattomaksi. (ML, 4)*

Tanssija saattoi myös olla 'tuntematta kehoa'. Keho-subjektina ruumiilliselle olemisella ei ole erityisiä rajoja, vaan rajat voivat olla vääristyneen tuntuisia ja vaikeasti sanoin kuvattavia. Kehosubjektiviisen kokemuksen reflektointi on vaikeampaa kuin keho-objektin, koska keho objektina on nähtävillä ja sitä on helppo arvottaa peilikuvan avulla. Emme jatkuvasti ole tietoisia ruumiista, toisinaan saatamme kuitenkin aistia verenkierron tai sydämen lyönnit. Silloin tunnemme jotain ruumiin fyysisten rajojen sisäpuolella, sisällä. Kehosubjektiviisessä kokemuksessa kehon rajojen aistiminen on vaikeampaa, kokemus on luonteeltaan "rajaton" ja kokonaisvaltainen.

*Toisinaan vartaloni tuntuu pään alapuolella sijaitsevalta pimiöltä. Usein maatessani hiljaa kehoni tuntuu vääristyvän, esimerkiksi vartalo alkaa tuntuu kiertyvän mutkalle, lantio turpooa tai ruumiin rajat katoavat. (ML,6)*

Harjoituksissa pyrittiin vahvistamaan kehosubjektiviista kokemusta, koska se lisää tanssin intensiteettiä ja todellisen ruumiillisen läsnäolon tuntua. Vahva läsnäolo välittyy katsojille jonkinlaisena aitona ruumiillisena olemisena, ei vain esittämisen esittämisenä. Harjoituksissa silmät kiinni tanssimisen – tunteella tanssijat pyrkivät poistamaan objektina olemisen tuntemusta tanssimisen lähtökohtana ja laajentamaan fyysisen olemisen rajoja.

*Esitystilanteessakin tavoittelin 'silmät kiinni' tunnetta kehooni ja tekemiseen. Tämä tuntui helpottavan ja rauhoittavan aina itsekriittistä ja turhan tiedostavaa mieltäni. Keskittymällä niin hankalaan asiaan sai minut unohtamaan itseni ja rajani, ainakin hetkellisesti....Tunsin itseni toisinaan jopa fyysisesti suuremmaksi...(JL, 11)*

Kehosubjektiviisessä kokemuksessa kehon rajat ovat häilyvät. Keho-objektin kokemuksessa tärkeitä ovat puolestaan kehon rajat. Kun keho on objektiviisen tarkastelun kohteena, kehon pinta ja

sen rajat joutuvat erityisellä tavalla tarkastelun kohteeksi. Keho-objektiksi tanssijat asettuvat itselleen ja muille joka päivä peilin eteen harjoituksissa. Toisaalta tanssija nauttivat katseeseen asettumisesta, toisaalta katse ruumiin pinnalla voi rikkoa yksityiseksi koettua. Alastomuus on kehosubjektiiivinen kokemus, mutta esiintymisen tilanteessa alastomuudesta tulee toisenlainen kokemus kehosta objektina. Kehon rajat liittyivät myös itsetuntemukseen, kehon rajojen ylittäminen oli myös itsensä ylittämistä. Tanssijoita kahlitsivat vain tanssijoiden omat ajatuslukot ruumiilleen mahdollisten ja mahdottomien, sallittujen ja ei-sallittujen tekemisien rajoista. Fraleighin<sup>249</sup> mukaan tanssissa voi kokea fyysisen rajattomuuden, kun tanssijan rajat ovat kokonaisvaltaisesti yhtä intention, eli tanssin kanssa. Tällöin tanssija ei esitä tai esittele itseään, vaan on yhtä kuin tanssi. Kokonaisvaltaisessa tanssin hetkessä tanssijalla ei ole fyysisiä rajoja, koska tanssija on saavuttanut täydellisen hallinnan tilanteen, eikä tanssijan tarvitse enää yrittää tanssia. Tämä hallitseminen ei kuitenkaan tarkoita onnistunutta yritystä muotojen hallinnassa, vaan täydellisen yrityksen löytämistä *ruumiillistuneessa* liikkeessä.

---

<sup>249</sup> Fraleigh 1987, 17, 20

## 5 NYKYTANSSI JA RUUMIS

Tanssijan kokemuksiin vaikuttavat myös ulkoiset käsitykset ja arvot millainen tanssijan kehon tulisi olla ja millaisin menetelmin kehoa treenataan. Tanssijoiden kirjoitustyyllissä kirjoittautuu läpi koreografin ajatuksia ruumiista. Yksittäisessä tanssiteoksessa koreografi luo tanssijalle roolin, määrittelee ruumiillisen olemisen tavan, johon tanssija sovittaa itseään. Koreografilla on oma metodi, näkemys tai asenne siitä miten liike ”tuotetaan” kehosta. Metodi liittyy kirjoituksissa tiettyyn puhumisen tapaan, joka myös raamitti tanssijoiden kehollisia kokemuksia. Harjoitusprosessin ruumis välittyy koreografin kautta tanssijoille myös käytännöllisenä. Koreografi asettaa tanssijoille toiminnallisia tavoitteita tai ulkoisia vaatimuksia esimerkiksi teoskohtaisen liikelaadun suhteen. Teokseen liittyvä maailmankuva ja kehollisuus liittyvät koreografin koko taiteelliseen kaareen: itsenäiset teokset muodostavat jatkumon hänen taiteellisessa toiminnassaan.

Taidetanssikentän yleinen kehopuhe tulee ilmi erityisesti Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen tanssin tradition ihanteiden suodattumisena teoksen tyylin kautta sekä tanssijoiden pohdinnoissa Teatterikorkeakoulun merkityksestä omalle tanssijan projektilleen. Myös tanssitaiteen laitoksen tavoitteet välittyivät harjoitusprosessin kautta: sen oli tarkoitus kehittää tanssijapersoonallisuuksia. Tanssijoista etsittiin esimerkiksi ”härskiyttä” ja voimakasta itseilmaisua. Tanssitaiteen laitoksen vaikutus välittyi kehollisuuden kautta, johon tanssinopetus oli sitoutunut. Opetuksessa saavat erityisen huomion yksilöllinen ilmaisu sekä ns. pehmeät kehokeskeiset tekniikat. Nykytanssissa tanssitekniikoista puhutaan pehmeinä tekniikoina, koska ne perustuvat yksilö- ja kehokeskeiseen tutkiskelevaan tapaan ”löytää” kehosta liikkeitä ulkoisten muotojen sijaan.

Taulukossa 1 tarkastelen koreografin ja taidetanssikentän tapoja puhua ruumiista. Puhetavat jaoin sisällöltään filosofiseksi käsitykseksi ruumiista ja toisaalta käytännölliseksi tai toiminnalliseksi vaatimuksiksi, jotka kohdistuivat tanssijan ruumiiseen, ryhmään tai teokseen. Olen erottanut opetuksen puheen ja käytännön omikseen tuodakseni selvemmin esille seikkaa, että käsitys ruumiista rakentuu sekä toiminnan että puheen kautta.

TAPA \ TASO	KOREOGRAFI	TANSSIKENTTÄ / TANSSITAITEENLAITOS
FILOSOFINEN	Arkiminä-teoria, kehon kuuntelu, liikkeen löytäminen kehosta, kehon maailma, persoonallisen tunneilmaisun korostaminen	Tanssin yksilöllisyys, luonnollinen liikkuminen, kehokeskeisyys, kehon avaaminen uudella tavalla, läsnäolo
KÄYTÄNNÖLLINEN	Vaatimukset liikelaadun suhteen, teoksen visuaalisuus yleisölle, esim. tilan konstruoiminen. Treenausmetodi, esim. tärisyttämällä lämmittelyminen, liike-energioiden tutkiminen, tunneilmaisun harjoittelu ja improvisaatio. Opetustilanteessa tilalliset järjestelyt ja teoksen synnyttäminen prosessinomaisesti.	Nykytanssin trendit liikelaadun suhteen, maneerien poistaminen, esim. ”oikein seisominen” ja kehokeskeinen tekniikka

Taulukko 1. Koreografin ja Tanssikentän/Tanssitaiteenlaitoksen puhetavat.

## 5.1 Koreografi Sanna Kekäläinen: arkiminä ja kehon maailma

*...mietin vain, miten jaksan tänään. Jaksanko tänään ”uppoutua kehon maailmaan”, jaksanko keskittyä itseeni niin herkeämättä ja niin pitkään, että se alkaa tuottaa tulosta. (PE, 14)*

Harjoitusprosessiin liittyneistä kokemuksista kirjoittaessaan tanssijat käyttivät keskenään samanlaista tapaa puhua kehosta. Tanssijat ”keskittyvät kuuntelemaan kehoa ja avaavat kehoa” ja käyttävät ”kehoa ilmaisun lähteenä” sekä ”uppoutuvat kehon maailmaan”. Osittain harjoitusprosessissa ja kirjoituksissa käytetty sanasto oli keino sovittaa omaa ruumista tiettyyn puhetapaan, koreografin luomaan ”kehon maailmaan” ja tulla tanssijaksi koreografin määrittelemällä tavalla. Kyse ei siis ollut puhtaasta halusta ilmaista itseään, vaan pyrkimyksestä tulla määritetyksi tanssijaksi tietyn puhunnan sisällä. Jotta tanssijoiden ruumiillisia kokemuksia pystyisi kuvailemaan välittöminä kehollisina kokemuksina, on tulkittava käsitteitä, joiden kautta kehollisia kokemuksia kerrottiin sekä paikannettava puhunnan subjekti. Tuon esille Sanna Kekäläistä käsitteiden sisältöjä sekä häntä tanssitaiteilijana, koska hänellä tuntui olevan suuri vaikutus tanssijoiden ruumiillisen kokemuksen ilmaisuun ja toisaalta koko tanssiteoksen sisältöön.

*Sanna ohjaa: älä esitä mitään, älä koristele. Kaikki on mahdollista. Laajenna käsitystä, mikä sinulla on itsestäsi. Keho haluaa tehdä kaikenlaisia asioita, älä anna pään rajoittaa itseäsi. (PK, 14-15)*

Arkiminällä Kekäläinen tarkoittaa ihmisten tiedostamattomia arkipäiväisiä rooleja, joilla ihmiset pienentävät ja rajoittavat omia ilmaisullisia mahdollisuuksiaan. Arkiminä on käsitys itsestä, jotain mihin ihminen uskoo, jotain mitä ihminen olettaa olevansa ja miten on tottunut olemaan. Fyysinen ja henkinen itsensä pienentäminen kulkevat käsi kädessä. Tanssijan mahdollisuuksista jää paljon käyttämättä, jos tanssijalla on liian tiukka käsitys itsestään. Tanssijan tulisi avautua erilaisille kehollisen olemisen laaduille, laajentaa omaa kehollista olemisen tapaansa. Oman käsityksen ja kehon todellisen kapasiteetin välistä raja-aluetta tutkittiin myös Kekäläisen tanssiteoksessa *Minä ja mies*.<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Sunila 1999, 8-9

*Sanna sanoi usein: upottakaa se persoonanne sinne kehoon. Tai: älkää olko sen oman pikku persoonanne vankeja, ei se ole mielenkiintoista, kehoja ihmiset tulevat katsomaan. .... (PK, 14-15)*

Kehon maailmaan uppoutumisella Kekäläinen halusi venytellä arkisen olemuksen rajoja. Kehon maailmassa ei tarvitse ”koristella” itseään, ei tarvitse olla mitään erityistä, eikä esittää esittämistä. Ajatusten ajatteluvoimaa pyrittiin vähentämään fyysisesti raskailla harjoituksilla. Kekäläinen mielestä: ”Ei tarvitse tyytyä siihen, mitä kuvittelee olevansa.” Tanssijan tulee kehittää taitoaan antautua kehon kokemukselle ja kuunnella kriittisesti omia kehollisia tunteja ja toisaalta oppia luottamaan kehon antamaan suoraan palautteeseen – siihen miten keho itse vastaa harjoituksessa.<sup>251</sup> Tanssitekniikat, kuten release-tekniikka tai improvisaatio voivat vaikuttaa siihen mitä tanssijan pitäisi tuntea tiettyä harjoitusta tehdessään. Kekäläinen halusi tanssijoiden kääntyvän kehon kokemukseen puoleen ja löytävän uusia ruumiillisen olemisen tapoja antamatta totunnaisten olettamusten määrittämiä tanssijan kehollisen olemisen rajoja. Kekäläisen mukaan yhteisö asettaa naisen olemiselle oletuksia ja rajoja, jotka pienentävät naisen olemisen tapaa ja tarkoittaa naisen oman kapasiteetin käyttämättä jättämistä. Harjoitusprosessin aikana koreografi halusi tanssijoiden ylittävän naiselle asetettujen olemisen ja ilmaisun oletuksia ja rajoja, jotka johtavat naisen itsensä pienentämiseen.<sup>252</sup>

*Fyysisesti muutokset olivat suuria niin itsessäni kuin kurssikaverissakin. Ei enää rintakehän sisään piiloteltuja rintoja tai leveiden hartioiden peittäilyä! Uskallusta ja 'härskiyttä' ottaa tilaa ja laajuutta olemiseen. (SS, 9)*

Tanssija-koreografi Sanna Kekäläinen on toiminut vuodesta 1983 freelancer-koreografina ja tehnyt yli toistakymmentä soolo- ja ryhmäkoreografiaa<sup>253</sup> 1980-luvulta alkaen ja kuuluu suomalaisen taidetanssin nimekkäimpien koreografioiden joukkoon<sup>254</sup>. Kekäläinen kuuluu siihen tanssijajoukkoon, jotka päättivät ryhtyä tanssijoiksi aikana, jolloin tanssilla ei ollut Suomessa mitään vakiintuneita instituutioita.<sup>255</sup> Kekäläisen mukaan ilman tanssiteatteri Raatikon työtä 1970-luvulla suomalainen tanssitaide olisi ollut umpikujassa 1980-luvulla, jolloin hänen mukaan tanssista

<sup>251</sup> Parviainen 2000, 92-93

<sup>252</sup> Sunila 1999, 9

<sup>253</sup> mm. *Der Raum*(1987), *Valkoisia Äärettömiä Raivoja* (1989), *Santa Maria della Gracia* (1990), *Studien über Hysterie* (1991), *Miekassani on seitsämän terää ja kolme solmua*(1992), *Kaksoisolento* (1995), *Faunin iltapäivä* (1996), *Halun tekoja* (1996), *Requiem* (1996), *Kuolema Venetsiassa* (1999)

<sup>254</sup> ks. esim. Sarje 1999, 132; 156

<sup>255</sup> Tanssinopetuksesta vastasi 1980-luvulle saakka vain Kansallisopperan balettikoulu ja yksityiset taidetanssikoulut, vasta vuonna 1983 perustettiin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitos ja vuonna 1987 aloitti Kuopion konservatorion tanssinopettajalinja (Repo 1989, 117). Nykyisin opetusta myös mm. Turun taiteiden ja viestinnän oppilaitos sekä Oulun konservatorio.



alkoi Suomessa tulla taidetta.<sup>256</sup> 1980-luku oli Kekäläisen mukaan hurja, kaikenlaisia uusia vaikutteita alkoi virrata Suomeen. Ylipäättään ruumiin kulttuurin trendiytyminen alkoi näkyä: nuoriso-,body- ja teknokulttuuri tekivät tuloaan.<sup>257</sup>

Sanna Kekäläinen on ollut perustamassa ja laajentamassa myös Zodiak Presents tanssitaiteilijoiden tuotantoyhteisöä. Hän toimii vuonna 1996 perustetun Ruumiillisen Taiteen Teatterin johtajana. Teatteri yhdistää joukon tanssijoita, visuaalisia taiteilijoita, kirjoittajia, valaistus- ja vaatesuunnittelijoita, jotka ovat jo vuosia tehneet yhteistyötä. Hän ei koe edustavansa perinteiseen tapaan tanssiteatteria, koska tanssiteatteri-sana on poissulkeva, itse hän ilmaisee tekevänsä nykytanssia ja fyysistä ilmaisua<sup>258</sup> ja haluaa olla avoin kaikille esittämisen muodoille. Performanssitaide tarjosi keinoja pois tanssin puritaanisuudesta ja tarjosi aivan erilaisia lähtökohtia esittämiseen kuin perinteinen tanssitaide.<sup>259</sup>

Kekäläinen on saanut perinteisen Graham-tekniikan Modernin tanssin koulutuksen Lontoossa 1980-luvun lopussa. Palattuaan Suomeen 1984 postmoderni ajattelutapa ja performanssitaide ohjasivat Kekäläisen tanssityyliä. Kekäläisen teosten teemoja ja tyyliä on suunnannut itse esitystapahtuman problematisointi. Kekäläinen pyrki luomaan esiintymistilanteesta yleisön kanssa itsenäisesti kommunikoidun.<sup>260</sup> Kekäläinen on teoksissaan käsitellyt mm. kehon representaatioista, katsomisen tilannetta sekä tekstin ja tanssin yhdistämistä.<sup>261</sup> Kekäläisen tyyli, mm. älyllinen ironia ja groteski komedia, eroavat selvästi suomalaisesta nykytanssista, joka usein korostaa kokemuksen, tunteen ja autenttisuuden merkitystä. Kekäläisen teosten visuaalisuus ja rajojen venyttäminen ovat olleet läsnä jo heti ensimmäisissä 80-luvun teoksissa. Kekäläisen tekemistä voisi luonnehtia haluksi institutionalisoida tanssin kentällä uudenhakeminen ja kokeilu.<sup>262</sup>

Kekäläisen teokset ovat herättäneet huomiota ja kummastustakin. Pitkästä urasta ja tunnustuksista huolimatta häntä pidetään tanssimaailmassa vaikeana tapauksena, joka ei pyri suurten massojen suosioon. Hänen teoksensa saattavat tuntuvat liian vaikeilta, liian älyllisiltä, liian pitkiltä... Kekäläisen mukaan jossain vaiheessa uraansa hän teki päätöksen lopettaa nöyristelyn ja naisille

<sup>256</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

<sup>257</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>258</sup> Fyysisellä teatterilla tai ilmaisulla tarkoitetaan kaikkea teatterimaista esitystä, jossa liikkeet ja eleet ovat tärkeämmässä asemassa kuin sanat, johon ei kuitenkaan liity mitään erityistä tanssi- tai miimitekniikkaa. (Mackrell 1992, 148).

<sup>259</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997, 11-13; Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>260</sup> Kekäläinen 2000, 179

<sup>261</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999; Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

<sup>262</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

sopivan tekemisen – itsensä pienentämisen. Kekäläisen toinen synty on ollut tanssin lähestyminen älyllisesti. Nykytanssissa trendinomainen luonnollisen tavoittelu, kokemuksen, tunteen ja ”sisältä - ulos” - tuottaminen on vieroksunut Kekäläisen älyllistä lähestymistapaa.<sup>263</sup>

*Sanna Kekäläinen: Tehdessäni teosta en tiennyt, että se olisi niin provosoiva. Minulla se oli aina koominen teos. Esityksessäkin yleisö nauroi ja ajattelin, että tähän menee tosi hyvin. Jossain vaiheessa esitystä kuulin pamahduksen. Kriitikko käveli ulos ovet paukkuen ja oli kuuleman mukaan ihan raivona. Uloskävely oli raivon ilmaisu. Olin hyvin hämmentynyt, miten voin tuottaa jollekin noin vastenmielisen reaktion? (LP, 6)*

*Sanna Kekäläinen: Olen vastuussa ensisijaisesti vain itselleni. Vastuullisuus itselle merkitsee sitä, että pystyn käsittelemään ne asiat, joita prosessissa tapahtuu. Torjunta ja kieltäminen on minimoitava. Niin kauan kun itse olen ihan vakavasti sitä mieltä, että teen hyvää taidetta, se on sitä. (LP, 6)*

Kekäläinen tuo teoksissaan esille katsomiseen liittyviä hierarkisia tottumuksia ja tanssiin liittyviä odotuksia. Esitystilanteen ja katsomisen tilanteen käsittely itse teoksissa sattui kuin vahingossa käsitelleeksi ruumiin, katseen ja naiseuden kysymyksiä, jotka eivät 1980-luvulla olleet teoreettisia hokemia.<sup>264</sup> Kekäläisen mukaan hän oli tuolloin poliittinen haluamatta sitä<sup>265</sup>. Kekäläisen mukaan ihmisen fyysisyys on keino välittää kokemuksia toiselle, mutta tanssia käytetään liian usein etäisesti ja estetisoiduna, jotta fyysisyys välittyisi tanssijoiden ja yleisön välillä.<sup>266</sup> Myös tanssija on saatava oivaltamaan liikkeitä kehollisesti ja henkisesti. Matkiminen ei Kekäläisen mukaan riitä, vaan tanssijan tulee pystyä elämään liikkeitä omalla kehollaan kuin uudestaan – tanssijan pitää olla ajatteleva ja itsenäinen liikkija.<sup>267</sup>

Taiteen tekeminen on politiikkaa, jolla pyritään herättämään ihmisissä ajatuksia. Kekäläisen mielestä tanssi voisi olla poliittisempää, jolloin ihmiset kiinnostuisivat siitä. Varsinaista poliittista tanssia Suomessa ei ole hänen mielestään tehty tanssiteatteri Raatikon jälkeen.<sup>268</sup> Hänen mukaansa naiset pienentävät itseään jatkuvasti miellyttämällä miehiä ja muita ihmisiä. Kekäläisen mielestä taiteen maailmassa nainen ei ole tasavertainen miehen kanssa, vaan nainen on kasvatettu määrittymään miehen kautta. Tanssin kentältä puuttuu vahvoja naisia, jotka uskaltaisivat tehdä

<sup>263</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

<sup>264</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997; Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>265</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>266</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

<sup>267</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>268</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

lähteä toteuttamaan itseään suoraviivaisella ja eteenpäinmenevällä tyylillä.<sup>269</sup> Kekäläisen mukaan feminismi näkyy harvoin naisvoittoisella tanssin kentällä. Sanaa feminismi vältetään, koska luo mielikuvia ei-miellyttävyydestä ja ei-kilteistä tytöistä.<sup>270</sup>

*Naiskoreografina on vaikea olla miesten saappaissa, koska minun on revittävä ne jalkaan uudelleen ja uudelleen. Jos on ajatteleva nainen, niin on tässä maailmassa feministi!*<sup>271</sup>

*Koska olen tanssija ja nainen, haluan politisoida esitettävää kehoani ja antaa sen esityksen käyttöön en tehdä siitä yksitasoista kuvaa, jota katsellaan noin vain. Tähän minulla on ollut suuri tarve alusta asti.*<sup>272</sup>

Kekäläisen mielestä tanssin perinteessä kulkee maailmanlaajuinen traditio, jossa naiset eivät saa olla omalla tavallaan naisia, vaan tanssivan naisen keho on sukupuoleton, nätitetty ja epäseksuaalinen pikkutytön keho. Tanssivasta naisesta on hänen mukaansa tehty pikkunainen. Kekäläisen mukaan tanssi tuottaa jatkuvasti kauniita naisvartaloita katseltavaksi kyseenalaistamatta lainkaan takana piileviä arvoja. Koska naiset ovat sisäistäneet miellyttämisen ja viihdyttämisen toiveen, voi naiselle itselleenkin olla vaikeaa katsoa omaa alastonta kehoa estetisoimatta sitä.

*Itsekritiikki on valtava, vaikka olen esiintynyt alastomana paljon. Estetisoiminen ja muotoon meneminen on turvallista. Olen itekin yhä uudelleen yllättynyt reaktioistani, miten syvällä perinne elää.*<sup>273</sup>

Tanssin kentällä vaikuttaa hänen mielestään muitakin feminiinejä, ei-uhkaavia toimintatapoja mm. tilan haltuunottamisen suhteen. Paikan ottaminen on perinteisesti maskuliininen tapa. Oman teatterin perustamisen hän näkee tavallaan paikanottamisena, tilanteen, ajan sekä olemassaolon määrittelynä.<sup>274</sup> Kekäläinen viittaa myös naistaiteilijoiden ja valtakritiikin huonoihin suhteisiin, joka on edelleen ajankohtaista tanssissa. Ihmisten yleinen tietoisuus tanssitaiteesta on vähäistä ja perustuu siihen mitä lehdissä kirjoitetaan. Kekäläinen kaipaa asiantuntevaa kritiikkiä, epäanalyttinen kritiikki antaa vaikutelman, että tanssi on epä-älyllistä.<sup>275</sup>

<sup>269</sup> Sunila 1999, 17-18

<sup>270</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>271</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>272</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999

<sup>273</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/ 1999

<sup>274</sup> Tudeer TANSSI-lehti 2/1999, 31

Koreografi Kekäläisen Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitokselle ohjaama tanssiteos *Minä ja mies* antoi tanssijoille mahdollisuuden harjoitusten avulla tutkia omaa kehon ja mielen suhdetta tunteiden ilmaisussa ja liikkeiden tuottamisessa. Lisäksi Kekäläinen kovisteli tanssijoistaan myös tarinoita miehistä, ei vain veljistä ja isistä, vaan seksuaalisia tarinoita. Kekäläinen tarkasteli myös tanssijaruumiin ja alastoman ruumiin suhdetta. Kekäläinen käsitteli tanssivan ruumiin subjektipositioita monista näkökulmista harjoitusprosessin aikana. Vaikka tanssijoille tämä teos oli ensimmäisiä itsenäisiä teoksia, joissa he eivät esiintyneet massatanssijoina, vaan erityisinä roolihahmoina, tanssijat eivät samalla tavoin ehkä jakaneet Kekäläisen näkökulmaa ja tavoitetta.

Sarje (1999) on tutkinut suomalaisen taidetanssin taiteilijaidentiteettejä ja muodostanut neljä suomalaista tanssitaiteilijaidentiteettiä: akateeminen, asiantuntija-, tiedostaja- ja tutkiva taiteilijatyypit. Tutkivalle tanssitaiteilijatyypille on ominaista postmodernin tanssin etsivä ja löytävä-ote tanssiin.<sup>276</sup> Kekäläisen ruumiillisuutta tutkiva, esiintymistilannetta konstruoiva sekä kantaaottava suhtautuminen tanssitaiteeseen liittyy tutkivaan taiteilijaidentiteettiin ja kokeellisen tanssin kentällä vaikuttaviin arvoihin: liike-energian tutkimiseen, improvisaation korostamiseen, vaihtoehtoisin esiintymispaikkoihin, taiteilijakohtaisiin valintoihin ja eri taiteenlajeja yhdistelevään tyyliin.

## 5.2 Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitos ja tanssitekniikka

Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitos on perustettu vuonna 1983 antamaan ylintä tanssialan koulutusta Suomessa, tanssilaitoksella voi suorittaa sekä alemman että ylemmän korkeakoulututkinnon. Tanssitaiteenlaitoksen tehtävä on kouluttaa itsenäisiä ja monipuolisen ilmaisukyvyn omaavia tanssitaiteilijoita. Lisäksi laitos pyrkii etsimään ja tutkimaan uutta tietoa tanssitaiteen alueella ja vahvistamaan tanssitaiteen merkitystä muun kulttuurin osana. Koulutus on ensisijaisesti taiteilijakoulutusta ja sen perustana ovat monipuoliset nykytanssin opinnot. Koulutus painottaa ”itsekoettua tanssijuutta ja tanssin ymmärtämistä laajasti kehon ja mielen yhteyttä etsivänä taiteena”.<sup>277</sup> Miten ja millaisella puheella kehon ja mielen yhteyttä korostavaa tanssin

<sup>275</sup> Sutinen TANSSI-lehti 2/1997

<sup>276</sup> Tiedostajatyypit liittyy suomalaisella tanssiteatterin kentällä yleisimpään tyyppiin, jolle on ominaista teoksen kokonaisajatuksen välittäminen. Asiantuntija-taiteilija on vahvistuva nykytanssijatyypit, jolle on ominaista ammattidentiteetti ja vahva tekninen osaaminen. Akateeminen taiteilijatyypit liittyy usein klassisen baletin arvojärjestelmään. (Sarje 1999, 100-103).

<sup>277</sup> WWW-lähde Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksen kotisivut, <http://www.teak/fi/t/laitos.htm>

ymmärtämistä tuotetaan tanssitaiteenlaitoksella? Ja toisaalta kuinka tanssijat kokevat kehoonsa kohdistuvan vallan ja kuinka tietoisia he ovat opetuksen filosofisista sisällöistä.

Tanssinopetukseen liittyvä kehollisuus syntyy kokonaisuutena puheen, liikkeenä sekä tilallisina järjestelyinä. Toisinaan toiminta ja puhe voivat myös olla ristiriidassa: opetuksen käytäntö ei kohtaa puheen tasolla tuotettua ruumiillisuutta. Muutosta tanssikäytännöllä toiseen tanssisuuntauksen ihanteisiin tulisi tulkita muutoksina kehollisessa<sup>278</sup>. Esimerkiksi tanssin ”luonnolliseen ruumiiseen” palaamista on pidetty diskursiivisena tapana uusintaa tanssin sisältöä<sup>279</sup>. Ruumiin harjoittaminen toistaa ja vahvistaa kulttuurista rakennelmaa ihmisestä, niinpä tanssin ruumiillisia tekniikoita tutkimalla saadaan tietoa seikoista, joita yhteisössä arvostetaan<sup>280</sup>. Tanssijan ruumiiseen liittyvät käytännöt ja filosofia ylläpitävät toisiaan: tanssija treenaa tietyllä tavalla, koska hän uskoo treenaamisen metodin perusasenteeseen kuinka kehoa voi ylipäättään lähestyä. Seuraavaksi tarkastelen tanssijoiden kirjoituksista välittyneitä kehollisen kokemisen institutionaalisia raameja, eli Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksen kautta välittyvää kehollisuutta. Erityisesti tämä tulee esille erilaisina käytäntöinä ja puheina, joilla kehoa pyritään lähestymään ja hallitsemaan.

Yleisesti tanssin opetusmetodeissa myös Suomessa ollaan siirtymässä muotopainotteisesta, teknisestä ja autoritäärisestä opetusmuodosta uudeksi tanssiksi määritellyn suuntauksen mukaisesti väljempään liikkeen hengittävyyyttä ja yksilöiden kokemuksia korostavaan sekä keskustelelevampaan opetustyyliin<sup>281</sup>. Hämääläisen mukaan luovan prosessin harjoittaminen perustuu ajatukselle, että jokaisella tanssijalla on luonnostaan muodon taju ja jokaisella on tarve löytää merkityksellinen muoto kokemuksille. Liikekokeilun, tunneharjoitusten ja improvisaatioharjoitusten kautta tanssija löytää omia ilmaisullisia mahdollisuuksiaan.<sup>282</sup> Teatterikorkeakoulun opetusmetodin pyrkii tukemaan tanssijoiden luovan työskentelyprosessin merkitystä: kehoon etsitään kokonaisvaltaisesti avointa ja vastaanottavaista tilaa ja painotetaan vahvaa ilmaisua, estojen ja rajojen ylittämisiä. Ensimmäisinä vuosina tanssinopiskelijat keskittyvät kehoon ja perusasioihin, kuten seisomiseen, juoksemiseen, hengitykseen ja katseeseen. Seuraavina vuosina keskitytään kehon ja energian vapauttamiseen sekä liikkeen löytämiseen ja tuottamiseen kehosta. Turhien lukkojen ja maneerien poistamisella liike ja energia vapautetaan kulkemaan ja vaikuttamaan kehossa.<sup>283</sup>

<sup>278</sup> Desmond 1998, 159

<sup>279</sup> Ks. Foster 1986; Baner 1987; Parviainen 1994

<sup>280</sup> Halonen 1997, 67

<sup>281</sup> Esimerkiksi Vuori (1999) kuvailee tanssiopetuksen sisältöä lopputyössään Turun taiteen ja viestinnän oppilaitoksella.

<sup>282</sup> Hämääläinen, 94-96

<sup>283</sup> Hahl, 1999, 12-13; Laukkonen 1999, 1,5

*Lähdimme liikkeelle hyvin yksinkertaisesti esim. käden heilautuksesta ja katsoimme mihin se johtaa, miten muu kroppa tulee mukaan liikkeeseen ja kuinka suureksi liike voi kasvaa.... Oli hienoa huomata yhtäkkiä tekevänsä jotain, mihin en aikaisemmin ollut pystynyt tai en vain ollut tajunnut käyttäjä jotain kehoni osaa laisinkaan. (LH, 13)*

Tanssitaiteen laitokselle tulee lahjakkaita tanssijoita, joilla usein on taustanaan omanlainen tanssitekniinen tausta. Koulu ei kuitenkaan välttämättä vastaa kunnianhimoisten tanssijoiden odotuksia: treeneissä aloitetaan lattialla makaamisesta, seisomisesta, kävelemisestä ja juoksemisesta. Tanssijat kokevat turhautumista huomattaessaan etteivät he osaa edes ”seisoa oikein”.<sup>284</sup>

*Teimme todella yksinkertaisia harjoituksia ja tuntui, että itse tanssiminen oli unohtunut kokonaan. Minulla oli jatkuvasti huoli, että jään jostain jälkeen, koska me vain seisomme paikoillamme! (LH, 12)*

Tanssijoiden tullessa Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitokselle heidän silmissään väikkyi ajatus, että heistä vihdoinkin ”leivottaisiin tanssija”. Heidän päämääräarvonaan oli tanssijan ruumiin saavuttaminen. Seuraavassa tanssija kuvaa kokemuksiaan Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksen pääsykokeista.

*Tämä on juuri sitä mitä olen tullut Teatterikorkeakoulusta hakemaan – ja mitä olin kuvitellut tekemisen koulussa olevan. Kokonaisvaltaisuutta. Tämä tyydyttää minua, tässä on samaa ehdottomuutta, jota olen kokenut klassisen baletin maailmassa.... (PK, 13)*

Tanssijat joutuivat uudella tavalla käsittelemään erilaisia tanssin filosofisia sisältöjä kuin aikaisemmissa tanssiopinnoissaan. Kehokeskeinen treenaustapa tuntui ristiriitaiselta kovaan tekniseen työskentelyyn valmistautuneilta tanssiopiskelijoilta. Erityisesti opiskelujen alkuvaiheessa tanssijat muistelivat kritisoineensa ja ärsyyntyneensä opetuksen sisällöstä.

*Ensimmäisenä vuonna suhtauduin hyvin negatiivisesti ja torjuvasti kaikkeen siihen ’aivopesuun’, jota meihin mielestäni kohdistettiin. Makasimme lattialla ja Arja Raatikainen luki meille otteita jonkin itämaisen joogigurun*

---

<sup>284</sup> Hahl 1999, 12

*'totuuksia' sisältävästä kirjasesta. Teimme hengitysharjoituksia. Toteutin harjoittelua tunnollisesti, vaikka en ymmärtänytkään niiden perimmäistä tarkoitusta. (JL, 9)*

*Toisena opiskeluvuonna mieli-keho –problemätiikka askarrutti minua. Ärsytti, kun tanssinopettajat kehottivat olemaan ajattelematta mitään; 'kuuntele ja seuraa kehoa, anna kehon viedä.. (PK, 11)*

Tanssin opetuksessa kehon hallinta ruumiillistuu käytetyissä tanssitekniikoissa. Kysymys oikeasta, väärästä, hyvästä ja huonosta tanssitekniikasta onkin tanssinopetuksessa paljon keskustelua herättänyt aihe. Joidenkin mielestä käsite 'tekniikka' viittaa kokonaan vääränlaiseen ajatusmaailmaan tanssivan ruumiin hallinnan teknologiana. Toisaalta usealla tanssijalle näkemisen ja ruumiin ulkoistamisen tarve on suuri oman liikkumisen tavan arvioinnissa ja tekninen osaaminen on usein hänen ammattitaitonsa parhaiten näkyvillä oleva osa. Taiteellista osaamista onkin paljon vaikeampi osoittaa. Perinteisesti tanssitekniikka liitetään tanssijan kykyyn hallita kehoaan ja pysyä halutussa muodossa, erityisesti tanssin esteettisissä muodoissa. Nykytanssin hylkäämä esteettisyys tanssin sisältönä on muuttanut myös suhtautumistapaa tekniikkaan.

Perinteisesti tanssitekniikalla tarkoitetaan tanssijan liikkeellistä erikoislahjakkuutta, taitavuutta sekä joukkoa treenausmenetelmiä. Laban esimerkiksi kehitti vuonna 1948 aivan erityiset teemat kuvaamaan tanssijan tanssiteknisiä osa-alueita. Nykyisin tanssitekniikka käsitetään laajemmin opetuksen kokonaisuutena, jonka kautta tanssija oppii tanssin tradition, arvomaailman ja tavat opettaa tanssia<sup>285</sup>. Tanssitekniikalla voidaan tarkoittaa myös tapaa koostaa liikkeellisiä kokonaisuuksia tai esittämisen tapaa<sup>286</sup>. Tekniikka ei sinällään tarkoita enää mitään yksinomaan ulkoisesti arvottuun, vaan tarkoittaa sekä metodia, taitoa että tyyliä.<sup>287</sup> Tanssissa luovuus halutaan usein nähdä jonkinlaisena sisäsyntyisenä, jota ei voi opettaa, ainoastaan taitoja voi<sup>288</sup>. Tämän näkemyksen mukaan tanssitekniikka pystyy ainoastaan tarjoamaan luovuuden laajuudelle tilaa.

Tanssitekniikan uusien sisältöjen myötä myös tanssijuus muuttuu, eikä tarkoita ulkoisen tanssitekniikan täydellistä hallintaa. Usealle tanssijalle ruumiin kurittaminen ja tanssitaidon hankkiminen kuuluvat kuitenkin yhteen. Tanssija, joka ei suhtaudu tietyllä vakavuudelle treenaamiseen ei vaikuta tanssijalta ollenkaan. Vuoren mukaan esittävän taiteen ruumiin

---

<sup>285</sup> Challis 1999, 143

<sup>286</sup> Alter 1991, 68-69, 148-149

<sup>287</sup> Parviainen 1998, 102-103

<sup>288</sup> Hämäläinen 1999, 81

kurittaminen liittyy uskoon, että ruumista tarkkaileva ja rankaiseva asenne kasvattaa yksilön taitoja, luovuutta ja persoonallisuutta<sup>289</sup>.

Tullessaan tanssitaiteen laitokselle vanha tanssitekninen taito asettui toisenlaisen valoon. Tanssijoiden kirjoituksissa ennen koulutuksen alkamista hankitut tanssitaidot ja tekniikka muuttuivat ongelmallisiksi. Tanssijoiden kirjoituksista puhutaan ”kaiken uudelleen aloittamisesta”, ”nollatasolta”, ”turhien maneerien poistamisesta” , ”luonnollisen liikkumisen tavasta” ja ”kehon luonnollisen perusasennon löytämisestä”.

*Teatterikorkeakoulussa aloitimme tanssinopiskelun perusteista. Tutkimme rauhallisesti seisoma-asentoa, selän pyöristämistä ja polvien koukistusta, pliétä.... Minä olin tuskastunut ja kärsimätön. Tuntui, että on turha lähteä hiomaan ja puhdistamaan tämän kehon asentoa ja tekniikkaa; olisin halunnut uuden, koskemattoman kehon, josta olisin sitten lähtenyt rakentamaan haluamaani tanssijan kehoa. (PK, 9)*

Opettaja Arja Raatikainen puhuu lähtötilanteesta, jossa keho on ”hiljainen, tyyni ja arvoista vapaa” ja että keho täytyy nollata, puhdistaa maneereista ja vasta ”todellisen kehonkuuntelun jälkeen tanssiminen voi todella alkaa”<sup>290</sup>. Jo omaksutut tekniikat olivat turhia koristeluja, jotka tuntuivat piilottavan kehoa.<sup>291</sup> Omaksutun tekniikan päälle on vaikeaa rakentaa jotain aivan uutta, tarvitaan aivan erityistä avoimuutta uuden tavan liikkumisen omaksumiseksi. Keho saattoi vaikuttaa esteeltä, joka täytyy voittaa tai ylittää tiellä kohti tanssijuutta, ”keho kantoi epäonnistumista mukanaan” tai tanssija olisi halunnut ”uuden, koskemattoman kehon”.

Tanssijoille tekniikka on kaksiteräinen miekka, toisaalta se avaa kehoa ja mahdollistaa tarvittavan voiman, notkeuden ja liikkuvuuden. Tekniikka saattaa kuitenkin osoittautua rajoittaviksi maneereiksi. Minä ja mies -harjoitusprosessin aikana koreografi keskittyi nykytanssille ominaiseen yksinkertaiseen liikelaatuun. Koreografin toivomassa liikelaadussa keskeistä on liike, sen dynamiikka ja liikkeen merkitys tanssijalle, jolloin kaikki balettimaiset hienostuneet mimeettiset muodot tai jazztanssin show- maiset asennot ovat turhia koukeroita ja maneereita, joita tanssijat joutuivat ’oppimaan pois’.

*Minun maneerini on pienuuden tila, se etten päästä itseäni laajentumaan liikkeeseen, suorittamaan täysillä.(ML, 17)*

<sup>289</sup> Vuori 1999, 24

<sup>290</sup> Rauhamaa TANSSI-lehti 3/1998

<sup>291</sup> Hahl 1999, 13-14; Laukkonen 1999, 9



*Ensin tulisi oppia kuuntelemaan kehon impulsseja, antamaan ruumiille paljon tilaa, vapautta ja mahdollisuuksia. Tämän jälkeen on kehitettävä tekniikka, joka ylläpitää tarkkuutta ja kurinalaisuutta.... Lähestyä sitä [tekniikkaa] eri kautta, sisältäpäin. Tällöin tekniikka ei ole jotain päälle liimattua, peittävää toimintaa, vaan se auttaa ymmärtämään kaikki auki olevat mahdollisuudet. (LH, 15)*

Pehmeämpi treenaustapa pyrkii löytämään kehosta sen sisäisen tasapainon. Kehon suuntautuminen maahan, juurtuminen ja kehon eheyttäminen kuvaa tavoiteltua kehon tasapainon laatua verrattuna perinteisiin ”koviin” treenaustapoihin. Ulkoisiin muotoihin keskittyvissä tekniikoissa tanssitreenaus saattaa aiheuttaa esimerkiksi oikean ja vasemman puolen epäsuhtaisuutta: toinen jalka on voimakkaampi, aukikierto toisessa lonkassa parempi tai piruetit onnistuvat paremmin toiseen suuntaan.

Pehmeitä tekniikoita voi pitää eheyttävinä tekniikoina, joissa kehon epätasaisuuksista pyritään pois tasapuolisilla harjoituksilla. Kehon avaaminen ja maneerien poistaminen vaati keskittymistä ja rentoutumista. Tanssijoista tuntui, että rentoutuminen vaikeutuu tyylistä riippumatta mitä enemmän treenasi. Erääksi kehoa jäykistäviksi maneereiksi osoittautuivat kehon oikean ja vasemman puolen epätasaisuus, pään vapauttaminen ja rotaatioliikkeet. Jos tanssija oli treenannut paljon balettia ja ns. kovia tekniikoita, esimerkiksi Graham –tekniikkaa, sitä vaikeammalta keskivartalon ja pään vapauttaminen ja rentouttaminen tuntui<sup>292</sup>. Tärinä on yksi keino lämmittää kehoa kadottamatta rentoutta. Tanssijat mieltyivät Sanna Kekäläisen lämmittelytekniikkaan, joka perustui yksinkertaiseen hytkyttelyyn ja tärisyttelyyn. Kehon lämmittäminen erilaisilla hytkyttelyillä ja ravisteluilla on nykytanssissa yleistä, sillä ikään kuin varovasti lämmitetään kehon sidoksia, vähän samaan tyyliin kuin jääkaapista otettua kylmää ja jähmeää ketsuppia ravistetaan, jotta neste pehmenee joustavaksi ja liikkuvaksi.

Parviaisen (1998) mukaan tanssijan kehollisuus on ikään kuin polku, joka on koko ajan rakentumassa ja muuttumassa. Tanssiminen ei ainoastaan muuta tanssijan ulkonäköä, vaan myös olemisen tapaa erilaisten valintojen kautta.<sup>293</sup> Tanssija pystyy uransa aikana hallitsemaan ja omaksumaan joitakin tekniikkoja tai metodeja työstää kehoaan. Kukin metodi vaatii suhteellisen pitkän ajan painuakseen kehomuistiin tekniikan pohjaksi. Nykytanssissa tekniikka tulisi käsittää

<sup>292</sup> Laukkonen 1999, 4-5

<sup>293</sup> Parviainen 1998, 117-123

monikossa, on olemassa erilaisia kehon tekniikoita, jotka ovat oppimisen metodeja ja tapoja saada aikaan muutoksia kehossa<sup>294</sup>.

Uusi tanssityyli ei voi poistaa kehosta mitään, eikä palata mihinkään alkuperäiseen tai luonnolliseen. Kaikki tavat kultivoida ruumista luovat uusia kehollisuuden kerroksia. Tanssijan kehollisuus ei ole siis ole jotain visuaalista tai muodosta pysyvää tila. Toisaalta myös 'luonnollisuuden' tavoittelu on tarkoittanut tanssissa eri aikoina eri asioita. Modernin tanssin pioneereille, kuten Isadora Duncanille ja Loie Fullerille 'luonnollinen' tarkoitti luonnon liikkeiden ja muotojen kuten tuulen, puiden tai veden liikkeen matkimista. Modernin tanssin edustajat, kuten Graham tai Humphrey puolestaan tarkoittivat luonnollisella ilmaisulla ilmaisun psykologista ja sosiaalista reaalisuutta. Modernin tanssin jälkeisille tanssinsuuntauksille 'luonnollinen' tarkoittaa aivan toista. Se tarkoittaa toisaalta teatterimaisten piirteiden purkamista ja paluuta liikkeen olemukseen, liikkeen merkitykseen itsessään.<sup>295</sup> Toisaalta luonnollisuus voidaan tulkita postmodernissa merkityksen uudelleen järjestäytymisessä ja tulkinnassa ja luonnollisuus liittyy postmodernin tanssin poliittiseen ja reflektiiviseen luonteeseen<sup>296</sup>.

### 5.3 Suomalainen nykytanssi

Tanssijoiden käsityksiin ruumiista vaikuttavat suomalaisen nykytanssin<sup>297</sup> tämänhetkinen käsitys ruumiista. Tanssijoiden ruumiillisten kokemusten tulkintaan vaikuttavat tanssijan oman tanssihistorian lisäksi suomalainen tanssitaiteen traditio. Sarjen (1999) mukaan suomalaisessa taidetanssissa voidaan erottaa neljä tanssitaiteemme perinnettä: baletin<sup>298</sup>, tanssiteatterin,

<sup>294</sup> Parviainen 1997, 142

<sup>295</sup> Banes 1987, 17

<sup>296</sup> ks. esim. Lehikoinen 1998; Auslander 1997

<sup>297</sup> Taidetanssiin liittyvät käsitteet muodostavat melko sekavan kartan ja vaihtelevat maittain tanssitradition mukaan. Vapaa tanssi viittaa saksalaiseen modernin tanssin perinteeseen, moderni ja postmodernin tanssin käsitteet puolestaan amerikkalaiseen traditioon ja uusi tanssi (New Dance) brittiläiseen. Tässä tutkimuksessa nykytanssi (contemporary dance) on kattokäsite ja tarkoittaa tämänhetkistä taidetanssin valtasuuntia. Parviaisen mukaan (Hämäläinen 1999, 28) nykytanssia voi kutsua moderniksi tanssiksi ja päinvastoin. Uudella tanssilla tarkoitetaan suomennosta brittiläisestä New Dance koulusta, jossa uusi, eli nykytanssi tarkoittaa modernista tanssista kehittyneitä tanssityylejä, postmodernia, avantgarde-tanssia ja release-tekniikoita. Uusi tanssi viittaa myös 1980-luvulta asti vaikuttanutta eurooppalaista modernia tanssi uudistavaa suuntausta Amsterdamin uuden tanssin koulussa. Suomeen nykytanssin käsite levisi 1980-luvulla ja sitä käytettiin yhdessä modernin tanssin kanssa (Hämäläinen 1999, 28). Postmodernin tanssin käsite on aiheuttanut erilaisia tulkintoja, koska käsite oli aluksi vain koreografinen ja kronologinen käsite ja liittyi Amerikassa 1960-luvulla toimineen Judson Dance Theaterin toimintaan. Postmodernin käsite on tullut yhä käyttökelpottomammaksi termiksi kuvaamaan erilaisia ja eri aikoihin tapahtuneita irtiottoja modernista tanssista. Niinpä postmodernilla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa hyvin yleisesti kaikkia modernia tanssia uudistavia nykytanssin suuntia, koska se voi tarkoittaa sekä 1960-luvun amerikkalaista postmodernistia tanssia että eurooppalaista uutta ja kokeellista tanssia 1980-90-luvuilla.

<sup>298</sup> Baletti on vanhin suomalaisen taidetanssin tyyliuuntauks: Suomen Kansallisbaletin perinne on perustunut jo 1920-luvulta lähtien venäläiseen kouluun. (Sarje 1999,1)

kokeellisen tanssin ja musiikkiteatterin<sup>299</sup> perinteet.<sup>300</sup> Nämä neljä perinnettä yhdessä muodostavat suomalaisen tanssiteoksen tradition 1990-luvun taitteessa. Hänen mukaansa tällä hetkellä tanssiteoksen kentällä perinteisesti hallitseva baletin vaikutus alkaa olla väistymässä, kun tanssiteatteri on saavuttanut hallitsevan ja institutionaalisen aseman. Sen sijaan musiikkiteatteri ja kokeellinen tanssi muodostavat vain pienen yleisön marginaalin. Sarje pitää suomalaisessa taidetanssissa 1990-luvun taitteen tärkeimpinä tendensseinä modernin tanssiteatterin institutionaalistumisen, musiikkiteatterin vaikeudet sekä kiinnostuksen postmodernia (kokeellista) tanssia kohtaan. Rintamalinja hallitsevan ja asemaansa etsivän tanssin välillä kulkee tällä hetkellä modernin tanssin sisällä tanssiteatterin ja kokeellisen tanssin kesken.<sup>301</sup>

Tutkimukseni tanssiteos *Minä ja mies* liittyy institutionaalisilta puitteiltaan (Teatterikorkeakoulu) vallitsevaan suuntaukseen, eli tanssiteatteriin. Toisaalta teoksessa ja erityisesti harjoitusprosessin metodeissa näkyy kokeellisen tanssin vaikutus, johtuen osittain siitä, että koreografi Sanna Kekäläisen toimintatavat liittyvät kokeellisen tanssin piirteisiin. Sarjen mainitsemat tendenssit ovat 2000-luvun taitteessa nähtävillä. Kuvaankin tarkemmin tanssiteatteria ja kokeellista tanssia, koska nämä suuntaukset muodostavat tällä hetkellä voimakkaimmin muutosta suuntaavan suomalaisen nykytanssin perinteen ja kuvaavat tutkimukseeni liittyvän tanssiteoksen ja sen koreografian tanssiyhteisön arvostuksia.

Tanssiteatteri Raatikolla on erityinen merkitys suomalaisen kantaottavan tanssiteatterin synnylle.<sup>302</sup> Tampereen Työväen Teatterin hengessä syntyivät Marjo Kuuselan 1970-lukulaiset näkemykset suomalaisen tanssiteatterin realismista. Tuolloin Suomessa ei tiedetty juuri mitään saksalaisesta tanssiteatterista ja Pina Bausschista, vaan suomalaisen modernin tanssin esikuvana oli amerikkalainen moderni tanssi. Raatikon perustaminen ja uuden eepis-realistisen tanssiteoksen muotoutuminen tarkoittivat suurta muutosta suomalaisella tanssikentällä kohti kantaottavaa tanssiteatteria. Tanssia alettiin käyttää konkreettisemmin, ei vain tarinan illuusion luojana.<sup>303</sup> Uudet 1980-luvulla syntyneet tanssiteatteriryhmät syntyivät vaihtoehdoksi baletille, mutta jakoivat baletin kanssa myös tanssin draamallisen luonteen. Suomalaista tanssiteatterin perinnettä viitoittavatkin

<sup>299</sup> Musiikkiteatterin synty 1960-luvulla liittyi amerikkalaisen musikaalin maahantuloon ja ensimmäisiin jazz-tanssi esityksiin. Musiikkiteatterin perinnettä ei kuitenkaan ole juurikaan arvostettu taidetanssissa. (Sarje 1999, 6)

<sup>300</sup> Sarjen mukaan (1999, 47) baletin suuntaukseen kuuluvat klassisen baletin ja nykybaletin edustajat; tanssiteatteriin kuuluvat modernistit, joiden ensisijainen suuntaus on tanssiteatteri ja ilmaisullisuus; kokeellisen tanssin piiriin kuuluvat postmodernistit sekä ne kokeilevat modernistit, jotka eivät samaistu tanssiteatteriin; musiikkiteatterin edustajiin kuuluvat puolestaan jazztanssin ja teatteritanssin edustajat.

<sup>301</sup> Sarje 1999, 1, 21, 218

<sup>302</sup> Sarje 1999, 2-6

<sup>303</sup> Moring TANSSI-lehti 2/1999

voimakkaasti sekä Pina Bauschin että Carolyn Carlsonin draamailmaisu. Sarjen mukaan yleisin tanssiteatterin habitus on kommunikoinen, lisäksi tanssiteatterin kentällä arvostetaan tanssin ilmaisullisuutta, tanssijoiden teknillistä osaamista sekä ajan ja tilan konstruointia. Tanssiteatterin arvostuksilla oli myös yhteyksiä baletin arvostuksiin, osa tanssiteatterin edustajista on ”entisiä” balettitanssijoita. Tanssiteatterin teoksien koreografiat ovat hyvin suunniteltuja, improvisaatio-osuuksilla tanssijoiden halutaan tuovan teokseen jotain uutta tai tunnelmaeroja.<sup>304</sup>

Tanssiteatteri Raatikon jälkeen suomalaisen taidetanssin kentällä puhutaan taidetanssin aatteellisesta tyhjentymisestä ja muuttumisesta yksilöiden kannanotoiksi. Tanssin yhteiskunnallinen piikki perustuu tällä hetkellä yksittäisiin teoksiin, produktioihin ja tanssitaitelijoihin, joiden ote tanssiin on yksittäisten yksilöiden kokemuksia puhutteleva. Toisaalta massoja tavoittava taidetanssi, kansallisbaletti on saanut uudenlaista tuulta alleen, erityisesti Jorma Uotisen kaudella hänen visuaalinen otteensa on herättänyt kiinnostusta muidenkin kuin perinteisen tanssipiirin keskuudessa.

Myös Suomessa tanssiteatterille vastapainoksi syntyi 1980-luvulla kokeellisen tanssin traditio, joka sai vaikutteita amerikkalaisesta postmodernista tanssista. Kokeellisen tanssin kentällä pystyy erottamaan kaksi suuntausta: liikkeen olemusta tutkiva analyttinen minimalistinen suuntaus sekä suuntauksen, joka huomioi enemmän näyttämöllepanoa ja puvustusta, yhdistelee eri taiteiden muotoja kuten kuva- ja musiikkitaiteita tanssiin, rikkoo populaari- ja korkeakulttuurin rajoja ja pyrkii uudella tavalla luomaan suhteen yleisöön sekä korostaa kehollisuutta. Kokeellisen kentän yleisin habitus on luonnollisen liikkumisen ideaali: yleisinhimillisten ja yksilöllisten liikkumismuotojen etsintää. Liike spontaanisti ohjaa koreografian kulkua ja liikkeet ovat seurasta tanssijoiden omista aistimuksista. Kokeellisen tanssin suuntaus korostaa tanssiteatteria voimakkaammin improvisointia jopa koko esityksen pohjana. Tilaan suhtaudutaan kokeellisen tanssin kentällä kokonaisvaltaisesti, tanssija luo linjoillaan tilallisuutta. Tanssiteknisesti tanssijoiden tulee omata tanssiteoksen idean mukaiset valmiudet, tanssijoina voivat olla myös henkilöt, joilla ei ole lainkaan tanssijakoulutusta.<sup>305</sup>

Kokeellisen tanssi muodostaa taidetanssikentällä vielä melko vakiintumattoman perinteen ja on avoin uusille kokeiluille. Tätä suuntausta edustaa suomalaisessa taidetanssissa mm. Sanna Kekäläinen, Kirsi Monni ja Ulla Koivisto.<sup>306</sup> Kokeellinen tanssi saa vaikutteita myös

<sup>304</sup> Sarje 1999 57-76

<sup>305</sup> Sarje 1999, 57-71

<sup>306</sup> Sarje 1999, 2-6

Amsterdamissa uuden tanssin koulussa opiskelleiden suomalaistan tanssijoiden kautta, joilla on vaikeuksia integroitua suomalaiseen institutionalisoituneeseen tanssikenttään. Kokeellisella tanssilla voi siis tulkita olevan avantgardistisia suuntauksia, sen toimiessa alakulttuurissa ja marginaalissa sekä pyrkiessä kyseenalaistamaan perinteisiä taidetanssin normeja.

Sarjen (1999) mukaan suomalaisessa kokeellisessa tanssissa on postmodernin tanssin piirteitä. Kokeellisen tanssin edustajille on ominaista modernin yksilötaiteilijamyytin purkaminen, taiteen esineellistämisen ja kaupallistamisen kritisointi sekä eri taiteenaloja yhdistäminen. Merkittäväksi eroksi postmodernin ja modernin tanssille määrittänyt hänen mielestään poikkeava tapa ymmärtää subjekti ja tyyli. Kun moderni taiteilijatyyppejä tähtää ainutlaatuisen tyylin luomiseen, asettaa postmoderni modernin yksilöllisen uuden luomisen uuteen valoon yhdistelmällä eri tekniikoita ja tyyliä. Modernin jälkeinen tanssi, postmoderni, ei niinkään kerro taiteilijasta itsestään, vaan paljastaa ja käsittelee laajempia kulttuurisia koodeja.<sup>307</sup>

Tanssitaiteen historiassa kukin tanssityyli kuvaa aikakautensa ruumiskuvaa. Toisaalta ruumiskuvasta voi säilyä joitakin arvostuksia tanssiperinteessä yli aikakausien, kuten baletin perinteessä on säilynyt. Baletin kehon kurinalaisuus, teknisyys, ylöspäin suuntautuminen ja keveys ovat osa kuuluvat baletin syntyajakauden ruumiin hallinnan ja ylittämisen arvoihin, jotka ovat vieläkin nähtävillä tämän päivän baletissa. Toisinaan muutos on niin suuri, että voidaan puhua kokonaan uudesta tanssisuuntauksesta.<sup>308</sup> Samoin kuin muissa taiteissa avantgardistiset ja kriittiset vaikutteet ovat olennaisia taiteen kehitykselle. Uusi tanssisuuntaus syntyy uudistamaan tai korjaamaan vanhan perinteen kangistuneita muotoja. Toisaalta taiteilijoiden vähitellen omaksuessa avantgardistisia vaikutteita, se menettää radikaalin luonteensa. Niinpä avantgarden olemus on alati uutta etsivä, vallitsevia normeja vastustava, marginaalisuus ja alakulttuuri.<sup>309</sup>

Moderni tanssi<sup>310</sup> syntyi uudistamaan jäykkää ja muotopainotteista balettia, toisaalta samoin äänenpainoin uusi tanssi tai postmodernin tanssin suuntaukset pyrkivät uudistamaan modernia

<sup>307</sup> Sarje 1999, 102

<sup>308</sup> ks. esim. Halonen 1997

<sup>309</sup> Sarje 1999, 14

<sup>310</sup> Vuosisadan vaihteen modernin tanssin pioneereista muistetaan varmasti Isadora Duncan ”paljasjalkatanssijana”. Varsinainen modernin tanssin perinne vakiintui 1950-luvulla sekä Euroopassa (Saksa) että Amerikassa. (Ks. esim. Ambrosio 1999, 61-64). Modernin tanssin perinteen ilmaisema ruumis kuvaa tanssivaa ruumista, joka haluaa vapauttaa ruumiin ja etsii suhdettaan ruumiiseen tieteen ja toisaalta luonnon kautta. Susan Manningin (1993) mukaan moderni tanssi liittyi myös feminismin ja nationalismiin: Duncan ilmaisi amerikkalaisuutta, ruumiin vapautumista ja darwinismin ihanteita, Mary Wigman puolestaan saksalaista ekspressionismia. (Halonen 1997, 77.)

tanssia.<sup>311</sup> Alunperin postmoderniksi kutsuttu amerikkalainen tanssisuuntaus 1960-luvulla syntyi vastaukseksi modernin tanssin ekspressionismille ja pyrki purkamaan tanssin teatterillisistä piirteistä, ikään kuin tutkimaan tanssia ja liikettä sen itsensä takia<sup>312</sup>. Pian kuitenkin palattiin uudelleen sisältöihin ja representaation piiriin ja postmodernin tanssin suutaukseksi vakiintui kokeilu: tanssin elementtien (aika, paikka, keho) tutkimista ja sekä muiden taiteiden yhdistämistä tanssiteoksiin 1980-luvulla postmoderni tanssi sai uuden käänteen, kun ilmaisu tulkittiin uudella tavalla ja kaikille vaikutteille avoin teatraalisuus, draama ja emootiot palasivat tanssiin. Tämä tarkoitti merkitysten ja sisällön tulkinnan palaamista tanssiin<sup>313</sup>.

Postmodernin tanssin poliittinen potentiaali ja avantgardistiset strategiat liittyvät Lehikoisen (1998) mielestä enemmän tai vähemmän tiedostamattomasti jälkistrukturalistisiin keinoihin tuottaa ja paljastaa erilaisia merkitysten ja tulkintojen viitekehyksiä. Jälkistrukturalistisia keinoja (parodia, intertekstuaalisuus, dekonstruktio ja fragmentointi) käyttäen tanssin pystyy ironisoimaan, tulkitsemaan uudelleen ja purkamaan ideologisia vastakohtia. Merkitykset eivät synny postmodernissa tanssissa kronologisesti, tanssi ei siis itsessään ole juoni tai kertomus, vaan merkitykset syntyvät osasista. Postmoderni tanssi tarkoittaa narratiivisuuteen paluuta. Uusi narratiivisuus ja symbolismi ei kuitenkaan tarkoita konventionaalisia, lineaarisia tarinan kertomisen tekniikoita, vaan fragmentaarista ja monitasoista tulkinnan kehikkoa<sup>314</sup>. Postmodernille tanssille ominainen tapa synnyttää ja tulkita merkityksiä ovatkin Lehikoisen mukaan ohittaneet sekä kertovan tanssiteatterin että abstraktin modernismin.<sup>315</sup>

Postmodernin tanssin sisältöjä ovat esimerkiksi sattumaan perustuva menetelmät.<sup>316</sup> Modernin jälkeisen tanssin syntyyn liittyy tärkeänä osana myös improvisaatio ja erityisesti kontakti-improvisaatio<sup>317</sup>. Kontakti-improvisaatiota ja improvisaatiota käytetään myös menetelmänä sisäisen kehotietoisuuden parantamiseen. Suomessa kontakti-improvisaatiota on käytetty 1980-luvulta lähtien. Kontakti-improvisaatio ilmaisee postmodernin sisältöjä, koska se ei ainoastaan ollut uudenlainen tapa luoda tanssia, vaan kyseenalaistaa ja purkaa monia hegemonisia tanssitaiteen ja

<sup>311</sup> Modernin tanssin perinne perustuu nimekkäiden koreografioiden luomiin liikekieliin ja tekniikoihin, joista ajan kuluessa kuitenkin koettiin vapautumisen sijaan muodostuneen modernin tanssin kivetynyt keskus.

<sup>312</sup> Banes 1987, 15

<sup>313</sup> Ks. Banes 1987; Lehikoinen 1998; Auslander 1997

<sup>314</sup> Au 1993, 195

<sup>315</sup> Lehikoinen 1998, 183-186

<sup>316</sup> Esimerkiksi postmodernin tanssin isänä pidetyn Merce Cunninghamin käyttämät sattumaan perustuva menetelmät.

<sup>317</sup> Improvisaatio tanssissa tarkoittaa etukäteen suunnittelemattomia liikkeitä, jotka syntyvät vasta liikkumisen hetkellä, kontakti-improvisaatio puolestaan tapaa synnyttää liikettä kahden tai useamman ihmisen improvisoidessa yhdessä. Tähän liittyy tutkiva ote tanssijoiden nojatessa toisiinsa, roikkuessa, kieriessä tai vaikka hypätessä yllättäen toistensa syliin.

laajemmin länsimaisen yhteiskuntaan liittyviä arvoja ja vastakkainasetteluja kuten kulttuuri/luonto, ajattelu/tunne, nainen/mies, mieli/ruumis, kontrolli/intuitio ja yksilö/ryhmä<sup>318</sup>. Kontakti-improvisaatiota pidetäänkin yhtenä tärkeimmistä postmodernin tanssin avantgardistisista strategioista.<sup>319</sup>

Ulla Halonen (1997) on tutkinut uuden tanssin kehonkuvaa ja tanssijoiden käsityksiä ruumiistaan Amsterdamin uuden tanssin koulussa 1990-luvun puolivälissä. Halosen mukaan uuden tanssiin liittyvät arvostukset heijastavat laajemmin aikaamme kytkeytyviä seikkoja. Uuden tanssin yksikö käsitetään itsenäiseksi ja aktiiviseksi toimijaksi ilman tyylin määrittämiä rajoituksia. Hänen mukaansa uuden tanssin ruumis on 'tavallinen', tanssijat voivat olla lihavia tai laihoja, treenatun tai ei-treenatun näköisiä. Ihanteellinen uuden tanssin ruumis on mukautuva ja maanvetovoimaa myötäilevä ja opetuksessa korostuvat tanssijan kehollinen monitaitoisuus, reagointikyky ja intuitio. Mitään tekniikkaa ei pidetä keskeisenä, mutta improvisaatiolla sekä ruumiillisuuden ja mielen tutkimisella on erityinen sija.<sup>320</sup> Toisaalta tämän voi tulkita kehollisen hallinnan subjektin piiloutumiseksi ja että eksplisiittisen kehon tarkkailun ja hallinnan tekniikoiden sijaan uusissa yksilöä korostavissa kehotekniikoissa valta onkin piiloutunut yksilöön kohdistuvien sopeutumis- ja reagointikykyä korostavien arvojen taakse.

---

<sup>318</sup>Halonen 1997, 89 (Kontakti-improvisaation tasa-arvoisuus ja avoimuus keholliselle purkaa hierarkista koreografi-tanssija –asetelmaa, keho-mieli vastakkainasettelua sekä tanssimisen ja ei-tanssimisen rajoja. Kontakti-improvisaatio purkaa myös tanssin perinteisiä heteroseksuaalisia sukupuolirooleja ja yksityisen rajoja., koska kontakti-improvisaatiossa ei ole rooleja esillä olevasta naistanssijasta ja häntä tukevasta ja esittelevästä miestanssijasta, vaan tanssin muodostaa kaksi tasa-arvoista kehoa)

<sup>319</sup> Burt 1995, 148-154

## LOPUKSI

Tutkimukseni kuvaa tanssijan ruumiillisuutta ja pyrkii vastaamaan kysymykseen millainen tanssijan ruumiillinen kokemus on. Tanssijan ruumiin tarkasteleminen fysiologisena tai objektiivisena ruumiina ei mielestäni kuvaa tanssia sinä ilmiönä, jona tanssija sen päivittäisenä elettynä kohtaa. Tutkimukseni lähtöoletukset liittyivät haluun tutkia tanssijan ruumiillisen kokemuksen kokonaisvaltaista luonnetta, toisin sanoen ylittää dualistisia ajatusmaailmoja erillisestä mielestä ja kehosta. Tässä tutkimusasetelmassa tarkoitukseni oli tavoittaa tanssin kehosubjektiiivinen kokemus tanssiteoksen harjoitusprosessin kuvaamisen kautta, selvittää mitä kokemus voisi olla ja kuinka sitä voisi tiedollisesti lähestyä tai määritellä. Lisäksi tarkastelen tutkimuksessani tanssijan ruumiillisuutta sekä yksilöllisenä että tanssi-institutionaalisenä ilmiönä. Tanssija itse ei voi julistaa itseään tanssijaksi, vaan on tanssija taidetanssikentällä vain tietyssä kontekstissa ja tanssi-instituutio kontrolloi tanssijan ruumiillisuutta päivittäisen harjoittelun kautta. Tavoittelinkin tanssijan koetun lisäksi niitä ideaalisia kuvia tanssijan fyysisestä kehosta, jotka yhtä lailla rakentavat koettua.

Oman tanssiharrastukseni kautta minulla oli tuntuma siitä mitä tanssijan ruumissubjekti ja siihen liittyvät kokemukset voisivat olla. Tutkimuksessani lähestyn tanssin maailmaa Suomen ainoan korkeakoulutasoista tanssin opetusta antavan laitoksen kautta. Alun perin kainuulaiselle tanssiharrastajalle Helsingissä opetustaan antava Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos pienenä mutta tanssimaailman keskeisenä pisteenä olikin täysin vieras. Oikeastaan minulla ei ollut muuta käsitystä koulun välittämästä opetuksesta kuin kuulemani lausahdus, että tanssitaiteen laitoksella ”opetellaan kävelemään ja juoksemaan uudestaan”. Olin tavallaan siis oman harrastuksen kautta sekä tutkimani tanssimaailman sisällä, mutta tätä tanssiyhteisöä sisäisesti tuntematta instituution ulkopuolella.

Tanssissa ruumis muodostaa samanaikaisesti sekä yksilön eletyn kokemuksen että kulttuurisen representaation. Tanssija on tanssin maailmassa lähes aina vastaanottava puoli, jota tanssikoulutus

---

<sup>320</sup> Halonen 1997, 84-90



ja koreografit ohjaavat haluamaansa suuntaan. Tanssijan tulisi olla tavallaan kehollisuuden monitaituri, mutta kehollisen määräämisen valtapiste ei ole hänen määrättävissään. Sosiologinen näkökulma tanssiin tarkastelee tässä tutkimuksessa vallan eri subjekteja tanssijan kehollisuuden rakenteina. Tanssijoiden ruumiillisuutta määrittävät harjoitusprosessin aikana monet tasot: kanssatanssijat, opettajat ja tanssitaiteen laitos. Vallan rakenteet eivät kuitenkaan kuvaa missä määrin tanssija itse kontrolloi suhdettaan ruumiiseen ja missä määrin tanssijan ruumiillisuus on tanssi-instituution ihanteiden ilmaisema ja harjoitusten lihallistama tuote. Eletyn kokemuksen käsitteen ja tarkastelukulman avulla pyrin tässä vahvistamaan yksilön ruumiillisuutta elettyinä merkityksenä sekä näkemystä ruumiista muunakin kuin diskursiivisena rakennelmana tai kulttuurin tuotteena. Oman kehon tuntemisen kautta tanssija kykenee muodostamaan pisteen omalle keholliselle identiteetille maailmassa, jossa tanssijan kehollisuuden tulisi olla täydellisen sopiva jokaiseen erilaiseen teokseen ja koreografin vaatimukseen nähden.

Tanssijan kehollisuus ei ole pysyvää luonteeltaan. Luonnehtisin ammattitanssijan ruumiillisuutta pikemminkin jonkinlaisena mikroruumiillisuutena, joka muotoutuu jokaisen teoksen harjoitusprosessin aikana ja jokaisena treenipäivän aamuna uudelleen. Toisaalta tanssija alkaa ymmärtää kehon muuntuvuuden mahdollisuutena erilaisiin kehokokemuksiin. Fenomenologisia käsitteitä voi käyttää näiden erilaisten kehokokemusten tiedolliseen jäsentämiseen. Fenomenologia tarkastelee myös kokemuksesta riippumattoman fyysisen kehon olemassaoloa todellisuuden rakentajana. Tässä tutkimuksessa ruumiillisuuden tulkitseminen fenomenologisesta näkökulmasta pyrkii kuvamaan harjoitusprosessia koettuna ja tällä tavoin tavoittamaan tanssijan oman äänen ja ruumissubjektin. Tätä näkökulmaa tukivat Parviaisen (1998, 2000) muotoilema käsitys tanssijan kehollisen subjektin luonteesta ja fenomenologisesta metodista tanssissa sekä Rouhaisen (2000) käsite tanssimisen yhdentymisen kokemuksesta, joka tulkitsee tanssijan ruumiillisen tietoisensa ja esitietoisensa reflektiivisena suhteena.

Tavoittelemani kehosubjektiiivisen kokemuksen luonne näyttäisi tanssijoiden kehollisuudessa liittyvän kehoon omaan taitoon osata, muistaa sekä eräänlaiseen yhdentymisen kokemukseen tanssina olemisesta. Kehosubjektiiivinen kokemus tanssimisesta tuntui muodostavan tanssimisen kokonaisvaltaisen huippukohdan, jonkinlaisen kehon ja mielen yhdentymisen kokemuksen. Tämä tila ei kuitenkaan ole automaattinen, vaan sitä täytyy tavoitella esimerkiksi kehon tietoisuudella antautumisen ja kehon kuuntelun kautta. Tällaisia uusia tekniikoita ovat esimerkiksi Alexander-tekniikka, jossa keholle pyritään löytämään kehon kokopituutta myötäilevä oma asento. Tämän tanssijan ruumiillinen on yksilöllinen ruumiin tuntemisen taso ja liittyy kehollisena subjektina

olemiseen. Kehosubjektiiivisen kokemuksen voi siten tulkita tanssikokemuksen ja samalla tanssijaidentiteetin kiintopisteeksi, jonka suhteen tanssija kehoon kohdistuvia vaatimuksia käsittelee ja jota tanssija tanssillaan tavoittelee. Näin ei kutienkaan usein ole, vaan monille tanssijaidentiteetti muodostuu ihanteelliseen fyysiseen kehoon liittyvien vaatimusten kautta.

Vaikka fenomenologisesta näkökulmasta kehosubjektiiivinen kokemus muodostaa mielenkiintoisen tutkimuksen dualismia ylittävän keskipisteen, ei tämä kokemus kuitenkaan näyttänyt yksinomaan muodosta tanssijan ruumiillisen kokemusta. Kehosubjektiiivisten kokemusten rinnalla myös erilaiset esinekehoon liittyvät kokemukset ovat tanssijan ruumiillisen kokemuksen tekijöitä. Niinpä tutkimukseni palaa myös niihin fenomenologisiin käsitteisiin, jotka kuvaavat omasta kokemuksesta riippumatonta fyysistä kehoa. Tanssija tutkii ja ilmaisee työssään kehollisen kokemuksen suhdetta kehollisesti näkyvään. Tämän tanssijan ruumiillisen kokemuksen tason voi tulkita ruumiillisen representaation tasoksi, jossa ruumiillistuneet kokemukset liittyvät kehon ulkoiseen tarkasteluun sekä ihannoituun taidetanssin ruumiillisen kuvaan. Tanssijat tulkitsivatkin tanssijuuden kaksiosaiseksi: sisäiseksi itsen maailmaksi ja ulkoiseksi esittämisen maailmaksi.

Toisaalta tanssijoiden kirjoituksista saattoi aistia tavoitteen tai halun sulauttaa tanssijuuden projektin yhdeksi, jossa itsen ilmaisemisen ei tarvitsisi olla erillinen tanssin ilmaisusta. Tanssijuuden pohdinnoissa välittyi tämän tasapainon hakeminen minä-tanssijan ja esittäjä-tanssijan välillä. Tämän saman tasapainoilun voi tulkita tanssijan ruumiillisuuden ulkoisen ja sisäisen, mielen ja kehon, yksilön ja yhteisön välisten suhteiden tulkinnoissa. Tanssijan ruumiillisuus ei oikeastaan ole subjektiivista tai objektiivista, ehdottoman kiinteää tai pysyvää, vaan muuntuvaa ja dialogista monilla tasoilla.

Minä ja mies -tanssiteos oli harjoitusprosessi, jonka tuloksena syntyi esityskelpoinen tanssiteos. Harjoitusprosessi tuotti tanssiyhteisön normatiivista tanssijasubjektia. Toisaalta teos myös paikansi ja kyseli tanssijoiden omaa subjektia. Tanssijat tutkivat harjoitusprosessina aikana mieheen liittyviä asetelmia sekä omia kehollisen ilmaisun tasoja. Teos tarkasteli erilaisten harjoitusten avulla kehon ja mielen suhdetta liikkeentuottamisessa. Oma määräämisvalta ruumiiseen ja toisaalta tanssijaruumiiseen paikantui voimakkaasti alastonkuvauksissa. Kososen (1998) tutkimuksessa koululiikunnan muistoista ruumiiseen liittyneet muistot olivat muistoja ruumiista jossakin paikassa ja tilanteessa, eivät useinkaan ruumiin muistoja. Tässä tutkimuksessa tanssijoiden kirjoittamat kokemukset olivat nimenomaan ruumiin muistoja ja kokemuksia esimerkiksi liikkeenvirtaamisen tai painonpudotuksen tunteesta. Tanssijoiden tapa jälkeinpäin reflektoida ruumiskokemuksia liittyi

ruumiinmuistiin. Tässä on mielestäni tärkeä tanssijan ruumiillisuutta kuvaava ominaisuus, tanssija muistaa *ruumiissa*, ei ulkoisen suhteen kaltaisesti *ruumiista*. Tutkimuksen yksi osa olikin fenomenologisella kuvauksella ilmaista tanssijan tapaa kokea ruumiissaan. Toisaalta jo varhaisessa vaiheessa aineiston tulkinnassa ilmeni, että käytettävissä olevassa sekundaarisessa aineistossa eletty oma kokemus värittyi tai puhuttiin tietyn puheen tai diskurssin sisällä. Tanssijan kehokokemusten 'minä' -ääni kuului tanssituntien harjoituksissa, mutta muulta osin tanssijoiden kirjoitukset eivät laajemmin ottaneet kantaa tanssijan ruumiillisuuteen, esimerkiksi naistanssijan ruumissubjektin olemusta ei juurikaan eksplikoitu.

Koreografin välittämä kehofilosofisuus puheen parsina ”arkiminästä” ja ”kehon maailmasta” osoittautuivat pitävän sisällään yhteiskunnallisen kritiikin naisen asemasta ja ruumiillisen olemisen tavasta. Kekäläinen käsitteli tanssivaa naista tunneilmaharjoituksissa, miestarinoiden ilmaisussa ja naisen ruumiin alastoman ilmaisuna. Tanssijoiden kirjoitukset eivät kuitenkaan kovin voimakkaasti pitäneet sisällään omaan naistanssijan puheen subjektia. Tanssijoiden tanssivan naisruumiin puhe ikään kuin vaimeni kirjoituksissa. Vaikutti lähes siltä, että tanssijat toimivat melko annetuissa kehollisissa ajatusmaailmoissa. Tanssi on taidemuoto, jossa tanssijoiden valtaosan ollessa naisia on sukupuoli on ilmeinen, mutta sitä vaietumpi ja eksplikoimattomampi aihe. Koreografi Kekäläisen näkemys tanssista epäseksuaalisena taidemuodon perinteenä, jossa sukupuoli häivytetään taustalle ikään kuin ilmaisi itse itseään tanssijoiden kirjoituksissa. Toisaalta en voinut kysyä asiaa tanssijoilta itseltään ja heijastella tai arvioida kokemusten aitoutta suhteessa ruumiillisesta puhumisen kaavaan. Itse asiassa ruumiista puhumisen kaavalla saattoi näissä kirjoituksissa olla jopa suurempi merkitys oman tanssija- ja ryhmäidentiteetin luomisessa kuin oman 'todellisen' kokemuksen reflektoinnissa, olivathan kirjoitukset osa tanssijan työn loppunäytteitä. Tähän kaavaan ei ilmeisestikään kuulunut tanssivan naisruumiin puhe. Toisaalta nämä ruumiillisen ilmaisun muodot kuvaavat juuri niitä ruumiillisen kokemisen ehtoja, joissa normatiivinen tanssijuus tuotetaan ja koetaan. Tässä mielessä tutkimukseni selvittämät ruumiillisten kokemusten tasot voisivat johdattaa tanssijoiden vähemmän tiedostettujen näkemysten tulkintaan esimerkiksi teema- tai syvähaastatteluun.

Vain harvat modernin yhteiskunnan ammatit määrittelevät työntekijän ruumiillisuutta niin läpikotaisin ja normatiivisesti kuin tanssijuus. Jos tanssija löytää itsensä toteuttamassa tunnollisesti tanssiharjoitusta kuunnellen otteita jonkun itämaisen joogigurun totuuksia ymmärtämättä harjoituksen taustaa tai tavoitetta, on kyse kehollisuuteen kohdistuvasta nimettömästä ja kyseenalaistamattomasta biovallasta. Ammattitanssijuuteen tähtäävien opintojen tulee tarjota

tanssin opiskelijoille pohdintoja opetuksen filosofisista taustoista ja käsityksiä ruumiillisen haltuunottamisen tavasta. Tanssiuus ei ole vain ulkoinen tai fyysinen projekti, vaan myös mahdollisuus ruumiillisen subjektin ja kokemuksen paikantamiseen esimerkiksi naissubjektiin liittyen. Tanssiuuden tiedollisessa projektissa on kyse myös tanssijoiden ruumiillisen subjektin valtaistamisesta ja muiden ruumiillisuuksien löytämisestä. Tanssiopinnot eivät ainoastaan tähtää ruumiin muokkaamiseen joksikin valmiiksi, vaan tanssijan kykyä ruumiillisessa puhutella katsojien arvomaailmoja. Sosiologinen ja fenomenologinen lähestymistapa voivat tukea tanssiuuden tiedollista projektia tarjoamalla käsitteitä tarkastella esimerkiksi esittämisen ja kokemuksen, sisäisen ja ulkoisen, kehon ja mielen välisiä suhteita.

Kukin taidetanssin suuntaus on hakenut jotain uutta, ilmaisullisesti ajalle ominaista, ihmisiä puhuttelevaa ja totta. Samanaikaisesti kukin tanssilaji määrittelee suhdetta ruumiiseen. Sadan vuoden takaisella baletilla oli toisenlainen suhde ihmisten arkielämään ja ruumiiseen. Balettia pidettiin yleisön huvituksena, keinona irtaantua ankeasta todellisuudesta sadun maailmaan ja ruumis tulkittiin ihanteellisena kuvana. Toisenlaisia käsityksiä ruumiin ja mielen suhteesta on yritetty vahvistaa uusissa tanssityyleissä ja tavoissa tuottaa liikettä. Verrattuna klassisen baletin tanssista irtikirjoitettuun, irtiluettuun ja irtitulkittuun ruumissuhteeseen voi sanoa nykytanssin tuoneen ruumiin tanssiin.

Nykytanssin ruumiiseen kääntymisen takana lienee tanssin uudenlainen pyrkimys pystyä koskettamaan ja puhuttelemaan nykypäivän ihmistä. Jonkinlainen kehollisuuden nouseminen tai ruumisbuumi nykytanssissa ilmaisee halua tanssin keinoin kuvata olemisen ruumiillistunutta luonnetta erilaisten teemojen, kuten kivun tai alastomuuden kautta, jotka yhdistävät tanssijan ja katsojan ruumiillista kokemusta. Nykytanssin voi sanoa etsivän ja kyselevän sellaista ruumista, joka visuaalisen sijaan koskettaa katsovaa toista ruumista kehollisen empatian kautta. Ihmiset haluavat nähdä ja kokea nykytanssissa on jotain 'totta', jotain 'reaalista', joka aitona välittyy lavalta aina katsojaan ruumiiseen asti.

Uudet tanssifilosofiat korostavat tanssin yksilöllisyyttä ja sisäistä kehon kuuntelua. Fyysisuus ja ruumis ovat toisella tapaa performatiivisia myös tanssijoille: ruumis ei ole pelkästään tanssin väline. Tanssijat eivät 'esitä' tanssia, vaan ovat tanssi tai tanssijat eivät esitä alastomuutta, vaan ovat alasti. Tällä tavoin yhdistämällä tanssijan kokema katsojien tuntema näkemästään rikkoo tanssija-objekti ja katsoja-subjekti asetelmaa. Nykytanssi tuo ruumiin takaisin tanssiin myös sukupuolisena ja tulkitsee sukupuolista ruumista ulkoisen maailman kuvan sijaan esitystilanteessa ruumiillistuvana ja

kantaaottavana tai androgyyninä fyysisyytenä. Nykytanssiteosten yksi vahva trendi onkin nostaa tanssin keskiöön perinteisen tarinan kertomisen sijaan itse esittämistilanteen konstruoiminen problematisoida esiintyjän ja katsojan suhdetta esimerkiksi epätavallisin tilallisin keinoin.

Tanssijoiden keholliset liikekokeilut ja kuuntelemisen elementit liittyvät laajemmin nykytanssin postmoderneiksi tulkittuihin piirteisiin. Nykytanssin postmoderniksi piirteiksi voi tulkita sisäisen ja ulkoisen sekä kokemuksen ja representaation yhdistäminen. Nykytanssin postmodernina ilmiönä on pidetty improvisaatiota, jossa kaksi elementtiä siinä hetkessä syntyvä ja koettu yhdistyy esittämisen tilanteeseen.

Suomalaisen nykytanssin trendejä ovat esimerkiksi kehollisuus, improvisaatio, prosessinomainen tuotantotapa ja kollektiiviset tuotantoyhteisöt. Koska nykytanssin tekniikat eivät ole erityisiä määriteltyjä tekniikkoja, nykytanssin tekniikka viittaakin lähinnä monipuoliseen ja dynaamiseen kykyyn laajentaa kehollista olemista. Tanssijoiden kannalta yhä keskeisemmäksi ammattikäytännöksi on muodostunut 1980-luvulta alkaen jatkuva ruumiillisen muuntaminen ja reagoiminen.

Uudet kehotekniikat eivät kuitenkaan ole purettuja tanssinmaailmassa huonoon asemaan joutuneesta tekniikan käsitteestä, vaan muodostavat oman vallan teknologian ja filosofian. Kehokeskeisyys tulisi tulkita omanlaisena tanssitekniikkana. Kehokeskeisyyden ideologiassa voidaan ajautua esimerkiksi kehon ihannointiin, ikään kuin ruumis voisi kertoa jonkinlaisen totuuden ja sen kautta voitaisiin palata johonkin alkuperäiseen ja luonnolliseen. Kehokeskeisyys on siten itsekin omanlainen kehon haltuunottamisen tapa tai filosofia. Kyse ei enää ole yhdestä teknisestä tavasta hallita ruumista, liikettä ja muotoa, vaan laadullisesta kyvystä uusiutua kehollisessa olemisen tavassa.

## LÄHTEET

- Aalten, Anna (1997): *Performing the Body, Creating Culture*. Teoksessa *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*. Toim. Kathy Davis. SAGE, Wiltshire.
- Adair, Christy (1992): *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. The Macmillan Press, London.
- Adshead, Janet (1988) : *Dance Analysis. Theory and Practice*. Dance Books Ltd, London.
- Alter, Judith B. (1991): *Dance-Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-based Experience*. Peter Lang Publishing, New York.
- Ambrosio, Nora (1999): *Learning About Dance: An Introduction to Dance as an Art Form and Entertainment*. Kendall/Hunt Publishing Company, Iowa.
- Anttila, Eeva (1997) : *Tanssinkasvatukseen tutkimuksen uudet haasteet*. Teoksessa *Näkökulmia tanssinopettamiseen; suomalaisten tanssitaiteilijoiden ja tanssin tutkijoiden kirjoituksia*. 133-149. Tanssintutkimuksen vuosikirja. Toim. Aino Sarje. Turku
- Au, Susan (1993): *Ballet & Modern Dance*. Thames and Hudson, London.
- Auslander, Philip (1997): *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*. Routledge, New York.
- Batson, Glenna (1996): *Body Alighment: From a Mechanical Model to a Somatic Learning One*. 13-30. Teoksessa *The Body In Dance: Modes of Inquiry. Paradigms for Viewing Artistic Work and Scientific Inquiry*. Conference Proceedings. Congress on Research in Dance, Greensboro.
- Banes, Sally (1987): *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Wesleyan Paperback, Connecticut.
- Biagoli, Mario (1995): *Tacit Knowledge, Courtliness, and the Scientist's Body*. Teoksessa *Choreographing History*. 69-81. Toim. Susan Leigh Foster. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Burt, Ramsay (1998): *Alien Bodies. Representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance*. Routledge, London.

- Burt, Ramsay (1996): *Senseless Violence: Pain as a Signifying Practice of the Dancing Body*. Teoksessa *The Body In Dance: Modes of Inquiry. Paradigms for Viewing Artistic Work and Scientific Inquiry*, 55-59. Conference Proceedings. Congress on Research in Dance, Greensboro.
- Burt, Ramsay (1995) : *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. Routledge, London
- Carter, Alexandra (1998): *General Introduction*. 1-17 Teoksessa *The Routledge Dance Studies Reader*. Toim. Alexandra Carter. Routledge, London.
- Challis, Chris (1999) : *Dancing Bodies: Can the Art of Dance Be Restored to Dance Studies?* Teoksessa: *Dance, Education and Philosophy*. Toim. Graham McFee. Meyer & Meyer Sport, Oxford.
- Copeland, Roger & Cohen, Marshall (1983) : *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press, New York.
- Dempster, Elizabeth (1998) : *Women writing the body: let's watch a little how she dances*. Teoksessa *The Routledge Dance Studies Reader*. Toim. Alexandra Carter, Routledge. London.
- Desmond, Jane C. (1998) : *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. Teoksessa *the Routledge Dance Studies Reader*. s. 154-162 Toim. Alexandra Carter. Routledge, London.
- Eichberg, Henning (1998): *Body Cultures. Essays on sport and identity*. Routledge, London.
- Fraleigh, Sondra Horton (1987) : *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburgh Press, Pennsylvania.
- Fraleigh, Sondra Horton (1998): *A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology*. Teoksessa *the Routledge Dance Studies Reader*. 135-143. Toim. Alexandra Carter. Routledge, London.
- Fraleigh, Sondra Horton & Hanstein, Penelope (1999): *Researching Dance*. Dance Books, University of Pittsburgh Press, London.
- Goellner, Ellen W. & Murphy, Jacqueline Shea (1995): *Introduction: Movement Movements*. Teoksessa *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*. Toim. Ellen W.Goellner and Jacquelinw Shea Murphy. Rutgers University Press, New Jersey.
- Grau, Andrée (1998) : *Myths of Origin*. 197-201. Teoksessa *The Routledge Dance Studies Reader*. Toim. Alexandra Carter. Routledge, London.
- Haapala, Arto (1999) : *Kuka tanssittaa?* Teoksessa: *Raatikko tanssii...Näkökulmia Tanssiteatteri Raatikon historiaan ja nykypäivään 1972-1997*, 1-7. Toim. Paula Pauniahho. Gummerus, Jyväskylä.

- Halonen, Ulla (1997) : *Ruumiillisuus ja muuttuva maailmankuva*. Teoksessa Arvot, maailmankuvat, sukupuoli. Toim. Helena Helve. Yliopistopaino, Helsinki.
- Heinämaa, Sara (1996) : Ele, tyyli ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle. Gaudeamus, Helsinki.
- Helén, Ilpo (1992): *Johdanto: Sosiologian ruumiit?* Teoksessa Sosiologian ruumis. Toim. Helén, Ilpo & Mäkelä, Johanna. Helsingin yliopiston sosiologian laitos, Helsinki.
- Hämäläinen, Soili (1999): Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista : kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulu, Vantaa.
- Kekäläinen, Sanna (2000): *Esiintymisen arvoitus*. Teoksessa Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. S. 175-180. Toim. Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tudeer. Tanssitutkimuksen vuosikirja 3/1999. Taiteen keskustoimikunta. F.G. Lönnberg.
- Keller, Evelyn Fox (1988): Tieteen sisaruoli. Pohdintoja sukupuolesta ja tieteestä. Gummerus, Jyväskylä.
- Klemola, Timo (1998) : Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Korhola, Marja (1999): *Irti kuolevista aatteista*. Teoksessa Raatikko tanssii...Näkökulmia Tanssiteatteri Raatikon historiaan ja nykypäivään 1972-1997. Toim. Paula Pauniahon. Gummerus, Jyväskylä.
- Kosonen, Päivi (1996): *Subjekti*. Teoksessa Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Gummerus, Jyväskylä.
- Kosonen, Ulla (1998): Koulumuistoja naiseksi kasvamisesta. Sophi, Jyväskylä.
- Kovala, Urpo (1994): *Kulttuurintutkimus ja kieli: uusia näköaloja*. Teoksessa Uusi aika. Kirjoituksia nykykulttuurista ja aikakauden luonteesta. Jyväskylän yliopistopaino, Jyväskylä.
- Kozel, Susan (1995): *The Virtual World: New frontiers for Dance and Philosophy*. 219-228. Teoksessa: Border Tensions. Dance Discourse. University of Surrey: Proceedinds of the Fifth Study of Dance Conference.
- Kuhmonen, Petri (1996): *Miten ja miksi tutkimme ruumistamme – fenomenologis-hermeneuttinen näkökulma*. Teoksessa Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta ja kehollisuudesta. Toim. Riitta Koikkalainen, JYY julkaisusarja n:o 39, Jyväskylä.
- Kuusela, Marjo (1998): *Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä*. Teoksessa Kirjoituksia koreografiasta. Tanssitutkimuksen vuosikirja 2. Toim. Sarje & Halonen & Pakkanen. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, Mikkeli.



- Laine, Timo (1996): *Eri puolilta kehoa*. Teoksessa Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta ja kehollisuudesta. Toim. Riitta Koikkalainen, JYY julkaisusarja n:o 39, Jyväskylä.
- Laine, Timo (1995): *Filosofiaa aistisuuden ja kehollisuuden lähtökohdista*. Teoksessa Filosofinen antropologia: ihmisen kokonaisuutta etsimässä. Toim. Petri Kuhmonen & Timo Laine. Helsinki Atena. Gummerus, Saarijärvi.
- Lavender, Larry (1996) : *Dancers talking dance: critical evaluation in the choreography class*. Champaign (IL) Human Kinetics cop, Leeds.
- Lehikoinen, Kai (1998): *Postmodernistinen tanssi ja eräitä sen koreografisia työmenetelmiä oppiainenäkökulmasta tarkasteltuna*. Teoksessa Kirjoituksia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2, 179-196. Toim. Sarje & Halonen & Pakkanen. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, Mikkeli.
- Lievonen, Sari (1998): *Toistumaton koreografia ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta*. Teoksessa Kirjoituksia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2, 33-47. Toim. Sarje & Halonen & Pakkanen. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, Mikkeli.
- Mackrell, Judith (1992): *Out of Line. The Story of British New Dance*. Dance Books, London.
- Martin, Randy (1995): *Agency and History: The Demands of Dance Ethnography*. Teoksessa *Choreographing History*. 105-115. Toim. Susan Leigh Foster. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- McFee, Graham: (1999): *Introduction. Thinking through Dance Studies*. Teoksessa *Dance, Education and Philosophy*. Toim. Graham McFee. Meyer & Meyer Sport, Oxford.
- Monni, Kirsi (1995): *Avoimet mahdollisuudet – kehon henkisyys, hengen kehollisuus*. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY, Porvoo.
- Monni, Kirsi (1992): *Tanssitaiteen eteneminen itsensä tiedostamisen tiellä*. Teoksessa *Tanssi, liikunta ja filosofia*. Toim. Juha Varto. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Novack, Cynthia J. (1995): *The Body's Endeavors as Cultural Practices*. Teoksessa *Choreographing History*. 177-184. Toim. Susan Leigh Foster. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Nykyri, Tuija (1998): *Naisen viha*. Sophi, Jyväskylä.
- Pakkanen, Päivi (1998): *Suomalaisen tanssitaiteen juuret ja siivet koulunuorten koreografioissa*. 119-127. Teoksessa *Kirjoituksia koreografiasta*. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2. Toim. Sarje & Halonen & Pakkanen. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24, Mikkeli.
- Palin, Tutta (1996): *Ruumis*. Teoksessa *Avainsanat 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. 225-241. Vastapaino, Tampere.

- Parviainen, Jaana (2000): *Fenomenologinen tanssianalyysi*. Teoksessa *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta*. s. 80-95. Toim. Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tudeer. *Tanssitutkimuksen vuosikirja 3/1999*. Taiteen keskustoimikunta. F.G. Lönnberg.
- Parviainen, Jaana (1998): *Bodies moving and moved: a phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere University Press, Tampere.
- Parviainen, Jaana (1997): *Taito, kehomuisti ja kehollinen tieto – Miten nykytanssijan kehollista tietoa ja taitoa voi käsitteellistää*. Teoksessa: *Näkökulmia tanssinopettamiseen; suomalaisten tanssitaiteilijoiden ja tanssin tutkijoiden kirjoituksia*. 133-149. *Tanssintutkimuksen vuosikirja*. Toim. Aino Sarje. Turku
- Parviainen, Jaana (1994): *Tanssi ihmisen eksistenssissä*. Filosofinen tutkielma tanssista. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Preston-Dunlop, Valerie (1998) : *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. Igham Verve.
- Redfern, Betty (1998): *What is art?* Teoksessa *the Routledge Dance Studies Reader*. 125-134 Toim. Alexandra Carter. Routledge, London.
- Repo, Riitta (1989): *Tanssien tulevaisuuteen*. Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulujärjestelmän vakiintumisesta. *Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 6*. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Sarje, Aino (1999): *Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä; teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjinä*. Hakapaino Oy, Helsinki.
- Sarje, Aino (1998) : *Myös taidetanssin opetus voi sisältää piilo-opetussuunnitelmia; tanssiteorioiden tehtävä tanssin opetuksessa*. Teoksessa *Näkökulmia tanssinopettamiseen; suomalaisten tanssitaiteilijoiden ja tanssin tutkijoiden kirjoituksia*. 015-114. Toim. Aino Sarje. Yliopistopaino, Helsinki.
- Sarje, Aino (1995): *Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin*. Teoksessa *Esiintyjä, taiteen tulkki ja tekijä*. Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus. WSOY, Porvoo.
- Sarje, Aino (1992): *Tanssin henki*. *Tanssin taidefilosofisia tulkintoja*. Tammerpaino Oy, Tampere.
- Sparshott, Francis (1988): *Off the Ground. First Step to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton University Press, New Jersey.
- Sutinen, Virve (1995): *Klassisen baletin ankaruus ja kauneus. Tanssija Susanna Vironmäen haastattelu*. Teoksessa *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. WSOY, Porvoo.

- Thomas, Helen (1995): *Dance, modernity and culture: explorations in the sociology of dance.* Routledge, London.
- Thomas, Helen (1995): *New Formations in Dance Studies: A Critical Appraisal*, 305-324. Teoksessa: *Border Tensions: Dance Discourse.* University of Surrey: *Proceedings of the Fifth Study of Dance Conference.*
- Toivonen, Timo (1999): *Empiirinen sosiaalitutkimus.* WSOY, Porvoo.
- Ylönen, Maarit (2000): *Tanssitettu rouva. Tutkijan ruumiinkokemuksia toukokuussa 1997 Bluefieldsin kaupungissa. s. 125-135.* Teoksessa *Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta.* Toim. Pakkanen & Parviainen & Rouhiainen & Tudeer. *Tanssitutkimuksen vuosikirja 3/1999.* Taiteen keskustoimikunta. F.G. Lönnberg.
- Varto, Juha (1996) : *Lihan viisaus.* Taju. Tampereen yliopisto, Tampere.

#### AIKAKAUSILEHDET

- Bergman, Marikka: *Onko ballerina ”tyyppinsä” vanki?* TANSSI-lehti 3/2000, 16-20
- Lämsä, Jaana & Parviainen, Jaana: *Aristoteles ja 80-luvun tanssin vaikuttajat.* TANSSI-lehti 4/1994, 34
- Moring, Kirsikka: *Teokset syntyvät sisäisestä aiheesta.* TANSSI-lehti 2/1999, Tutkimusliite n:o 2, 21-23.
- Parviainen, Jaana: *Susan Leigh Foster ja amerikkalaisen tanssintutkimuksen kehitys. Tanssi tietämisen tapana.* TANSSI-lehti 1/1997, 20-22
- Parviainen, Jaana: *Hidas, näkymätön tanssintutkimus.* TANSSI-lehti 4/1999, 28
- Puukka, Päivi: *Maailman vaarallisen ammatti.* TANSSI-lehti 1/1996, 15-17
- Rauhamaa, Raisa: *Arja Raatikainen nostaa tanssin rimaa korkealle.* TANSSI-lehti 3/1998
- Sarje, Aino: *Keitä ovat Lukianos ja Weaver? Tanssinhistoriasta ja tanssillisesta lukeneisuudesta.* TANSSI-lehti 3/1995, 17-19
- Silfverberg, Anu: *Mitä tämä tarkoittaa.* HS, Viikkoliite Nyt 33/2000, s. 10-12
- Sutinen, Virve: *Ruumiillisen taiteen ”ambitious bitch”.* TANSSI-lehti 2/1997, 11-13, 22-23
- Tawast, Minna: *Jalkapalloilija tyllihameessa. Pitäisikö balettitoissuihin saada Adidas-raidat?* TANSSI-lehti 1995, 3
- Tawast, Minna: *Fysioterapeutin terveelliset eväät.* TANSSI-lehti 3/1995, 27
- Tudeer, Annika: *Ruumiillisen taiteen teatteria.* TANSSI-lehti 2/1999, Tutkimusliite n:o 2, 29.
- Tudeer, Annika: *Tutkijan monet maailmat.* TANSSI-lehti 4/1999, 29

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Hahl, Leena: Tanssijana Sanna Kekäläisen koreografiassa 'Minä ja mies': Kehon ja mielen suhde liikkeen tuottamisessa ja esittämisessä. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Keskinen, Pia Elisabet: Hurmos vai kontrolli – keho, ilmaisu ja esiintyisyys muutoksen tilassa. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Laakkonen, Marjo: Tanssijan muokkaama keho – tanssijan kehonkuva. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Laukkonen, Jenni: Minä, harjoitus ja esitys. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Mäki-Tähkänen, Eeri: Miksi minä tanssin – eli tutkielma tiestä tanssiuuteen. Opinnäytetyö, Teatterikorkeakoulu, Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos, 1999.
- Nevalainen, Kaisa: Tunteet ja kehon kokemukset. Kirjallinen opinnäytetyö, Turun taiteen ja viestinnän oppilaitos, Turun ammattikorkeakoulu, 1999.
- Pylkkänen, Laura: Tanssija moraalisten kysymysten äärellä. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Sunila, Saana Ruusu Katariina: Tanssivan naisen problematiikkaa teoksessa 'Minä ja mies'. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulu, tanssitaiteen laitos, 1999.
- Virtanen, Teppo: Keho tanssijanuran suunnannäyttäjänä. Kirjallinen opinnäyte, Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitos, 1999.
- Vuori, Miira: Tanssivien kehojen tunnustuksia. Tanssinopiskelijan kehollisuudesta ja kehon muutoksista. Kirjallinen lopputyö, Turun taiteiden ja viestinnän oppilaitos, Turun ammattikorkeakoulu, 1999.