KEHO TILASSA

Fenomenologinen tutkielma liikkeestä ja tilasta tanssiesityksessä

Olli Aho

Pro gradu -tutkielma

Filosofia

Yhteiskuntatieteiden

ja filosofian laitos

Jyväskylän Yliopisto

Syksy 2011

TIIVISTELMÄ:

KEHO TILASSA
Fenomenologinen tutkielma liikkeestä ja tilasta tanssiesityksessä
Olli Aho
Filosofia
Pro gradu -tutkielma
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Ohjaaja: Miira Tuominen
Aika: Syksy 2011
73 sivua

Tutkielmani aiheena on selvittää, millä tavalla tanssija esittää tanssiesityksessä tanssilla jotakin merkityksellistä ja millä tavalla katsojan havainto muodostuu. Tutkielmani keskittyy nykyisessä tanssitutkimuksessa esille nousseen kinestesian käsitteen sekä filosofiassa uusien neurologisten tutkimustulosten virittämän fenemonologisen kehotutkimuksen piiriin, jossa pääpaino on kehoskeeman ja empatian käsitteillä.

Toiminnassa voi erottaa toisistaan automaattisen toiminnan ja selkeästi tiedostetun ja ajatellun, selitettävissä olevan toiminnan. Samoin myös havainnossa on ensisijaisesti, automaattisti tai suoraan havaittu sisältö sekä analysoitu havainto. Katsojan havainnossa ilmeni tutkimustuloksia, jotka osoittavat, että katsominen ja liikkuminen aiheuttavat samanlaista aivotoimintaa, jolloin nämä toiminnat eivät eroa toisistaan vaan nähdessä tuttua liikettä havainto muodostuu ikään kuin itse liikkuisi.

Tutkimukseni on rajattu taidetanssiesitykseen, jolloin tilan merkitys korostuu hyvin ja tulee ilmi, millä tavalla tila antaa merkityksiä ja myös saa merkityksiä toiminnan kautta. Samalla työssäni tulee esille, miten fenomenologista tutkimusta voi yhdistää sanattoman viestinnän kanssa sekä sen, miten teatteri- ja performanssitutkimus selittää myös esityksen ulkopuolisia, arkipäiväisiä tapahtumia.

Avainsanat: Fenomenologia, empatia, keho, liike, tila, tanssi

Sisältö:

1. JOHDANTO 2
2. KEHO TILASSA JA AJASSA MUIDEN KANSSA 5
2.1 Keho 6
2.1.1 Koettu keho ja havaittu keho 7
2.1.2 Kehoskeema ja kehonkuva 8
2.1.3 Empatia kokemuksen tuottajana 11
2.1.4 Edith Stein 16
2.2 Liike 17
2.3 Kokemus tilassa ja ajassa 19
2.4 Sosiaalinen kanssakäyminen ja toiset subjektit/ihmiset 23
3. TANSSI 26
3.1 Tanssija 26
3.2 Tanssija ja keho 28
3.2.1 Tekniikka ja keho välineinä 30
3.3 Tanssija ja liike 34
3.4 Tanssija tilassa ja ajassa 37
3.5 Taito 39
3.5.1 Tanssija tulkitsijana 42
3.6 Yhteenveto tanssijasta 46
4. KATSOJA 47
4.1 Esityksen tulkintatapojen muodostuminen 47
4.2 Liikkeen näkeminen tanssiesityksessä 49
4.3 Kinestesia 52
4.3.1 Katsojan havainto empaattisesti 53
4.4 Tila ja aika toiminnan kautta 56
4.4.1 Tila 56
4.4.1.1 Katsojan ja katsomon huomioimisen tapoja 58
4.4.2 Aika 61
4.5 Tanssi ja kieli 63
4.5.1 Tulkinta ja intersubjektiivisuus 64
4.6 Johtopäätökset katsojasta 66
5. LOPUKSI 68
LÄHTEET: 70

1. JOHDANTO

Työssäni selvitän, millä tavalla tanssissa tanssijan kehollinen kerronta ja katsojan kehollinen havainnointi tapahtuvat ja mitä eri tasoja tästä on havaittavissa. Tanssija voi liikkeellään ilmaista omaa tunnettaan tai ottaa kontaktin toiseen tanssijaan ja ohjailla häntä liikkeellään. Tässä on nyt kaksi päällimmäisiksi nousevaa havaintotasoa, joista ensimmäinen on toisen tunteen havaitseminen ja jälkimmäinen on kommunikointi vastavuoroisesti liikkeellä. Tutkimukseni sopii myös yleisempään sanattoman viestinnän tai havainnoinnin filosofiseen tutkimukseen, mutta olen rajoittanut aiheeni tanssiesitykseen, joka on erityistapaus kerronnan ja havainnon suhteen, verrattuna esimerkiksi kerrontaan ja havaintoon luentosalissa tai kaupassa.

Työni on deskriptiivistä fenomenologiaa, jossa historiallisesti seuraan Edmund Husserlin aloittamaa tutkimusperinnettä Edith Steinin ja Maurice Merleau-Pontyn kautta nykyfilosofiseen keskusteluun kehosta, tilasta ja jaetusta todellisuudesta. Deskriptiivistä tämä on siinä mielessä, että havainnollistan ja selitän eri ilmiöiden havainnointitapaa ja merkityksen muodostumista ja niiden rakennetta. Kehon kerronnan ja havainnon kohdalla merkityksen rakentuminen jakautuu johonkin ensisijaiseen kokemukseen tai tunteeseen ja kommunikoivaan, kerronnalliseen puoleen. Tilan osoitan saavan merkityksiä toiminnan kautta, joskin se myös asettaa toiminnalle erilaisia merkityksiä ja vaikuttaa näin havaintoon.

En voi turvautua yksinomaan fenomenologiseen tutkimusperinteeseen vaan olen tehnyt tutkielmani monitieteellisestä näkökulmasta. Filosofisesta perinteestä tai tanssitutkimuksesta ei löydy tapaa käsitellä havainnon ja kehollisuuden kysymyksiä tanssijan ja katsojan osalta, joten joudun ottamaan tarkasteluun muista tutkimusperinteistä omaa kysymystäni käsittelevää tutkimusta ja yhdistämään ne samaan kontekstiin. Tapaani suhtautua ruumiiseen, tai kehoon, tuen neurologisella tutkimuksella sekä analyyttisen filosofian ja antropologian tutkimuksella taidosta ja kehollisesta oppimisesta. Tanssitutkimuksen lisäksi olen ottanut mukaan työhöni teatteri- ja performanssitutkimusta, joissa on tutkimuksellisesti laajempi perinne kuin

tanssitutkimuksella, joka on verrattain uutta. Fenomenologinen tutkimusperinteeni näkyy tavassa suhtautua ruumiiseen ja tilaan elettynä ruumiina ja elettynä tilana erotettuna jostakin pysyvästä tai objektiivisesta ruumiista tai tilasta.

Aloitan työni kehon, liikkeen ja tilan käsitteiden tarkastelulla, josta siirryn kolmannessa ja neljännessä luvussa tanssiesityksessä nähtäviin tanssijan ja katsojan erityistapauksiin. Keskeisimmät kysymykset ovat, millä tavalla kehoa käytetään ja miten se muodostuu, millä tavalla tila rakentuu toiminnan kautta ja miten tila antaa toiminnalle merkityksiä, millä tavalla kerromme ja havaitsemme kehollisesti. Toisessa ja kolmannessa luvussa tulee esille erityisesti se, miten keho muodostuu sosiaalisesti ja toiminnan kautta sekä miten voimme muokata kehoa ja tätä kautta taitoa. Empatia ja liikkeen havaitseminen sekä yhteinen todellisuus painottuvat toisessa ja neljännessä luvussa. Tila on esillä jokaisessa luvussa eri tavoin. Toisessa luvussa esitän tilan toiminnan kautta rakentuneena. Kolmannessa luvussa esitän, miten tila näkyy tanssissa tanssijan ja koreografin kannalta. Neljännessä luvussa esittelen, miten tila vaikuttaa katsojan havaintoon ja millä tavalla tilaa voi käyttää esityksessä hyväksi katsojan kannalta.

Liikkeen havaitsemisessa sekä ymmärtämisessä tärkein käyttämäni käsite on empatia. Suhtaudun empatiaan samoin kun Edith Stein, jolle empatia antoi tietoa toisista subjekteista. Empatian kohdalla toistuu kysymys jonkinlaisesta todellisesta ja varmasta tiedosta muiden tunteista. Totuus liittyy myös minun ja muiden yhteisesti jakamaan todellisuuteen, jota käsittelen intersubjektiivisuuden avulla. Tätä kautta liikkeestä tule myös ilmi, miten harjoiteltu liike ja kulttuurille ominainen liikkuminen näkyvät sekä esittävissä taiteissa että arkielämässä. Keskustelussa on tietty tempo. Ruuhkassa kävellään samaan rytmiin. Vaatekaupan myyjä on harjoitellut myyntitilanteen. Näissä näkyy samoja harjoiteltavissa olevia eleitä kuin tanssissa. Todellinen vaikutelma toisen tunteista tulee ilmi myös siinä, miten tanssija tai näyttelijä voi esittää tunnetta uskottavasti katsojalle ja miten tämä havainto muodostuu. Merkityksen muodostumisen kannalta keskeisenä on myös tila. Tilalle annetaan merkityksiä, kuten laittamalla tyhjään huoneeseen sohva ja televisio, milloin siitä tulee olohuone. Samoin tila antaa merkityksiä toiminnalle, kuten vaatekauppa asettaa välittömästi myyjän myyntiasemaan toisin kuin sairaalassa oleva myyjä, jonka ei oletettaisi myyvän siellä mitään.

Tanssitutkimuksen hyöty yleisemmälle liiketutkimukselle tai sanattomalle viestinnälle on siinä, että kun tutkimuskysymykset saadaan eri ympäristöön, voi niiden kautta paljastua muussa liiketutkimuksessa piiloon jääneitä tekijöitä, kuten liikkeen tuttuuden tai tilan vaikutus havaintoon. Tanssitutkimuksessa on saatu tuloksia, joiden mukaan liikettä katsoessa aivot reagoivat itse suoritettuihin liikkeisiin paljon voimakkaammin kuin pelkästään visuaalisesti tuttujen tai itselle tuntemattomien liikkeiden kohdalla (luku 4.2). Teatterin tekemisessä on muodostunut erilaisia tapoja ottaa yleisö ja katsomo huomioon vaihtamalla esitystila esimerkiksi puistoon (luku 4.4.1.1). Esiintyjän tulkinnassa on haettu tapoja, jotka aiheuttavat katsojalle tunnetartunnan, eli katsojalle siirretään esiintyjän tunnetila (luku 3.5.1). Performanssitutkimuksessa on mielletty jokapäiväisiksi miellettävät liikkeet esittämiseksi (luku 4.2). Näiden esimerkkien avulla huomaa, miten esittävien taiteiden tutkimus sopii yhteen muun liiketutkimuksen ja sanattoman viestinnän tutkimuksen kanssa.

2. KEHO TILASSA JA AJASSA MUIDEN KANSSA

Lähtökohtaisesti käsitän ihmisen toimijana kehollisuuden takia ajallis-paikallisesti. Havaintomme on kehosta riippuvainen ja toimintamme ovat aina ajassa ja paikassa. Tila on osana toimintaa ja havaintoa sekä niitä muodostavana että niiden kautta muodostuneena. Tila saa merkityksen toiminnan kautta ja tila myös laittaa toiminnan tiettyyn merkitykseen ympäristöstä riippuen. Kehollisuudesta näemme, miten olemme tottuneet toimimaan ja millä tavalla olemme kulttuurisesti muovautuneita myös eleissämme ja olemuksessamme. Kehollisuuden sijasta voi yhtä hyvin puhua ruumiillisuudesta, mutta fenomenologisessa perinteessä keho on yleisempi termi, joten olen pääsääntöisesti käyttänyt sitä. Kun puhun ruumiista, viittaan yleensä objektivoituun kehoon erotettuna toiminnallisesta kehosta.

Tilan merkityksen luominen toiminnan kautta näkyy esimerkiksi liikenteessä tai rakennuksen funktion muutoksena. Tie itsessään ei kerro, millä siinä saa ajaa ja millä tavalla. Pyörätien tai autotien säännöt määritellään tiestä riippumatta. On ihan yhtä ymmärrettävää käyttää oikeanpuoleista kuin vasemmanpuoleistakin liikennettä. Metsäpolku muodostuu niin, että siinä liikutaan. Polku on helpompi kävellä kuin ryteikkö, joten sen käyttöön on muitakin järkisyitä kuin yhteinen sopimus muiden kanssa, että polku on kävelyä varten. Varaston muuttaminen asunnoksi muuttaa rakennuksen funktiota. Nuorisotilaksi rakennettu tila, jossa kukaan ei käy, ei toteuta funktiotaan käytännössä.

Havaintokokemuksena minulla voi olla toisen ahdistuksen tai häpeän huomaaminen kuin myös käden heiluttaminen tervehdykseksi. Nämä ovat kaksi erilaista kehollista havaintoa. Ensimmäinen niistä on tunteisiin tai kokemukseen viittaava ja toinen kommunikoivaa. Nämä havainnot voivat olla yhteisesti ymmärrettäviä. Olemme jatkuvasti merkityksille alttiita yhteisesti jaetussa maailmassa. Kehollisuudessa ja tilallisuudessa on siis yhteinen ulottuvuus.

2.1 Keho

Kehollisessa filosofiassa lähtökohtana on erottelu elävän ruumiin, eli kehon, ja kuolleen ruumiin välillä. Edmund Husserlin erottelema elävä keho (*Leib*) ja objektikeho (*Körper*) olivat myös Maurice Merleau-Pontylle tärkeitä. Tämä erottelu antaa erilaisia tapoja suhtautua kehoon. Toinen tässäkin työssä kehosta mainittava käsite on sôma, jota on käyttänyt mm. Richard Shusterman (2000). Yhteistä näillä tavoilla tarkastella ruumista on nähdä se elävänä, merkityksiä tuottavana kehona.

Toisten subjektien ongelmaan, tai kysymykseen millä tavalla havainnon toisia ihmisiä ja tiedän heistä jotakin, tutkin erityisesti Edith Steinin empatian avulla. Empatian kokeminen Steinilla edellyttää kehollisuutta (Parviainen 2002b, 334). Stein oli Edmund Husserlin oppilas oman väitöskirjansa julkaisun aikoihin ja hänen filosofiassaan näkyy samoja piirteitä kuin Husserlin filosofiassa ja myöhemmin myös Merleau-Pontyn filosofiassa. Steinkin erottaa Husserlin tavoin elävän ruumiin objektiruumiista. Keho on koskettaja ja kosketettu, näkijä ja nähty. Elävällä ruumiilla tässä tarkoitetaan toimivaa subjektia ja objektiruumiilla pelkästään ulkoisesti tarkasteltavaa ruumista. (Parviainen 2002b, 327)

Stein käsittää ihmisen muodostuvan neljästä kerroksesta. Ensimmäinen on fyysinen tai materiaalinen keho. Toinen on tunteva, elävä keho. Fyysisen ja elävän kehon eron voi ymmärtää esimerkillä, jossa viillän sormeeni haavan. Viilto on tarkoituksellinen teko, mutta kivun kokeminen on tahdosta riippumaton fyysinen välttämättömyys. Kolmas on mentaalinen taso. Siihen kuuluvat merkitykset ja ajattelu. Viimeinen taso on persoonallinen taso. Siihen kuuluu valinnan ja tekojen vapaus. (Borden 2003, 33)

Steinin määrittelemät neljä eri ihmisen kerrosta eivät suoranaisesti kuulu tutkimukseeni, mutta niiden kautta voi nähdä, miten ruumista voi problematisoida. Muiden ihmisten tunnistamisen ongelmaan liittyvät kysymykset, miten voin tietää hänen tunteistaan tai ajatuksistaan, jos havaitsen vain fyysisen. Tai millä tavalla toisesta näkyy ulos koettu kipu ja näytelty kipu. Nämä ovat myös tässä työssä esiintyviä kysymyksiä.

2.1.1 Koettu keho ja havaittu keho

Minulla on minun kehoni ja havaitsen muiden kehoja. Tästä voi tehdä jaottelun objektikehoon ja subjektikehoon. Objektikeho on havaittu ja tutkittava keho. Subjektikeho on toimiva ja kokeva keho. Objektikeholla on selkeästi maksa, mutta subjektikeho ei tunne maksaansa. Minä kuitenkin subjektikehona tiedän, että minulla on maksa. (Parviainen 1998, 37) Jos näen kaverini viiltävän itseensä haavan, niin hänen minulle näkyvä objektikehonsa vuotaa verta. Hänen itselleen kokema subjektikeho veren vuodon lisäksi voi tuntea kipua. Minä voin havaitsijana ainoastaan eläytyä hänen kipuunsa.

Sosiaalinen keho on elämän muokkaama keho. Koulunpenkillä istuminen vaikuttaa ryhtiin ja lihasten käyttöön tietyllä tavalla. Liikuntaharrastukset muokkaavat lihaksia ja vaikuttavat ryhtiin ja ruumiin rakenteeseen eri tavoin. Useimmat eleet ja tavat opitaan. Miten pitää käyttäytyä ruokapöydässä ja niin edelleen. Maorikulttuurissa pidetään naiseuden merkkinä sitä, että tyttö oppii kävelemään tietyllä tavalla lantiotaan liiallisesti liikuttaen (Noland 2009, 26). Ruumiissa voi nähdä muitakin naisellisia ja miehisiä piirteitä. Lihaksikkuus on miehekästä ja hoikkuus naisellista. Ruumiissa olevia biologisesti määräytyneitä merkityksiä on mm. pituus, ihonväri, sukuelimet. Näitäkin voi yrittää muokata kirurgisin toimenpitein. Kehon tuottamat merkitykset ovat osin biologisesti ja osin kulttuurillisesti tuotettuja. Voi tietenkin väittää, että kaikki merkitykset ovat muodostuneet sosiaalisessa kanssakäymisessä ja näin voi ollakin, mutta lienee selvää, että on olemassa biologisia ominaisuuksia kuten pituus, johon ei voi vaikuttaa samalla tavalla kuin kulttuurillisiin tekijöihin.

Merleau-Pontyn eräs elekategoria on tavanomaiset eleet (*habitual gestures*), johon kuuluu elekieli hymyilystä kunnian tekemiseen. Nämä eleet ovat siis kulttuurillisesti vakiintuneita. Merleau-Ponty väittää, että vihaiset japanilaiset hymyilevät ja länsimaalaiset muuttuvat kasvoiltaan punaisiksi. Vaikka molemmilla voi olettaa olevan samanlainen hermosto, niin tunteita näytetään eri tavoin. Tässä tunteita esittävä ele ei ole biologisesti vaan kulttuurillisesti määräytynyt. Samanlaisena esimerkkinä pidän pöydän koputtamista, joka saksalaisille voi tarkoittaa tervehdystä, mutta suomalaisille se olisi huomion ja puheenvuoron pyytämistä. Tällainen elekielen käyttö kuluu sosiaaliseen kehoon ja on omaksuttu kehollisesti kulttuurin tavaksi. (Noland 2009, 61)

Subjektikeho ja objektikeho näkyvät toiminnassa eri tavoin. Näitä tapoja Merleau-Ponty tutki kehoskeeman ja kehonkuvan avulla, joita käsittelen seuraavassa alaluvussa. Objektiivinen keho on se, jonka näemme peilistä tai jota tarkastelemme biologian tunnilla. Sitä puolta kehostamme kuvaa kehonkuva. Kehonkuva on ensinnäkin hahmotus omasta kehosta. Toiseksi se on käsitteellinen ymmärrys kehosta. Ja kolmanneksi kehonkuva on tunteellinen suhtautuminen omaan kehoon. Kehoskeema on taasen automaattisen toiminnan kaltaista liikettä ja toimintaa ohjaileva osa. Kehoskeema on esireflektiivinen ja ei-objektivoiva kehotietoisuus. (Gallagher 2008, 145-146)

Subjekti- ja objektikeho menevät ristiin kehoskeeman ja -kuvan kanssa eikä niitä saa seikoittaa kuuluvaksi vain toiseen. Kehonkuvaan kuuluu käsitteellisen ymmärryksen kautta subjektikehoon sisältyvä koettu kipu ja objektikehoon sisältyvä nähty kynsien pituus. Subjektikeho kuuluu toimivana kehona kehoskeemaan, johon kuuluu toimintaa. Tutkittavassa objektikehossa voi nähdä automaattisia reaktioita aistiärsykkeisiin, jota voi pitää kehoskeeman toimintana.

2.1.2 Kehoskeema ja kehonkuva

Kehoskeeman avulla voi tarkastella kehollista tietämistä. Eräs esimerkki tästä on taitavasta konekirjoittajasta. Taitava konekirjoittaja pystyy kirjoittamaan katsomatta näppäimistöä. Jos häneltä kysyy, missä on kirjain e, niin hän ei heti osaa vastata. Jos hänen pitää kirjoittaa kirjain e jossain sanassa, niin hän kirjoittaa sen automaattisesti. Tällöin toiminta ei siis toteuta kaavaa: minun pitää kirjoittaa kirjain e. Kirjain e sijaitsee tuossa kohtaa näppäimistöä. Minä painan siitä kohtaa näppäimistöä. Taitavalla konekirjoittajalla toiminta kulkee kehoskeeman kautta. Tässä esimerkissä konekirjoittajan taito sijaitsee kehoskeeman alueella. Kehoskeema on osa subjektiivista, kokevaa ja toimivaa kehoa. (Almäng 2007, 59)

Fenomenologisesti kunnia tästä erottelusta kuuluu Merleau-Pontylle. Hän otti kehoskeeman käsitteen keskustelusta, jossa sitä käytettiin yhteenvetona näkyvän liikkeen ja toimijan tarkoituksen tai sisäisen tunteen tunnistamisessa. Siihen kuului myös ruumiin hallinta kaikilla

hetkillä. Kehoskeemaa käytettiin välineenä, joka kertoo meille ruumiistamme ja jonka avulla nähdään yhteys sisäisen tarkoituksen ja ulkoisen toiminna välillä. Merleau-Pontyn mukaan termin esittelemisen aikaan oli käsitys, että mitään uutta ei ole esitelty vaan vain toinen sana, jolla visuaaliset ja liikkeen herättämät vaikutelmat selitetään. Kyse oli ruumiin liikkeiden hallitsemisesta ja huomaamisesta, mutta käsittettä ei pidetty niin merkityksellisenä, kuin se Merleau-Pontylla on. (Merleau-Ponty 2010, 113)

Kehoskeeman idean Merleau-Ponty on esittänyt *Phenomenology of Perception*issa käyttäen esimerkkinä ensimmäisen maailmansodan aikana aivovamman saanutta potilasta Schneideria. Schneider osaa tehdä konkreettisia toimintoja, kuten ottaa taskusta nenäliinan ja niistää nenänsä tai koputtaa oveen. Hän ei kuitenkaan osaa imitoida näitä toimintoja. Hän ei kykene osoittamaan nenäänsä sormellaan ilman, että saa ottaa toisella kädellään nenästään kiinni. Hän ei myöskään kyennyt esittämään oveen koputusta tai oven avaamista vaikka sai seisoa oven edessä. Schneider toimi pelkästään kehoskeemansa varassa eikä osannut tietoisesti toistaa liikkeitään. Schneiderilta ei kuitenkaan puuttunut kognitiivisia kykyjä, koska hän ymmärsi, mitä hänen olisi pitänyt tehdä ja huomasi kun epäonnistui liikkeensä imitoinnissa. (Almäng 2007, 90-91)

Schneiderin vastakohtana Jonathan Cole, Shaun Gallagher ja David McNeill ovat tutkineet potilasta IW. He ovat menneet niin pitkälle, että väittävät IW:ltä kehoskeeman puuttuvan täysin ja toimintojen tapahtuvan pelkästään kehonkuvan tasolla. Tarttuessaan lasiin IW:n täytyi ensin katsoa sormiensa paikka ja asento. Tämän jälkeen hänen täytyi keskittää katseensa käteen koko ajan, kun hän liikutti sitä lasia kohti. Lopulta hänen täytyi ajatella miten tarttua lasiin. IW pystyi harjoiteltuaan tekemään liikkeen sujuvammin, mutta tutkijoiden mukaan liike ei missään välissä tullut hänelle automaattiseksi. IW:n täytyi kuvitella ja tiedostaa jokainen liikkeensä kun taas Schneider joutui tekemään liikkeet automaattisesi eikä kyennyt imitoimaan omia liikkeitään jälkeenpäin. (Gallagher 2008, 146-147; Almäng 2007, 92-93)

Kehoskeema ja kehonkuva eivät ole vastakkaisia vaan vaikuttavat toisiinsa. Kehoskeemaan kuuluu motorinen toiminta ja kehonkuvaan kyky tiedostaa ja havainnollistaa. Kehonkuvaan kuuluu näköhavainto omasta kehosta. Voin huomata nilkuttavani ilman syytä ja tarkoituksella

lopettaa nilkuttamisen. Tällöin voin tiedostetulla tasolla kertoa kehoskeemalle, mitä sen tulisi tehdä. Langan laittaminen neulansilmään on kognitiivisella tiedostavalla tasolla tapahtuva toiminta eikä kehoskeeman toteuttama. Kävelylle lähteminen on kognitiivinen toiminta, mutta käveleminen on kehoskeeman varassa toteutettu. Nämä kaksi eivät siis ole vastakkaisia, vaan limittäisiä. (Almäng 2007, 80)

Näköhavaintokin mahdollistaa kehoskeeman ja kehonkuvan käsitteiden vierekkäin pitämisen havainnossa. David Milner ja Melvyn Goodale ovat osoittaneet, että silmistä lähtee kaksi tietä aivoihin. Toinen menee kognitiosta vastuussa olevaan aivojen osaan ja toinen tie menee toimintaa ohjaavaan aivojen osaan. Tämä huomio mahdollistaa kehoskeeman ja kehonkuvan rinnakkaiselon sekä Schneiderin että IW:n tapaukset. (Almäng 2007, 93)

Kehoskeeman käsitettä voi tuke neurologian tutkimuksilla peilineuroneista. Peilineuronit sijaitsevat tunnusomaisesti aivojen esimotoristisella alueella ja toimivat, kun suoritamme liikkeitä. Ne aktivoituvat myös havaittaessa liikkeitä. Eli kävellessäni peilineuronit aktivoituvat, mutta myös silloin kun näen jonkun muun kävelevän. Peilineuronit selittävät motorististen liikkeiden suorittamista sekä suoraa havaintoa toisen ihmisen liikkeistä. (Almäng 2007, 152-153)

Peilineuronien nimi tulee siitä, että ne ikään kuin peilaavat liikettä, koska aktivoituvat sekä toimiessa että havaitessa (Cross 2010, 177-178). Peilineuronit löydettiin tutkimalla apinoita, mutta ihmisillä on todettu samoja testituloksia. Niiden on oletettu toimivan kaikilla samalla tavoin. (Gallese 2003, 173-174) Peilineuronit reagoivat havaitsijalla 30-100 ms näköhavainnon jälkeen. Tämä on niin lyhyt aika, että havainnon ja teon välillä on vaikea vetää selkeää rajaa. Peilineuronit eivät siis ole tulkinta havainnosta, vaan ne voidaan rinnastaa toimintaa. (Gallagher 2008, 179)

Tämänkaltainen motoriikkakeskuksen toiminta havaittaessa jotakin tukee Merleau-Pontyn käsitystä, että tila ei avaudu yksistään näköaistin avulla. Merleau-Pontylle maailma ja tila rakentuvat siten, että havaintomme on sovittava yhteen motoristen toimintamme kanssa. (Merleau-Ponty 2010, 292) Kehoskeeman osallisuus toimintaa selittää tietoa, joka ei ole

propositionaalista. Tanssiessa kehoskeema on tärkeä tekijä liikkeen suorittamisessa. Kuten konekirjoitusesimerkissä taitava konekirjoittaja ei toimi päättelyketjun mukaan vaan jollain tavalla automaattisesti, tanssija sisäistää liikkeen ja liikkeen suorittaminen ei vaadi päättelyketjua siitä, missä jalka on ja mikä osa liikkuu milloinkin.

2.1.3 Empatia kokemuksen tuottajana

Peilineuroneita tutkimalla on tehty myös koe, jossa toisiaan rakastava pari on otettu tarkkailuun. He näkivät toisensa peilin kautta. Toiselle annettiin sähköisku ja toiselle syötettiin samaan aikaan kivutonta stimulaatiota käteen. Sähköiskun saaneen henkilön aivojen kipuun reagoiva alue reagoi vahvasti. Vastaavasti koehenkilön kipualue reagoi myös, kun hän näki parinsa kokevan kipua. Kivutonta stimulaatiota kokevan henkilön aivojen kipualue ei kuitenkaan reagoinut yhtä vahvasti nähdessä toisen kipua kuin kokiessa itse kipua. Tässä voi sanoa, että hän koki empaattisesti toisen kivun. Tämä havainto ei vaatinut ensin arviota toisen ihmisen reaktiosta ja sen jälkeen päätöstä, että hän varmaan kokee kipua, vaan aivojen kipualue aktivoitui automaattisesti. Myös toisilleen tuntemattomien ihmisten kohdalla on saatu samanlaisia tuloksia kivun empaattisesta kokemisesta. (Singer 2005, 341-342)

Sekä kehoskeemaa että empatiaa tutkitaan neurologisesti peilineuroneiden avulla. Ero näiden kahden välillä on, että empatia on tietoa toisen ihmisen tunteista ja liikkeestä ja kehoskeema on omaa toimintaa. Näitä kahta voi käyttää toisinaan myös samassa merkityksessä, mutta on selkeämpää ainakin tässä työssä ottaa ne tavalla, jossa empatia kohdistuu muihin ja kehoskeema itseen. Peilineuronitutkimuksen ja empatian suhde toisiinsa on hiukan tutkimusaihekohtainen. Peilineuronitutkimuksessa havaitaan, että ikään kuin koen toisen kivun. Tämä on esimerkki tunnetartunnasta, jossa toisen tunne tarttuu minuun. Steinilla iloiseksi tuleminen toisen iloisuudesta, huomaamatta iloa toisen iloksi, vaan kokien se omana ilona, on tunnetartunta tai Steinin termein imitaatiota, joka ei ole empatiaa (Stein 1989, 23). Empatian ensimmäinen vaihe kuitenkin tarvitsee koetun tunteen, joka mahdollistaa empatian tuntemisen. Empatia, tunnetartunta ja sympatia eivät ole toisiaan poissulkevia vaan limittäisiä. Näiden käsitteiden erottelu on keskeinen osa työtäni, ja esitän tämän erottelun useaan kertaan.

Uudella ajalla käydyssä keskustelussa sympatia oli toisten ihmisten tunteiden tulkinnan pohjalla ennen empatiaa. Sympatia tuli kirjallisuuteen moraalifilosofian kautta 1700-luvun puolenvälin jälkeen. Empatia tuli esille sata vuotta myöhemmin saksalaisessa filosofiassa. Ensimmäisenä sen on tiettävästi maininnut Robert Vischer kuvaamaan kykyä symbolisoida luonnossa ja taiteessa ilmeneviä elottomia olentoja. Theodor Lippsin avulla empatia tuli suurempaan tietoisuuteen 1800-luvulla. (Gallese, 175)

Itse käsittelen empatiaa Edith Steinin avulla, joka teki väitöskirjassaan eroa Lippsiin ja Scheleriin. Empatialla pyrin selittämään, miten saamme tietoa toisesta ihmisestä ja toisen ihmisen mielentiloista. Empatia tulee tässä ymmärtää tietynlaisena samaistumisena eikä matkimisena tai sympatian tapaisena myötätuntona.

Tässä filosofisessa perinteessä Lippsin jälkeen keskusteluun osallistui Max Scheler, joka hylkäsi Lippsin ja myöhemmin myös Steinin käyttämän *Einfühlung* sanan, joka hänellä oli lähellä käsitettä *Nachfühlung*. Schelerille tämä myötäeläminen, eli *Nachfühlung*, oli pelkästään toisen tunteen tunnistamista, jota ei itse tunneta. Scheler otti itse käyttöön sympatian, johon hänellä kuului samanlainen etäisyyden ottaminen ja havaitun objektivointi, kuin Steinin empatiaan. Sympatian, eli *Sympathie* tai *Mittgefühl*, ymmärtäminen on mielestäni ehkä helpompaa ajatella tässä keskustelussa kanssatunteen[1] kautta. (Ruonakoski 2011, 85-86)

Puhekielessä sympatian ja empatian ero ei ole selvä. Jos menen työhaastatteluun jännittäen tilannetta, ystäväni voi sanoa sympatisoivansa minua, tai läheiseni kuoleman tuoman surun jälkeen ystäväni voi sanoa tuntevansa empatiaa. Näissä yhteyksissä hän on enemmänkin tarkoittanut, että ottaa osaa suruuni tai tarjoaa kannustustaan työhaastatteluun eikä niinkään tarkoita, että havaitsisi tunteeni tietyillä tavoilla.

Käyttämäni tutkimusperinteen sisällä näillä käsitteillä tarkoitetaan, että Sympatiassa voi ymmärtää toisen ihmisen ilon myötäelämisenä tavalla, että tulen iloiseksi toisen ilosta ja olemme yhdessä iloisia. Tällä tavalla nähty sympatia on lähinnä toisen tunteiden peilaamista

[1] Englannin kielisessä käännöksessä Steinin *On the problem of emphaty*ssa *Mittgefühl* on käännetty sanalla *fellow-feeling*.

itseensä. Empatiassa samaistutaan toisen ihmisen kokemukseen hänen kokemuksena. (Sjöroos 2010, 23-24)

Erika Ruonakoski pitää empatiaa tässä filosofisessa perinteessä sympatian mahdollistavana tekijänä, koska ymmärtäessämme toisen iloisuutta voimme sympaattisesti itse kokea tämän ilon. Kuitenkaan ei ole välttämätöntä, että kokisimme iloa vaikka havaitsemme ja ymmärrämme sen. Surullisena en iloitse sympaattisesti toisen kanssa, mutta voi ymmärtää, miksi hän on iloinen ja mikä siihen on johtanut. (Ruonakoski 2011, 97)

Toisen kokemuksen ymmärtämistä ja kokemukseen yhtymistä voi selittää myös häpeän kautta. Myötähäpeä sympatiana tarkoittaa sitä, että minulle tulee itselle epämukava olo kokiessani myötähäpeää. Empatiana se tarkoittaisi, että koen itse häpeän tunteen, mutta ymmärrän ja käsittelen sitä toisen tunteena enkä omanani. Nähdessäni elokuvassa hyvin hitaasti etenevän häpeää aiheuttavan kohtauksen, voin tuntea oloni hyvin epämukavaksi ja tajuta sen johtuvan myötähäpeästä. Jos taas näen ystäväni joutuvan hankalaan tilanteeseen ja hänen tuntevan häpeää, ymmärrän sen tunteen ja ymmärrän sen hänen tunteen. Voin silloin itsevarmempana liittyä keskusteluun ja yrittää pelastaa ystäväni häpeää aiheuttavasta tilanteesta. Empatian kokemussisältöä ei siis saa sekoittaa omaan kokemukseen.

Me emme arvaa tai päättele toisen kokemusta hänen eleistään, vaan toisen tuntiessa surua tai häpeää, minä tiedän hänen kokevan surua tai häpeää oman kokemukseni kautta. Toisen kokemuksen empaattinen tunteminen ei kuitenkaan tarkoita, että peilaisin oman kokemukseni hänen kokemukseensa vaan oma kokemukseni auttaa minua ymmärtämisessä. Minulla ei ole kiistatonta pääsyä toisen tunnetilaan tai havaintoa toisen kokemuksesta, mutta ideaalitilanteessa minun empaattisen kokemuksen sisältö on sama kuin toisen ihmisen kokemus. (Borden 2003, 28-29)

Vaikeutena empatiakeskustelussa on oman kokemuksen ja toisen kokemuksen yhtenevyyden selittäminen, jota Stein ei selventänyt (Ruonakoski 2011, 98). Stein erottelee empatian kirjassaan muista samankaltaisista havainnoista kuten sympatiasta ja päättelystä analogian kautta, mutta selkeää erottelua nimenomaan kokemuksen empatian tuottamalle osalle ei ole

tehty. En näe, että havainnosta voisikaan erottaa selkeästi pelkästään empatian tuottama havainto ja erottaa muut oletukset ja tulkinnat empaattisen aktin ulkopuolelle. Tämä tuottaa ongelman, millä tavalla voi puhua toisen tunteen havaitsemisesta tietona ja millä tavalla päättelynä. Ludwig Wittgenstein väittääkin, että miellä ei ole koskaan tietoa siitä, mitä toinen tuntee vaan meillä on ainoastaan uskomus hänen tunteestaan, kuten kivun suhteen voimme tuntea vain oman kipumme, mutta muiden kivusta meillä on vain mielikuva (Wittgenstein 1999, 166).

Kun joku muu leikkaa sormeensa haavan, en pysty tuntemaan hänen fyysistä kipuaan, mutta saatan säpsähtää huomaten, että toiseen sattui. Myöskään persoonalliselle tasolle ei ole suoraa pääsyä. Voin ymmärtää, mitä motiiveja ystävälläni on toimia tietyllä tavalla, kuten hänen syynsä mennä naimisiin, mutta en välttämättä ymmärrä, minkä takia nämä motiivit aiheuttavat tai eivät aiheuta toimintaa. Voin kuitenkin oppia ymmärtämään ystävälleni tärkeitä syitä hänen käytöksensä kautta, jolloin persoonallinen taso alkaa vaikuttaan ymmärrettävältä. (Borden 2003, 42)

Ystäväni naimisiinmenon syyt tai hänen reaktionsa eivät ole pelkästään kokemuksen asia. Voin analogian kautta ymmärtää ja olla samaa mieltä ystäväni kanssa syistä, miksi ostaa täysjyväleipää tai mennä naimisiin. Empatian rinnalla on havaittavissa toinen ymmärtämisen tapa, joka on käsitteellisempi, kuten analogia. Analogian kautta päätteleminen ja assosiaatio eivät ole empatiaa (Zahavi 2001, 153; Parviainen 2002b, 330). Näiden kahden havaintotason eroa voi nähdä siinä, että Steinin mielestä voin empaattisesti kokea rohkeuden havaitessani sen, ilman, että olen itse kokenut rohkeutta (Stein 1989, 115). Analogian kautta taas voin kuvitella, miltä haaksirikkoutuneesta voi tuntua tai minkälaista 1700-luvulla eläneen talonpojan elämä on ollut.

Koska en käytä silmälaseja on minun hankala ymmärtää ystävääni, jonka lasit huurtuvat hänen tulessaan kylmästä ulkoilmasta lämpimään sisäilmaan. Havaitsen kaverini pysähtyvän hetkeksi ja pienentävän askeltaan, mutta en osaa vetää johtopäätöstä silmälasien huurtumiseen, ennen kuin hän on selittänyt asian minulle. Empatian kokeminen näkyy siinä, että havaitsen hänen liikkeidensä epävarmuuden. Syy tähän epävarmaan kävelyyn on minulle mahdollista

ymmärtää päättelyn avulla, jossa ei ole kyse tunteen näkemisestä tai kokemuksesta.

Wittgensteinin kritiikki on kysymyksenasettelussa, miten voin tietää milloin havaintoni tai tulkintani toisen ihmisen toimista on totta ja milloin ei. Valehtelu on mahdollista. Voin siis luulla tietäväni, milloin ystäväni tuntee kipua, mutta hän saattaa näytellä kivun. Kokemuksen peilaaminen itsensä kautta ja empaattisen kokemuksen välinen ristiriita on aina mahdollinen. Kivusta nauttivan henkilön reaktio yllättävään kipuun saattaa vaikuttaa oudoksuttavalta, koska se on odottamaton. Tai sateessa kävelevä hymyilevä ihminen, jonka hymyilyä selittää se, että hän sai juuri puhelinsoiton itselleen tärkeältä ihmiseltä. Näin meillä on havainnot, jotka ovat ristiriidassa minun kokemuksieni kanssa. Meillä on empaattisesti saatu tieto iloisuudesta tai mielihyvästä, mutta ei henkilökohtaista tietoa, miksi esimerkin ihmiset käyttäytyivät tietyllä tavalla. Kivun näkemisessä tai iloisuuden tunteen havainnossa empatian kautta saatu tieto muista ja muiden kokemuksesta voi olla todellinen, vaikka onkin vaillinainen (Borden 2003, 43). Eli voin havaita jonkun kokevan mielihyvää ja pitää havaintoani vääränä, koska häntä pistettiin neulalla. Havaintoni on kuitenkin tässä tapauksessa totta, mutta ristiriidassa, jos päättelen tapahtunutta itseni kautta. Empatia ei yksin riitä selittämään havaintojani muista ihmisistä, mutta analogian kautta päättely ei riitä selittämään muiden kokemuksia minun kokemuksista erillisinä.

Stein kiistää ajatuksen, että empatia olisi imitointia tai assosiaatio. Jos tulen surulliseksi nähdessäni surullisen ystäväni, niin en koe toisen kokemusta. Empatia on tietoa toisen kokemuksesta, ei toisen kokemuksen kokemista. Assosiaatiossa palautamme mieleemme jonkin oman aiemman kokemuksen. Kun näen toisen tulevan vihaiseksi vesisateessa, muistan kuinka itse tulin joskus vihaiseksi vesisateessa. Tässäkään yhteydessä emme saa tietoa toisen kokemuksesta, vaan ainoastaan palautamme sen omaan kokemukseemme. Sympatian ja empatian ero, eli myötätunnon ja eläytymisen ero, on siinä, että myötätunnossa en asetu toisen asemaan. Steinin empatiassa samaistuminen on kyllä yksi empatian muoto, mutta ne eivät ole täysin sama asia. Stein ei myöskään hyväksy näkemystä, että empatian kokemuksen ollessa täysi ja kokonainen, emme huomaa kokevamme empatiaa. Tällainen kokemus on Steinille ykseyden kokemus, mutta ei empatiaa. (Parviainen 2002b, 329-331)

2.1.4 Edith Stein

Empatia Steinille on toisen kokemukseen samaistumista ja tapa saada tietoa toisen kokemuksesta. Steinin väitöskirja *Zum Problem der Einfühlung* tarkoittaa suoraan suomennettuna eläytymisen ongelmaa. Empatiassa Steinilla esteettinen, kognitiivinen ja eettinen empatia ovat kietoutuneet toisiinsa.[2] Empatia on Steinille tapa tietää jotakin toisen subjektin elämysten (*Erleben*) kokemuksesta (*Erfahrung*). (Parviainen 2002b, 325)

Katsojan havainnon kohdalla on hyödyllistä erotella kokemuksen kohde ja tapa, jolla kokemus saadaan, eli keskitänkö huomion toisen kokemukseen, vai ominko kokemuksen, eli tapahtuuko pelkästään tunnetartunta. Steinin empatian ensimmäisessä ja kolmannessa vaiheessa olemme kohdistuneet havaintoon, josta Stein käytti sanaa *Erfahrung*. Englanniksi *Erfahrung* on käännetty *perception*. Toisessa vaiheessa on kyseessä kokemus, josta Stein käytti sanaa *Erlebnis*. *Erlebnis* on englanniksi käännetty *experience*. Tämä erottelun tarkoitus on selittää sitä, että ensimmäisessä ja kolmannessa vaiheessa selitetään kokemuksen sisältöä. Toisessa vaiheessa selitetään sisällön kokijaa, eli kokemusta toisen ihmisen kokemuksena. Toisessa vaiheessa asetutaan subjektin asemaan. Kun tämä selvitys on tehty, voi havaittuun tunteeseen taas suhtautua objektina empatian kolmannessa vaiheessa. Objektivointi kolmannessa vaiheessa tarkoittaa, että voimme tarkastella sitä ulkoa käsin, eli käsitteellistää. Empatiaa ei saa kuitenkaan samaistaa käsitteellistämiseen, koska käsitteellistäminen tapahtuu vasta kolmannessa vaiheessa. Ensimmäistä vaihetta ei saa hypätä yli ja se ei ole käsitteellistämistä vaan kokemista. Stein käsitteli empatiaa osana tietoisuuden rakennetta. Empatian ensimmäinen vaihe oli Steinille tahdosta riippumaton. Toinen ja kolmas vaihe ovat tahdonalaisia siinä mielessä, että niissä huomio kohdistetaan ensimmäisessä vaiheessa välittömästi saatuun kokemukseen. (Stein 1989, xxiv ja 7 ja 10; Parviainen 2002b, 328-329)

Empatia on Steinille itsetietoisuutemme tekijä. Kun huomaamme muiden surun, niin tajuamme oman surumme olevan todellista. Eli oma kokemukseni muuttuu todelliseksi, kun huomaan sen muiden kautta enkä pidä sitä pelkästään omana henkilökohtaisena kokemuksena

[2] Stein puhuu empatian yhteydessä esteettisyydestä, kognitiivusuudesta ja eettisyydestä luultavasti sen takia, että empatiaa on käytetty taiteen näkemisen yhteydessä, toisten subjektien toiminnan tiedollisen aktin selvittämisessä sekä moraalikeskustelussa. Minulle empatia tässä erityisesti liikkeen havaitsemisen selittävänä tekijä, mutta se on mahdollista ulottaa laajempaan keskusteluun.

vaan muut voivat ymmärtää sitä jollakin tavalla. Eli subjektiivinen kokemus täytyy nähdä myös objektiivisena kokemuksena. Empatian avulla voimme huomata muilla samankaltaisia kokemuksia ja muiden ymmärtävän kokemukseni jollakin tasolla. Todellisuus rakentuu Steinille jaetussa todellisuudessa. (Borden 2003, 29-30)

Kertauksen vuoksi vielä toista, että Steinin empatia on kolmivaiheinen, jossa ensimmäinen vaihe on kokemuksen ilmeneminen. Toinen vaihe on empatian täyttyvä käsitteleminen. Kolmas vaihe on selitetyn kokemuksen ymmärtävä objektivointi. Empatian vaiheet ovat suoritusjärjestyksessä, eli ensimmäisenä minun on käytävä läpi ensimmäinen vaihe, jonka jälkeen voi tulla toinen vaihe ja toisen vaiheen täytyttyä kolmas vaihe. Kaikki kolme vaihetta käydään kuitenkin harvoin läpi. (Stein 1989, 10; Parviainen 2002b, 328-329)

Steinille empatia saa täydellisiä ja epätäydellisiä muotoja. Empatian kokeminen ei ole aina samanlainen. Hänen mukaan voimme empaattisesti havaita rohkeuden vaikka emme olisi itse koskaan kohdanneet vaaraa. Tässä tapauksessa empaattinen kokemukseni ei kuitenkaan voi vielä olla täyttynyt. Tässä opin jotakin minulle vierasta. Jos pystyn vertaamaan empaattista havaintoani omiin kokemuksiini, niin silloin havainnostani avautuu minulle jotakin enemmän ja empaattisen havaintoni sisältö on suurempi. Tätä voi olla esimerkiksi vaaran uhatessa helpotuksen tunne, joka tulee tilanteen selvittyä. Jos olen itse kokenut tämän, saatan havaita sen selkeämmin toisella henkilöllä kuin jos en olisi koskaan kohdannut vaaraa ja jälkeen tulevaa helpotuksen tunnetta. Steinilla tunteilla on myös hierarkkinen taso. Hyvän ystävän kuolemasta johtuvan surun tulisi olla suurempi suru kuin kynän hukkaamisesta johtuva suru. (Stein 1989, 115; Borden 2003, 39)

2.2 Liike

Merleau-Pontyn mukaan emme näe kättä, joka liikkuu, vaan liikkuvan käden. Havaintomme ei hänen mukaan koostuisi tekijästä, jolle liitämme liikkeen, vaan havaitsemme tekijän liikkeessä ja liikkeen kautta. Jos näen taivaalla linnun, en Merlea-Pontyn mukaan näkisi lintua, joka lentää, vaan havaitsen sen linnuksi, koska se lentää ja myös näyttää linnulta. Nähdessäni

lepakon yllätyn aina, ettei se olekaan lintu vaikka lentää. (Merleau-Ponty 2010, 320-321) Liike on siten liikkuvaa kohdetta ensisijaisempi, koska kohde voidaan ymmärtää liikkeen perusteella.

Neuroligista katsojatutkimusta tekevä Beatriz Calvo-Merino (2010, 157) huomasi katsojan motoriikkakeskuksen aktivoitumisen samankaltaisesti kuin itse liikettä suorittaessa, mitä hän pitää osoituksena siitä, että näköhavaintoa ja tekemistä ei saa erottaa toisistaan, vaan ne liittyvät toisiinsa. Eli katsoessani kahvikuppiin tarttumista aivoni aktivoituvat samankaltaisesti kuin tarttuessani kahvikuppiin.

Taidetutkimuksen kannalta tämä on merkittävä huomio. Keskustelu havainnon toiminnan yhtenevyydestä tai erottamisesta voidaan katsoa lähteneen liikkeelle viimeistään René Descartesilta, joka erotti nämä kaksi jyrkästi toisistaan. Calvo-Merinon kanta näiden yhdistämiseen ei kuitenkaan ole uusi, vaan Descartesin erottelua vastaan on esitetty tapoja nähdä toiminnan ja havainnon välillä jatkumo. Vaikka havainnon ja toiminnan yhteys on helppo ymmärtää jatkumona, niin neurologinen tutkimus näiden yhteyden näkymisestä aivoissa antoi mielestäni taidetutkimukselle uusia hyödyllisiä tutkimustapoja. (Calvo-Merino 2010, 156)

Liikkeen näkeminen ja kokeminen ovat limittäisiä tapahtumia. Fenomenologisessa kontekstissa erotellaan elävä liike suhteessa mekaaniseen liikkeeseen. Tämä on erottelua kinestesian ja kinesiksen välillä. Kinestesia viittaa elävien olentojen liikkeeseen ja kinesis mekaanisesti liikkeeseen. (Parviainen 2006, 9) Liikkeen näkemistä tutkin kinesteettisen empatian avulla, jonka ymmärrän Steinin empatian ja hänen liikemääritelmiensä kautta. Stein ei itse käyttänyt kinestesian käsitettä, mutta hän erottelee eri liikkeet tavalla, josta voi puhua tässä yhteydessä kinestesiana (Parviainen 2002, 326).

Liikkeelle Stein antaa neljä määritelmää, jotka eivät palaudu kokonaan toisiinsa, vaan ovat kaikki tarpeellisia ja eroteltavia liiketyyppejä. Nämä neljä liiketyyppiä ovat elävä liike, spontaani liike, mekaaninen liike ja yhdistetty liike. Elävä liike on ennalta arvaamatonta. Ihmisten ja eläinten liike on elävää liikettä, jos liike ei satu olemaan tasaisesti tapahtuvia

pakkoliikkeitä, joita ei pysty hallitsemaan. Elävä liike on toisinaan myös spontaania. Spontaani liike on ennalta arvaamatonta liikettä, jota liikkuja ei kuitenkaan hallitse itse. Tulen liekki on puhtaasti spontaania liikettä. Mekaaninen liike on ennalta arvattavaa ohjelmoitua liikettä. Liukuportaat ovat mekaanista liikettä. Yhdistetty liike on mekaanista liikettä, jossa liikkuja ei itse aiheuta liikettä. Nousuvesi on mekaanista liikettä, mutta liikkeen aiheuttaja ei ole vesi vaan kuun vetovoima. Myös auton jarrutus on yhdistettyä liikettä, koska jarrutus on mekaanista, mutta auto ei itse jarruta, vaan kuski jarruttaa. (Parviainen 2006, 117-118)

Liikeanalyysi on jakautunut eri osiin, mutta karkeasti ottaen sen voi jakaa kahteen ryhmään. Ensimmäinen on ei-kielellinen kommunikaatio, jossa antropologit ja psykologit tutkivat jokapäiväisiä toimia ja struktuureita. Toisena on esim. Labanin liiketutkimus, jossa tutkitaan liikkeen dynamiikkaa, eli liikkeen sisäisiä ominaisuuksia tai piirteitä. Tähän jälkimmäiseen ryhmään laskisin myös Steinin liikemääritelmien kautta tehtävän liiketutkimuksen. Näiden kahden tutkimustavan ero on käytännössä painotusero sen välillä, mitä liike kertoo ja miten liike rakentuu. Molemmissa liike kertoo jotakin ja molemmissa se tuotetaan tiettyjen liiketekijöiden avulla, mutta lähtökohdat ja tavoitteet saattavat erota toisistaan. (Daly 1988, 40)

Tanssi on liiketutkimuksen erityistapaus oman liikekielensä ja tilansa takia. Esimerkiksi tasaisella tempolla liikkuvaan ihmiseen kaupassa ei suhtauduta samalla tavalla kuin tasaisella tempolla liikkuvaan ihmiseen teatterissa, johon on menty katsomaan tanssiesitystä. Vaihtelevalla tempolla kävelevä ihminen jalkakäytävällä kävellessä ruuhka-aikaan saattaa taas vaikuttaa oudolta muiden kävelijöiden mielestä, jotka kävelevät tasaisesti jonossa. Katsoja ei siten näe pelkkää liikettä ja ymmärrä tanssijan kehollisuutta, vaan katsoja on jo tilassa, joka vaikuttaa havaintoon. Kaupassa, kadulla ja esityksessä nähty liike nähdään aina kulttuurillisen taustan valossa.

2.3 Kokemus tilassa ja ajassa

Fenomenologisessa viitekehyksessä tilasta ja ajasta on puhuttu sekä koettuina että

objektiivisina. Husserl on ottanut näihin kantaa, koska hänen mielenkiintona oli, miten voimme subjekteina saada varmaa objektiivista tietoa. Husserlille objektiivinen tila on sama kaikille, mutta jokainen kokee sen eri tavalla, subjektiivisena tilana (Parviainen 2007, 39). Merleau-Pontylle taas ei ole olemassa tilaa ilman ruumista (Rouhiainen 2007, 85). Kokemuksellinen tila on ollut pohjana myös Husserlin tieteenkritiikille hänen keskeneräiseksi jääneessä teoksessaan *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie : eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*.

Itse käytän tilaa toiminnan kautta luotuna, jolloin talo ei ole pelkästään rakennus tai piha taloa reunustava alue. Piha voi toiminnan kautta olla leikkialue tai puutarha. Tila saa yleisemmin merkityksen käyttötavan mukaan. Leikkaussali muistuttaa leikkaussalia vaikka sitä käyttäisi torkkumiseen, mutta jos siellä ei suoriteta leikkauksia, niin se ei enää toimita funktiotaan leikkaussalina. Käytän tilaa niin, että myös havainto ja liike ovat siihen sidottuja eivätkä erillisiä. Eli kuten leikkaussalin kohdalla, merkitys on jo huoneessa ja käytön avulla se saa toisenlaisia merkityksiä. Tanssiesityksessä suuri huomio on myös siinä, miten tilaa käytetään totutulla ja uudella tavalla. Minulle tila ei siten ole pelkästään alue, vaan tila on jotakin varten ja tila antaa liikkeelle merkityksiä kuten myös toisin päin.

Tilaa voi problematisoida myös tilan käytöllä. Jääkiekossa puolustaja vie tilaa sieltä, mihin hän on menossa. Jos kiekon syöttää sinne, mihin vastustaja on juuri menossa, ei siellä ole tilaa, kun kiekko saapuu sinne. Eli pelaaja vie tilan, johon on menossa. Toisena esimerkkinä on lähitilastani käden heilautus. Heilauttaessani kättä vien käytännössä tilan, jossa käsi tulee heilahtamaan, vaikka liike on vasta alkanut. Kolmantena keinutuoli vie tilan, jonka se tarvitsee heilumiseen, vaikka se on aina tietyllä ajan hetkellä tietyssä pisteessä. Tällä tavalla liike luo ja vie tilaa, joka tietyllä ajan hetkellä vaikuttaa tyhjältä ja onkin tyhjää. Toiminnan kautta tämä tila on kuitenkin varattua tilaa.

Nykyteknologia vaikuttaa tilan havaitsemiseen ja kokemiseen. Internet on virtuaalinen tila tai ympäristö, jossa liikutaan. Televisio ei ole kolmiulotteinen, vaan ruutu on kaksiulotteinen, jonka pystymme hahmottamaan kolmiulotteisena. Elokuviin on tullut 3D elokuvat, joiden on tarkoitus luoda elokuviin syvyyden vaikutelma, tekemättä kankaasta kolmiulotteista.

Teknologian luoma liikkuminen ja tila eivät ole todellisia fyysisiä kolmiulotteisia tiloja, joissa voi liikkua. Näin liike ja tila ovat saaneet uusia merkityksiä. Parviaisen (2007, 54) mukaan pelisimulaatiot voivat peittää allensa todellisen fyysisen kinesteettisen herkkyyden. Tanssi on kuitenkin vielä säilynyt taidemuotona, jota on tarkoitus katsoa katsomossa tai tanssia itse. Nimenomaan kinesteettinen herkkyys on tärkeä ymmärtämisen kannalta. Tai ainakin itse selitän tanssin ymmärtämisen liittyvän kinesteettiseen herkkyyteen, eli kyvykkyyteen samaistua ja ymmärtää liikettä oman kokemuksen ja liikemahdollisuuksien kautta.

Tilasta puhuessani liitän siihen tilassa olemisen, koska todellisesta tilasta puhuminen vaatii olemisen. Tilalla ei ole määritelmää, ellei joku sitä määrittele. Gaston Bachelard (2003, 66) on Tilan poetiikassa lähtenyt liikkeelle ajatuksesta, että tilaa ei voi pitää yhdentekevänä, kun kuvittelu on ottanut tilan kohteekseen. Tällä hän tarkoittaa, että tila on minulle jo jotakin, kun ajattelen sitä ja toimin siellä. Tila on muuttunut Bachelardilla eletyksi tilaksi eikä sitä voi suoraan palauttaa neutraaliksi tilaksi, jota voi mittailla ja katsella jonakin merkityksistä puhtaana.

Bachelard kysyy, miksi talon voisi ottaa jonakin muuna kuin geometrisenä ja neutraalina tilana. Asuminen ja kotoisuus ovat avaintekijöitä, miksi taloa ei tarvitse ottaa kasana tiiliä, hirsiä tai huoneita. Tässä kohtaa Bachelard mainitsee talon ihmisen metaforana oman tilan ja oman ruumiin jatkeena. Tämä johtuu hänellä siitä, että taloon asetetaan merkityksiä asumalla. (Bachelard 2003, 149-150)

Taloon asetetaan merkityksiä sen käyttötarkoituksen mukaan, mutta myös toimintaan asetetaan merkityksi riippuen tilasta, jossa ollaan. Kodissa tapahtuvassa väkivallassa ja kadulla tapahtuvassa väkivallassa loukataan henkilön koskemattomuutta ja molemmissa paikoissa täytyy voida kokea olevansa turvassa, mutta näissä näkyy kuitenkin aste-ero. Niihin ei suhtauduta täysin samoin, koska tila vaikuttaa siihen, millä tavalla toiminta nähdään. Esityksen suhteen erottelu näkyy siinä, tanssiiko tanssija kadulla vai teatterissa.

Tone Pernille Østern esitti tanssiopettajalle ja -tutkimukselle kuusi eri tilamääritelmää, jotka näkyvät toiminnallisena tilana. Nämä kuusi tilan määritelmää ovat eletty tila, fiktiivinen tila,

esteettinen tila, narratiivinen tila, kulttuurillinen tila ja poliittinen tila. Nämä kuusi tilaa menevät osittain limittäin, mutta niiden on tarkoitus painottaa eri tasoja. Eletty tila on näistä kuitenkin yhteydessä kaikkiin muihin tiloihin. Eletty tila on jaettu siinä olevien kehojen kesken. Eletty tila on kehollisesti tila, jossa on ajattelu, liike, tunteminen, samaistuminen ja kommunikointi. Eletty tila yhteisenä tilana mahdollistaisi katsojan samaistumisen tanssijaan. Østern yrittääkin sanoa, että eletty tila tarjoaa kokemuksen rinnakkaiselosta muiden ihmisten kanssa. (Østern 2009, 132 ja 138)

Muita tiloja voi selventää parhaiten hänen kokemuksistaan tanssiessaan pyörätuolissa olevan Veran kanssa. Rytmi ja liikkeen symmetrisyys tuntui puuttuvan täysin, koska jaloilla ei voinut tehdä samanlaisia kuvioita, joihin oli tanssijana tottunut. Pyörätuolissa ollut Vera kuitenkin vastasi hänen kosketukseen kosketuksella ja painoi kädellään Østernin kättä vastaan. Näin he alkoivat yhdessä liikkua Østern työntäessä pyörätuolia, jossa Vera istui. Tässä vaiheessa liikkeessä oleva tila, aika ja dynamiikka alkoivat vastata totuttua tanssia. (Østern 2010, 51-52)

Esteettisellä tilalla Østern tarkoittaa omaksuttuja tapoja ja tottumuksia eikä kauneutta. Kulttuurista tilaa, johon kuuluu tanssin historiat ja käytännöt, pidän esteettisen tilan kanssa rinnakkaisena. Tanssiessaan Veran kanssa joutui Østern miettimään, mitä hän pitää tanssina ja mitä ei. Esteettinen tila joutui koetukselle, koska Østern ei voinut liikkua pyörätuolissa olevan parinsa kanssa totutulla tavalla. Liikkeen suunnat ja liikkeen muodostaminen olivat erilaisia. Kulttuurinen tila näkyy tässä siinä, että Østern joutui miettimään, näkyykö heidän liikkeessään tanssin piirteitä, jotka ovat kulttuurisesti tietynlaisia. (Østern 2010, 51-52; Østern 2009, 143-144 ja 152)

Improvisointi pyörätuolissa olevan kanssa oli erityisesti fiktiivisen tilan käyttöä, joka tarkoittaa uusien merkityksien ja uusien tapojen luomista. Fiktiivinen tila on Østernille leikkikenttä, jossa voi kokeilla uusia liikkumisen ja tilankäytön tapoja. Uusien tapojen luomisen lisäksi tässä tapahtuu totunnaisten sääntöjen rikkomista, joka kuuluu poliittiseen tilaan. Fiktiivinen tila ei voi nähdäkseni esiintyä esteettisen tilan kanssa samanaikaisesti, tai ainakaan samaa asiaa koskien, koska esteettinen on totutut tavat ja fiktiivinen on uusien luomista. Veran kanssa tanssiminen voi tuntua tietyiltä piirteiltään tutulta tanssimiselta, joka

kuuluu esteettisen tilaan, mutta uusien tapojen luominen ei kuulu esteettisen vaan fiktiiviseen tilaan. Poliittisen tilan ja kulttuurisen tilan kanssa on negatiivinen jännite. Poliittinen tila esiintyy erityisesti jonkin vähemmän sovinnaisen tavan kanssa, joka silloin rikkoo kulttuurillisesti totuttua. (Østern 2010, 51-52; Østern 2009, 139 ja 141 ja 161)

Narratiivinen tila, jota olisi voinut kutsua myös kognitiiviseksi tilaksi tai mentaalitilaksi, tulee esille kun havainnollistetaan improvisaatioharjoitus kielelle (Østern 2010, 51-52; Østern 2009, 149). Narratiivinen tila on kielellinen tila, jonka ulkopuolelle jää kaikki, jota emme voi kääntää kielelle. Minulla voi olla tuntemus, jota en pysty selittämään, joka ei siten kuulu narratiiviseen tilaan. Eletty tila on näiden tilojen jonkinlainen yläkäsite. Esteettinen ja fiktiivinen tila ovat toisiaan poissulkevia ja kulttuurinen ja poliittinen tila määrittyvät toistensa avulla. Narratiivinen tila on näiden kaikkien kanssa limittäinen olemalla niiden kielellinen ulottuvuus.

2.4 Sosiaalinen kanssakäyminen ja toiset subjektit/ihmiset

Sosiaalisessa kanssakäymisessä on yhteisiä ja ymmärrettäviä sääntöjä. Jos kieli ei olisi jollakin tavalla yhteistä kaikille samaa kieltä puhuville, niin emme ymmärtäisi toisiamme ollenkaan. Puhuisimme täysin omaa kieltämme. Wittgensteinin (1999, 151) yksityisen kielen argumentti sanoo tähän, että kielemme ei voi olla yksityistä, koska toinen ihminen voi ymmärtää kielen kautta, miltä minun henkilökohtainen aistimukseni tuntuu. Tässä työssä keskeinen kysymys on, miten katsoja voi ymmärtää esiintyjää. En pidä liikkeen näkemistä ja suorittamista erillisinä, toisistaan riippumattomina tapahtumina, vaan tanssijan ja katsojan välillä on sama, yhteinen tapahtuma. Kysymys vain on, millä tavalla tämä yhteinen liike tai yhteinen tila tulee ymmärtää.

Steinin empatia tai Merleau-Pontyn määrittämät erilaiset kehon tasot, kuten kehoskeema, kehon kuva ja sosiaalinen keho, eivät selitä, miksi meillä on yhteinen tila ja kuinka ymmärrämme yhteisen todellisuuden. Tätä varten esittelen intersubjektiivisuuden käsitteen, jonka merkitys ja käyttötapa vaihtelee, mutta joka tapauksessa se on jonkinlainen yhteisen

todellisuuden muodostaminen. Esitän siitä erilaisia fenomenologiassa olevia käyttötapoja. Fenomenologien piirissä intersubjektiivisuus oli Heideggerilla väline yhteisten sääntöjen luomiseen. Hänelle intersubjektiivisuus on ihmisten konkreettisessa kanssakäymisessä. Sartre kritisoi tätä lähtökohtaa ja itse painottaa empatiaa intersubjektiivisuuden tuottajana. Empatia on yhteisen todellisuuden tapauksessa ainoastaan erityistapaus. Empatia ei riitä selittämään sosiaalisten sääntöjen tai kielen muodostumista. Empatia on kanssakäymisessä erityismuoto, joka ei riitä kuvaamaan kaikkea, mitä intersubjektiivisuudella voi kuvata. Husserlille intersubjektiivisuuden avulla subjektit luovat yhteisen objektiivisen todellisuuden. Husserlilla tämä liittyy kysymykseen, miten voimme tietää jotakin objektiivisesta maailmasta. Jos muut kokevat samanlaisen kokemuksen kanssani, niin silloin kokemus ei ole mielikuvitustani, vaan luultavasti jollain tavalla todellista. (Zahavi 2001, 155 ja 158-160)

Ranskalaisen sosiologin ja etnologin Marcel Maussin ruumiillisuudessa on keskeisenä kysymys, millä tavalla eleet ja toiminta opitaan yhteisesti kulttuurillisesti. Eleiden oppiminen kulttuurillisesti johtuu siitä, että olemme sosiaalisia subjekteja, jota Carrie Noland pitää intersubjektiivisuutena. Maussilla toimintatavat kehollistetaan, jonka jälkeen niistä voi olla vaikea päästä eroon. Hänellä on esimerkki uimisesta. Sukeltaessa opetettiin aiemmin laittaan silmät kiinni veteen mentäessä ja vedessä avata silmät. Nykyään opetetaan toisin päin. Myös aiemmin opetettiin nielaisemaan hieman vettä ja sitten sylkäisemään se pois. Nykyään tämä tapa on jäänyt pois. Se oli Maussin mielestä myös erittäin typerä tapa, mutta hän ei enää itse pääse irti tästä tavasta. Veden nieleminen uidessa on ruumiillistunut hänellä. Uimisesimerkki on hyvä, koska uiminen ei ole niin merkityksellinen, että tapahtumaan liittyisi vaikka hengissä pysyminen. Uiminen voi olla ihan yhtä antoisaa ja hauskaa monella eri tyylillä ja nämä eri tyylit opitaan ja kehollistetaan. (Noland 2009, 23 ja 46)

Merleau-Pontyn eletutkimuksessa anatomien vaikutus on olematon ja kaikki eleet ovat jollakin tavoin kulttuurillisesti opittuja (Noland 2009, 61). Tämä näkökanta asettaa eleiden opettamisen ja kulttuuriin sopeutumisen mielenkiintoiseen asemaan. Merleau-Pontyllä havainnointi sosiaalisessa ympäristössä tapahtuu muiden käytöksen vertailulla, eli ymmärrän omaa kulttuuriani, koska muut toimivat samalla tavalla kuin itse toimisin (Merleau-Ponty 2010, 406). Tällöin käytös on avaava tekijä kulttuurin ymmärtämisessä. Esimerkiksi kaupan

kassalla käyminen on selkeä ja yksinkertainen tapahtuma, paitsi jos menen toiseen maahan kauppaan, jossa on erilainen jonotus- ja maksusysteemi. Sosiaalisen kehon kohdalla tässä näkyy ympäristön vastuun, koska tietyn kokoiset standardimitoissa olevat tuolit ja vaatteet asettavat kehon välittömästi tiettyyn asemaan yhteiskunnassa.

Tanssin ymmärtämisen yhteydessä liitän intersubjektiivisuuteen yhtäältä empatian avulla välittömän ja suoran liikkeen havaitsemisen ja jonkinlaisen ymmärryksen toisista subjekteista sekä toisaalta yhteisten sääntöjen luomisen eri tanssityylien ymmärtämisessä. Ensimmäinen osa liittyy siis kahden subjektin väliseen kohtaamiseen. Toinen osa on yleisemmin yhteisenä sääntönä, jota siis käsittelen intersubjektiivisuuden kautta.

Kieli ja yhteiset säännöt, kuten tanssityyliin vakiintuneet liikkeet, ovat selkeästi intersubjektiivisuutta ymmärrettynä yhteisten sääntöjen luomisena.[3] Steinilla (1989, 64) empatia on intersubjektiivisuuden mahdollistava tekijä. Zahavi (2001, 153-154) oli sitä mieltä, et empatia on seuraus intersubjektiivisuudesta eikä intersubjektiivisuutta voi johtaa empatiasta. Empatia ja intersubjektiivisuus liittyvät välttämättä toisiinsa, koska empatian kokemus vaatii toisia subjekteja ja intersubjektiivisuuteen kuuluu toisten subjektien kokemuksien jakaminen. Ainakaan tämän työn kannalta ei kuitenkaan ole tullut tarvetta selvittää, kumpi olisi ensisijainen käsite. Nämä käsitteet toimivat rinnakkaisina eri tarkoituksia varten. Empatian kautta käsittelen liikkeen havaitsemista ja ymmärtämistä. Intersubjektiivisuuden kautta käsittelen yhteistä merkitystä ja yhteistä todellisuutta.

[3] Jürgen Habermasilla kieli ei kuulunut intersubjektiivisuuteen, vaan kieli oli intersubjektiivisuuden mahdollistava tekijä, mutta minä ymmärrän kielen yhteisinä sääntöinä ja intersubjketiivisuuteen lasken yhteiset säännöt (Zahavi 2001, 165-166).

3. TANSSI

Tanssiesityksen voi karkeasti ottaen jakaa kolmeen osaan, jotka ovat koreografin idea, tanssijan esitys ja katsojan havainto. Harvoista esityksistä voi ajatella, että esitys olisi luotu täysin ajattelematta katsojaa tai tanssija vain tanssii eikä kiinnitä huomiota koreografian idean esiintuomiseen ja yleisöön (Preston-Dunlop 2002, 12). Pidän esityksen lopullisena merkityksenä sitä, miten katsojat sen näkevät. Tanssija on välittäjän koreografin idean ja yleisön tulkinnan välillä, jos tanssija on itse tehnyt koreografian voi häntä pitää välittäjä oman idean ja yleisön välillä, mutta silloinkin voi pitää kiinni tästä kolmiosaisesta erottelusta esityksen idean, esityksen ja yleisön tulkinnan välillä. Tanssin merkitys ei ole riippuvainen yksistään ideasta tai toteutuksesta, mutta ne antavat suunnan tulkinnalle.

Tanssiesityksen tekijät muodostuvat ensisijaisesti liikkeen, tilan, valon, äänen ja ajan käytöstä. Toisinaan voi käyttää teatterille tai sirkukselle ominaisia tekijöitä, kuten puhetta tai katossa olevia liinoja, joiden avulla voi kiivetä ja liikkua ilmassa. Tässä luvussa keskityn tanssijaan ja tapoihin luoda tanssilla merkityksiä. Neljännessä kappaleessa selvitän, millä tavalla nämä tekijät vaikuttavat katsojan havaintoon.

Tanssijan kehollisuuden tutkimisessa keskityn kehoon sen muokkaamisen ja tekniikan opettelun kautta, miten keho näyttäytyy sekä kokemuksellisena että instrumenttina. Keho on tanssijalle väline, työkalu ja kommunikoinnin keino. Sillä esitetään koreografin ideaa.

3.1 Tanssija

Tanssitutkimuksessa huomioidaan tanssi, tanssija, katsoja ja esityksen kokonaisuus eri tavoin. Työssäni käyttämistä tutkijoista Parviainen keskittyy eniten tanssijaan, Laban tanssijan käyttämään tilaan ja tanssijan välittämään tunteeseen, Reynolds katsojaan ja Østern opettajan ja oppilaan väliseen suhteeseen tilan kautta.

Tapa suhtautua tanssijaan vaihtelee tanssityylin mukaan. Tanssija tai tanssiryhmä on koreografin väline esityksen tekemiseen. Jokaisella tanssityylillä on oma historiansa ja sitä kautta liikekielensä, joka määrittelee tanssityylin. Tanssija on esityksessä välittäjän osassa. Tanssijan voi nähdä tätä kautta instrumenttina, jota voi muokata tekniseen suoritukseen sopivaksi. Klassista balettia voi pitää osana taidekulttuurin tuotantokoneistoa, koska siinä koreografille tanssijan keho on väline, jolla tuottaa teknisesti liikkeitä (Parviainen 1994, 36). Tämän vastaesimerkkinä voi pitää kontakti-improvisaatiota ja butoa, joissa keskitytään enemmän siihen, millä tavalla liike tuntuu eikä siihen, mikä liike suoritetaan ja kuinka monta kertaa (Østern 2009, 155-157).[4]

Preston-Dunlop ja Sanchez-Colberg sanovat tanssin rakentuneen koodien ja normien päälle. Tässä he puhuvat oikeanlaisesta toiminnasta ja tanssista. Vääränlainen tanssi ja toiminta ovat normien ja koodien rikkomista. Ravintolassa on tarkoitus syödä oikeanlaisesti haarukalla ja veitsellä eikä varpailla. Tanssissa taas noudatetaan tyylilajin sääntöjä, kuten tietynlaista nilkkojen ojentamista. Tanssigenret muodostuvat normiston kautta, joka on opittua ja omaksuttua, ja näiden normien muodostuminen ja niiden rikkominen on aina sidoksissa johonkin kulttuuriseen kontekstiin. (Preston-Dunlop 2002, 21)

Länsimainen tanssitraditio on hierarkkinen järjestelmä, jossa tanssija on koreografin ja tanssiopettajan alapuolella. Tanssijan ei ole soveliasta kyseenalaistaa tai välttämättä edes keskustella liikkeiden mielekkyydestä, vaan tanssija on hiljainen ja valittu osa esitystä. Tanssijan osa on olla passiivista ja muokattavaa materiaalia. (Parviainen 1998, 107) Tämä väite ei tienkään ole normatiivinen vaan kuvaileva. Tanssija saa kyseenalaistaa opettajaa, mutta se ei ole suotavaa tai tapana. Tanssitradition hierarkkisuus myös vahvistaa tanssijaa esineellistettävissä olevana instrumenttina, välineenä koreografin esitykseen.

Tanssija harjoittelee ja kokee katsojaan nähden tanssin kehollisesti, kun taas katsojalla ja koreografilla painotus on visuaalisessa (Parviainen 1998, 135). Tässä tanssijan ja koreografin tai tanssijan ja katsojan erottelussa on mielenkiintoisinta, miten tanssijan kehollisen

[4] Kontakti-improvisaatio on nykytanssissa kehittynyt harjoittelumuoto, jossa liikutaan eri tavoin ohjaillen toista kosketuksella. Buto on japanilainen tanssimuoto.

kokemuksen ja katsojan visuaalisen kokemuksen voi yhdistää. Tanssija kuitenkin käyttää peiliä hyväkseen opetellessaan koreografiaa ja koreografi on tietoinen liikkeistä, joita valitsee koreografiaansa. Katsojan visuaalista osaa ja tanssijan kokevaa osaa ei kuitenkaan saa erottaa erilaisiksi tapahtumiksi, koska katsojalla tapahtuu huomattavasti aivotoimintaa motoristisilla alueilla liikkeellisesti tuttujen liikkeiden avulla (Calvo-Merino 2010, 162-163). Näkeminen ja tekeminen eivät ole toisistaan riippumattomia tapahtumia. Visuaalisesti tanssi tulee tanssijalle peilin kautta, ja motoriikkakeskuksen aktivoituminen katsoessa tekee liikkeestä ja liikkumisesta yhteisen sekä tanssijalle että katsojalle. Havainto ja teko eivät siten ole erotettavissa toisistaan, vaan niissä on yhteisiä tekijöitä. Tanssimisessa pidänkin keskeisenä sitä, miten tanssija voi harjoittelullaan oppia jakamaan katsojan kanssa visuaalisen ja liikkeellisen kokemuksen halutulla tavalla.

3.2 Tanssija ja keho

Merleau-Pontyn subjektikeho ja objektikeho näkyvät sekä tanssijan tekemisessä että tanssijan ja katsojan yhdistävänä tekijänä. Tanssijalle subjektikeho on tanssin kehollista havaintoa, jossa tanssiminen tuntuu tietynlaiselta. Objektikehon tanssija näkee peilistä ja omaan kehoonsa tanssijan on otettava objektiivinen suhde nähdäkseen, miltä näyttää ulospäin. Katsojan aivot reagoivat eri tavalla motorisesti tuttujen liikkeiden kohdalla, jota on pidetty tukena väitteelle, että havainto ja teko eivät ole erotettavissa toisistaan kahdeksi erilliseksi tapahtumaksi (esim. Calvo-Merino 2010). Merleau-Pontyn termein subjektikehon ja objektikehon yhdistymistä katsojan ja esiintyjän välillä voi kutsua lihalliseksi kiasmaksi, jossa keho itselleen ja keho itsessään, eli koskettaja ja kosketettu yhdistyvät kokonaisuudeksi (Parviainen 1998, 64).

Kun koreografi haluaa esittää koreografiansa tarkasti oman ideansa mukaan, voi tanssijan nähdä ohjelmoitavana esineenä. Tällöin tanssijan voi nähdä koreografin välineenä, jonka käyttäjäystävällisyys mitataan sillä, kuinka helppoa tanssijan ohjaaminen ja muokkaaminen on koreografille. Koreografi voi myös vastakkaisesti haluta tanssijan esittävän itseään. Tarkoittaen, että tanssija tulkitsee koreografiaa itselleen luontaisella liikkumisella.

Näyttelijät ja tanssijat sopivat erilaisiin rooleihin riippuen heidän ulkonäöstään. Kukaan ei laittaisi vahingossa lasta esittämään aikuisen vanhempaa, vaan toisin päin, ellei tarkoituksella haluttaisi luoda ristiriitaista tilannetta laittamalla lapsi vanhemmaksi ja aikuinen lapseksi. Ikä on yksi fyysinen tekijä, jota pituuden tavoin ei voi itse kontrolloida. Hiukset, lihasten koko tai rusketus taas on enemmän tai vähemmän itse kontrolloitavissa. Tanssijat sopeutuvat teknisesti eri rooleihin tanssityylien ja oman teknisen osaamisensa mukaan, joka on kehitettävissä oleva ominaisuus.

Ruumiinmuokkaamista voi tutkia somaattisten menetelmien avulla. Angloamerikkalaisessa kontekstissa somaattisilla menetelmillä tarkoitetaan kehoterapioita ja kehonhallintaan liittyviä liikkeen harjoittelumuotoja, kuten Pilates-menetelmä, Alexander-tekniitta, Feldenkrais-menetelmä, kehopsykoterapia (Rouhiainen 2006, 10). Somaattisia toimintoja voi jakaa kokonaisvaltaisiin, holistiseen ryhmään, tai täsmälliseen, jonkin nimenomaisen kohteen kehittämiseen. Jälkimmäiseen ryhmään kuuluvia, täsmäkohteisiin suuntautuvaa toimintaa, ovat mm. kynsien lakkaaminen, rusketus, kauneusleikkaukset. Holistisia somaattisia toimintoja ovat mm. jooga ja tai chi, joiden nähdään sisältävän sekä henkisiä että fyysisiä ominaisuuksia. (Shusterman 2000, 158)

Parviainen kutsuu ilmiötä, jossa tanssijat muokkaavat kehoaan erilaisilla lajeilla, kuten useilla eri tanssityyleillä, itsepuolustuslajeilla, joogalla ja muilla somaattisilla lajeilla, nimikkeellä kumikeho. Foster on kutsunut tätä tanssijoiden kehonmuokkausilmiötä nimellä vuokrakeho (*hired body*). (Parviainen 1998, 101) Parviaisen määritelmä kumikeholle oli saavuttaa keho, joka on hoikka, taipuisa ja jäntevä keho, joka kykenee nopeisiin ja selkeisiin liikkeisiin (Rouhiainen 2003, 242).

Kehonmuokkaus, josta Parviainen ja Foster tässä puhuvat, on Rouhiaisen mukaan mahdollista liittää Shustermanin käsitteisiin representatiivisesta ja performatiivisesta kehosta, mutta jättää Shustermanin kokevan kehon ulkopuolelle. Representatiivinen kehittää ja painottaa ulkoista olemusta ja ulkomuotoa. Performatiivinen keskittyy taitoon ja kehon liikkeiden funktionaalisiin näkökulmiin. Kumikehon ulkopuolelle jäävä kokemuksellinen keho on kehon

esteettinen laatu, tuntemukset. Nämä kolme Shustermanin somaattista tasoa ovat suhteessa toisiinsa ja täydentävät toisiaan, mutta ne on mahdollista erottaa tavoitteiden ja päämäärän suhteen. (Rouhiainen 2003, 243)

Ulkonäön lisäksi sosiaalinen keho näyttäytyy ulospäin totutun liikkumisen kautta. Calvo-Merino puhuu yleisistä liikkeistä kuten kävely, juokseminen, kurottaminen yms. Sen lisäksi on erityiset tai henkilökohtaiset liikkeet, joita oppii erityisharjoittelun avulla. Balettitanssijoilla on yleiset liikkeet ja balettiin kuuluvat liikkeet. Harjoittelulla on saavutettu tekniikka, joka mahdollistaa erityistoimintojen suorittamisen. (Calvo-Merino 2010, 155)

Johdantona kehon muokkaamiseen voi subjektikehon, objektikehon ja sosiaalisen kehon sekä kehoskeeman ja kehonkuvan ideat voi nähdä Shustermanilla hänen jakaessaan sômaestetiikan analyyttiseen, pragmatistiseen ja käytännölliseen. Käytännöllinen osa on Shustermanilla tekemistä, joka on kielen ja teoretisoimisen ulkopuolella. Analyyttinen on puhtaasti teoreettista. Pragmatistisen osan avulla voi käyttää analyyttisen teoreettista tietoa kehollisen osaamisen parantamiseen. (Shusterman 2000, 141-144) Tässä jaossa pilateksen voi nähdä pragmatistisena. Analyyttista on lääketieteellinen tutkimus, jossa on havaittu tietystä lihasten hyödyntämisestä olevan hyötyä, mikä on kehonkuvan ja objektikehon tutkimista. Kokemuksellinen on käytännössä pilatestunneilla käymistä ja oma kokemus harjoitteiden suorittamisesta, eli subjektikeho ja toiminnan kautta myös kehoskeema liittyvät tähän.

3.2.1 Tekniikka ja keho välineinä

Labanilla kehoa käytetään instrumenttina mm. tanssiessa, tapellessa ja urheillessa. Liikkeen suorittaminen voidaan tehdä tarpeellisuuden tai mielihalujen mukaan. Mielihaluissa näkyy liikkumistyylin makuasiat. Jos pidän lennokkaasta ja ilmavasta kävelystä, niin saatan kävellä lennokkaasti ja ilmavasti ilman, että se on paikasta toiseen siirtymisen kannalta tarpeellista. Laban sisällyttää välineelliseen toimintaan liikkeen ilmaisemisen, jota en itse laske kehon käyttöön instrumenttina. Näen kehon instrumenttina mekaanisesti ja teknisesti suorittaessa enkä ilmaisevana tai tulkitsevana. (Laban 1966, 35)

Tanssitekniikasta puhuessa voidaan tarkoittaa kehon käyttämistä instrumenttina tietyn liikkeen oikeaoppiseen suorittamiseen tai tekniikkasanaan voidaan liittää tietyt liikekielen ja tanssityylin esteettisyyden vaatimukset. Jälkimmäinen tulee selvimmin esille kun tanssitekniikasta puhutaan hyvin tanssimisen yhteydessä. Hyvä tanssiminen ei tarkoita pelkästään kehonhallintaa ja liikkeen oikeaoppista suorittamista, vaan silloin puhutaan myös esteettisyydestä ja taidosta. (Parviainen 1998, 102)

Tekniikka erotetaan toisinaan tilanteista ja tilasta, jossa sitä suoritetaan. Tanssitekniikkaa esittävissä kirjoissa liike kuvataan objektiivisena ja puhtaana neutraalissa tilassa suoritettuna. Kuvissa esiintyvä tanssija ei saa viedä liikaa huomiota, vaan hän on ikään kuin anonyymi. Asuna on yleensä trikoo, joissa liike näkyy parhaiten. Tanssija ei kommunikoi tai ole yhteydessä tilaan, mikä tekee liikkeistä objektivoituja. (Parviainen 1998, 103)

Tekniikka voidaan eristää tällä tavalla toiminnasta, mutta aina tila, jossa olen, on jokin tila. Harjoitellessani tanssisalissa toimintaani pidetään hyväksyttävänä ja yleisenä. Siellä on tarkoituskin harjoitella. Kun tekniikka otetaan itseisarvoksi, poistetaan tanssijalta tietyllä tavalla persoonallisuus. Koetansseissa ei katsota vain riittävää tekniikkaa vaan tanssijaa kokonaisuutena, eli hyvä tanssija ja tekniikka eivät ole synonyymejä keskenään.

Teatteriohjaajan ja -tutkijan Eugenio Barban mukaan on olemassa tekniikkamyytti, jonka mukaan tekniikan osaaminen antaisi jotakin taitoa ja tietoa, ilman subjektin panosta. Hän jakoi liikkeiden tekniikan jokapäiväisiin tekniikoihin ja ylimääräisiin tekniikoihin, joita ei käytetä arkisissa askareissa. Ylimääräiset tekniikat ovat esiintyjän ammatilliset tekniikat, jotka saavutetaan harjoittelemalla. Ylimääräisten tekniikoiden harjoittelu lisää henkilökohtaista kehollista tietoa. Ylimääräiset tekniikat, kuten basson soitto, on siten kehotekniikka, joka vaatii erillistä opettelua. (Parviainen 1998, 126)

Bassoa ei opi soittamaan soittamatta eikä pesäpalloa opi pelaamaan pelaamatta. Molempia voi oppia itsekseen tekemällä, mutta opettajan sanalliset neuvot auttavat omien virheiden korjaamisessa, joita ei välttämättä tajua virheiksi ennen kuin joku huomauttaa niistä. Esimerkiksi hartioiden ja lantion asennon muuttaminen voi tehdä käsien käyttämisestä

helpompaa bassoa soittaessa.

Liikelaajuutta ja liiketaitoja voi Parviaisen käsitteiden avulla tutkia kehon topografian avulla, joka muovautuu jos-niin-rakenteen mukaan Kehon topografialla Parviainen tarkoittaa liikkumista ruumiin kartan tai maastojen mukaan. Jos-niin-rakenne on Parviaiselle materiaalis-tilallis-liikkeellinen. Hänen esimerkissään juoksija havaitsee juostessaan erilaista poltetta ja pistoa lihaksissaan, minkä johdosta juoksijan liiketieto lisääntyy. Tietty lantion asento saattaa auttaa hengityksen rauhoittamisessa ja selän rentouttamisessa enemmän. Tässä esimerkissä juoksija havaitsee, että jos juoksen tässä asennossa, niin tämä tuntuu tältä. Jos-niin-rakenne on tässä yhteydessä toiminnan kautta kehollista herkkyyttä lisäävä eikä propositionaalinen väite, josta seuraa jokin tieto. Tämä rakenne Parviaisella ei vaadi ensin ajattelua ja aiheen käsittelyä, vaan liiketietoisuuden lisääntyminen aiheuttaa havaintoja, jotka kehittävät ruumiin käyttöä. (Parviainen 2006, 86-87).

Tekemällä oppimisen voi liittää kehotekniikoihin. Maussille käytännön toimintatavat ovat *habituksia*, jolla hän viittasi kreikan sanaan *hexis*, jonka voi kääntää englanniksi *disposition*, taipumus. Kehotekniikat ovat *habituksen* toteuttamista. *Habitus* muuttuu kulttuurillisesti. Se myös saa arvon, sitä järkeillään ja se on upotettuna kulttuurilliseen kontekstiin. (Crossley 2007, 86) Tanssitaiteen professori Kirsi Monni (2004, 214) pitää kehotekniikoita tapana asettaa ihminen yhteiskuntaan tietyllä tavalla. Habitusta ei siten pelkästään ymmärretä kulttuurillisesta kontekstista vaan se myös asettaa toimijan siihen kontekstiin. Käytämme kehotekniikoita jatkuvasti tajuamatta sitä, koska pidämme niitä niin normaaleina ja tavallisina, kuten omaksuttu tapa kävellä tai nukkua (Parviainen 1998, 125). Kehotekniikoita harjoittamalla saavutetaan jokapäiväisten tekniikoiden lisäksi uusia henkilökohtaisia tekniikoita.

Kehotekniikoita voi eritellä viidellä eri kategorialla, jotka ovat peräisin Marcel Maussilta.[5] Ensimmäisenä on kehon hallinta jonkin liikkeen, kuten hypyn suorittamiseksi. Nämä ovat yksinkertaisia liikkeitä, jotka opitaan lapsena, mutta niitä voi kehittää tiettyyn suuntaan.

[5] Marcel Mauss alkoi tutkia kehotekniikoita huomattuaan, että brittisotilaat eivät ensimmäisen maailmansodan aikana osanneet käyttää ranskalaisia lapioita. Hän myös huomasi nukkumisen, kävelemisen ja uimisen olevan kulttuurillisesti ja historiallisesti erilaista. (Parviainen 2006, 173)

Kolmiloikkaaja suhtautuu hyppäämiseen eri tavalla kuin neljävuotias lapsi. Toisena on sosiaalisesti ja kulttuurillisesti muodostuneet liikkumisen tyylit. Kolmantena on kehon muovaaminen asentojen avulla. Neljäntenä on instrumenttien tai työkalujen käyttö. Käyttötapoja on monenlaisia, mutta ne muovaavat kehoamme ja mahdollisesti sulautuvat kehoomme, kuten silmälasit. Viidentenä tekniikkana voi pitää koneita. Koneen käyttäminen ei vaadi tekijältä samanlaisia käsityötaitoja kuten työkalujen käyttö. (Parviainen 2006, 173-177)

Kehoa voi muokata kolmella erilaisella tavoitteella suljetun tekniikan, suoran tekniikan tai epäsuoran tekniikan avulla. Suljetussa tekniikassa noudatetaan tiettyjä sääntöjä. Suorissa tekniikoissa kehitetään jotain tiettyä kehon osaa. Epäsuorat tekniikat ovat kehollista opettelua ilman valmiiksi asetettua päämäärää. Seuraavaksi esitän vielä esimerkit kaikista kolmesta tekniikasta. Klassista balettia voi pitää suljettuna tekniikkana, jossa liikkeet tulee suorittaa tietyllä tavalla. Jalan lihasvoiman kasvattaminen kuntosalilla jalkaliikkeitä tehden on suoran tekniikan hyödyntämistä. Epäsuoraksi tekniikaksi voi kutsua tanssissa kontakti-improvisaatiota, jonka tarkoituksena on lisätä tietoisuutta ja mahdollisuuksia omista liikkeistä. Kontakti-improvisaatiossa yleensä lähdetään liikkumaan ilman musiikkia vain vastaten jollain tavalla toisen liikkeisiin. (Parviainen 2006, 184-186)

Mauss piti kehoa ja kehollistamista epämääräisinä termeinä ja käsitteli näitä kehotekniikan kautta (Crossley 2007, 86-87). Niiden avulla näkee, miten sosiaalinen keho on muovautunut ympäristöön opittujen tapojen avulla. Kehotekniikat ovat kulttuurisesti tuotettuja. Sanoisin, että tässä mielessä Maussia voi verrata Merleau-Pontyyn, jonka mielestä eleet ovat täysin kulttuurisesti muodostuneita, kuten hänen esimerkissään vihaisuudesta, joka näkyy länsimaalaisilla punaiseksi muuttumisena, mutta japanilaisilla hymyilynä (Noland 2009, 61). Liikkeen näkeminen kulttuurisina kehotekniikoina, joita voi pitää joko jokapäiväisinä tai ylimääräisinä, asettavat tanssin asemaan, jossa liike näkyy sekä arkipäiväisesti tuttuna että erityisenä, tiettyyn tanssityyliin kuuluvana.

3.3 Tanssija ja liike

Parviainen erottaa kinestesian ja kinesiksen käsitteet toisistaan, joista ensimmäisellä hän viittaa elävien olentojen toiminnallisuuteen sekä liikekokemuksiin ja jälkimmäisellä elottomien olioiden liikkeeseen sekä liikkeeseen mekaanisesti tuotettuna (Parviainen 2006, 9). Suomen kielessä kinestesialla voi tarkoittaa myös yksinkertaisesti liikeaistia, joka ei ole merkitykseltään sama kuin Parviaisen ja minun tapani puhua kinestesiasta. Parviaiselle kinestesia on rajapinta sisäisen ja ulkoisen maailman yhdistäjänä (Parviainen 2007, 46).

Aistien kannalta kinestesia on moniaistinen. Kinestesia on ruumiin sisäistä tietoa kuten, lihaksista sekä nivelistä ja ruumiin ulkoista tietoa kuten näköhavainnot. Ensimmäistä voi tutkia nimikkeellä proprioseptinen ja jälkimmäistä eksteroseptinen. Eli kinestesia on tietoa omasta ruumiista ja asennoista sekä oman ruumiin tuntemuksista kuten kivusta. Oman ruumiini ulkopuolelta kinesteettisyys liittyy muiden tekemiin liikkeisiin ja muiden ruumiiden havainnointiin. (Reason ym. 2010, 52-53)

Jonkinlaisen sisäisen kokemuksen ja ulkoisen maailman yhdistäminen liiketutkimuksessa, ja erityisesti tanssiin soveltuvassa liiketutkimuksessa, on sopiva aloittaa Labanin *effort*-teoriasta. Laban jakaa liikkeen neljään tekijään, jotka ovat voima, aika, tila ja sulavuus (Laban 1963, 13).[6] *Effort*-teoriassaan Laban tutkii näitä neljää liikkeen tekijää liikkeen merkityksen antajina. E*ffort*-teoriassa oleva liikkeen tai toiminnan pyrkimys nousee sisäisesti ja näkyy ulkoisesti (Laban 1988, 25-26). Voiman käyttö näyttäytyy kevyen tai raskaan näköisenä liikkeenä. Aika ilmentyy vapaana tai stressaantuneena liikkeenä, jossa taistelen aikaa vastaan. Tilaa käytetään laajasti tai rajoittuneesti ja varoen. Sulavuus näkyy liikkeessä vapaana tai sidottuna. Vapaa liike virtaa ja liikettä on vaikea pysäyttää. Sidottu liike on hallitumpaa ja mahdollista pysäyttää heti haluttaessa. Jokaisessa näistä neljästä liiketekijästä niiden käyttö voidaan jakaa puolesta tai vastaan, kuten voimaa vastustava tai voiman mukana menevä liike. (Laban 1979, 62-65)

Vasaran käyttö menee *effort*-teorian jaon mukaan suureen voiman ja tilan käyttöön. Aika on

[6] Nämä neljä tekijää ovat englanniksi weight, space, time, flow (Laban 1963, 13). Nämä suomennokset kuitenkin kuvaavat mielestäni tarkoituksia paremmin.

nopea ja sulavuus on vapaa. Kun asetan neulaa lankaan, on voiman käyttö pientä, kuten myös tilan. Teen sen varovasti, jolloin käytän aikaa niin paljon kuin tarvitsen. Sulavuus on sidottua, koska en töki lankaa ja toivo sen sujahtavan neulansilmään, vaan pyrin hallitsemaan liikettä täysin. Vasaralla luominen ja langan pistäminen neulan silmään ovat praktisia, tietyn tehtävän täyttämiseen tähtääviä liikkeitä, mutta leikissä ja tanssissa liike stimuloi tanssijaa (Laban 1988, 25).

Effortin havaitsemisen ja suorittamisen paremmuudet ovat erotettavissa toisistaan. Huono liikkuja voi havaita hyvin ja hyvä liikkuja voi havaita huonosti. (Laban 1979, 6) Saatan itse olla muiden mielestä huono esiintymään, mutta silti havaita muiden esiintymisen heikkouksia ja vahvuuksia. Samoin opettajalta ei vaadita itse samanlaista taitoa kuin hän vaatii oppilailtaan. *Effort*-teoriaa voi käyttää tässä tilanteessa hyväksi selittämällä neljän liiketekijän avulla, millä tavalla minä esiinnyin ja mitä siinä olisi voinut muuttaa. Esimerkiksi puhetta pitäessäni saattaa puheeni olla nykivää, eli pidän pieniä taukoja joiden jälkeen sanon seuraavan sanan tai lauseen todella nopeasti, ikään kuin olisin myöhässä sen lausumisessa. Tässä esimerkissä ajankäyttöni on stressaantunutta ja sulavuus on sidottua, eli näyttää kuin taistelisin aikaa vastaan pyrkien hallitsemaan sanojeni lausumista liiankin tarkkasti. Näin voi käsitteellistää tekijöitä, joiden takia esitykseni ei näytä luontevalta ja miellyttävältä.

Labanin liiketekijöiden lisäksi tanssissa on erotettavissa eri liiketyyppejä. Steinin neljä liiketyyppiä eli elävän liikkeen, mekaanisen liikkeen, spontaanin liikkeen ja yhdistetyn liikkeen esittelin luvussa 2.2. Elävä liike näkyy näistä selvimmin tanssissa. Esimerkiksi tanssijan esittäessä neuroottista henkilöä tulee liikkeen olla tunteen näyttämistä katsojalle. Mekaanisen liikkeen koreografiassa voi tehdä robottimaisella liikkeellä tai esityksessä voi käyttää teollisuuskoneita[7]. Spontaaniin liikkeeseen, jolla Stein tarkoitti ennalta arvaamatonta ja hallitsematonta liikettä, Stein laski esimerkiksi tulen liekin. Tämän voi tanssiin tuoda tuulikoneiden ja lakanoiden tai savun avulla. Yhdistettyä liikettä, jolla Stein tarkoitti koneen liikettä, jota ihminen ohjailee, on tanssissa esimerkiksi valojen käyttö.

[7] Thomas Freundlich käytti teoksessaan Actuator vuodelta 2008 teollisuuskonetta, jonka kanssa suoritti dueton. Hän oli itse ohjelmoinut koneen liikkeet tarkasti puolen tunnin esitystä varten. Aiheesta lisää ja Freundlichin haastattelu prosessista katso (Monni 2008).

Liikkuvien koneiden ja tanssin suurimmaksi eroksi voi esittää koneiden liikkeen vastavuoroisuuden puuttumisen. Koneiden liike on harvoin vastavuoroista ihmisen kanssa. Liukuovet vastaavat liikkeeseen, mutta vain sulkeutuen tai avautuen. Liukuoven kanssa tanssiminen tuntuu yksikseen tanssimiselta. Robottikoiran voi ohjelmoida tanssimaan tietyllä tavalla. Kun koiran kääntää kyljelleen ja laittaa tanssimaan, se tanssii kuten seisaallaan tajuamatta olevansa kyljellään. Silloinkaan robottikone ei vastaa ympäristöön millään tavalla. Parviaisen (2006, 125) väite onkin, että kone ei voi toimia vastavuoroisesti ihmisen kanssa, koska kone voi toimia vain siihen ohjelmoitujen käskyjen sisällä. Vastavuoroisuuden vaatimus liikkeessä on vakava vaatimus siinä mielessä, että sitä voi pitää kommunikoinnin edellytyksenä. Jos tanssiva kone ei ole vastavuoroinen, en välttämättä kiinnostu tanssimaan sen kanssa, koska ajattelen sen liikkuvan itsekseen ohjelmointinsa mukaan. Jos emme kuitenkaan oleta, että koneen pitäisi osata tanssia hyvin, vaan kuten huono tanssija, niin vaatimus saattaisi toteutua. Voin itse tanssia robottikoiran rytmin mukaan, jolloin tanssimme näyttää muiden silmissä yhdessä tanssimiselta.

Steinin liiketyyppien lisäksi tanssista voi erottaa jonkinlainen tanssin liikelaadun. Laban kutsuu tilaharmoniaksi harmonista ja nautittavaa liikettä, vastakohtana groteskille liikkeelle, joka herättää hänen mukaansa katsojassa samanlaisen vastareaktion kuin epäharmonisen musiikin kuuntelu (Brooks 1993, 31). Itse en pitäisi tätä arvottavana väitteenä, sen sävystä huolimatta, vaan liikkeellä voi hakea sekä miellyttävyyttä tai sillä voi herättää inhoa. Kumpikaan näistä ei ole toista taidokkaampaa liikettä, vaan ne ovat vain eri tarkoituksiin.

Liikkuessa tanssijalla tai urheilijalla kehittyy kinesteettinen sensitiivisyys eri tavoin harjoittelun ja erilaisten kehotekniikoiden ansiosta kuin henkilöllä, joka ei harjoittele liikkumista. Tämän alaluvun alussa esitin kinestesiaan kuuluvan erottelun sisäisestä ja ulkoisesta havainnoista, eli näköhavainto on ulkoinen ja sydämen tykytys on sisäinen. Monni (2004, 221) esittää, että tanssija voi olla ajatuksissaan niin uppoutunut kehon sisäiseen proprioseptiseen tietoisuuteen siitä, miten hän fyysisesti toimii, että havahtuu ulkoisten aistin informaatioon vasta horjahtaessaan katukivetykseltä tai jäädessään melkein auton alle. Pidän tätä esimerkkinä siitä, miten erilaiset liiketavat muuttavat liikeherkkyyttä ja tapaa suhtautua liikkeeseen.

3.4 Tanssija tilassa ja ajassa

Tanssin tekniikkakirjojen tapa esittää liikkeen oikeaoppisuutta ja esteettisyttä voi pitää esimerkkinä siitä, miten tanssissa liikettä voi objektivoida ja unohtaa tanssijan tila, jossa tanssitaan. Parviainen puhuu tässä yhteydessä geometrisestä tilasta, mutta yhtä hyviä tapoja olisi puhua neutraalista tilasta tai puhtaasta tilasta. Tarkoituksena on silti jättää tilan käsittely tietoisesti tanssin ulkopuolelle. (Parviainen 1998, 109) Tanssin merkitys ei kuitenkaan tule pelkästään liikkeestä, vaan tanssi saa merkityksen kokonaisuutena lavastuksen, musiikin, liikkeen, puvustuksen yms. yhteisvaikutuksena (Parviainen 1998, 163).

Tanssija esiintyy tilassa, joka voi olla teatteri tai vaihtoehtoisesti vaikka ostoskeskus. Tila voi olla rajattu, että katsoja tietää, mikä on esitystä ja mikä ei tai esiintyjiä voi olla yleisön joukossa, jolloin yleisön tila on osa esityksen tilaa. Laban (1966) tutki notaatiojärjestelmäänsä varten kinesfääriä[8], jota hän piti tanssijan henkilökohtaisena tilana. Keho on aina tilassa ja käyttää tilaa. Kinesfääri oli Labanille liikkujan henkilökohtainen tila, jonka ulkopuolella oli muu tila. Kinesfääri on tila, johon yletyn seisoessani. Eli ojentaessani jalan tai käden, piirrän ilmaan kinesfäärini ulkoreunan, eli henkilökohtainen tilani tässä yhteydessä on ulottuvuuteni kokoinen. Kinesfääri liikkuu mukanamme sitä mukaa kun itse liikumme. (Laban 1966, 10) Diana Green (2010, 57) puhuu yksilötilasta ja yleisestä tilasta, joista yksilötila on samanlainen kuin Labanin kinesfääri, mutta se ei liiku mukana vaan silloin pysytään paikoillaan, ja yleinen tila on kaikki muu tila, jossa voi liikkua.

Laban ymmärsi liikkeen eletyn tilan ja eletyn kehon kautta, mutta teki tutkimustaan geometrisen tilan kautta (Parviainen 1998, 44). Ajan käyttö sijoittuu akselille yhtäkkisen ja harkitun väliin. Painon käytössä voiman käyttö on vahvan ja heikon välissä. Tilan käyttö on joustavaa, jolloin on laaja liikerata tai suoraa, jolloin on rajoitettu liikerata. Liikkeen virtaus sijoittuu asteikolle vapaan ja sidotun väliin, jossa vapaata liikettä on vaikea pysäyttää kesken

[8] Kinesfääriä kuvataan yleensä piirtämällä ihmisen ympärille laatikko ja jakamalla laatikosta ylä-, ala- ja keskitasot. Tämä kuva on notaatiojärjestelmän ymmärtämistä varten hyödyllinen, missä on tasojen reunoille piirretty yhteensä kaksikymmentä kuusi pistettä plus keskipiste, joka asettuu laatikossa olevan ihmisen lantion seudulle. Jos laatikossa oleva ihminen nostaisi käden, se menisi laatikosta läpi, eli todelliset liikkeen rajat näkyisi kuvasta, jossa käsien, jalkojen ja yläruumiin kohdalla piirtäisi ympyrät kuvaamaan kunkin ruumiin osan reaalista liikelaajuutta.

liikkeen ja sidottu liike on hallittua ja mahdollista pysäyttää milloin vain kesken. (Laban 1979, 64-65) Näitä vastapareja katsoessa huomaa, että ne ovat liikkeen laajuutta, nopeutta ja hallitsemista koskevia. Tila ei näyttäydy niissä tilana vaan tilan käyttönä.

Tanssiesityksen tapahtumista tilassa voi tutkia negatiivisen tilan käsitteellä, jota voi kutsua myös tyhjäksi esitystilaksi. Tanssikompositiossa on erotettu positiivinen ja negatiivinen tila. Negatiivinen tila on avoin tila, joka on staattisten pysyvien struktuurien kuten lavasteiden ja yleisön rajaama tyhjä esitystila. Positiivinen tila rajaa negatiivista tilaa, joka mahdollistaa mielikuvituksen luoman tilankäytön. Symbolinen tila on negatiivista tilaa, johon on luotu merkityksiä. Symbolinen tila näkyy esimerkiksi miimikon esityksessä. Miimikko näkymättömän kuution sisällä on symbolisessa tilassa, jossa tyhjään tilaan on luotu kuvitelma kuutiosta. (Green 2010, 80-81).

Greenin esimerkki positiivisesta ja negatiivisesta tilasta on M. C. Escherin teos *Encounter* (1944), jossa kaksi eri hahmoa on silhuettina päällekkäin, jolloin katsojan täytyy keskittyä toiseen ja pitää toista taustana (Green 2010, 80). Tämä on sama asia kuin erityisesti Gestalt-psykologiassa käytetty Rubinin vaasi, jonka on tuonut tunnetuksi psykologi Edgar Rubin. Rubinin vaasi on silhuetti, jossa keskellä on vaasi, mutta reunoilla on kaksi toisiaan tuijottavaa kasoprofiilia. Tätä tutkitaan hahmo-tausta-havaintona, koska toinen kuva täytyy nähdä taustana, eli negatiivisena tilana, ja toinen hahmona, eli positiivisena tilana. (Hunt 1993, 290-291)

Tanssi on liikkeen lisäksi liikkumattomuutta. Tilan käytön mukaan liikelaajuudet saavat erilaisia merkityksiä ja käyttötapoja. Tämän voi huomata paikallaan kävelyn ja eteenpäin kävelyn erossa. Kävely paikallaan on kävelyä, joka on ymmärrettävissä rytmillisesti tai hermostuneisuutena, mutta kävely liikkuen muodostaa kuviota ja käyttää tilaa eri merkityksiin kuin paikallaan kävely. Tilankäytöllisesti paikallaan kävely tapahtuu Greenin termein yksilötilassa ja ympäriinsä kävely tapahtuu yleisessä tilassa. Jos kävely tapahtuu esityslavalla, on lava negatiivista tilaa, ja jos kävely tapahtuu kadulla, on talojen rajaama alue negatiivista tilaa.

Green antaa tanssiharjoituksia tilan käytöstä, joista käy ilmi, millä tavalla tanssi näyttäytyy tilassa ja kuinka tilaan luodaan merkityksiä tanssilla. Ensimmäisessä harjoituksessa parin kanssa muovataan ilmaa ympärillä kommunikoimatta puheella. Tässä voi nähdä ilmassa kuvioita liikeratojen mukaan. Jos kävelen ympyrää, niin toinen näkee siinä ympyrän. Tai jos teen säännöllisiä korkeuseroja tai seiniä, kuin miimikko näkymättömässä astiassa. Symbolisen tilan käyttö näkyy parhaiten teatterissa ja tässä yhteydessä Green mainitsee miimikon laatikossa tai pyöräilemässä ilman pyörää. (Green 2010, 77, 81)

Toisessa harjoituksessa tuli kuvitella toiselle seinustalla polttava kuumuus, johon reagoi yllättävänä kuumana, polttavana tunteena. Tämän jälkeen lopputila alkaa kylmentyä nopeaa vauhtia ja täytyy mennä lämpimään kohti kuumaa seinää. Sitten kuumuuden keskeltä alkaa kuulua sireenit. Huoneeseen tulee ulkopuolelta piste, joka tekee huoneesta tyhjiötä ja vetää tanssijaa sisäänsä. Tässä koreografi on antanut paikoille merkityksiä, joita siinä ei ennalta ole olemassa. Se on negatiivisen tilan käyttöä symbolisena tilana. (Green 2010, 79-80)

3.5 Taito

Tällä hetkellä tanssin keskeisimpinä tekijöinä olen esitellyt liikkeen ja tilan. Tanssi on näiden käyttöä teknisesti sekä taiteellisesti. Taiteellisuus on taidon kohdalla vaikeampi käsite, koska sitä ei voi verrata lopputulokseen samalla tavoin kuin lääkärin tai pokerin pelaajan työtä, joka näkyy kohtuullisen selkeästi lopputuloksessa.

Ilkka Niiniluoto on sanonut taidon ja tiedon erosta, että hän tietää miten kolmoisschalkow tehdään, mutta ei osaa tehdä sitä. Tämä kielessä oleva ero on myös brittifilosofi Gilbert Rylen *know how* ja *know that* käsitteiden pohjalla. Gilbert Ryle erotteli termit *know how* ja *know that*, joista *know that* on propositionaalista tietoa ja *know how* osaamista. Rylen huomautus oli, että englannin kielessä ei ole sopivaa termiä osaamiselle. (Niiniluoto 1992, 54) Rylella taitava shakin pelaaja ei joudu miettimään sääntöjä, vaan hän on kokemuksen kautta oppinut toimimaan hyväksi katsotulla tavalla. Rylen asiantuntija ei osaa erotella, mitä hän tekee. Taitava toimija ei Rylella toimi sääntöjen mukaan, eikä myöskään osaa eritellä erilaisia

teorioita, joiden mukaan toimia. Taitava nyrkkeilijä tai lääkäri on taitava, jos muut pitävät heitä taitavina. (Parviainen 2002, 18)

Rylen kaltaista asiantuntijuutta on myös Hubert Dreyfusin ja Stuart Dreyfusin taidon eri tasoja kuvaavassa mallissa. Dreyfuseilla propositionaalinen tieto mahdollistaa oppimisen. Intuitio on heille kokemuksen luoma kyky havaita tilanteessa oikea toimintatapa nopeammin. Asiantuntijuuteen ei siten liity mystisiä, selittämättömiä kykyjä, vaan kyse on oppimisesta. Dreyfusit esittävät viisi eri taitavuutta. Aloittelija noudattaa tilanteeseen viittaavia sääntöjä. Edistynyt aloittelija ottaa huomioon aikaisemman kokemuksen. Kolmantena on pystyvä, joka osaa rakentaa strategian olennaisten tekijöiden pohjalta. Neljäntenä mallissa oleva pätevä valitsee toimintasuunnitelman välittömästi kokemuksensa perusteella. Viimeisenä oleva asiantuntija löytää ratkaisun ilman rationaalista päättelyä intuitiivisesti. (Niiniluoto 1992, 56)

Ryle on Niiniluodon mukaan oikeassa erotellessaan käsitteet, mutta väärässä puhuessaan kahdesta tiedon lajista, koska osaaminen on osa taitoa. Taitoon voi laskea kuuluvaksi sekä toimiminen että jonkinlainen tieto toiminnan suorittamisesta. Kun *know how* ymmärretään osana taitoon kuuluvaa tieto, se on erityistapaus propositionaalisesta tiedosta, koska silloin siihen sisältyy tietoa toiminnan säännöistä. Taidossa on siten sekä tekeminen, että tieto tekemisestä, mutta sitä ei tule ottaa tiedosta riippumattomaksi tai siihen kuuluvaksi. (Niiniluoto 1992, 54-55)

Taito on Labanille harjoittelun viimeinen ja täydellinen taso. Taitava puuseppä tai taitava tanssija pystyvät suorittamaan oman tehtävänsä mahdollisimman vaivattoman ja helpon näköisesti. Taidokas toimija suorittaa liikkeen *effort*-teorian mukaan mahdollisimman hyvin (Laban 1979, 14). Tämän voi muotoilla puusepän ja tanssijan kohdalla, että heidän liikkumisensa on mahdollisimman taloudellista (Laban 1963, 6). Uintiesimerkillä tätä voi selittää sillä, että uidessani kroolia pää koko ajan pinnalla tehden käsillä mahdollisimman isoa ympyrää, käytän voimaa ja tilaa hyvin paljon. Kun pienennän käsien liikerataa ja opettelen pitämään päätä veden tasolla ottaen happea aina välillä sivulta, on *efforttini* muuttunut painon ja tilan suhteen. Samalla toimintani kuluttaa vähemmän voimia minulta. Tällöin olen kehittynyt taidokkaammaksi. Laban ei kuitenkaan erottele, miten taitavaa toimintaa voisi

porrastaa eri tasoihin.

Todellinen taito vaatii Labanilla kaksi tekijää. Ensimmäinen on työhön vaadittu *effortin* mukainen toiminta. Toiseksi toiminnassa täytyy pystyä saavuttaan pitkäkestoisuus. Eli työn taitamisen lisäksi on taidettava varmuus tekemisessä. Laban puhuu työstä, koska hän tutki tehdastyöläisten toimintaa ja pyrki tuottaman liiketutkimuksellaan tehokkuutta työläisille. Tanssijan taidossa näen tehokkuuden erityisesti siinä, että tekniikka on hyvin hallussa. Silloin tanssija pystyy pitkäkestoiseen suoritukseen ja tanssimaan moitteettomasti väsyneenäkin. (Laban 1979, 50)

Labanin *effort*-teoria on mielenkiintoinen taidon kannalta siinäkin mielessä, että se kattaa myös tulkinnan. *Effort* on Labanille sisäinen sykäys, joka aiheuttaa liikkeen (Laban 1963, 10). Neljällä liiketekijällä, voimalla, ajalla, tilalla ja sulavuudella voi tutkia erilaisia tekijöitä, jotka liikkeessä näkyvät, mutta tavoitteena on saavuttaa vakuuttava liike. Esimerkiksi vihaisen lyönnin tekeminen vaatii, että lyönti näyttää nimenomaan vihaiselta. Liikkeitä ja eleitä voi tutkia liiketekijöiden avulla ulkoisesti ja hiukan mekaanisesti, mutta ne eivät itsessään riitä taitavaan toimintaa, aivan kuten Niiniluodon esimerkki kolmoisschalkowista. Hän voi tietää kaikki tekijät, joita liikkeessä täytyy tehdä, mutta se ei tarkoita osaamista.

Kun erotetaan tekeminen propositionaalisesta tietämisestä jää jäljelle vaikeus siitä, miten suhtautua taitavaan toimintaan, kun tekijä ei osaa kunnolla selittää, mitä hän tekee. Sekä Ryle, Dreyfusit että Merleau-Ponty esittävät esimerkkejä taitavista toimijoista, jotka eivät osaa sanallisesti selittää tekemistään. Neurologisessa tutkimuksessa on katsottu kestomuistin sisältävän kaksi erillistä osaa, joista toisessa on verbaalisti selitettävä tieto, joka on tietoisesti tavoitettavissa. Toinen osa on toiminnallinen tieto, jota ei voi selittää kielellisesti eikä siihen ole tietoisesti pääsyä vaan se ilmenee toiminnassa. Ensimmäiseen kuuluvat tarinat ja tapahtumat ja toiseen kuuluvat toiminnat kuten juokseminen, uiminen ja tuttujen reittien kulkeminen. Taitava toiminta on siis mielestäni mahdollista ymmärtää niin, että sitä ei tarvitse osata selittää, vaan toiminta tulee opettelun kautta ikään kuin automaattiseksi. (Bläsing 2010, 82-83)

Dreyfusien ja Rylen malli taitavasta toimijasta on hyvin tekninen ja toimintaan otetaan mekaaninen suhde, joka ei riitä selittämään esteettisiä ja tulkinnallisia eroja. Tanssityyleissä oleva liikekieli on muuttuvaista, mutta pääsääntöisesti siinä voi koko ajan nähdä vakiintuneen liikekielen. Tanssin opettelu on tämän takia sääntöjen seuraamista ja siltä kannalta mekaanista. Vasta vähän aikaa tanssinut oppilas suorittaa liikkeitä opetuksen sääntöjen mukaan. Jos hän sattuu toimimaan intuitiivisesti, menee liike luultavasti väärin, koska hänellä ei ole vielä tarvittavaa taitoa liikkeen suorittamiseen. Kauemmin tanssineelta voi odottaa jonkinlaista koreografian tulkintaa, jota Rylen ja Dreyfusien mallit eivät mielestäni selitä.

Kun otetaan tanssi esittävänä taidemuotona, voidaan sanoa, ettei hyvä tanssija tanssi yksistään teknisesti, vaan elää ja tulkitsee liikkeen (Parviainen 1998, 104). Tanssijan täytyy kuitenkin olla omaksunut liikkeeseen vaadittava taito, jolloin tekniikkaa voi pitää hyvän tanssijan alkuoletuksena. Hyvän määritelmään voi erottaa liikkeen teknisen suorittamisen lisäksi liikkeen tulkinta. Tätä voi verrata Labanin tapaan nähdä näyttelijän taitona kyky luoda katsojan kanssa kaksisuuntainen intiimi ja unohtumaton hetki liikkeen avulla (Laban 1963, 6-7).

3.5.1 Tanssija tulkitsijana

Tanssiesitys voi olla kerronnallinen, jolloin yleisölle halutaan esittää tietty juoni tai esitys voi olla ilman juonta, jolloin tanssija pyrkii liikkeellään tarjoamaan katsojalle jotakin katsomisen arvoista. Labanin tekemän jaon mukaan juonellinen esitys on mimeettistä tanssia ja tunteiden esittäminen liikkeellä puhdasta tanssia. Mimeettisessä tanssissa on jokin sanallisesti kerrottava tarina ja puhtaassa tanssissa on liikkeen tai tunteen esittämistä, joka ensisijaisesti havaitaan kehollisesti ja toissijaisesti sitä voi selittää kielellisesti, kuten surun tunne, joka ensisijaisesti tunnetaan, mutta se voidaan myös selittää sanallisesti. Molempia esittämisen tapoja on mahdollista verrata näyttelijän työhön, valehteluun tai johonkin normaalin elämän tapahtumaan kuten kaupassakäyntiin tai ystävän tapaamiseen.

Tanssijan tarkoitus on tuoda koreografin aihe näkyväksi. Tanssin voi sanoa tapahtuvan tanssijassa eikä tanssijan ulkopuolella. Tanssijan näkeminen liikkeen välittäjänä on

tulkinnallisesti hankala, koska liikkeellä ei tuoteta formaalia kieltä, jota katsoja voi suoraan tulkita. Katsoja ymmärtää tanssin aiheen intersubjektiivisesti oman maailmasuhteensa pohjalta. (Parviainen 1998, 137)

Esityksen tulkinta voi erota eri katsojilla joko sen takia, että tanssija on epäonnistunut esityksessä tai sen takia, että kahdella katsojalla on erilainen kokemus ja suhtautuminen eri liikkeisiin. Pidän tulkintaa vääränä, jos katsoja ei ole huomannut tärkeää käännekohtaa, jonka olisi täytynyt antaa oikeanlainen kuva esityksen tarkoituksesta. Jos esimerkiksi lukija ymmärtäisi tämän tekstin niin, etten pidä tanssijan henkilökohtaista kehoa millään tavalla merkityksellisenä esityksen kannalta, olisi tulkinta väärä. Minun oma tarkoitukseni ei tietenkään määrää sitä, minkä pitäisi olla oikea tulkinta, mutta tässä kysymyksessä kehon merkitys tulee tekstistä ilmi. Merkitys ei siis ole vain minun tavoitteissa vaan tulee ilmi tekstistä. Useissa tilanteissa tanssiesitys tai kirja voi olla avoin erilaisille tulkinnoille, jolloin erilaiset tulkinnat eivät ole vääriä. Esittäjän täytyy kuitenkin onnistua siinä määrin, että mahdollinen avoimen tai tarkan tulkinnan tekeminen onnistuu halutulla tavalla.

Käytän lähestymistapaa, jossa havaitaan empaattisesti ja keskityn erityisesti saatuun kokemukseen, jossa korostuu havaitsijan oma tunne. Vaikka en vaadi kokemukselle neurotieteellistä evidenssiä, niin neurologinen tutkimus tukee väitettä, ettei empatia ole luulo. Havaitsen toisen subjektin itseni kautta, jolloin havainto on aina tullut minun oman historiallisen taustani valossa, mutta havaintoni kohde on kuitenkin toinen keho (Ruonakoski 2011, 102). Neurologiset tutkimukset ovat tukeneet näkemystä, että havaitsen toisen tunteen, kuten esimerkissä, jossa rakastavaiset näkivät peilistä toisen saavan sähköiskuja (luku 2.1.3). Havintoni sisältöä ei siten pidä pitää pelkästään arvailuna. Fenomenologisen tanssitutkimuksen etu nerutologiaan nähden on siinä, että sen avulla on helpompi tutkia esittämistä katsojan kannalta, koska ei tarvita tutkimuslaitteiston asettamista katsojalle. Fenomenologisen kehotutkimuksen ja neurotieteiden ei siten tarvitse olla vastakkaisia, vaan rinnakkaisia, eri tarkoituksiin sopivia.

Äskeistä selittäen rakkauden voi kuvata pakkoneuroosina. En saata rakastuneena saada toista millään pois mielestäni ja odotan, mihin aikaan on sopiva aika soittaa hänelle. Jos hän ei

vastaa, niin koen sen hirveän raskaana pettymyksenä ja jos hän vastaa, niin huojennun välittömästi. Tätä tunneskaalaa ei käydä läpi tutulle soittaessa, kysyessä autoa lainaan. Miten voin esittää rakastunutta? Esittäessäni rakastunutta en voi sekoittaa aivokemioitani luodakseni kemiallisesti pakkomiellehäiriön. Tällöin kehollinen tutkimus täyttää erilaisen osan käyttäytymisen ja esittämisen tutkimisen suhteen kuin neurotieteet. Esittäjältä ei kuitenkaan vaadita aivokemioiden muuttamista, vaan esittää ruumiillaan ymmärrettävästi. Jos katsoja kokee tilanteessa samoja tunteita kuin rakastuneena, niin silloin näyttelijän esitys on aiheuttanut jonkinlaisen tunnetartunnan ja tätä kautta, myös empatian täyttyminen katsojalla on mahdollista.

Teemme tahtomattamme pieniä mikroeleitä, jotka voivat paljastaa valehtelun. Nämä eleet ovat hyvin nopeita, mutta ne on löydetty nauhoittamalla haastatteluja ja katsomalla nauhoitukset hidastettuna. Yhdessä esimerkissä masentunut tyttö valehteli sairaalahenkilökunnalle olevansa jo kunnossa ja iloinen. Myöhemmin hän myönsi valehdelleensa, koska halusi pois sairaalasta. Tätä nauhaa näytettiin kahdelle ryhmälle, joista toinen oli kokeneita psykiatrian alan työtekijöitä ja toinen tavallisia ihmisiä, joilla ei ollut kokemusta tunteiden lukemisesta. Ensimmäinen ryhmä havaitsi normaalinopeudella näytetyllä nauhalla, että tytöllä ei ollut kaikki hyvin, mutta jälkimmäinen ryhmä piti ensin tyttöä iloisena. Kun nauha näytettiin hidastettuna, huomasi toinenkin ryhmä selkeitä surullisuuden merkkejä. (Ekman 2001, 129-130)

Noland huomasi näyttelijöillä mikroeleitä katsoessaan Bill Violan (1998) teosta *The Quintet of the Astonished*, joka oli osa hänen The *Passions* -sarjaa. Teos on videoinstallaatio jossa on kuvattu 384 kuvaa sekunnissa tallentavalla kameralla noin minuutin mittainen esitys ja hidastettu se kuudentoista minuutin mittaiseksi. Teoksessa näyttelijöiden täytyi nopeasti vaihtaa erilaisista dramaattisista tunteista toisiin. Hidastuksessa näkyi naaman nytkähtelyä ja käsien tärinää, jota ei normaalinopeudella huomannut. (Noland 2009, 67-68, 71-72)

Noland sanoo tahattomista eleistä, että suuri osa niistä on opeteltavissa ja että nämä mikroeleet eivät sinällään ole taitoa, mutta ne ovat taidon rakennuspalikoita (Noland 2009, 71-72). Tunteiden esittämistä enemmän me kuitenkin käytämme keskustelevia eleitä kuten

äänenpainoja ja käsillä elehtimistä (Ekman 2001, 127). Koska havaitsemme mikroeleitä, niin näyttelijän on pystyttävä näitä näyttämään, ollakseen tarpeeksi uskottava. Hymyily ja lennokkaat liikkeet voivat kertoa iloisesta ja huolettomasta henkilöstä. Tässä on kuitenkin nyt erotettu kaksi eri eleiden näyttäytymistä, eli selkeästi näkyvä merkityksellinen ja suoraan kommunikoiva ele ja harjaantuneelle katsojalle näkyvät mikroeleet, jotka eivät saa olla ristiriidassa roolihahmon tunteen kanssa. Jos näyttelijä pystyy esittämään mikroeleitä, jotka vastaavat hahmon tilaa, niin hänestä saa aidomman vaikutelman.

Empatiaa, sympatiaa tai tunnetartuntaa ei voi saada pois päältä esityksessä. Katsojan havainto muodostuu samojen tekijöiden avulla niin näytelmässä kuin myös työpaikalla. Esityksessä siten mikroeleet näkyvät läpi. Sen lisäksi, että katsoja näkee esityksen myös empatian kautta, niin näyttelemisen voi nähdä ylipäätään mahdolliseksi empatian avulla. Steinin empatian kolmannessa vaiheessa objektivoimme havaintomme, jonka voimme vapaaehtoisesti silloin myös toistaa parhaamme mukaan (Parviainen 2002b, 332).

Valehteluohjeeksi Paul Ekman (2001, 33) ehdotti valetunteen ottamista, eli voi miettiä kovasti jotakin itselle tapahtunutta tilannetta sanoessa vuorosanoja. Surullista hahmoa esittäessä voi miettiä omaa surullista kokemusta, jolloin näkyvä suru saattaa vaikuttaa vakuuttavammalta eikä surun näyttelemiseltä. Oman kokemuksen tuominen esiin näytellessä on myös metodinäyttelemisen piirre, joka on tullut näyttelemiseen venäläisen näyttelijä-ohjaaja Konstantin Stanislavskin toimesta. Hänen metodinsa voi jakaa kolmeen osaan, joista ensimmäinen on hahmon tilanteen tai tunteen kuvitteleminen omien elämäntilanteiden kautta. Toiseksi tämä tunne tulee esittää vilpittömästi, että katsoja luulee sitä mahdollisimman todelliseksi. Kolmantena on vaikein osuus, jota on yritetty viedä eri keinoin eteenpäin Stanislavskin jälkeen. Se on intiimin tilanteen esittäminen sadan ihmisen edessä. Suuri yleisö viimeistään tekee tilanteesta hankalan. Tavoitteena on silti saada katsojalle esitettyä tilanne niin, että siihen voisi samaistua mahdollisimman helposti. (Schechner 2006, 179)

3.6 Yhteenveto tanssijasta

Tanssija käyttää tanssityylien kautta erilaisia kulttuurin koodeja, oikeaoppisia liikkeitä, jotka näkyvät opeteltuna tekniikkana. Tanssi itsessään tapahtuu tilassa ja muovaa tilaa ympärillään. Taito näkyy näiden yhdistämisessä kokonaisuudeksi, josta yleisölle välittyy jotakin. Tilan merkityksen kannalta tanssissa välittyy toiminnallinen tila hyvin negatiivisen tilan ansiosta, joka on tyhjä esitystila. Tila näkyy selkeästi tilan käyttönä. Liikkeen normatiivisuuden ja kerronnallisuuden, tai mimeettisten esitysten valossa tanssin liike on hyvin kommunikatiivista ja sisältää koodien seuraamista, joka ei juurikaan eroa liiketavassaan sanattoman viestinnän vastaanottamisesta.

Tanssissa painottuu suurelta osin liikkeen kokeminen ja tunteminen suhteessa kerronnallisuuteen. Tanssiesityksen ei pidä esittää tarinaa, vaan tuoda tunne liikkeen avulla katsojalle. Tältä osin tanssijan liikettä tutkiessa on luontevaa yhdistää fenomenologista kehotutkimusta, joissa painottuu kokeminen ja havainnon muodostuminen, ja sanattoman viestinnän tukimusta, jossa liike nähdään enemmän koodeina.

4. KATSOJA

Katsojan kohdalla kysymys on esityksen ymmärtämisestä. Miten on mahdollista, että ymmärrän tanssia ja mitä ymmärtämisellä tässä tarkoitetaan? Tässä luvussa pyrin avaamaan erilaisia ymmärtämisen tasoja. Ensimmäiseksi pohjalla olevaksi tasoksi kutsuisin kehollista havaintoa, jota yritän avata kinesteettisen empatian avulla. Sen jälkeen tulevat kulttuurisesti ja historiallisesti merkityksen saavien tekijöiden tunteminen, kuten tyylisuuntien tunteminen ja esityksessä näkyvien viittausten tietäminen. Tämän esitän intersubjektiivisuuden käsitteen kautta.

Ymmärtämisen jaan kielelliseen tulkintaan ja ei-kielelliseen tuntemiseen. Kun näen tanssiesityksen tai kuulen musiikkia, josta saan jotakin irti, voin sanoa ymmärtäneeni sitä, vaikken osaisi sanoa, mikä esityksessä tai musiikissa oli tarkoituksena tai tarinana. Liike voi olla käytännöllistä, kuten puiden hakkaaminen, tai vaikeammin symbolista (Laban 1963, 92). Puiden hakkaaminen on käytännöllistä, tiettyyn päämäärään tähtäävää. Hermostuneet liikkeet ovat tunnetilasta aiheutuvia liikkeitä. Tiilen osoittaminen kädellä voi tarkoittaa käytännöllisesti, että toisitko tuon tiilen minulle. Tiilen osoittaminen tärisevällä kädellä tarkoittaa, että toisitko tuon tiilen minulle, mutta se voi kertoa myös minun olevan jo väsynyt päivän töiden jälkeen. Nämä ovat ihan jokapäiväisiä ja normaaleja kommunikaation muotoja, mutta erotan ne toisistaan, koska haluan erotella, mitä erilaisia tapoja liikkeen havaitsemisessa on tanssiesityksen kannalta. Kerronnan ja esittäjän harjoittelun kannalta on myös oleellista, mitä liikkeellä halutaan kertoa ja millä tavalla ilmaisu on selkeintä.

4.1 Esityksen tulkintatapojen muodostuminen

Rudolf Laban esitti kysymyksen, voiko tanssija esittää liikkeellään Eevaa poimimassa kielletyn puun hedelmää niin, että tarinaa tietämätön ymmärtää, mitä tapahtuu. Hän vastasi tähän itse: ei voi. Tällaiseen liikkeeseen ei voi lisätä intertekstuaalisia viittauksia, kuten viittausta Raamattuun. Omenan voi silti poimia hyvin monella eri tavalla. Tunteiden

esittämiseen ja välittämiseen ei tarvita sanoja. Jos Eeva haluaa ottaa hedelmän ahneudesta, niin hänen koko kehonsa syöksähtää nopeasti ja voimakkaasti poimimaan hedelmää. (Laban 1963, 1 ja 3) Raamatun tarinaa kielletyn puun hedelmän syömisestä ei voi kertoa yksistään liikkeellä, mutta muulla tavoin viittauksen voi tietenkin tehdä. Koska tarinan voi kertoa maalauksessa, niin silloin sen voi kertoa tanssissa lavastuksella.

Tanssin analysoiminen avaa esitystä tai ainakin auttaa hahmottamaan, minkälaisia tanssiesityksiä voi olla ja kuinka niitä voisi tulkita. Parviaisen (1998, 178) mukaan emme voi analysoimalla saavuttaa tanssia kokonaisuutenaan, mutta voimme kaikki ymmärtää tanssia, koska se on kommunikointia liikeaistin kautta. Tanssin näkemisessä on aina ensimmäisenä liike, jota voi tulkita. Tanssista voi aina ymmärtää jotakin pelkästään liikkeen kautta, mutta siinä on myös muita puolia, kuten intertekstuaaliset viittaukset, jotka ovat koreografin idean kannalta oleellisia, mutta vaativat katsojalta esitietoja. Labanin esimerkki tanssin kehollisesta painotuksesta suhteessa kieleen ja analyysiin on, että minun ei tule tietää sanaa *plié*[9] osatakseni suorittaa *pliién* (Laban 1963, 53).

Tanssi on tekemistä ja liikkumista eikä puhumista ja selittämistä, mutta *pliién* tekeminen on kuitenkin vain yksi tapaus, jossa sanallinen selittäminen ei ole pakollista, vaan liike opitaan tekemällä. Tanssillinen tietämys lisääntyy, jos tiedän liikkeen nimen ja samalla olen luultavasti oppinut myös jotakin liikkeen yleisistä käyttötavoista ja yleisyydestä. Liike itsessään ei tarvitse tiettyä nimeä, mutta tanssityylin tunteminen lisääntyy, jos tietää käytetyt liikkeet myös nimeltä. Tanssissa on myös eleitä, joita katsojan täytyy tietää erikseen, ymmärtääkseen ne. 1800-luvulla baletissa kädellä tehdyt pari pyöreää liikettä pään yläpuolella tarkoittivat, että tällä henkilöllä on sulkahattu, joka viittasi siihen, että hän on aatelinen (Laine-Almi 2010, 74). Tämä on intertekstuaalisuuteen verrattava viittaus, jossa ele täytyy tietää ennalta, että ymmärtäisi sen tarkoituksen esityksessä.

Tanssin eleiden jaottelun voi aloittaa Labanin erottelulla puhtaan tanssin (*pure dance*) ja mimeettisen tanssin (*dance-mime*) välillä. Puhdas tanssi on mahdotonta kiinnittää suoraan kieleen. Siinä on pelkästään liike, kuten nopea räjähtävä liike hedelmää kohti. Tunne tulkitaan

[9] *Plié* on baletin perusliikkeitä, jossa koukistetaan polvia, eli joustetaan polvilla tai mennään kyykkyyn.

kontekstista. Puhdas tanssi on puhtaasti kehollista siinä mielessä, että sitä ei ole mahdollista kertoa tarinana. Puhdasta tanssia ei tarvitse yhdistää henkilöhahmoihin, tilanteisiin tai tapahtumiin. Puhtaan tanssin vastakohtana on mimeettinen tanssi. Siinä esitetään ja näytellään ilman sanoja. Mimeettinen tanssi on kertovaa tanssia. (Laban 1963, 1 ja 4)

Tanssin liike voidaan kokea tunteena sekä käsitteellistää. Tanssin analysointi avaa katsojalle katsomiskokemusta. Analyysin rakenteesta tanssituskimuksessa Valerie Preston-Dunlop ja Ana Sanchesz-Colberg sekä Pauline Hodgens ovat esittäneet seuraavanlaiset jaot. Molemmissa tavoissa jakaa tanssiesityksen tulkinnan muodostuminen näkyy katsojan oma liikekokemus ja tilan merkitys. Preston-Dunlopilla ja Sanchez-Colbergilla tulkinta rakentuu katsojan muistin, kokemuksen, tiedon, odotusten ja kulttuuri kautta, joista muisti, kokemus ja tieto määräävät millä tavalla esityksen liikekieli ymmärretään ja miten tulkinta muodostuu. Odotukset ja kulttuuri selittävät, miten teatteri tilana vaikuttaa havaintoon ja miten tällä tavalla luetaan esityksessä olevia rooleja. (Preston-Dunlop ym. 2002, 17) Hodgensin analyysin osat muodostuvat kulttuurillisesta taustasta, kontekstista, tanssityylistä ja sisällöstä, joista kulttuuriseen kuuluu yleinen elekieli ja tanssityylin ymmärtämiseen eri tanssityylien liikekieli. Konteksti auttaa ymmärtämään tilannekohtaisesti, kuten häävalssin ymmärtäminen kontekstissaan. Sisältö on Hodgensilla esityksen idea. (Hodgens 1988, 68-80)

4.2 Liikkeen näkeminen tanssiesityksessä

Liike on Labanille todellisen tunteen ilmaisua, mutta esittäminen on hänelle kuitenkin luulottelua. Kyse ei ole fiktiosta, vaan todellisen tuntuisesta esityksestä. Esitys on vain puolitotuus. (Laban 1963, 153-154) Liikettä voi tutkia harjoiteltuna tai harjoittelemattomana ja esittävänä tai ei-esittävänä (Daly 1988, 40). Tässä luvussa tarkastelen, miten esityksen ja jokapäiväisen tapahtuman liikkeen havaitsemiset eroavat ja yhtyvät toisiinsa. Esimerkiksi vaatekauppaan mennessäni on myyjällä jokin harjoiteltu rutiini, jolla hän yrittää myydä minulle tuotteita. Hän on luultavasti omaksunut tietyn äänenpainon ja valikoimista on painotettu tiettyjä tuotteita, joita yritetään ensimmäisenä tarjota. Vaikka esitys on tunteiden ilmaisuna vain puolitotuus, niin esitys ei rajoitu teatteriin, vaan opetellut liikkeet ja eleet ovat

jokapäiväisiä.

Performanssitutkimuksessa esityksen ja jokapäiväisyyden yhteys näkyy helpoimmin englannin kautta *to perform*, jonka voi suomeksi kääntää myös suorittamiseksi, jolloin esittämiseen kuuluu ruuanlaitto, kävely tai jutteleminen. Näytteleminen on esittämisen alakategoria. Esittäminen tai performanssi on tässä yhteydessä ymmärrettynä opittujen tapojen toistamista. Harjoitellut ja totunnaiset liikkeet ovat kiinteä osa jokapäiväistä toimintaa senkin taki, että jokapäiväisyys tarvitsee totunnaisuutta ja tuttuutta, ollakseen jokapäiväistä. (Schechner 2006, 28-29 ja 174)

Liiketutkimuksesta voi erottaa kaksi toisistaan poikkeavaa tapaa, joista ensimmäinen on sanaton viestintä yleisesti kommunikoidessa, mihin kuuluu Birdwhistellin tutkimus, ja toisena Labanin liikeanalyysin tapa tutkia liikkeen dynamiikkaa ja laatua, eli enemmän liikkeen sisältöä ja merkitystä ilman kommunikoinnin funktiota. Birdwhistell teki liiketutkimuksessaan Labanin tavoin notaatiojärjestelmän ja tutki liikkeen voimakkuutta, kestoa ja ulottuvuutta. Häntä on kritisoitu liiallisesta lingvistisestä ja behavioristisesta painotuksesta. Laban on tanssitutkimukseen hedelmällisempi vaihtoehto, koska Labanin liiketutkimuksessa tanssi esityksenä ei tähtää pelkkään kommunikointiin. (Daly 1988, 40; Salosaari 2010, 4-5)

Sanattomasta viestinnästä voi erotella tarkoituksettomat ja tarkoitukselliset eleet sekä näiden eleiden oikean tulkinnan, väärän tulkinnan tai huomaamatta jäämisen. Tahaton ja tarkoitukseton liike nähdään jäävän kommunikaatiotutkimuksen tavoittamattomiin (Hecht ym. 1999, 6). Kommunikointitutkimuksen ulkopuolelle jääviin tahattomiin eleisiin ei kuitenkaan kuulu huomaamaton kommunikointi, kuten hermostuneena tuleva pikainen hengitys tai valehdellessa sylen eritys, vaan asiayhteydestä riippumattomat liikkeet, kuten pakkoliikkeet. Minun tutkimukseni kannalta kinestesia ja intersubjektiivisuus ovat laajempi kokonaisuus kuin sanattoman viestinnän tutkimus. Ne myös kattavat sanattoman viestinnän.

Elekielen kommunikoivista osista voi erottaa viisi eri koodia, jotka ovat liike, ulkoinen vaikutelma, vokaalisuus, kontakti tilaan ja muihin sekä viidentenä aika- ja paikkakoodit (Hecht ym. 1999, 7-8). Näistä ainoastaan vokaalisuus ei näy suoraan tanssissa, mutta sen voi

ymmärtää käytetyn musiikin kautta myös tanssissa. Liikkeen analysoinnin kannalta nämä tekijät ovat mahdollinen lähtökohta myös tanssitutkimukselle, mutta ne kattavat lähinnä kerronnallisen tanssin eivätkä ota kantaa tanssin näkemiseen tunnetasolla eikä niissä huomioida tarpeeksi katsojalle tulevaa liikkeen kokemista. Tämä lähtökohta tanssitutkimukseen katsojan osalta olisi täysin visuaalinen kanta, jonka olen jo hylännyt, koska näen katsojan fenomenologiselta ja neurologiselta pohjalta osallistuvan liikkeeseen, jolloin havaitsija ja tekijä eivät ole erotettavissa toisistaan.

Erilaisen liikkumisen ja elehtimisen havainnointia voi avata Rudolf Labanin tarkkailutehtävän avulla. Tarkkaile kolmea ihmistä, joista yksi on suorittamassa normaaleita jokapäiväisiä askareita, toisena miimikko ja kolmantena tanssija esittämässä jotakin tiettyä tyyliä, kuten klassista balettia. Tämän jälkeen Laban antaa neljä eri tarkkailukohtaa. Ensimmäisenä on ruumiin käyttö, kuten yläruumiin ja alaruumiin suhde toisiinsa, vasemman ja oikean puolen käyttö tai symmetrisyys liikkeissä. Toisena kohtana on tilan käyttö, kuten liikkeiden suunta tai askelten ja eleiden venyttäminen. Kolmantena on ajan tarkkailu, kuten tempo ja rytmi. Neljäntenä on tarkkailtava painon käyttöä, kuten vahvojen liikkeiden ja heiveröisten liikkeiden painottamista. Tässä esimerkissä Laban on valinnut kolme erilaisissa tilanteissa olevaa liikkujaa. Ajatusleikkiä on helppo jatkaa ajattelemalla, miten tila vaikuttaa näiden henkilöiden havaitsemiseen ja miltä tuntuisi, jos heidän paikkojaan vaihdettaisiin; balettitanssija siirtyisi esiintymään kahvilaan ja ensimmäisenä esitetty ihminen menisi teatteriin leikkaamaan kynsiään. (Laban 1963, 53-54)

Tanssimisen ja tunteiden näkymisen yhteyttä voi katsoa näkökulmasta, jossa tanssi on todellista liikettä, mutta virtuaalista itseilmaisua. Voin nähdä esittäjän käden tärinän, selän kyyristymisen, naaman punastumisen tai suun kääntymisen äkilliseen hymyyn. Yhdistän nämä eleet tunteisiin, ja kysymys tunteiden esittämisen osalta on siten enemmänkin, miten näytellyn tunteen havainto eroaa esittäjän itse kokeman tunteen havainnosta. (Hanna 1983, 5 ja 35-36)

Liikkeen näkeminen neurologisesti on vahvasti sidoksissa omaan liikkumiseen, jonka kautta havainto on eri ihmisillä erilainen. Calvo-Merinon suorittamassa kokeessa balettitanssijat ja capoeristat laitettiin istumaan liikkumatta ja seuraamaan balettitanssia ja capoeiraa. Aivojen

motoristisilla alueilla tapahtui huomattavasti enemmän toimintaa, kun koehenkilö näki liikkeitä, joita on itse suorittanut. Tässä tapauksessa liikkeet eivät ole sellaisia, joita henkilöillä ei olisi fyysisesti mahdoton suorittaa, mutta hän ei ole aiemmin niitä suorittanut. Samaan tulokseen päädyttiin, kun koeryhminä oli naisbalettitanssijat, jotka ovat harjoitelleet ainoastaan naisille tarkoitettuja liikkeitä ja miesbalettitanssijat, jotka ovat suorittaneet ainoastaan miehille suunnattuja liikkeitä. Vaikka liikkeet ovat visuaalisesti tuttuja, niin toiminnallinen tuttuus näkyy aivotoiminnassa selkeästi. Tämä tutkimus myös viittaa Calvo-Merinon mukaan myös siihen, ettei liikkeen havaintoa ja suorittamista tule erottaa toisistaan, koska tutun liikkeen havainnointi aiheuttaa aivoissa samankaltaista toimintaa kuin liikkeen suorittaminen. (Calvo-Merino 2010, 161-163)

4.3 Kinestesia

Kinestesia, jota käsittelin luvussa kaksi elävänä liikkeenä ja luvussa kolme tanssijan liikkumisena, on tanssin katsomisen kannalta mahdollista ymmärtää sekä kommunikointina että liikkeen ymmärtämisenä (Smyth 1984, 19). Kinestesia ei itsessään kerro, minkälaista kehollinen havainto tai kommunikointi on, vaan sen voi jakaa erilaisiin tarkastelutapoihin. Minun tapa puhua kehollisen havainnon ensimmäisestä vaiheesta, joka on jokin välitön ja suora havainto, voi lähes yhtä hyvin selittää sekä Merleau-Pontyn kehoskeeman, Steinin empatian ensimmäiseen vaiheen kuin myös Shustermanin sômaestetiikan avulla. Kehollisen havainnon ensimmäinen vaihe on välitön kehollinen reaktio liikkeeseen, jota tutkitaan myös peilineuronien avulla. Tässä vaiheessa empatia, sisäinen mimiikka ja tunnetartunta ovat kaikki mahdollisia selitystapoja samalla ilmiölle.

Sekä empatian että emotionaalisen tartunnan taustalla on kinestesia, mutta ensimmäinen antaa tietoa toisen liikkeistä ja jälkimmäisessä siirretään tunnetila toiselle. Edellä esittämäni Calvo-Merinon tutkimus balettitanssijoista ja capoeristoista tukee näkemystä erilaisista havainnoista oman liikehistorian mukaan ja myös havainnon sisällön näkemisestä enemmän subjektin oman historian kautta eikä kaikille täysin samanlaisena. Oma liikehistoria vaikuttaa siten välttämättä empatian kokemiseen ja sen rinnakkaisten kokemusten kuten tunnetartunnan, sisäisen

mimiikan tai sympatian kokemiseen.

Kinestesian kautta esityksestä voi välittyä nautinto tai tuska. Nautinnon laadulla ei ole tässä merkitystä; eskapistinen elämys, esitys illuusiona ja tunteiden siirto käyvät kaikki esimerkeistä. Nautinnolla tässä tarkoitetaan kokemusta, joka esityksestä saadaan. Kinestesiaan liittyvät empatia, sympatia ja tartunta eivät ole hierarkkisessa järjestyksessä vaan ne ovat päällekkäisiä toistensa kanssa. (Reason ym. 2010, 71)

Liikkeen havaitsemista empaattisesti voi käsitellä kinesteettisen empatian käsitteellä, jonka esitteli John Martin 1930-luvulla. Kinesteettiseen empatiaan hän liitti myös puheen lihasten sympatiasta ja metakinesiksestä. Tartunta oli hänelle lihasten sympatiaa nähtyä liikettä kohtaan. Moderni tanssi leikkasi Martinin mukaan suoraan emotionaaliseen tilaan, koska lihakset ovat neurologisesti yhteydessä tunteisiin. Martinin mielestä tanssia katsoessa on suhtauduttava avoimesti liikkeen havaintoon ja turvauduttava sisäiseen mimiikkaan. Sisäisen mimiikan kautta katsoja on Martinin mukaan aktiivinen osapuoli ja kokee liikkeen kautta tunteet. Martinilla kinesteettinen empatia eroaa minun tavasta käyttää kinesteettistä empatiaa, koska hän painotti mimiikkaa. Itse seuraan Steinin tapaa käyttää empatiaa, jolloin mimiikka on empatiasta erillinen tekijä. (Reason 2010, 53-54)

4.3.1 Katsojan havainto empaattisesti

Edith Steinin empatiakäsitystä tanssitutkimuksessa käyttää Jaana Parviainen, joka tarkoittaa kinesteettisellä empatialla liikkeeseen eläytymiskykyä. Stein ei käytä sanaa kinesteettinen empatia, mutta hänellä on liikkeeseen liittyvä empatia, josta voi Parviaisen mukaan puhua samana kuin nykyään käytettävästä kinesteettisestä empatiasta. Steinin määritelmä on mielekäs ja tarpeeksi tarkkaan määritelty, minkä takia käytän sitä tässä työssä. Steinin empatian kolmen vaiheen kautta saa myös selitettyä erottelut muihin liikkeen havaintoihin nähden. (Parviainen 2002b, 325)

Steinilla empatian tutkiminen alkaa kysymällä, millä tavalla empatian kokemus on ensisijainen tai suora kokemus ja millä tavalla se on kuviteltu kokemus. Tähän liittyy myös, mikä on

empaattisen kokemuksen sisältö ja kohde. Empatian kokemus tulee meille Steinin mukaan ikään kuin kahteen kertaan, joista ensimmäinen koskee minun ensisijaista kokemusta, jonka saan havainnossa. Näen tämän ensimmäisen vaiheen rinnakkaisena tunnetartunnan kanssa. Ensimmäistä vaihetta Stein kutsui *primordiaaliseksi*[10]. Havainnon sisällön kohde on kuitenkin toinen ihminen, jolloin kyseessä on muiden kokemus eikä minun oma kokemus. Toisessa vaiheessa empatia eroaa tunnetartunnasta, koska siinä asetutaan toisen asemaan ja saatu tunne kuvitellaan toisen tunteena eikä omana tunteena. Toinen vaihe Steinin termein *non-primordiaalinen*. Toisen vaiheen kokemus on siis kokemus kokemuksesta ja ensimmäisen vaiheen kokemus on minun henkilökohtainen kokemukseni. Kolmannessa vaiheessa kohde objektivoidaan ja kokemus pyritään yleistään. Empatia on sisällöltään toisen ja kolmannen vaiheen mukaisesti *non-primordiaalinen*. Tämä erottaa empaattisen kokemuksen sympatiasta ja tunntetartunnasta. Empatian ensimmäinen, ja empaattisen kokemuksen mahdollistava vaihe, on kuitenkin *primordiaalinen*, jolloin empatia ei ole käsitteellistämistä tai kuvittelua, vaan ensisijaisesti kokemista. (Stein 1989, xxiv ja 7-8 ja 10 ja 121-122; Parviainen 2002b, 328)

Empatia vaatii tietyllä tavalla autenttisen liikkeen. Jos katsojan halutaan kokevan liikkeen itsessään, on liikkeen aiheutettava empatian ensimmäisen vaiheen vaativan välittömän havainnon. Jos esiintyjä ei kykenisi luomaan tarpeeksi aidon tuntuista liikettä, niin silloin empatia ei havainnossa toimisi samalla tavalla kuin sen haluttaisiin toimivan. Tällä tarkoitan, että näyttelijä ei saa näyttää näyttelevän kipua, vaan hänen täytyy näyttää tuntevan kipua. Jos hän näyttää tuntevan kipua, niin havaintoa voi katsojan näkökulmasta tutkia myös empatian avulla. Toinen tapa tehdä esitys on esimerkiksi ala-asteen näytelmissä toistuva tapa, jossa näyttelijät ensin kertovat, mitä roolia esittävät, koska se ei muuten tulisi ilmi esityksessä. Tällöin empatian ensimmäinen vaihe ei luultavastikaan kohtaa roolihahmon tunnetilaa, koska näyttelijä ei yritä vaikuttaa hahmoltaan, vaan vain lausuu vuorosanoja.

Jos esittäjän esittämä kivun tunteminen vaikuttaa aidolta, on kinesteettisestä havainnosta mahdollista erottaa empatia, sympatia ja tartunta seuraavin tavoin. Samankaltaisina tekijöinä

[10] Stein myönsi sanan primordiaalinen olevan outo, mutta käytti sitä varsinaisen kokemuksen (*actual experience*) sijasta, koska oli varannut tämän käsitteen toiseen kohtaan. Käytännössä primordiaalinen viittaa koettuun ja non-primordiaalinen kuviteltuun. Näköhavainto puusta on primordiaalinen kokemus ja muisto nähdystä puusta on non-primordiaalinen. (Stein 1989, 7-8, 121-122)

ne voi nähdä empatian ensimmäisen vaiheen kanssa, jossa havainto tulee minulle kokonaisena yhdellä kertaa. Siinä kokemus tulee minuun objektina. Empatia ei ole ensimmäisessä vaiheessa tahdonalainen toiminto. Se on vetänyt minut väkisin mukaansa. Eli havaintoni on välitön. Empatian ensimmäisen vaiheen rinnalla ovat yhtä lailla niin tunnetartunta kuin sympatiakin. Stein selittää imitoinnissa ja tunnetartunnassa tunteiden tarttuvan toisesta minuun, eli ystäväni iloisuus tekee minut huomaamattani iloiseksi. Tässä ei ole samanlaista kognitiivista ulottuvuutta, joka on empatiassa. Myös sympatia on Steinille *primordiaalinen* tunne, jossa en asetu toisen asemaan, kuten tekisin empatian toisessa vaiheessa. Sympatiassa en ole iloinen kaverini iloisuudesta, vaan olemme tulleet iloisiksi samasta syystä. Eli yhteinen iloisuus jääkiekko-ottelussa tai konsertissa on iloisuus urheilun tai musiikin takia eikä kaverini iloisuuden takia. Steinin selitys sympatialle muistuttaa hiukan samaa kuin tunteiden siirto, koska sympatian ilo on johtunut kausaalisesti toisen ilosta, eli tarttunut minuun. (Stein 1989, 10, 14-15, 23, 122; Parviainen 2002b, 328-331)

Empatia eroaa tunnetartunnasta tai sympatiasta myöhemmissä vaiheissa niin, että toisen vaiheen empatiassa samaistumme tanssijaan ja selvitämme tanssijan kokemuksen sisältöä (Parviainen 2002b, 328). Tämän voi mielestäni liittää kykyyn nähdä liikkeen syitä ja ymmärtää esityksellä tavoiteltua ideaa. Empatia on laajempi käsite kuin tunnetartunta tai sympatia. Vaikka sympatia ja tunnetartunta ovat empatian kanssa limittäisiä kokemustapoja, ei mielestäni ole tarvetta puhua niistä empatian osina, vaan on ihan luontevaa Steinin tavoin erottaa ne omiksi kokemustavoiksi.

Kolmannen vaiheen voi nähdä esimerkiksi Parviaisen tavassa käyttää kinesteettistä empatiaa tanssiopettajan työkaluna. Parviainen (2002 b, 340-341) selittää sen avulla, kuinka on mahdollista, että opettaja, joka ei enää itse kykene opettamiinsa liikkeisiin, osaa opettaa ne oppilaalle ja korjata täysin oikein oppilaan liikkumisvirheitä. Steinin empatiakäsitteen näkökulmasta tämä vaatii opettajalta jokaisen kolmen vaiheen täyttymistä kyseisen liikkeen kanssa, että hänellä olisi riittävä ymmärrys liikkeestä ja taito opettaa kyseistä liikettä.

Liikkeen näkeminen ei kuitenkaan aina vaadi mitään ensisijaista kehollista havaintoa. Empatia on aina havainnossa läsnä, mutta se ei ole ainoa tapa tulkita liikettä. Myös mikroeleistämme

suurin osa on keskustelevia eikä tunteiden esittämistä (Ekman 2001, 127). Liikkeessä näkyy suora kommunikointi, joka ei edellytä tunteiden tulkintaa.

4.4 Tila ja aika toiminnan kautta

Taulu tai valokuva on lähes samanlainen nyt kuin myös huomenna, jos se ei haalistu tai muuten vaurioidu. Näistä voi kuitenkin puhua pysyvän samanlaisina ajasta niin riippumatta. Tanssi taas tapahtuu tilassa ja ajassa. Tanssissa on alku, keskikohta ja loppu. Tarkoitan tämän ajallisena väitteenä enkä esityksen draaman kaarena. Esitys voi alkaa jo ennen teatteritilaan menemistä, mutta sillä on silti ajallinen alku, joka vaikuttaa esityksen tulkintaan. Esitys myös loppuu vähintään siihen mennessä kun katsoja on palannut kotia. Tanssi on ajallisesti samanlainen kuin elokuva tai musiikki erotettuna staattisista taiteista kuten maalauksista. Tulkinnan muodostumista tanssissa määrittävät tila ja aika.

Kirjallisuustutkimuksesta virinneessä reseptioteoriassa on tutkittu, miten katsoja vastaanottaa merkit. Terry Eagleton painottaa, että vastaanottajan on tiedettävä tiettyjä koodeja tietääkseen tarkoitettuja merkityksiä. Terry Eagleton selittää Wolfgang Iserin reseptioteorian koodien lukua Lontoon metrossa olevan kyltin avulla, jossa lukee, että koirat täytyy viedä kantaa liukuportaissa. Tässä on tiedettävä, että tällä tarkoitetaan tämän metron liukuportaita ja että kyltti on osoitettu koirien kanssa kulkeville henkilöille. (Eagleton 2008, 67-68) Se ei siis tarkoita, että nyt minun täytyy napata kadulta yksin jätetty koira, jota menen kantamaan Anttilan liukuportaisiin. Kieli viittaa tällä tavalla toimintaan ja paikkaan sanomatta sitä suoraan, eli meidän täytyy osata lukea sen merkitys muuta kautta.

4.4.1 Tila

Mennessäni teatteriin ostan ensin lipun. Tämän jälkeen käyn laittamassa takin narikkaan. Käyn mahdollisesti vessassa, koska tiedän esityksen arvioidun keston. En välttämättä ota tullessani kahvia, jos tiedän, että esityksessä on puoliaika. Sen jälkeen odotan tilassa, joka on tarkoitettu odottamiseen enkä ryntää teatteriin tai mene pimiöön esittäytymään näyttelijöille ja

tanssijoille. Tämä on koodiston käyttämistä, jossa selkeästi näkyy tilan ja tilaisuuden erityislaatu. Kirjastoon mennessäni en toteuttaisi mitään näistä säännöistä tai ainakaan samassa järjestyksessä. Tämä on tilan koodiston käyttöä.

Tilasta puhuttaessa en tarkoita huoneita tai rakennuksia semmoisinaan. Bachelardia (2003, 66) myötäillen sanon, ettei neutraalia tilaa ole olemassa. Tila saa merkityksiä toiminnan kautta. Teatteri on rakennus, joka saa teatterin merkityksen siellä järjestettävien esityksien takia. Rakennuksilla on ollut jokin tietty tarkoitus rakennusvaiheessa tai niihin on muodostunut jokin käyttötapa, jolla niihin suhtaudutaan. Tone Pernille Østern käsittelee tilaa tilanteiden kautta. Olemme spatiaalisia toimijoita, eli havaitsemme ja toimimme tilallisesti (Østern 2010, 52).

Østern käyttää tilaa puhuessaan oppimistilasta ja henkilökohtaisesta tilasta, eli tiloista, jotka eivät ole paikkoja. Østern huomauttaa tietoisesti käyttävän sanaa tila eikä esimerkiksi ulottuvuus, näkökulma tai asema (Østern 2009, 130). Østern kirjoitti pyörätuolissa olevan tanssijan koetun kehollisuuden olevan tilassa elämistä, jossa tanssija luo tilaa ympärilleen (Østern 2009, 116). Tällä tavalla tilan käsittäminen näyttää olemisen olevan toimimista tilassa tai maailmassa.

Tila luo näyttelijän tai tanssijan hahmolle merkityksiä, mutta myös esiintyjä luo tilassa oleville esineille merkityksiä. Lavalla oleva häkki saa eri merkitykset sen mukaan onko siellä esim. leijona vai ihminen. Toisella tavalla häkki saa merkitykset sen mukaan onko sinne laitettava ihminen aggressiivinen ja vaarallinen vai alistettu. Eli onko lavalla olevan häkin idea olla vankila vaarallisille henkilöille tai vaarattomille henkilöille pilkkahäkkinä.

Katsojana teatterissa toimin tilan ja tilaisuuden luoman normien mukaan. Katsojan asema ei kuitenkaan välttämättä ole olla neutraali tai objektiivinen esitystä seuraava silmä vaan minua voidaan ohjailla ja ottaa huomioon eri tavoin. Jos kaikilla seinillä on lappu, jossa lukee: vasta maalattu, niin välttelen seinien lähellä olemista. Esitys voidaan aloittaa jo aulasta. Yksi tanssijoista voi muka vahingossa töniä ihmisiä lähemmäs seinää ja aloittaa toisen esiintyjän kanssa riidan, joka lopulta johtaa tanssimiseen. Luvussa 3.4 esitetty negatiivinen tila, eli esitystila sisältää tässä esimerkissä katsojan erityisessä ympäristössä esitystilan sisällä.

4.4.1.1 Katsojan ja katsomon huomioimisen tapoja

Katson, että esitys on valmis vasta, kun yleisö näkee sen. Yleisölle esityksen tila ja katsomo luovat välittömästi tietyn ympäristön, joka vaikuttaa nähtyyn. Esimerkiksi tappelun näkeminen kadulla, jääkiekko-ottelussa tai nyrkkeilyssä luovat erilaisen kokemuksen. Kahden jälkimmäisen kohdalla väkivaltaan suhtautuu välinpitämättömämmin tai siihen voidaan jopa kannustaa. Tilaa voi käyttää eri tavalla esityksessä, mutta jo esityksien rakenne huomio yleisön eri tavoin. Jääkiekko-ottelussa ja perinteisissä teatteriesityksissä katsomon ja näyttömän ero on selkeä. Jos esiintyjät liikkuvat myös katsomossa tai ottavat katsojat mukaan osallistumaan, kuten voi tehdä esimerkiksi improvisaatioteatterissa, saadaan erottelu erilaisista tilankäytöistä, jossa katsomon olemassaoloa joko korostetaan tai häivytetään, ja erilaisesta katsojan huomioimisesta, jossa katsoja on joko asetettu esityksen sisään tai ulkopuoliseksi esityksen seuraajaksi.

Tilan hyödyntäminen ratkaistaan esitystä rakennettaessa sen mukaan, millä tavalla yleisö halutaan ottaa huomioon. Teatteritutkimuksen termein esitystä valmistaessa on suunniteltu esityskompositio, eli esityspohja, jossa on päätetty millä tavalla ja mitä katsojalle halutaan näyttää. Esityskompositiossa on päätetty, minkälaista tilaa käytetään ja millä tavalla tila yritetään lavastaa. Siinä on valittu teksti tai aihe tai yleisemmin sanoen idea, joka yleisölle esitetään. Kolmantena esityskompositioon kuuluu tapa, jolla katsojien toivotaan ymmärtävän esityksen. Esityskompositiossa on siis huomioitu tilankäyttö, ohjaus ja toivottu tulkintatapa. Itse esitys on esitystapahtuma. Esitystapahtumasta saatu kokemus on katsojan oma kokemus, joka esityskomposition tarkoituksen toteutuessa voi tuottaa halutun kokemuksen. Puhuin tarkoituksesta enkä esimerkiksi juonesta, koska esityksen tavoite voi olla luoda yksiselitteinen tarina, jonka kaikki ymmärtävät samalla tavalla tai sitten sen tavoitteena voi olla avoin tulkinta. (Arlander 1998, 16-17)

Voin esimerkiksi esittää oman tulkintani Väinö Linnan Tuntemattomasta sotilaasta ja valita tapahtumapaikaksi metsän. Osan katsomosta voin sijoittaa maahan kaivettuun monttuun ja osan katsomosta mäelle.[11] Osan kohtauksista voi esittää maahan kaivetussa montussa puhuen

[11] Tämänlainen näyttämön ja katsomon tekotapa on osa ympäristönomaista teatteria, josta voi katso tarkempaa

siellä olevalle yleisölle kuin he olisivat suomalaisia sotilaita. Näin olisin vaikuttanut siihen, miten katsojat näkevät näyttämölle ja siihen, miten jotkut katsojista ovat osallisia esityksessä ja osa katsojista eristetyssä katsomossa. Jotkut voivat nähdä esityksen sodan vastaisena ja toiset sodan myönteisenä näytelmänä. Tällöin esityskompositio ja esitystilanne ovat luoneet hiukan ristiriitaisen tilanteen, ellei tarkoitukseni ole ollut tehdä vaikeasti tulkittavaa esitystä, jonka voi ymmärtää molemmilla tavoilla. Esityksen rakenteen kannalta puhun seuraavaksi siitä, miten katsojat otetaan näytelmässä huomioon ja miten esityksen tilaa voi tutkia.

Esityksessä katsojan voi ottaa osaksi esitystä tai vastakohtaisesti pyrkiä erottamaan näyttämö ja katsomo kokonaan toisistaan. Tätä voidaan kutsua Stanislavski–Meyerhold-vastakkainasetteluksi tai vaihtoehtoisesti Stanislavski–Brecht-vastakkainasetteluksi. Yksinkertaistetusti voi sanoa, että stanislavskinen esitys tarkoittaa, että katsomo pyritään lähes unohtamaan näytelmästä ja keskitytään vain näyttelijän esittämään tilanteeseen. Brechtillä katsoja ei saanut katsoa esitystä illuusiona, johon eläytyä, vaan ikään kuin etäältä ulkopuolisena ja kriittisenä (Levanen 1998, 51-52). Brechtin teatterissa katsojan täytyi tuntea olevansa katsomassa teatteria eikä kokemassa näyttelijöiden tunteita. Stanislavskilla keskittymisen on oltava näytelmän tapahtumissa kun taas Meyerholdin tai Brechtin tavoissa näyttelijä näyttelee katsojien kanssa kommunikoiden. (Arlander 1998, 60-61)

Stanislavskin ja Brechtin teatterin pohjalla on realismi, jonka tässä yhteydessä voi sijoittaa romantiikan ja naturalistisen teatterin väliin. Tarkemmin rajaten Stanislavskin ja Brechtin voi laskea sosialistisen realismin edustajiksi. Romantiikka ja naturalismi eivät ole antirealistisia suuntauksia, mutta realismin piirissä ne lasketaan siitä ulkopuolisiksi. Romantiikan ajan teatterissa painotettiin tunne-elämyksiä yli kaiken. Siinä painottui aatteellis-emotionaalinen todellisuus. Naturalistisessa teatterissa esitys on illuusio todellisesta elämästä tai peilikuva todellisuudesta. Realismin teatterissa esitys ei saa olla pelkkä illuusio tai pelikuva todellisuudesta. Siinä ihminen ja yhteiskunta on kuvattava muuttuvina ja muutettavissa olevina. Stanislavski ja Brecht eivät ole täysin vastakkaiset siinä mielessä, että eläytyminen ja vieraannuttaminen ovat toisiaan täydentäviä tekijöitä. Yhdessä vieraannuttaminen ja eläytyminen muodostavat realistisen teatterin perustan. (Levanen 1998, 28-29, 50, 53)

---

erottelua ja esimerkkejä tilan käytöstä esim. Arlander (1998, 36-42).

Stanislavskin tarkoitus ei ollut yksipuolisesti luoda teatterista illuusiota eikä Brechtin tarkoitus ollut täysin estää illuusion syntyminen vaan Stanislavski pyrki tavoitteeseensa ja illuusion rikkomiseen eläytymisen avulla ja Brecht omiin tavoitteisiinsa vieraannuttamisen avulla (Levanen 1998, 56). Levanen kuvaili Tamara Mihajlova Surinaan viitaten Brechtin painotusta sanomalla, että katsojan on tajuttava ja tunnettava. Stanislavskin painotuksen voi muotoilla toisin päin, että katsojan täytyy tuntea ja tajuta. (Levanen 1998, 43) Tilan käytön kannalta tämä erottelun voi tehdä kuvittelemalla kassatyöntekijän monologi työoloja vastaan esitettynä kaupassa ja vastaavasti esitettynä teatterissa. Ensimmäisessä illuusion luominen on mahdollista, koska yleisö on työntekijän oikeassa tilassa. Toisessa taas vieraannuttaminen on mahdollista, koska kauppa on kuvitteellinen.

Schechner puhuu selkeyden takia erikseen realistisesta ja brechtiläisestä näyttelemisestä, mutta ei pidä näitä vastakkaisina tapoina. Näyttelijän kannalta realistisen ja brechtiläisen näyttelemisen ero on siinä, että realistisessa näyttelemisessä näyttelijän on kadottava roolihahmoonsa, kun taas brechtiläisessä teatterissa näyttelijä ei saa kadota hahmoonsa, vaan näyttelijä on keskustelussa hahmonsa kanssa. Brechtiläisessä teatterissa näyttelijä voi poistua roolistaan kesken esityksen ja kommentoida tekemistään ulkopuolisesti, jolloin tapahtuu vieraannuttaminen hahmosta. (Schechner 2006, 28 ja 179-180) Katsojan havainnon kannalta ero on siinä, että toisessa luodaan samaistuttava hahmo ja toisessa luodaan kuviteltu hahmo, johon voi ottaa etäisyyttä. Kutsun jälkimmäistä kuvitteelliseksi, koska sen ei ole tarkoitus olla koko aikaa todentuntuinen. Tämän todellisen ja kuvitteellisen eron voi teatterissa tuoda esille esimerkiksi lyömällä vastanäyttelijää kovaa, jolloin katsoja saa mielikuva, että toiseen sattuu tai läpsäyttämällä vastanäyttelijää sanoen, että löin sinua todella kovaa. Tällöin ensimmäisessä saadaan todentuntuinen kuva kivusta kun taas jälkimmäisessä kuvitellaan, että nyt tuohon henkilöön on muka sattunut.

Katsojan havainnon voi tulkita empatian avulla nähtynä siten, että realistisessa näyttelemisessä tulkinta menee kokemuksesta hahmon tilanteen objektivointiin, ja tällöin näyttelemistä voi tutkia empatian täyttymisen kautta. Brechtiläisessä teatterissa taas empatian tapahtumista rajoitetaan sillä, että näyttelijä voi poistua roolista ja siten olla esittämättä tunnetta, jonka

empatian ensimmäisessä vaiheessa tarvittaisiin. Brechtiläisessä tulkinta menee siten enemmän objektivoidusta tilanteesta katsojan itsensä kautta kuviteltuun tuntemukseen. Molemmissa voi samaistua ja tuntea, mutta brechtiläisessä teatterissa vieraannuttaminen toimii ikään kuin päinvastaisena empatian kokemuksena.

Käytännössä katsojan ja esiintyjän suhdetta toisiinsa käytetään lavalla esittämällä eri suunnista tai eri suuntiin. Edestäpäin nähtävän teatterin voi muuttaa ympärillä nähtäväksi esitykseksi, jossa katsojat eivät ole esiintyjien edessä vaan esiintyjien ympäröimänä. Edestäpäin nähtävässä esityksessä liike saa erilaisen merkityksen, kun sen tekee suoraan yleisöä kohti, jolloin esiintyjän tai tanssijan liike on kohti katsojaa ja ottaa kontaktin katsojaan tai vaihtoehtoisesti tanssija voi liikkua reunalla ottamatta suoraa kontaktia katsojaa. Suorassa liikkeessä tanssija voi vaikuttaa voimakkaalta ja katsoja tuntea itsensä uhatuksi ja sivulla olevassa, katsojan unohtavassa liikkeessä katsoja ei välttämättä koe, että tanssija tanssii hänelle, vaan näkee tanssijan tanssivan itselleen.[12] Nämä esittämissuunnat näkyvät muussa elämässä myyjien käytöksessä siinä erossa, että tietyt myyntitehtävät ovat paikallaan tapahtuvia, joissa odotetaan asiakkaan ottavan kontaktin ja toisissa myyntitehtävissä myyjä lähestyy aktiivisesti asiakkaita. Suoraan katsojalle esittäminen ja katsojan ohi esittämisen vaikutelman näkee keskustelussa kun vertaa ensimmäistä keskusteluun, jossa otetaan ruumiin suunta keskustelukumppaniin ja katsekontakti verrattuna toiseen, jossa vilkuilee muualle ja on kääntyneenä pois keskustelukumppanista.

4.4.2 Aika

Tanssi kestää tietyn aikaa, jolloin ajallinen seuraaminen on katsojan kannalta itsestään selvää. Koska kaikkea ei nähdä yhdellä kertaa, niin luonnollisesti jotkin kohtaukset muistetaan paremmin kuin toiset. Ajallisuus näkyy myös esitystilanteen ja videoidun esityksen kohdalla siinä, meneekö seuraamaan esitystä teatteriin vai katsooko sen nauhotettuna tietokoneen ruudulta. Näistä vaihtoehdoista tilallisuus luo teatterissa ollessa erilaisen kokemuksen verrattuna tietokoneen ruudulta tanssiesityksen katsomiseen. Tämän lisäksi itse tanssissa

[12] Tanssijan liikkeen suunnista voi katsoa improvisaatioharjoituksia teoksesta Green (2010, 86-87). Tässä on liikkumistapoja, joiden kohdalla voi miettiä, millä tavalla otetaan kontakti katsojaan.

esiintyvä tempo ja rytmi ymmärretään oman kokemuksen kautta. Hermostuneessa liikkeessä ja itsevarmassa liikkeessä on selkeä rytmillinen ero. Hermostuneisuus on nykivää ja vähän oudoksuttavaa liikettä kun taas itsevarma liike on suoraviivaista ja rauhallista. Tämänkaltaista rytmin ja tempon käyttöä tapahtuu myös keskustellessa. Erityisempää tietoa musiikin tai tanssin alalta vaatii tanssissa näkyvien aksenttien ja laskujen ymmärtäminen. Eli vaikka toisella iskulla tuleva aksentti, mikä tarkoittaa, että neljään menevässä tahdissa toisella iskulla tehdään selkeä korostus. Tätä eroa voi koittaa laskemalla neljään ja painottaen ääntä aina kakkosella. Vastaavasti, jos painotetaan ääntä neljään laskiessa kolmosella, niin rytmi tuntuu etenevämmältä kuin ensimmäisessä tapauksessa.

Tanssi on verrattavissa ajallisuuden puolesta melodian ymmärtämiseen. Edmund Husserlilla on seuraava esimerkki melodiasta ja kokemuksellisen ajan muodostumisesta, jossa melodia noudattaisi esimerkiksi sointukulkua Am, G, F, Em. Ensin kuulen nyt-hetkessä Am:n. Tämän jälkeen kuulen nyt-hetkessä G:n ja muistan äsken soineen Am:n. Muistini kautta tuleva äsken soinut sointu tulee tietoisuuteeni samanaikaisena tämän hetken soinnun kanssa. Kolmanneksi kuulen F:n ja muistan kaksi aiempaa. Viimeisenä kuulen Em:n ja muistan kolme aiempaa. Kun melodia on tehnyt toisen kierron, yhdistän melodiaksi soinnut Am, G, F, Em, jotka toistuvat, eli muodostavat melodian. Kun tiedän, mikä kierto on, voin olettaa seuraavan soinnun. Eli oletan, että G:n jälkeen tulee F. Husserlilla on nyt-hetkessä muisto aiemmasta ja oletus tulevasta. (Zahavi 2003, 84-85)

Ruonakoski (2011, 101) puhuu täysin Husserlin melodian kuulemiseen verrattavasti empatian aktin protentiosta, joka tarkoittaa minulla olevaa oletusta, miten liike jatkuu. Tanssia seuratessa havainto on asetettu ajan virtaan. Laban (1963, 9-10) erottaa taulun katsomisen ja tanssin katsomisen juuri siinä, että taulu on hänelle staattista taidetta ja tanssissa katsojan havainto on asetettu määrättyyn virtaan, joka johdattaa tulkintaa.

Tempo ja rytmi ovat meille tuttuja musiikin lisäksi keskustelemisesta. Puheessa on tietty rytmi, joka myös johdattelee keskustelua tietyllä tavalla. Jos minusta tuntuu puhuessa siltä, että toinen keskeyttää minut jatkuvasti, en koe itseäni ymmärretyksi, mutta jos minusta tuntuu, että toinen täydentää lauseeni, koen, että ymmärrämme toisiamme. Kummassakaan

tapauksessa en saa sanottua sanottavaani loppuun enne kuin toinen puhuu, mutta silti toinen tilanteista tuntuu sujuvalta keskustelulta kun taas toinen ei. Liikkeessä aikaa voi ajatella Labanin *effot*-teorian kautta, jossa liikkeen kesto kertoo aina jotakin liikkeen laadusta, jota voi havainnollistaa hitaalla tai nopealla käden liikkeellä. Jos musiikki otetaan pois tanssista, jää rytmi liikkeen ja liikkuessa tuotetun äänen avulla edelleen tanssiin. Useassa hiljaisuudessa tehdyssä tanssiesityksen kohtauksessa tanssijoiden hengitys ja lattian tamppaaminen tuottavat selkeän rytmin.

Musiikin lisäksi tempo ja rytmi näkyvät liikkeessä itsessään sekä ovat myös keskustelun kautta meille tuttuja. Tanssissa ajan käyttöä liikkeessä voi vielä havainnollistaa opetusharjoitusten avulla. Hitaan tempon merkitystä voi harjoitella esittämällä heräämistä tai pilvien liikuttamista omalla liikkeellä. Unenomaisessa tanssimisessa saa erotettua iloisen unen ja painajaisen liikkumistavat toisistaan. Nopeaa tempoa voi harjoitella pyrähdysten avulla tai kuvittelemalla äkillisen kiireen. (Sofras 2006, 77-86) Nämä samat tempot esityksessä aiheuttavat katsojalle tietyn mielikuvan.

4.5 Tanssi ja kieli

Kieli on liikkeen rinnalla oleva kommunikointi ja liikkeen tajuamisen yksi tapa. Kieli yhdistyy empatiaan Steinin kolmannen vaiheen kautta, jossa havainto käsitteellistetään.
Sanaton viestintä on merkittävä osa kommunikointia. Kieli on tanssin käsitteellistämisen kannalta keskeinen tekijä. Tanssin ajatteleminen esittämisen ja siitä kirjoittaminen käsitteellistävät tanssia ja luovat sille muita tarkoituksia kuin esteettisyys elämyksellisyyden mielessä (Välipakka 2010, 85). Kieli mahdollistaa tanssin struktuurien rakentamisen (Adshead ym. 1982, 50-51). Østernin narratiivisen tilan tarkoitus oli nähdä kieli liikettä rikastuttavana tekijänä (Østern 2009, 151-152). Steinin empatian kolmannen vaiheen havainnon käsitteellistäminen menee kielellisen alueelle.

Tanssissa tai muussa sanattomassa esittämisessä kielen merkitys tulee tärkeimmäksi omien tuntemusten jakamisena ja yhteisten merkitysten löytämisenä. Seuraavan alaluvun tarkoitus

onkin selventää, miten katsojille voi tulla yhteinen merkitys tanssiesityksestä ja millä tavalla se on jaettu, yhteisesti koettu tilanne.

4.5.1 Tulkinta ja intersubjektiivisuus

Tanssiesitystä yhteisenä kokemuksena ja esityksen yleistä tulkintaa tutkin intersubjektiivisesti, jonka avulla saamme yhteisen ja kokonaisen tulkinnan esityksestä (Parviainen 1998, 139). Intersubjektiivisuudella tässä selitän yhteiseksi muodostuneita merkityksiä ja sääntöjä, joita muodostuu kommunikoinnin avulla. Intersubjektiivisuuden kautta myös jaamme ja pidämme yllä kulttuurin normeja ja käytänteitä. Intersubjektiivisuudessa näkyy kulttuurin merkitys, joka on sekä liikkeen ymmärtämisessä että käytöstavoissa, jota kuvailin aiemmin esimerkilläni teatteriin menemisestä ja tilassa olemisesta. Intersubjektiivisuuden kautta tilat ja eleet saavat yhteisen merkityksen. Tässä näkyy se, mistä Østernin kohdalla voi puhua kulttuurillisesta tilasta.

Zahavilla intersubjektiivisuus on empatian mahdollistava tekijä ja Steinilla toisin päin empatia mahdollistaa intersubjektiivisuuden (katso luku 2.4). Oman näkemykseni mukaan ei ole väliä kumpi näistä on ensisijainen, koska ne ovat hiukan eri tarkoituksiin. Empatia on toisen ihmisen tunteiden ja merkitysten havaitsemista sekä oppimista kun taas intersubjektiivisuus on yhteisen maailman selittämistä. Käsitän nämä kaksi rinnakkaisina tekijöinä, mutta näiden kahden suhde toisiinsa auttaa mm. esityksen luomisessa yleisölle ymmärrettäväksi. Myös koreografi voi tarkkailla yleisön reaktioita havaitakseen, miten hänen suunnittelemaan esitykseen suhtaudutaan. Keskeisintä on, että opimme erilaisia reaktioita ja ymmärrämme näistä erilaisia tulkintoja.

Empatian ja intersubjektiivisuuden avulla meille on mahdollista huomata toisten kanssa yhteneviä sekä eriäviä kokemuksia. Tanssitunnilla lattialla kerälle käpertyminen ja tästä istumaan kääntyminen aiheuttaa minulle sisäänpäin vetäytyvän ja epävarman tunteen. Voin huomata kaverini kasvoista ja selän asennosta, että hänkin koki tämän samalla tavalla. Voimme keskustella siitä ja luoda yhteisiä mielikuvia lapsuuteen, kun kerälle kiertyminen liittyi lähinnä surullisuuteen. Tässä minulla on siis välitön havainto, mitä toinen näyttää

tuntevan tai ainakin esittää tuntevansa ja sen lisäksi yhteisesti keskustelulla luotu yleinen kuva, mitä tämä liike tarkoittaa. Voin myös huomata toisen kaverini samalla tunnilla istumaan mennessä avaavan rintakehän ja ottavan hyvän ryhdin. Hänen ilmeensä on hyvin levollinen. Ensin kuvittelen hänen vain tekevän liikkeen tuntematta sitä, koska välitön havaintoni hänestä on ristiriidassa oman kokemukseni kanssa, miltä liikkeen täytyisi tuntua. Keskusteltuani hänen kanssaan saan taas toisen kuvan, koska hän piti istumaan nousemista jonkinlaisena surullisuudesta vapautumisena. Tätä taas pidän mahdollisena. Empatian kautta saan toisen kokemuksen, jonka ymmärrän omaan kokemukseen verrattuna yhtenevänä tai vieraana. Tämä antaa sisältöä intersubjketiivisuudelle laajentaen yhteistä todellisuutta muiden kanssa, mutta empatiaan aktina ei itsessään kuulu yhteinen todellisuus, joka kuuluu intersubjketiivisuuteen. Näin nämä toimivat rinnakkain.

Katsojan liikkeen näkemisen ja tanssijan liikkeen tekemisen välillä on yhteys eikä niitä voi erottaa toisistaan, koska katsojalla aivojen motoriikka-alueet aktivoituvat liikettä katsoessa (Calvo-Merino 2010, 157). Tältä pohjalta liike on yhteistä meille sekä keskustelevana ja kertovana kuin myös toiminnan kautta. Tanssin voi erottaa vaikka runonlausunnasta liikkeen havaitsemisen takia. En sano kumpaakaan toista paremmaksi, vaan kyse on erilaisista esittämisen ja havaitsemisen tavoista.

Tilan näyttäytyy yhteisenä tilana sen merkitysten ja siihen liittyvien odotuksien kautta, kuten astuessani teatteriin, odotan jotakin tiettyä tapahtuvan. Jos tanssija tulee lavalle ja kaatuu, oletan sen kuuluvan esitykseen enkä luule sitä sairauskohtaukseksi. Jos taas tanssiesityksen lipunmyyjä kaatuu odottaessani saliin pääsyä, niin kuvittelen hänellä olevan jokin hätä. Odotuksemme tilasta johdattavat näin tulkintaamme.

Odotukset liikkeestä näkyvät enimmäkseen tuttuudessa, jota voi kutsua myös arkipäiväisyydeksi. Husserl käytti intersubjektiivisuutta tavalla, jossa se on yhteisen maailman rakentaja, koska on ristiriita jonkinlaisen objektiivisen ja subjektiivisen näkemyksien kanssa. Tulkinnan ero henkilöiden välillä, joista toinen on seurannut sekä harrastanut tanssia ja toinen ei ole koskaan tanssia seurannut tai harrastanut, muodostuu jokapäiväisyyden ja tuttuuden kautta. Luvussa 3.2.1 esittelin jokapäiväiset ja ylimääräiset kehotekniikat, joista jokapäiväisiin

kuuluu mm. kävely ja ylimääräisiin mm. kiekonheitto. Tanssin yhteiset säännöt ovat luonnollisesti tanssia harrastavien muodostamia. Tällöin yhteiseen ja jaettuun maailmaan tanssijoilla tietenkin kuuluu tanssiminen, joka on muokannut havaintotavan ja liikkumisen tietynlaiseksi.

4.6 Johtopäätökset katsojasta

Katsoja kokee liikkeen, mitä voi tutkia kinestesian avulla. Kinestesiaan kuuluu liikkeen näkemisestä aiheutuva tuntemus sekä empaattisesti havainnon selventäminen pitemmälle, jolloin katsojan havainto ei jää pelkästään tunnetartunnaksi, vaan havainto voidaan ymmärtää yleisemmin. Tämän lisäksi liikkeissä näkyy tanssityylien mukaan koodit, jotka muodostuvat tyylille ominaisten piirteiden kautta.

Tanssiesityksen tila ei ole yksistään tila, jossa tanssi tapahtuu, vaan katsojan kannalta se on koko ympäristö, jossa esitys tapahtuu. Esitystilaa voi muunnella katsojan kannalta ottaen yleisö mukaan esitykseen ja esitystilaan tai rajaten selkeästi esityksen ja katsomon tilat erilleen.

Esityksen rakenteen kannalta näitä havaintoon vaikuttavia tekijöitä voi hyödyntää eri tavoin. Kun esityksessä lähdetään kysymyksestä, miten katsojan toivotaan kokevan esitys, voidaan lähteä tavasta painottaa katsojan saamaa tunnetta, kuten Stanislavski tekisi, tai voidaan painottaa tilanteen ymmärtämistä ilman suoraa kokemusta, mikä olisi lähempänä Brechtin tapaa tehdä teatteria. Tilan käyttö havainnossa tulee esille ympäristönomaisen esityksen tekemisessä, missä katsoja ei pelkästään istu teatterissa seuramassa esitystä, vaan on esityksen kannalta luonnollisemmassa ympäristössä ja luultavasti myös osallistuvassa roolissa.

Minun lähtökohtani ei ole taiteellinen, jossa etsisin erilaisia tapoja tehdä esityksiä, vaan olen lähtenyt liikkeelle havainnon muodostumisesta, jonka olen rajannut esityksen erityistapaukseen. Tämä tapa antaa käsitteellisen järjestelmän siihen, miten eri katsojat ymmärtävät erilaisia taidelajeja. Tätä tapaa voi hyödyntää esitystapojen luomisessa sekä

erityisesti katsojatutkimuksessa.

5. LOPUKSI

Tarkasteluni perusteella voi huomata kerronnan eroa tuntemisen ja tunteen näyttelemisen välillä sekä erottelun näiden havaitsemisessa empaattisesti tai keskustelevasti. Tämä voi auttaa käsittelemään jokapäiväisessä kanssakäymisessä valehtelun ja tunteen näkemisen eroa. Liikkeen kerronnan käsitteleminen koreografian idean, tanssijan esittämisen ja katsojan havainnon kautta voi auttaa myös havainnollistamaan liikkeiden ymmärtämistä ja tulkintaa. Liikkeen eri sävyihin ja merkityksiin saa etäisyyttä ja niitä voi tarkastella oman kokemuksen ja muiden esittämän tulkinnan kautta.

Tanssin rytmin, tempon, liikkeen ja tilan käyttö ei ole tanssin yksinoikeus, vaan nämä samat elementit näkyvät muussa sanattomassa viestinnässä samalla tavalla, mutta erilaisessa kulttuurillisessa tutkimusympäristössä. Tanssissa toiminnallinen tilan käyttö on moninaisempaa kuin muussa arkisessa toiminnassa, jolloin tanssin tilankäytön tarkastelu avaa enemmän vaihtoehtoja tilan huomioimiselle. Tanssin kautta tilan ja liikkeen tutkiminen auttaa tutkimaan niitä vieraina ja tuttuina. Toisaalta tanssia harjoitelleen kohdalla näkyy, miten keholliset harjoitteet vaikuttavat muuhun havaintoon. Tanssitutkimuksen hyöty liiketutkimukselle on siinä, että tanssin pitkä historia ja vaihtelevat tarkoitukset antavat erilaisia tutkimusympäristöjä, jolloin tanssitutkimuksen kautta voi tuttuja elementtejä tarkastella uudesta näkökulmasta.

Empatia ja intersubjektiivisuus selittävät esittämisen kannalta, millä tavalla esittäjän toiminta ja havainto voivat yhdistyä. Nämä antavat työkalun erilaisten kokemusten luomiseen esityksessä. Tässä työssä olen onnistunut selittämään havainnon ja toiminnan limittäisiksi toiminnoiksi. Toiminta ja havainto eivät ole erillisiä vaan samankaltaisia toimintoja.

Kehon muokkaaminen erilaisin menetelmin on osoittanut oman liikehistorian vaikutuksen havaintoon. Ne lisäävät tietoisuutta omasta kehosta ja vaikuttavat siihen, mitä havainnossa

painotetaan. Tanssijat saattavat enemmän keskittyä keskustelukumppaninsa liikkeisiin kuin hänen kasvoihinsa. Samoin tanssin kautta huomaa sosiaalisen kehon merkitystä ja liikkeen muodostumisen kulttuurillisesti, jota tuotamme osittain huomaamatta valitsemalla luokkahuoneeseen tietyn kokoisia tuoleja, joita ei voi säätää tai opettamalla lapselle puhumisen ilman käsien käyttöä. Huono tuoli tat käsien käyttämättä jättäminen puhuessa eivät itsessään ole yhteiskunnassa olevia vääryyksiä, mutta liiketutkimuksen kautta huomaa, että kehollisella oppimisella ja opettamisella on väliä ja vaikutusta yksilön elämään.

LÄHTEET:

Adshead, Janet, Briginshaw, Valerie A., Hodgens, Pauline & Huxley, Michael Robert (1982) A chart of skills and concepts for dance. Journal of aesthetic education, vol. 16, no. 3, s. 49-61

Almäng, Jan (2007) Intentionality and intersubjectivity. Göteborg: Göteborgs universitet.

Arlander, Annette: Esitys tilana, Vantaa, 1998.

Bachelard, Gaston (2003) Tilan poetiikka. Helsinki: Nemo.

Bläsing, Bettina, Puttke, Martin & Sckach, Thomas (toim.) (2010) The nerocognition of dance: mind movement and motor skills. Hove: Psychology Press.

Bläsing, Bettina (2010) The dancers memory. Teoksessa Bläsing, Bettina, Puttke, Martin & Sckach, Thomas (toim.) (2010) The nerocognition of dance: mind movement and motor skills, s. 75-98. Hove: Psychology Press.

Borden, Sarah R. (2003) Edith Stein. London; New York: Continuum.

Books, Lynn Matluck (1993) Harmony in space: a perspective on the work of Rudolf Laban. Journal of aesthetic education, vol. 27, no. 2, s. 29-41.

Calvo-Merino, Beatriz (2010) Neural mechanism for seeing dance. Teoksessa Bläsing, Bettina, Puttke, Martin & Sckach, Thomas (toim.) (2010) The nerocognition of dance: mind movement and motor skills, s. 153-176. Hove: Psychology Press.

Cross, Emily S. (2010) Building dance in the human brain: insight from expert and novice dancers. Teoksessa Bläsing, Bettina, Puttke, Martin & Sckach, Thomas (toim.) (2010) The nerocognition of dance: mind movement and motor skills, s. 177-202. Hove: Psychology Press.

Crossley, Nick (2007) Researching embodiment by way of ‘body techniques’. The sociological review, vol. 55, issue supplement s1, s. 80-94.

Daly, Ann (1988) Movement analysis: Peacing together the puzzle. TDR, vol. 32, no.4, s. 40-52.

Eagleton, Terry (2008) Literary theory: an introduction: anniversary edition. Malden, MA: Blackwell Pub.

Ekman, Paul (2001) Telling lies: clues to deceit in the marketplace, marriage and politics. New

York: Norton.
Gallagher, Shaun & Zahavi, Dan (2008) Phenomenological mind: an introduction to philosophy of mind and cognitive science. London: Routledge.
Gallese, Vittorio (2003) The roots of empathy: the shared manifold hypothesis and the neural basis of intersubjectivity. Psychopatology, vol 36, no. 4, s. 171-180.
Green, Diana F. (2010) Choreographing from within: developing the habit of inquiry as an artist. Champaign (Il.): Human Kinetics.
Hanna, Judith Lynne (1983) The performer-audience connection: emotion to metaphor in dance and society. Austin (Tex.): University of Texas Press.
Hecht, Michael L., DeVito, Joseph A. & Guerrero, Laura K. (1999) Perspectives on nonverbal communication: codes, functions, and contexts. Teoksessa Guerrero Laura K., DeVito, Joseph A. & Hecht, Michael L. (toim.) (1999) The nonverbal communication reader: classic and contemporary readings, s. 3-18. Prospect Heights (Ill.): Waveland Press.
Hodgens, Pauline (1988) Interpreting the dance. Teoksessa Adshead, Janet (toim.) (1988) Dance analysis: theory and practice, s. 60-89. London: Dance Books.
Hunt, Morton M. (1993) The story of psychology. New York: Anchor Books.
Laban, Rudolf (1963) Mastery of movement. London: The Whitefriars Press Ltd.
Laban, Rudolf (1966) Choreutics. London.
Laban, Rudolf & F. C. Lawrence (1979) Effort: economy of human movement. Plymouth.
Laban, Rudolf (1988) Modern educational dance. Plymouth: Northcote House.
Laine-Almi, Doris (2010) Tanssin kieli vanha kieli. Synteesi 1/2010, s. 70-74.
Salosaari, Kari (2010) Eleellisyyden tutkimuksesta näyttelijäntyössä, Synteesi1/2010, s. 3-10.
Levanen, Leo (1998) Eläytyminen ja etäännyttäminen teatterikasvatuksessa: eläytymisen ja etäännyttämisen suhde ja rooli sosialistiseen realismiin pohjautuvan teatteritaiteellisen viestinnän ja vaikuttamisen perusteissa. Tampere: Tampereen yliopisto.
Merleau-Ponty, Maurice (2010) Phenomenology of perception. London: Routledge.
Noland, Carrie (2009) Agency and embodiment: performing gestures/producing culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Parviainen, Jaana (1994) Tanssi ihmisen eksistenssissä: filosofinen tutkielma tanssista. Tampere: Tampereen yliopisto.
Parviainen, Jaana (1998) Bodies moving and moved: a phenomenological analysis of the

dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, Jaana (2002a) Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. Dance Research Journal, Vol. 34, No. 1, s. 11-26.

Parviainen, Jaana (2002b) Kinesteettinen empatia – pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista. Teoksessa Haaparanta, Leila & Oesch, Erna (toim.) (2002), Kokemus, s. 325-348. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, Jaana (2006) Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus.

Parviainen, Jaana (2007) Tila avautuu toiminnaksi: leikkipuistoista tietokonepeleihin. Teoksessa Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (toim.) (2007) Taide ja liike: keho, tila, ääni, kuva ja kieli, s. 39-58. Vaasa: Vaasan Yliopisto.

Preston-Dunlop, Valerie & Sanchez-Colberg, Ana; with esseys by Werner, Frank, Salosaari, Paula, Rubidge, Sarah (2002) Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. London: Verve.

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

Reason, Matthew & Reynolds, Dee (2010) Kinesthesia, empathy, and related pleasures: an inquiri into audience experiences of watching dance. Dance research journal, vol. 42, no. 2, s. 49-75.

Rouhiainen, Leena (2003) Living transformative lives: finnish freelance dance artists brought into diologue with Merleau-Ponty's phenomenology. Helsinki: Theatre Academy.

Rouhiainen, Leena (2006) Mitä somatiikka on? Teoksessa Houni, Pia, Laakkonen, Johanna, Reitala, Heta & Rouhiainen, Leena (toim.) Liikkeitä näyttömällä. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura: Yliopistopaino Kustannus.

Rouhiainen, Leena (2007) Matka paikantuneen tilan äärelle: tanssijan, arkkitehdin ja äänisuunnittelijan performatiivisen työn aineksia. Teoksessa Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (toim.) (2007) Taide ja liike: keho, tila, ääni, kuva ja kieli, s. 83-102. Vaasa: Vaasan Yliopisto.

Ruonakoski, Erika (2011) Eläimen tuttuus ja vieraus. Helsinki: Tutkijaliitto.

Salosaari, Kari (2010) Eleellisyyden tutkimuksesta näyttelijäntyössä. Synteesi 1/2010, s. 3-10.

Schechner, Richard (2006) Performance studies: an introduction. New York: Routledge.

Shusterman, Richard (2000) Performing live: aesthetic alternatives for the ends of art. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.

Singer, Tania & Fehr, Ernst (2003) The neuroeconomics of mind reading and empathy. The american economic review, vol. 95, no. 2, s. 340-345.

Sjöroos, Margit (2010) Myötätunto: ole läsnä, elä mukana. Helsinki: Minerva.

Stein, Edith (1989) On the problem of empathy. Washington D.C: ICS Publications.

Smyth, Mary M. (1984) Kinesthetic communication in dance. Dance research journal, vol. 16, no. 2, s. 19-22.

Välipakka, Inka (2010) Tanssi ja käsitteellisyys. Synteesi 1/2010, s. 75-86.

Wittgenstein, Ludwig (1999) Filosofisia tutkimuksia. Juva: WSOY.

Zahavi, Dan (2001) Beyond empathy – Phenomenological approaches to intersubjectivity. Journal of consciousness studies, vol. 8, no. 5-7, s. 151-167.

Zahavi, Dan (2003) Husserl's phenomenology. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Østern, Tone Pernille (2009) Meaning making in the dance laboratory: exploring dance improvisation with differently bodied dancers. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Østern, Tone Pernille (2010) Teaching dance spaciously. Nordic journal of dance, vol. 1, s. 47-57.