



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2013

OPINNÄYTETYÖ

Kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni

MARJA KOPONEN



Kuvaaja Vera Nevanlinna, 2013

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA



TEATTERIKORKEAKOULU
TEATERHÖGSKOLAN

2013

OPINNÄYTETYÖ

Kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni

MARJA KOPONEN

TANSSIJAN MAISTERIOHJELMA

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 25.4.2013

TEKIJÄ Marja Koponen		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Tanssijan maisteriohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 52 s.	
TAITTEELLISEN / TAITTEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Passage – tanssija maailmojen läpimenemisen paikkana Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/> Opinnäytteen ohjaaja/t: Kirsi Monni			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Kirjallisessa opinnäytetyössäni tarkastelen ymmärryksen rakentumista esityksen aikana. Tutkimuksen materiaalina käytän kokemustani esiintymisestä Eeva Muilun koreografiassa <i>Passage – tanssija maailman läpimenemisen paikkana</i> tammi-helmikuussa 2013. Kirjoitukseni pohjalla on ajatus, että tanssijan ajattelu ja ymmärrys esittämistään tekee teoksen välittymisen katsojalle mahdolliseksi. Tekstissä keskityn erittelemään ajatuskulkujani ja esiintymishetken ymmärtämistä suhtautuen siihen esiintyjäntyön osa-alueena, joka tekee esityshetkestä ja teoksesta merkityksellisen minulle tanssijana ja sitä kautta katsojalle.</p> <p>Merkityksen ja ymmärtämisen käsitteitä selvennän esimerkiksi Martin Heideggerin olemisen ontologian ja Maurice Merleau-Pontyn ruumiin filosofian kautta, avaten muun muassa ajatuksia <i>puhuvasta kielenkäytöstä, kehollisesta ymmärtämisestä ja tyylistä</i>. Merkityksellä en tässä työssä viittaa ainoastaan tarkoitukseen, tai esimerkiksi viestiin, joka teoksella pyrittäisiin välittämään katsojalle. Pikemminkin korostan merkityksen ja ymmärryksen mahdollisuutta avata teos yleisölle. Kun esiintyjänä rakennan merkityksiä itselleni, olen sisällä tekemisessäni. Tätä kautta teos voi avautua myös katsojalle, joka saa muodostaa omat merkityksensä näkemästään. En selitä teosta, vaan erittelen ajatuskulkujani, joiden kautta jäsenän kokemustani esityshetkestä.</p> <p>Muilun teoksessa tapahtuvaa ymmärtämistäni avaan aluksi kuvailemalla esityksen kulun, minkä jälkeen siirryn selvittämään, kuinka teos määrittyy temaattisesti merkitykselliseksi minun mielessäni. Tarkastelen teosta rinnastaen sen rituaaliin, jona teoksesta puhutaan työryhmän kesken. Teos asettuu tanssijoiden opiskelussa aikaan, jolloin valmistaudutaan siirtymään opiskelumaailmasta ammattikentälle, joten vertaamme sitä esimerkiksi siirtymäriittiin. Laajan rituaaliteeman lisäksi itse miellän kullakin kohtauksella olevan tietyn roolin teoksen dramaturgisessa kaaressa. Kysynkin, kuinka suuri osa teokseen liittyvästä ymmärryksestä on työryhmän kesken jaettua, ja mitkä ajatukset ja merkitykset jäävät yksityisiksi. Osa merkityksistä tuntuu saavan erityistä arvoa juuri siitä, että ne jäävät omiksi salaisuuksikseni.</p> <p>Esittelen myös koreografian hahmottamista toimintakäsikirjoituksena, scorena. Teos rakentuu tehtävistä, joita esiintyessäni tarkennan strategioilla. Strategiat ovat minulle kuin työkaluja, joiden avulla arvioi tilannetta ja teen valintoja tehtävän sisällä. Ne voivat olla käyttökelpoisia myös haettaessa tiettyä yleisösuhdetta tai merkityskaarta luotaessa. Strategioista kirjoittaessani viitataan muun muassa Deborah Hayn ajatteluun ja harjoitteisiin. Puhun esimerkiksi Hayn ajatuksesta kehon miljardeista soluista, kevyesti tekemisen oivalluksesta ja kysymyksistä, joita saatan kysyä katsojilta mielessäni.</p> <p>Kolmantena ajatuskulkuna työssäni kerron ajatuksestani ”elämästä teoksessa”. Kiinnostun pohtimaan hetkessä spontaanisti syntyviä kokemuksia, assosiaatioita ja oivalluksia osana esittämistäni muodostuvaa ymmärrystä. Nimeän yhdeksi tärkeimmistä strategioistani ”sallimisen”, joka luo tilaa mille tahansa tuntemukselle tai ajatukselle olla läsnä esitystilanteessa ja muodostua osaksi hetken merkityksellisyyttä. Toisaalta myös tunnistan haasteen pysyä avoimena hetkelle samalla, kun koreografian rakenne määrittää olemistani. Salliessani kaikenlaista olemista esiintyessäni, joudun kohtamaan myös mahdollisesti nousevia ikäviä ajatuksia, kuten epävarmuutta ja arvottamista.</p> <p>Loppupäätelmissäni asetun pohtimaan esiintyjän ajattelun luonnetta yhtä teosta laajemmassa yhteydessä, ilmionä, jonka uskon koskettavan muitakin esiintyjä kuin itseäni. Rinnastan yksilön ymmärryksen tavan tärkeyden nykytanssikäytäntään, jolla tanssija nähdään yhä enenevässä määrin virtuoottisen välinekehon sijaan kokevana, persoonallisena ihmisenä. Tapani ajatella tekee minusta yksilöllisen. Työstän myös ajatuksiani ”hetkessä olemisesta” ja kirjoitan esiintymisestä jakamisena. Tanssijan työnä on tuoda teos yleisön koettavaksi.</p>			
ASIASANAT tanssi, esitys, esiintyminen, tanssijan työ, esiintyjän työ, ymmärrys, merkitys, teoskuvaus, ilmaisu, tyyli, strategia, puhe, toimintakäsikirjoitus, score, koreografia, Passage, TADaC, tanssitaide, Deborah Hay, salliminen, nyt-hetki, Merleau-Ponty, Heidegger, Monni, ajattelu, kehollinen ymmärtäminen, puhuva kielenkäyttö, harjoite, oleminen			

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	9
<i>Aiheen rajautuminen</i>	9
<i>Työn muodosta ja lähdemateriaalista</i>	10
<i>Kirjoittamisesta nousseita huomioita</i>	11

2. YMMÄRRYS ESITETYSTÄ	13
<i>Merkityksestä sanana</i>	13
<i>Ymmärtämisen kielellinen luonne</i>	13
<i>Kehollinen ymmärtäminen</i>	15
<i>Ilmaisusta</i>	17

3. PASSAGE VAIHE VAIHEELTA	19
<i>Toiminta toteuttaa teoksen</i>	19
<i>Installaatio</i>	20
<i>Historiat</i>	20
<i>”Inkkarit”</i>	22
<i>Samba, soolot, hahmot ja loppu</i>	23

4. TEOKSEN MAAILMA	25
<i>Miten ymmärrän teoksen?</i>	25
<i>Passage rituaalina</i>	26
<i>Passagen olemisen tapa</i>	28
<i>Merkityksellinen Passage – minun matkani</i>	29
<i>Miten ymmärryksen teoksen merkitysmaailmasta on muodostunut?</i>	32

5. AJATTELU KOHTAUSTEN SISÄLLÄ	36
<i>Passagen koreografia toimintakäsikirjoituksena</i>	36
<i>Tehtävät ja strategiat</i>	37
<i>Merkitysten muodostaminen ja strategiat</i>	38
<i>Yhdessä nyt, ja nyt, ja nyt</i>	40
<i>Ajattelu näkyy</i>	41
<i>Kevyesti tekeminen</i>	42
<i>Huomion apuvälineet</i>	43

6. ELÄMÄ TEOKSESSA	45
<i>Vaikuttuminen esiintyessä</i>	45
<i>Haaste</i>	46
<i>Syntyviä kuvia</i>	47
<i>Ymmärryksen rakentumisen suunta</i>	49
<i>Kielletyt ajatukset</i>	49
<i>Huono ja rohkea esitys</i>	52

7. LOPPUPÄÄTELMÄT	54
<i>Yleisyys</i>	54
<i>Uudistuminen</i>	55
<i>Hetkessä vai hetkelle?</i>	56
<i>Asetun jakamaan</i>	56

LÄHTEET	58
LIITTEET	60

1. JOHDANTO

Aiheen rajautuminen

Kun elokuun lopussa 2012 tanssijan maisterin opintojeni toinen lukuvuosi alkoi opinnäyteseminaariviikolla, nousi tehtäväksi opinnäytesuunnitelman tekeminen. Taiteellisen opinnäytteeni olin jo päättänyt suorittaa TADaC 2013:ssa, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa toimivassa tanssijan maisteriohjelmaan sisältyvässä ammattimaisessa tanssiryhmässä, johon tänä vuonna kutsuttiin koreografiksi Eeva Muilu (Teatterikorkeakoulu 2013). Kirjallisen työni aihe taas oli vielä hahmottumatta.

Minulla oli takanani David Zambranon, venezuelalaissyntyisen koreografi-esiintyjän, kesäkurssi, jolle osallistuessani sain sekä esittää että katsoa paljon tanssi-improvisaatiota. Mielessäni muhi erityisesti kysymys, mikä tekee tanssiesityksestä sellaisen, että jaksan katsoa sitä, ja että se pitää mielenkiintoni yllä. Edelleen aloin pohtia yhä syvemmin, miten minä voin esiintyjänä toimia, jotta esittämäni saavuttaa katsojan ja vaikuttaa häneen. Hain kysymykselle muotoa muun muassa vertaamalla sitä ajatuksiini esiintyjän ammattitaidosta, tehtävästä teoksessa ja roolista itsenäisenä taiteilijana. Näillä kysymyksillä lähestyin osaltaan myös pohdintaani siitä, miksi tanssi on minulle tärkeää, ja miten tanssijan ammatti on arvokas ja mielekäs. Aloin pohtia esiintyjän ymmärtämisen ja ajattelun roolia esitystilanteessa, ja viimein lähestyin opinnäytteeni tulevaa ohjaajaa Kirsi Monnia sähköpostitse 9. lokakuuta ensimmäisten ideoitteni kanssa:

Aiheeseeni liittyen minulla on seuraavia ajatuksia:

Esiintyminen yleisöä varten. Mitä esiintyjänä teen, jotta teos välittyy katsojalle?

- Näkyväksi tuleminen, nyt-hetki, mieli liikkeessä, 'ajatuksen' välittäminen yleisölle (vrt. sanat, lauseet, painotukset)
- Jotta esiintyjänä voin välittää teoksen yleisölle 'ymmärrettävästi' niin, että katsoja saa siitä otteen, minun on ensin itse ymmärrettävä teoksen kaari, kuljetus, suunta ja oma reittini teoksessa. Ja pysyttävä siinä kiinni, oltava siitä tietoinen hetkessä.
- Kun tiedän missä ja miksi olen missäkin tilanteessa, voin esiintyä teoksessa itsenäni, olla hetkessä vapaana, läsnä, auki, antaa itsestäni ja saada, kokea ja reagoida oikeasti.
- Vain silloin, kun itse pysyn kartalla, yleisökin voi pysyä kartalla. (Marja Koponen, 9.10.2012a.)

Näiden ajatusten pohjalta ja lopulta vasta kirjoittamisen kautta aiheeni rajautui käsittelemään esiintyjän ymmärryksen jäsentymistä esiintymishetkellä. Koska aiheen käsittely irrallaan todellisesta kokemuksesta tuntui ajatuksena hankalalta ja turhan teoreettiselta, koin tärkeäksi sitoa kysymyksen tarkastelun TADaC 2013:ssa esiintymiseeni saadakseni käytännönmateriaalia, johon keskittyä.

Työn muodosta ja lähdemateriaalista

Koska ymmärtäminen ja merkitys ovat kirjoitukseni kannalta keskeisiä, avaan heti luvussa kaksi näiden käsitteiden tulkintaa. Aluksi selvitän tapaani ajatella merkitystä laajemmin kuin tiettyinä tarkoituksena, jonka teoksen voisi olettaa pyrkivän välittämään. Jatkan käsittelemällä ymmärrystä niin kielellisenä kuin kehollisena ilmiönä, ja päätän luvun tarkastelemalla ymmärryksen suhdetta yksilön ilmaisutapaan.

Luvussa viitataan erityisesti filosofien Martin Heideggerin ja Maurice Merleau-Pontyn ajatuksiin. Haluan tässä korostaa, ettei tämän työn laajuuden puitteissa ole ollut mahdollista tutustua heidän tuotantoihinsa perinpohjaisesti, joten tyydyn esittelemään heidän ajattelustaan sellaisia yksittäisiä otteita, joiden koen tukevan ja kiteyttävän sanamuodollaan omaa ajatteluani. Käytän heidän tekstejään inspiraationa ja heijastuspintana omalle pohdinnalleni, en väitä tulkitsevani heidän filosofioitaan tutkijan kokemuksella, jota en lainkaan omaa.

Tärkeimpänä lähteenä Heideggerin filosofiasta olen käyttänyt Kirsi Monnin tanssitaiteen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjallista osiota *Olemisen poeettinen liike – Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999* (2004). Merleau-Pontyn ajatteluun lähteenäni on ollut Miika Luodon ja Tarja Roinilan suomentama ja toimittama tuore kokoomateos Merleau-Pontyn tuotannosta *Filosofisia kirjoituksia* (2012).

Käsitteiden selvittämisen jälkeen kolmannessa luvussa annan kuvauksen Eeva Muilun teoksesta TADaC 2013:lle *Passage – tanssija maailman läpimenemisen paikkana* (2013). Myöhemmissä luvuissa viitataan teokseen lyhyesti *Passagena*. Aluksi pitäydyn esitystapahtumaa kuvailevalla tasolla lähtökohtanani ymmärrykseni siitä, mitä esityksessä näkyy yleisölle. Pyrin antamaan lukijalle käsityksen tapahtumista ja toiminnasta teoksessa, minkä

pohjalta tarkastelen kokemustani teoksen esittämisestä jatkossa. Samalla esittelen nimityksiä, joita käytän tekstissäni viitatessani tiettyihin kohtauksiin tai tapahtumiin teoksessa.

Kuvailtuani käsitteitä ja teosta, joiden puitteissa tässä kirjoituksessa liikun, siirryn tarkastelemaan ajattelua ja ymmärrystäni esiintymisen aikana. Kolmessa seuraavassa luvussa esittelen kolme erilaista, joskin rinnakkaista ja toisiinsa limittyvää ajattelun suuntaviivaa, joiden kautta jäsenän tapaa, jolla olen ja toimin esiintyessäni *Passagessa*.

Luvussa neljä kirjoitan temaattisesta merkitysmaailmasta, jonka liitän teokseen. Mistä tässä teoksessa on kyse minulle? Mitä aiheita ja ajatuksia liitän esittämääni? Millainen on minun merkitysmatkani teoksen läpi? Viides luku keskittyy strategioihin, joita käytän esiintyessäni; niihin mielen työkaluihin, joiden avulla teen valintoja ja ohjaan muun muassa asennettani ja ilmaisuntapaani kohtausten sisällä. Kuudennessa luvussa valotan vielä ajattelun muotoa, joka syntyy esityshetkessä, kuten assosiaatioita tai riemun ja epätoivon tunteita, joita saatan esityksen aikana kokea niitä suunnittelematta. Kutsun tätä spontaania hetken kokemisesta kumpuavaa ymmärrystä *elämäksi teoksessa*, tai *elämäksi esityksessä*.

Erityisesti strategioista ja elämästä teoksessa kirjoittaessani löydän yhtymäkohtia Deborah Hay ajatteluun, ja tärkein lähteeni näissä luvuissa onkin ollut hänen kirjansa *My body, the Buddhist* (2000). Lainaan tekstissäni joitakin kertoja myös muistiinpanoja omasta työpäiväkirjastani *Passagen* harjoitus- ja esityskauden ajalta. Tekstin sekaan toisinaan upottamani kursivoidut lauseet kuvaavat mahdollista ajatukseni kulkua esityksen aikana. Ne eivät kuitenkaan ole tarkkoja kirjauksia todellisista esitystilanteista, vaan koosteita ajatuksista ja sisäisistä monologeista, joita muistan esityskauden varrelta.

Kirjoittamisesta nousseita huomioita

Kirjoittaessani olen toistuvasti pohtinut kysymystä arvottamisesta, joka tuntuu olevan tanssijankoulutuksessa pinnalla lähes jatkuvasti. Ei ihme, jos pää on pyörällä, kun joutuu totuttelemaan ympäristöön, jossa kukaan ei kerro, mikä on hyvää, huonoa, oikein tai väärin. *Passagen* esityksien lähestyessä törmäsin arvottamisen välttämiseen jopa siinä määrin, että vaikka jotakin läpimenoa pidettiin hyvänä, aina korostettiin, että hyvää esitystä ei haluta määritellä. Haluttiin kaikin keinoin karttaa käsityksen muodostumista

ideaaliesityksestä. Mutta eikö se, että ideaalia ei ole, ole jo hyvin vahva ideaali? Samoin kuin valinta siitä, että ei arvoteta, arvottaa kaikkia niitä, jotka arvottavat. Arvottaminen liittyy osaltaan myös motivaatiooni ylipäättään kirjoittaa opinnäytetyöni tästä aiheesta. Eikö pyrkimyksenäni pohjimmiltaan olekin selvittää, kuinka olla hyvä esiintyjä? Mutta millainen on hyvä esiintyjä teoksessa, jossa hyvää ja huonoa ei määritellä?

Arvottamattomuudesta ja esityksen onnistumisen kriteerien määrittelemättömyydestä kumpuaa minulle tärkeimmäksi muodostunut strategia, *salliminen*, josta kirjoitan luvuissa viisi ja kuusi. Salliminen sai *Passagen* kautta olomuodon, kun rohkaistuini tutkimaan, miten erilaisia olemisen ja ilmaisun tapoja voin löytää itsestäni. Pysin luopumaan taipumuksestani ohittaa hetket, joissa oleminen on minulle vierasta, haastavaa, häpeällistä tai saa minut tuntemaan itseni epävarmaksi. Ja samalla sallin myös miellyttävät, tutut ja tavanomaiset hetket.

Kun kirjoitan sallivuudesta ja muistakin strategioista, kirjoitan aina strategian mielikuvasta. Tekstistä ei ehkä aina välity strategioiden ylläpitämisen vaikeutta. Strategiakin on eräänlainen ideaali, jonka mukaan pyrkiä toimimaan, olemaan ja ajattelemaan, mutta pyrkimys usein epäonnistuu. Samoin kuin en varmasti täysin onnistu tämän työn pyrkimyksessä kuvata ajatteluani esityshetkessä – jotain jää aina sanomatta. Toivon kuitenkin onnistuvani tekemään joitakin avauksia tapaan tarkastella tanssiteoksia ja esiintymistä lähestyessäni esiintyjän näkökulmasta jotakin sellaista, mitä usein tutkitaan katsojan kokemuksen kautta.

Tutkimusmatka ajatteluuni esiintymishetkellä *Passagen* esityksissä on saanut minut havahtumaan yksilölliseen *tyyliini* olla niin tanssijana kuin ihmisenä yleisemminkin. Tapa, jolla ajatteluuni jäsentyy esiintyessäni, ei ole niin erilainen kuin tapa, jolla jäsenän kirjoittamaani. Huomaan sisällysluetteloni pituudesta, että pyrin selkeyteen erottelemalla aiheita toisistaan väliotsikoilla, jotka haluan kuitenkin jättää hiukan arvoitukselliseen muotoon. Tyyli, jolla ajattelen ja kirjoitan, ei ole periaatteissaan niin erilainen myöskään tavasta, jolla esittäisin trigonometrisen pulman ratkaisun paperilla, tai kuinka järjestän lokeroni Teakin pukuhuoneessa. Jo sanavalintani heijastelevat tapaa, jolla oleminen muodostuu minulle merkitykselliseksi. Lukija törmää tekstissäni varmasti muutamiin erikoisiin ilmaisuihin ja sivuhuomioihin, jotka jo osaltaan kertovat minun suhteestani niin *Passageen*, esiintymiseen kuin ymmärrykseen.

2. YMMÄRRYS ESITETYSTÄ

Merkityksestä sanana

”Merkitykset pitää rakentaa uudelleen joka esityksessä, jotta teos voi avautua yleisölle. Tekemisen on oltava itselle merkityksellistä.” (Koponen 2013.) Näin merkitsin muistiin Eeva Muilun ajatuksen tanssijan esiintyjätyöstä esityksiperiodin aikana, TADaC:in purkupalaverissa 15.2.2013. *Merkitys*-sanon ongelma tässä on, että se usein ymmärretään vain synonyymiksi sanalle *tarkoitus*. Lauseiden ”mitä tämä merkitsee” ja ”mitä tämä tarkoittaa” välille ei arkikielessä monessakaan tilanteessa tehdä suurta eroa. Usein viitataan jonkin asian sisältämään tai välittämään tiettyyn tarkoitukseen, joka mielletään oikeaksi ja todeksi. Kun jollakin asialla on tarkoitus, se välittää tietyn viestin, jonka voi ymmärtää oikein tai väärin.

Merkityksen johdannaissana, *merkittävä*, on ehkä lähempänä tapaa, jolla käytän tätä sanaa tässä kirjoituksessa, kun viitataan *teoksen merkityksellisyyteen, esittämäni ymmärtämiseen, ruumilliseen ymmärrykseen ja esiintyessä muodostuviin merkityksiin*. Esityksen hetki on merkittävä, *tärkeä*, itse asiassa teoksen olemassa olon kannalta välttämätön. Se, mitä esiintyessäni teen, miten olen, on minulle arvokasta ja kiinnostavaa. Tässä arvossa ja merkittävyudessa näen ylipäättään merkityksen ja ymmärryksen mahdollisuuden.

Merkitys on jotakin *minulle* merkittävää ja merkityksellistä. Esiintyessäni rakennan kyllä teokseen merkityksiä, ja tekemiselläni on minulle syitä, motiiveja ja päämääriä, mutta en anna merkityksille luonnetta, joka tekisi niistä totta; tiettyjä, oikeita, lukittuja tarkoituksia. Esittämäni ei tarkoita minun merkityksiäni.

Esiintyessäni muodostan merkityksiä itselleni *ymmärtämällä* olemistani, esityshetkeä. Mutta sen sijaan, että tavoitteeni olisi siirtää nämä merkitykset katsojille sellaisenaan, ajattelen, kuten Muilunkin ajatusta tulkitseen, että niiden kautta *teos avautuu yleisölle*. Kun teos on auki, se voi ottaa yleisön valtaansa ja sen kautta voi muodostua uutta merkityksellisyyttä, ehkä jopa merkillisyyttä.

Ymmärtämisen kielellinen luonne

Osana maisteriohjelmaani osallistuin puhe ja äänenkäyttö -kurssille syksyllä 2012. Kurssilla työstimme Shakespearen sonetteja suomeksi ja englanniksi.

Tämä työskentely havainnollisti minulle, kuinka välttämätöntä lukijan ymmärrys lukemastaan tekstistä on kuulijan ymmärtämiselle. Varsinkin vieraskielistä tekstiä on helppo lukea ääneen ajattelematta sanojen merkitystä, mikä kuitenkin vaikuttaa väistämättä kommunikaatioon puhujan ja kuulijan välillä. Jos teksti ei aukea lukijalle, ei se aukea kuulijallekaan.

Martin Heidegger, 1889-1976 elänyt filosofi, erottaa puheen kielenkäytöstä. Heideggerille kieli sanojen ja lauserakenteiden tasolla ei ole vielä puhumista ollenkaan, vaan puhumisen perusolemukseen kuuluu jakaminen, joka taas edellyttää ymmärtämistä. Maailmassa oleva ihminen ymmärtää olemistaan ja muodostaa merkityksiä, jotka puheessa artikuloituvat jaettaviksi. (Monni 2004, 104-105.) Jos tekstin ääneen lukemisen tavoitteena siis on jakaa se kuulijoiden kanssa, on tapahduttava artikulaatioita, joka taas vaatii lukijan ymmärtämistä lukemastaan. Shakespearen sonetti ei ole pelkät sanat paperilla, vaan siihen kuuluvat kaikki ne merkitykset, jotka sen lukemisen kautta muodostuvat. Sonetin jakaminen on näiden merkitysten jakamista, ei vain sanojen saattamista kuuluviin. Kuinka olisi mahdollista jakaa jotakin mitä ei ole? Jos siis ei ole ymmärrystä, ei muodostu merkityksiä, jolloin niitä ei ole jaettaviksi. Voisiko jopa sanoa, että ilman ymmärrystä luettu sonetti ei ole vielä sonetti lainkaan?

Sonetteja työstäessämme käänsimme tekstin sana sanalta suomeksi, minkä lisäksi tutustuimme useampaan julkaistuun suomennokseen ymmärtääksemme tapoja tulkita alkuperäistekstiä. Jokainen siis ymmärsi tekstinsä sikäli, kun ymmärtämisellä viitataan tietoon esimerkiksi käytettyjen metaforien merkityksistä tai taitoon ääntää vanhahtavaa englannin kieltä. Voisi sanoa, että jokainen *osasi* tekstinsä tai oli jopa oppinut sen ulkoa. Kuitenkin sanoisin, että sonettia esittäessä tämän tason ymmärrys ei yksin riitä. Vaikka lukija tuntisi merkitykset, eivät ne välttämättä välity kuulijalle. Tekstin osaaminen ei takaa sitä, että teksti tulee luettaessa puhumalla jaetuksi.

”Puhuvaan kielenkäyttöön kuuluu Heideggerin mukaan myös ja erityisesti vaikeneminen ja kuuleminen”, kirjoittaa Monni (2004, 105). Vaikenemisen voi käsittää sonetin luentaa pohdittaessa esimerkiksi puheen rytmittämisenä, mutta koen mielenkiintoiseksi pohtia myös hiljaisuuden voimaa, taukoa, pidättymistä; merkityksiä, jotka voivat syntyä nimenomaan vaikenemisesta. Ja toisaalta vaikenemisessä on läsnä myös juuri herkistyminen kuulemaan.

Jotta voi itse ymmärtää sanomansa, ja näin jakaa sen, on kuultava oma puhumisensa. Jos ikään kuin kahdentuu; on samaan aikaan sekä puhuja että kuulija, voi ymmärrys muodostua ja jäsentyä merkityksiksi oman havainnon kautta siinä hetkessä, jossa niiden jakaminen tapahtuu. On siis puhuttava paitsi toisille, myös itselleen.

Kehollinen ymmärtäminen

Puhe on selkeä esimerkki siitä, milloin kuulijalle välittyy kuulemastaan jotakin ja milloin ei, sillä meidän on helppo käsittää kielellistä ymmärtämistä; tiedämme, mitä kuulemamme sanat tarkoittavat, ja voimme asiayhteyden mukaan arvioida, olemmeko ymmärtäneet, mitä olemme kuulleet, vai emme.

Myös Heideggerin mukaan ymmärryksen jakaminen tapahtuu juuri puheessa. Hän ei kuitenkaan viittaa puheella ainoastaan kielelliseksi kääntyvään ymmärrykseen. Monni antaa esimerkin tanssista: ”tanssijan – – liikkeessä ymmärtäminen tulee jaetuksi muille liikkeen artikulaatiossa” (Monni 2004, 104). Kun ymmärryksen kautta muodostuvat merkitykset artikuloituvat (puheeksi), ne voivat tulla jaetuiksi, paitsi kielellisesti, myös esimerkiksi liikkeessä.

Paitsi että ymmärrys tulee jaetuksi liikkeessä, voiko se myös muodostua liikkeessä? Liikkeessä jakamista on helppo ajatella esimerkiksi eleiden tai pantomiimin muodossa, mutta eikö tuolloin ole edelleen kyse kielellisestä ymmärtämisestä? Niin kauan kuin merkitykset voi muotoilla tietyiksi sanoiksi ja lauseiksi, tapahtuu ajattelu ja ymmärtäminen kielellisesti. Kun puhun kehollisesta ymmärtämisestä, joka nousee pohdittavaksi tanssin esittämistä tutkiessani, viittaan ajatteluun, joka tapahtuu kehossa, joka on olemassa vain liikkeessä, ja jota ei voi irrottaa ruumiista, aisteista ja tuntemuksista.

Ehkä tässä yhteydessä on harhaanjohtavaa edes käyttää termiä ”ajattelu”. Se kuitenkin tuntuu mielekkäältä, sillä ruumiin kautta ymmärtämiselle antautuminen on myös mielellisesti valpas tila. Myös Monnin (2004, 192) mukaan ”tietoinen liike on ajattelua, – –, jonka laadussa artikuloituu kinesteettisiä merkityksiä”. Hän jatkaa edelleen tanssijan liikkeessä ymmärtämisestä tuomalla esiin, kuinka ”tanssija löytää liikkeen merkityksellisyyden – – jokaisessa tietoisien liikkeen hetkessä” (2004, 193). Liikkeessä ymmärtäminen ei koostu kehoon asetetuista valmiista merkityksistä, kuten esimerkiksi pantomiimin kohdalla voisi ajatella. Mieli ei määrää kehoa, vaan kehossa on mieltä. (Monni 2004, 191-193.)

Kokemukset ja tuntemukset, joita liikkeen eri muodot, joihin myös paikallaan olo kuuluu, herättävät, hakevat myös kielellistä muotoa. Ne synnyttävät assosiaatioita, kuten sanoja ja mielikuvia, jotka kuvailevat, joskin epätäydellisesti, ruumiista nousevaa ymmärrystä, joka pyrkii muodostumaan merkityksiksi. Nämä merkitykset ”tuntuvat” yhtä erityisiltä ja tarkoilta kuin merkitykset, jotka voi nimetä kielellisesti, mutta liikkeessä merkitykset kietoutuvat ruumiin proprioseptisiin aistimuksiin, kehollisiin tuntemuksiin ja havaintoihin, kuten kielessä ne kietoutuvat sanoihin ja hiljaisuuksiin.

Kehollisen ajattelun kielellisen määrittelyn epätäydellisyyttä voisi selittää esimerkiksi autenttisen muodon tajun kautta. Nähdessämme esimerkiksi jalkaansa ontuvan ihmisen kävelevän ymmärrämme kehollisuutemme avulla suoraan esimerkiksi, minkälaisia syitä ontumiseen saattaisi olla. (Monni 2004, 230.) Näkemämme ihmisen liikkeen kautta avautuu ”maailma, merkityssuhteisuus, jo ennen mitään tietoisesti intentoituja liikkeellisiä merkityksiä” (Monni 2004, 230). Näin sanatkaan, kuten ontuminen, jonka kieleemme tarjoaa selittämään näkemäämme, eivät ole pelkkiä sanoja, vaan niihinkin kietoutuu kehollisesti ymmärrettyjä merkityksiä. Jos kokemukselle ei sitten ole sanoja, joihin jo valmiiksi kietoutuu jaettu kehollinen ymmärrys, voi kielellinen kuvaaminen jäädä vajavaiseksi, minkä usein huomioon tanssinkokemuksesta puhuttaessa. Liikkeen *puhuvuus* artikuloituu mielellisessä kehossa, kehollisessa ymmärtämisessä.

Niin kuin paikallaan olo liikkeessä täyttää vaikenemisen vaatimuksen puheessa, mielen valppaus on liikkeen kuulemista. Liikkuja ”kuuntelee” ruumistaan, avautuu ymmärtämään liikkeessä, ja se artikuloituu liikkeellisen puheen kautta jaettavaksi katsojille. Liikkujan ymmärrys antaa liikkeelle artikulaation. Liikkeen artikulaatio mahdollistaa katsojan ymmärryksen.

Myös liikkeen katsomisen synnyttämä ymmärrys saa sekä kielellisiä että kehollisia muotoja. Katsojan tavasta ymmärtää tanssia on tehty valtavasti tutkimusta, muun muassa Susan Leigh Foster (2011) on kirjoittanut laajasti kinesteettisestä empatiasta tanssin katsomiskokemuksessa. Tässä työssäni keskityn kuitenkin nimenomaan liikkujan ymmärryksen muodostumiseen, siihen, miten tanssi (-teos) muodostuu merkitykselliseksi tanssijan itsensä kokemuksessa. Edellä olen jo tuonut esille näkemykseni siitä, miksi tanssijan ymmärryksen muodostuminen on tärkeää myös tanssinkatsojan kokemuksen kannalta.

Ilmaisusta

Martin Heideggerin ajatteluun, johon edellä esittämäni pohdinta tukeutuu, viitataan usein olemisen ontologiana. Heideggerin fenomenologia lähtee liikkeelle ihmisen maailmassa olemisesta, jolloin ymmärryksen muodostuu olemisen kautta jäsentyen merkityksiksi ja tullen jaetuksi puheessa. Toinen fenomenologi, jonka ajattelusta löydän kosketuspintoja tämän työn aihetta käsitelläkseni, on 1908-1961 elänyt Maurice Merleau-Ponty. Merleau-Pontyn filosofia tarkastelee ihmisen osallisuutta omasta maailmastaan lähtien havainnosta, joka on aistivaa ja ruumiillista. Tämä havainto ja ruumiillisuus ovat Merleau-Pontyille myös ilmaisun pohjalla.

Merleau-Pontyille taideteoksen merkitystä kuljettaa *tyyli*. Tyyli ei ole koriste taideteoksen pinnalla, vaan taiteilijan kieli, tekemisen tapa, jolla taiteilija ilmaisee havaintoaan maailmasta. Ja se, mitä ilmaistaan, syntyy yhtä aikaa ilmaisun kanssa, ei edellä sitä, ei ole sitä tärkeämpi, tai siitä ylipäättään irrotettavissa. Kunkin taiteilijan tyyli kumpuaa heidän ruumiillisesta tavastaan olla maailmassa ja siitä, miten he havaintoaan ilmaisevat. (Roinila 2012, 47-50.)

Taidefilosofiassaan Merleau-Ponty keskittyy erityisesti pohtimaan kirjallisuutta ja kuvataidetta. Hänen ajatteluaan kannatteleva ruumiillisuus houkuttelee kuitenkin vetämään yhteyksiä hänen ajattelunsa ja tanssiteiteen välillä. Ja ennen kaikkea, tässä kirjoituksessa, haluan rinnastaa Merleau-Pontyn taiteilijan tanssijaan esiintyvänä taiteilijana sen sijaan, että keskittyisin esimerkiksi koreografiin tanssiteosta luovana taiteilijana. Ajatukset, joita Merleau-Ponty nostaa esiin muun muassa kirjailijan haasteesta löytää taito puhua omalla kielellään (Merleau-Ponty 2012a, 284), herättävät minussa kaikuna kysymyksen tanssijan haasteesta löytää oman ilmaisunsa kieli koreografin määrittämän teoksen puitteissa.

”Ilmaisua ei voi ennakoida. Siihen sisältyy sattumanvaraisuuden ja yllätyksen elementti. Kuinka on mahdollista, että tutut sanat tulevat sanoneeksi jotain mitä ne eivät ennen ole sanoneet?” (Roinila 2012, 48.) Koreografia rajaa esitettävän teoksen ja antaa sille esiintyjän toiminnolle ennalta pohdittuja merkityksiä ja suunnitelman reitille, jota tanssija seuraa teoksen läpi. Ilmaisua ja ilmaisussa muodostuvat merkitykset tapahtuvat kuitenkin vasta tanssijan tehdessä esiintyjän työtään yleisön katseiden alla. Tanssijan tapa havaita hetkeä synnyttää juuri hänelle ominaisen tyylin ilmaista. Tarja Roinilan (2012, 39) sanat filosofisen tekstin käännöstyöstä

tuntuvat kuvaavan osuvasti myös minun toivettani omaa esiintyjäntyötäni kohtaan: ”tarpeeksi tekstin kanssa seurusteltuaan vapautuu yhtäkkiä *ilmaisemaan*. Silloin tuntee löytävänsä omasta kielestään asiat, jotka teos haluaa sanoa.”

Esiintyessäni en tyydy täyttämään koreografian asettamia vaatimuksia tuodakseni teoksen näkyväksi kääntämään tietoa teoksesta tanssin kielelle, vaan, kuten Merleau-Ponty viittaa ”elämiseen kielessä” (Merleau-Ponty 2012a,267), elän tanssissa. Teos ei määrää, mitä minun on esityksen aikana tehtävä, vaan on minulle mahdollisuus löytää oma ilmaisuni havaitsemalla maailmaa, teosta sellaisena, miksi se kulloinkin muodostuu. Merleau-pontylaisesti kuulun itse omaan maailmaani, olen osa näkyvää, kosketettavaa, aistittavaa maailmaa, joka avautuu minulle mahdollisuuksina liikkeen kautta (Merleau-Ponty 2012b, 420-423). Joten jälleen, kun esiinnyn yleisölle, esiinnyn myös itselleni.

3. PASSAGE VAIHE VAIHEELTA

Toiminta toteuttaa teoksen

Vaikka erityinen kiinnostukseni teoksen merkityksellisyyden muodostumista pohiessani, suuntautuukin hetken havainnointiin ja esityshetkeen kietoutuvan olemisen ymmärtämiseen, ei tämä merkityksellisyys synny tyhjästä. Kun nyt rupean selvittämään ymmärrystäni esittämästäni ja merkitysmaailman jäsentymistä erityisesti Eeva Muilun koreografiassa *Passage – tanssija maailman läpimenemisen paikkana* (2013), törmään ensimmäisenä teokseen toiminnan tasolla.

Tuntuu itseäänselvyydeltä, että tanssijan on osattava koreografia teokselle, jossa hän toimii tanssijana, mutta itseäänselvyydessään se on myös välttämätön osa ymmärrystä, jonka tanssija muodostaa esittämästään. Aivan kuten sonettia esittäökseni minun oli opeteltava Shakespearen teksti ulkoa, on minun opittava mikä tahansa tanssiteos, jossa esiinnyn. Tähän oppimiseen liittyy niin sen muistaminen, mitä missäkin kohtauksessa tapahtuu, kuin näiden tapahtumien harjoittelu fyysisesti. Osa kehollista ymmärtämistä on, että liikkeet tulevat tutuiksi, tuntuvat ruumiissa, fyysinen kokemus liikkeestä on osa esitettävän ymmärtämistä.

Toki, esimerkiksi Shakespearen sonettiin verrattaessa, merkittävän eron tämän teoksen opetteluun tekee se, ettei *Passage* ollut valmis opetteluun alkaessa. Jo sana ”opettelu” sinänsä kuulostaa naiivilta, kun kyseessä on prosessi, jossa teos hakee muotoaan, eikä tähtäimessä ole mitään tietyn muotoista tuotosta. Koko prosessilla, siitä alkaen, kun kaikki oli vielä hyvinkin avointa ensimmäisissä harjoituksissa, siihen, että teos edelleen kehittyy jokaisessa esityksessä, on ollut suuri vaikutus siihen, kuinka ymmärrän teoksen esiintyjänä, ja millaisia merkityksiä ja ajatuksia liitän teokseen. Tässä kirjoituksessa lähdän kuitenkin liikkeelle teoksesta sellaisena, jona se näyttäytyy esityksissä. Palaan harjoituskauden vaikutuksiin merkityksen muodostumiselle tapauskohtaisesti, milloin aiheellista.

Aloitan *Passage*-teoksen esittämisen synnyttämän merkityksellisyyden purkamisen kuvailemalla, mitä teoksessa tapahtuu, mihin esittäessäni osallistun.

Installaatio

Teatterikorkeakoulun teatterisali, jossa *Passagea* esitettiin 31.1.2013-13.2.2013, on pitkä suorakulmionmuotoinen tila, joka tämän teoksen tilasuunnittelussa jaettiin kahteen alueeseen (liite 1). Kun yleisö pyydetään astumaan saliin, he saapuvat ensin katsomaan installaatiota. Salin siinä päädyssä, josta tullaan sisään, on aseteltuna jalustoille tai katosta roikutettuina kolme erikokoista televisiota, kolme kaiutinta ja kuusi värikästä asustetta telineissään. Installaation takana näkyy jo tuolein rajattu neliskulmainen näyttämö, mutta yleisöä on ohjeistettu viipymään installaatioissa noin kymmenen minuutin ajan.

Teoksen ensimmäisen kohtauksen aikana katsojat saavat kuunnella kaiuttimista johdettua puhetta: otoksia tanssijoiden äänittämistä mietinnöistä historiastaan ja tulevaisuudesta. Televisioruuduilta näkyy kohtauksia tanssiesityksistä, joissa esiintyjät ovat lapsuudessaan olleet mukana. Yhdellä ruudulla näkyy tiloja, joissa on tanssittu. Katsojat, joita tilaan sallitaan 50, saavat liikkua vapaasti näytteille asetettujen elementtien seassa. Muutaman minuutin kuluttua tanssijat alkavat saapua yleisön keskelle. He menevät koukeroisten asustelelineitten luo ja pukevat toisilleen niille asetetut asut. Kaksi esiintyjää pukee aina yhdessä kolmannen, ja näin kaikki *Passagea* esiintyvät kuusi tanssijaa saavat vuorollaan ylleen ”härpäkkeensä”. Ensimmäinen kohtaaus päättyy ja yleisö seuraa tanssijoita näyttämöksi muotoiltuun tilaan.

Historiat

Yleisö saapuu tilaan, jossa tuolit on aseteltu rajaamaan neliskulmainen näyttämötila, joka on vinossa salin seiniin nähden. Jokainen katsoja on tuolissa istuessaan eturivissä, mutta samalla myös takarivissä, sillä esiintyjät liikkuvat, paitsi näyttämöllä, myös heidän selkiensä takana. Jokaiselle sivustalle on jätetty useampi aukko, joista esiintyjät pääsevät kulkemaan läpi näyttämölle katsojien keskelle, tai tilaan katsojien takana. Seuraavan kohtauksen alussa tanssijat seisovat hajallaan tuolien takana, odottaen yleisön asettumista istumaan.

Passagen toisessa kohtauksessa tanssijat kävelevät näyttämölle ripotellen, ottavat paikkansa tilassa ja tekevät liikkeitä, joista monet ovat tyypillisiä tanssitunneilla toistettavia harjoitteita, ja poistuvat taas yleisön taakse. Jokainen tuo kohtaukseen oman valikoimansa muistoja tähänastisen

tanssihistoriansa varrelta. Edustettuna on lukuisia tanssilajeja ja -tyylejä. Näyttämöllä esitettävien liikkeiden rinnalla kohtaukseen kuuluu katsojien takana tapahtuvaa kävelyä, joka syntyy tanssijoiden siirtyessä edeltävästä poistumispaikastaan seuraavaan sisääntuloonsa. Toisinaan tanssijat myös pysähtyvät seisomaan reunoille katsomaan toisten näyttämiä liikkeitä. Keskellä on aina vähintään yksi tanssija kerrallaan, mutta saattaa olla hetkiäkin, jolloin kaikki kuusi tanssijaa ovat siellä yhtä aikaa. Myös aika, jonka kukin esitettävä liikeaihe kestää, vaihtelee muutamasta sekunnista useisiin kymmeneen, ja jotkut liikkeet kulkevat tilassa tai sen läpi, toisten tapahtuessa paikallaan. Osa liikkeistä toistuu useasti, osa näytetään vain kerran.



Kuvassa Marja Koponen tanssimuistokohtauksessa. Kuvaaja Anton Verho, 2013.

Kun tätä kohtausta on jatkunut noin kuuden minuutin ajan, mukaan muistoliikkeisiin alkaa tulla myös pariharjoituksia. Yksin ja kaksin tehtävät liikkeet vuorottelevat tilassa, kunnes kohtauksen päättävät kolmen tanssijan yhdessä näyttämä liikesarja ja steppiaskelsarja, jonka aloittaa yksi tanssija näyttämön kulmassa, ja johon kaikki tanssijat vähitellen yhtyvät tanssien sitä lähellä näyttämötilan reunoja. Tanssijat luovat askelsarjalla nelijakoisen kahdeksan kertaa toistuvan rytmin, ja sarja kääntää heitä aina neljän tahdin välein 90° myötäpäivään, jolloin he ovat vuorollaan kasvot kohti kutakin

yleisöriiviä tai seinää, jos edessä ei ole paikkaa katsojalle. Kun he lopettavat tanssimisen kaikki yhtä aikaa, liike äkkiä lakkaa, tila hiljenee ja tanssijat jäävät seisomaan paikoilleen katsoen erisuuntiin tilassa. Toinen kohtaus päättyy.

Kun tanssimuistoista siirrytään kolmanteen kohtaukseen, tanssijat vapautuvat paikoiltaan. He katselevat yleisöä, toisiaan, teatterisalia, itseään, hymyilevät, hengittävät syvään. Toiset oikaisevat vaatteitaan. He kääntyvät paikallaan nähdäkseen toiset tai kävelevät uuteen paikkaan tilassa. He ovat siinä toistensa ja yleisön kanssa. Sitten yksi tanssija sanoo toiselle: ”Mulle on sanottu, että mä oon pitkä”. Hetken päästä toinenkin tanssija sanoo lauseen, joka alkaa sanoilla ”mulle on sanottu”. Kaikki tanssijat kertovat heille sanottuja asioita yksitellen yhä katsellen, kävellen, kääntyen, pysähtyen, ehkä istuutuen maahan. Sanomiset liittyvät tanssijoiden vartaloihin, ominaisuuksiin, heikkouksiin ja vahvuuksiin tai käsityksiin tanssijoista yleensä. Heille on sanottu, millaisia he ovat, miltä he näyttävät, mitä pitäisi, tai mitä ei saa tehdä. Välillä tanssijat tyytyvät kahteen sanaan; ruumiinosaan ja määreeseen: ”Pienet korvat”, ”Notkee selkä”, ”Nakkisormet”.

”Inkkarit”

Seuraavaan kohtaukseen siirtyminen tapahtuu hetkessä, kun yksi tanssijoista päästää ilmoille intiaanihuudon, korkean ja kuuluvan oolta tai uulta kuulostavan pitkän äänen, jonka hän katkoo taputtamalla huuliaan kädellään. Seuraava tanssija yhtyy huutoihin. Hetken päästä kaikki tanssijan huutavat intiaaneina katsojien keskellä, välistä siirtyen uuteen paikkaan tilassa, sitten ottaen taas asennon ja lähettäen äänensä uudelleen matkaan. Intiaanit hivuttautuvat ympyrämuodostelmaan keskelle näyttämöä, ja äkkiä huudot lakkaavat hetkeksi. Muutaman sekunnin hiljaisuudesta syntyy matala ja kumeampi intiaanihuutojen äänimatto, johon sekoittuu hetken päästä ulos- ja sisäänhengityksen ääniä käden taputuksen yhä katkoessa ilmavirran kulun. Kun tämä vaimenee, jäljelle jäävät hetkeksi hiljaiset intiaanit, joiden huulet ja kädet toimivat yhä kuten huudonkin aikana. Tämän hiljaisuuden rikkoo yhden tanssijan päästämä lyhyt raikuva huuto, jota seuraa sarja rikkonaisia, erikuuloisia nopeita huutoja kaikilta esiintyjiltä. Tanssijat päästävät vuoroin huutoja, vuoroin liikkuvat sähkösti, pysähtyvät, vaikenevat tai kääntyvät. Joku on aina äänessä. Kaikki liikkuvat kohti näyttämön reunoja ja lopulta katoavat penkkirivien taakse huutojen yhä jatkuessa. Kun huudot loppuvat,

tilan täyttää säröinen, tummasävyinen ääni, joka tällä kertaa kuuluu kaiuttimista. Valot himmenevät lähelle pimeyttä.

Samba, soolot, hahmot ja loppu

Korkealla teatterisalia reunustavalla sillalla syttyy neonvärisiä loisteputkia yksi kerrallaan. Tanssijat ovat päätyneet intiaaneina kukin omaan paikkaansa katsojien selkien takana, josta he nyt alkavat palata takaisin kohti näyttämöä. Tanssijoiden kasvoilla alkavat näkyä erivärisillä maaleilla niille juuri maalatut ”sotamaalaukset”. Lähestyessään he tärisyttävät ja ravistelevat kehojaan, valon määrä lisääntyy asteittain ja äänimaailma voimistuu ja saa lisää tasoja, alkaa kuulua muun muassa rumpurytmiä. Kun tanssijat, kukin omalla ajallaan, ovat taas katsojien keskellä, alussa vähäeleisempi ravistelu alkaa voimistua. Se saa useita muotoja: heilutusta, veivausta, pudottelua, reuhtomista. Välillä tärisee koko keho, välillä jokin osa sitä. Välillä heilutus on nopeaa ja terävää, joskus kevyempää ja hitaampaa. Tanssijoiden katse liikkuu katsojissa, toisissaan, itsessään ja tilassa. Täristellessään he kulkevat näyttämöllä kukin omalla, keskenään yhdensuuntaisella diagonaalimukaisella väylällään. Sitten yksitellen väylät vaihtuvat toisen diagonaalin suuntaisiksi ravistelun ja äänimaailman aina vain yltyessä.

Yksitellen tanssijat irtoavat myös toisilta diagonaaleiltaan ja alkavat tärisyttämisen edelleen jatkuessa liikkua kaikkialla tilassa. Äänimaailma saa yhä lisää tasoja, voimakkaampaa rytmiä ja jopa sambamaisia piirteitä. Tanssijat heiluttavat, ravistavat ja ”sheikkaavat” musiikin tahtiin tai siitä piittaamatta. He alkavat muodostaa duettoja ja trioja, liikkua ympäri näyttämöä, ottaa tilaa sooloille ja leikitellä toistensa ja katsojien kanssa yhä enemmän samalla päästäen ilmoille myös äännähdyksiä siellä täällä. He tanssivat kaikkialla näyttämöllä yhä kasvattaen tilan intensiteettiä kunnes alkavat jälleen lähestyä reunoja. Räiskyvä sambatyylinen musiikki saa tummemman sävyn ja tanssijat vetäytyvät hämäärään penkkien takana, kuitenkin jatkaen tärinää ja tanssia.

Penkkien takana äännähdysten, huutojen ja kirkkaisujen määrä lisääntyy ja pian tanssijat ottavat sooloja, jotka kulkevat näyttämön läpi. Tanssi tulee esiintyjiin, se voi ottaa millaisen muodon tahansa. Tanssi tulee -soolojen myötä esiintyjiin alkaa ilmestyä myös hahmoja. Heissä saattaa vierailta tunnistettavia tai käsittämättömiä olentoja, oloja, ilmaisuja. Hetkellisiä tai pidempään viipyviä hahmoja saattaa ilmestyä mihin ja milloin tahansa. Koko

tila ja kaikki mahdollisuudet ovat auki. Hahmot liikkuvat, puhuvat, räähkyvät, tanssivat, esittelevät, katsovat, jähmettyvät paikoilleen. Tanssijat antautuvat ilmestyville hahmoille, vierailen eri maailmoissa, päästäen maailmat lävitseen. Kaiken tämän hulluuden tukena on äänen ja valon valloilleen pääseminen esiintyjien ohella. Kerran tulee jopa täysi pimeys. Kunnes äkkiä musiikista alkaa karsiutua kerroksia pois, se vetäytyy lopulta kuin kellarista kaikuvaksi jumputukseksi, kunnes hälvenee kokonaan. Tanssijat antavat hulluuden hiljalleen laantua.

Tanssijat antavat tilan hahmojen jälkeen olla. Hengittävät olemistaan hetken. Sitten he saapuvat takaisin näyttämölle ja alkavat riisua asusteitaan, jotka heille alussa puettiin. Valo kirkastuu. Jokainen riisuu rauhassa oman asusteensa ja jää odottamaan muiden valmistumista. Yhdessä he tuovat esityksen päätökseen ja kävelevät kukin valitsemansa yleisörivin eteen kumartamaan. Katsojat taputtavat. Jokainen itsekseen palautunut esiintyjä käy kumartamassa kerran kullekin reunalle, minkä jälkeen he poistuvat tatterisalista kolmen eri oven kautta.



Kuvassa vasemmalta Katri Liikola, Katja Sallinen, Marja Koponen ja Heidi Suur-Hamari hahmoissa. Kuvaaja Anton Verho, 2013.

4. TEOKSEN MAAILMA

Miten ymmärrän teoksen?

Edellisessä luvussa kuvailen *Passagea* siihen sisältyvien tapahtumien ja tekojen kautta, tapahtumien sarjana, jonka muotoisena tiedän *Passagen* toteutuvan esitystilanteessa. Mutta, kuten pelkkä sanojen sanominen peräkkäin ei tee puhetta, ei tanssiteos tavoita yleisöä, jos se jää vain toimintojen mekaaniseksi toteuttamiseksi. Sen sijaan tanssija ajattelee esiintyessään. Mutta mitä tanssija ajattelee? Mitä minä ajattelen esittäessäni *Passagea*?

Kieli, jota käytän, kun edellisessä luvussa kuvailen *Passagen* tapahtumia varsin yksityiskohtaisesti, antaa jo osviittaa ajattelustani teoksen aikana. Sanavalinnat kertovat jotain mielikuvista ja tunnelmista, joita liitän teoksen tapahtumiin, ja yksityiskohdat, joita nostan esiin, kertovat siitä, mitä minä ajattelen toteuttaakseni teoksen esiintymishetkellä. Jos kuvailun olisi kirjoittanut joku muu TADaC 2013:n tanssijoista, olisi mukaan varmasti valikoitunut eri asioita kuin minun kirjoituksessani. Jo pelkästään se, minkä yksittäisen teon minä näen teoksen rakentumisessa olennaiseksi, kertoo minun tavastani havaita, siis merleaupontylaisittain tyylistäni ja ilmaisustani. Se, että päätän kertoa lukijalle ravistelun tapahtumisesta ”yhdensuuntaisilla diagonaalimukaisilla väylillä”, kuvaa minun mieleni jäsentymistä. Ajattelu näkyy ilmaisussani. Mitä ajattelen, kun esiinnyn, muodostaa ilmaisuni kieltä.

Passagen esityskautta edelsi kolmen kuukauden harjoitusprosessi, jonka aikana teos määrittyi kuvailemikseni kohtauksiksi. Kutakin kohtausta määrittävät tehtävät, jotka tuottavat toiminnan, jona teos tulee olevaksi. Mutta miten tämä valikoituminen tapahtui? Varsinaisen toiminnan rinnalla *Passagea* määrittää joukko syitä ja merkityksiä, dramaturgisia valintoja, jotka ovat ohjanneet koreografian muodostumista. Nämä syyt puolestaan vaikuttavat siihen, kuinka tanssijana rakennan itselleni merkityksiä esittämäni taustalle. Ajatteluni ulottuu tehtävänantoa syvemmälle. En toimi ajattelematta miksi.

Koreografiaan työstetään merkityksiä ja ajatuksia, jotka sitovat kohtauksia toisiinsa tai erottavat niitä, antavat syitä, suhteita ja perusteluja, jopa pyrkimyksiä tanssijan toiminnalle kussakin kohtauksessa. Ne auttavat luomaan peräkkäisten kohtausten sarjasta yhtenäisen teoksen, jolla on oma logiikkansa: mistä teos alkaa, ja millaisen kaaren kautta se kehittyy

loppuunsa, mitä teos tekee. Kuinka tämä merkityksellisyys rakentuu *Passagessa*? Miksi miellän tekevänäi kuhunkin kohtaukseen sisältyvät toiminnot? Tässä luvussa keskityn syihin toiminnan taustalla. Kysyn siis, kuinka minä esiintyjänä ymmärrän *Passagen* teoksena.

Passage rituaalina

Heti lokakuussa 2012, kun TADaC:in harjoitukset alkoivat, Eeva Muilu kertoi kiinnostuksestaan rituaaleihin yhtenä lähtökohtana tämän teoksen työstämiselle. Ajatus rituaalista oli esillä harjoituskauden aikana, ja se on säilynyt teosta osaltaan määrittävänä terminä myös esityskaudella. Työryhmä puhuu *Passagesta* usein rituaalina, ja minun onkin mielekästä lähteä erittelemään sen luonnetta tästä näkökulmasta.

Rituaali on terminä hyvin yleisesti käytetty ja siksi monimerkityksinen. Kulttuuriantropologit E. A. Schultz ja R. H. Lavenda määrittelevät rituaalin kulttuuriseksi käytänteeksi, joka muodostuu toisiaan seuraavista symbolisista toimista, jotka voivat ilmetä esimerkiksi laulun, tanssin tai puheen muodossa. Erottuessaan arkielämän rutiineista rituaali saa esityksen omaisen rituaaliksi tunnistettavan muodon. Käytettävä symboliikka ja kullekin kulttuurille ominainen ideologia valikoituvat rituaalin päämäärän mukaan. Lisäksi rituaaleille on ominaista niihin liitettävä transformatiivinen voima. (Tapaninen 2003.)

Esimerkki hyvin tunnistettavasta päämäärästä rituaalille on yksilön siirtäminen sosiaalisesta asemasta toiseen, kuten tapahtuu siirtymäriitissä (Tapaninen 2003). Yhtä tanssijaa lukuun ottamatta *Passage* on sen esiintyjille taiteellinen oppinäytetyö, ja yksi johtavista teemoista teoksen työstämisessä onkin ollut valmistuminen. Jo minkä tahansa esityksen esittämistä voisi tarkastella rituaalina, joka seuraa tiettyä rakennetta: yleisö saapuu tilaan, esitystapahtuma seuraa, yleisö taputtaa ja esiintyjät kumartavat, yleisö poistuu paikalta, mutta TADaC 2013:n *Passagen* kohdalla kyseessä voidaan kuitenkin nähdä olevan nimenomaan siirtymä tanssiopintojen ja ammattikentän välillä.

Antropologi A. van Gennepin mukaan siirtymäriiteillä, joita löytyy kaikenlaisista kulttuureista, on universaali yleisrakenne. Hän erottaa niissä kolme vaihetta: irtaantumisen, siirtymän ja uudelleen liittymisen. Muita siirtymäriiteille tyypillisiä piirteitä ovat tilallinen erottaminen, ruumiilliset merkit ja katkos normaalin elämän sääntöihin. Kun siirtymät saavat

rituaalisen muodon, ne dramatisoituvat ja näin eivät enää ole vain yksilön tai esimerkiksi ikäryhmän asia, vaan koko yhteisöä koskettava tapahtuma.

(Tapaninen 2003.)

Ajatus *Passagesta* siirtymäriittinä on vahvasti läsnä erityisesti esitykseen keskittyessä ja sen tunnelmaa hakiessa. Esityksessä on monia kuvallisia elementtejä, joiden voi nähdä viittaavan ajatukseen heimorituaalista: esiintyjät puetaan rituaaliasuihin, he merkitsevät siirtymänsä kasvomaalauksin ja vapautumisen tanssia säestää rumpumusiikki. Toisaalta myös antropologisesti määritelty siirtymäriitin kaava sopii kuvaamaan ajatuksellista mallia, jota seuraan läpi esityksen merkitysmaailman. Installaatio toimii valmistautumisena riittiin, historiaamme läpikäymällä irtaannumme muistoistamme, asemasta, jossa olemme seuranneet ohjeita ja säännöksiä; muun muassa opettajilta ja oppilaitoksilta. Intiaanikohtaus toimii siirtymänä, oman tilan ottamisena. Lopun vapautumisen ja hulluuden tanssi kuvaa liittymistä asemaan, jossa saamme tehdä mitä haluamme, määrätä oman polkumme.

Myös ajatus tanssin muutosvoimasta, kuten rituaalien transformatiivisesta voimasta, on muodostunut esiintyjäntyöllisesti merkittäväksi kysymykseksi *Passagen* esityksiin tullessa. Muilu nosti jo hyvin varhain esille kysymyksen siitä, mitä teemme, kun esiinnymme. Esiintyjäntyölle muodostuu tietynlainen motivaationsa, jos tanssimiseen ja esiintymistapahtumaan suhtautuu esimerkiksi puhdistavana, voimistavana tai herättelevänä toimituksena. Esimerkiksi kehon ravistelulla voin herätellä kehosta kumpuavaa energiaa esiin, voin ladata ympäröivään tilaan voimaa tai voin tyhjentää ruumistani siihen patoutuneista jännityksistä tai estoista. Välillä voin pelata rituaalimielikuvalla niinkin pitkälle vietyä, että ajattelen ravistelemalla antautuvani yliluonnollisten voimien tai henkien valtaan. Harjoitusprosessin aikana Muilun ehdottama ajatus ”feikki-rituaalista” antoi minulle luvan leikitellä ajatuksella rituaalista hyvinkin vapaasti, ketään loukkaamatta tai pilkkaamatta.

Kullakin rituaalilla on oma muotonsa. Kun *Passagea* ajattelee rituaalina, se toisaalta perustelee rakenteensa siirtymäriittinä ja toisaalta vapautuu perustelun vaateesta. Rituaalin kuuluu tapahtua, juuri niin kuin se tapahtuu. Siihen ovat osallisia niin sen toteuttajat, kuin sitä seuraava yhteisö, yleisö. Ajatukset, joita jaamme ennen *Passagen* esityksiä kumpuavat tästä ajatuksesta: ”rituaali, jossa ei ole virheitä”, ”tanssimme yksilöinä, yhdessä ja

yleisön kanssa”. *Passagea* johtaa ajatus, että rituaali sallii kaiken, muodostuu juuri sellaiseksi kuin sen kuuluu olla.

Passagen olemisen tapa

Yksi *Passagen* luomisprosessin taustalla oleva ajatus, jonka Muilu jakoi kanssamme, oli idea teoksesta, joka muodostuisi kuudesta päällekkäisestä soolosta. Vaikka teos valmistuttuaan koostuikin kohtauksissa, joissa jokainen tanssija seuraa samaa tehtävä-scorea, ja etenemme teoksen läpi yhtenäisenä ryhmänä, koen, että ajatus jokaisen omasta soolosta kantaa edelleen.

Vaikka yhteisesti ajattelemme teosta rituaalina ja jokaisella kohtauksella on paikkansa kokonaisuudessa, josta jaamme paljon tietoa ja käsityksiä, on teoksen muodostumiselle olennaista jokaisen esiintyjän oman kaaren kehittyminen kohtauksesta toiseen. Jokainen esiintyjä tuo teokseen itsensä, oman historiansa, intiaaninsa ja hulluutensa hahmot. Emme esiintyjinä keskity hallitsemaan kohtausten muodostumista, vaan kukin kulkee omalla polullaan ja kohtaukset muodostuvat kuuden tanssijan rinnakkaisista sooloista. Esimerkiksi tanssimuistokohtaus syntyy, kun kuusi tanssijaa tuo näytteille omia muistojaan; rytmi ja kompositio muodostuvat tehtävän tekemisen kautta, eivät hallittuna suunniteltuna järjestelmänä. Teos näyttäytyy tekemisen kautta avautuvana hetkellisenä kenttänä asioille ilmetä ja kadota.

Koen, että vaikka *Passage* käyttää välineinään esimerkiksi tanssisanastoa, joka muistuttaa tunnistettavista tanssitekniikoista ja intiaanikohtaus vie monen ajatukset ehkä lasten inkkarileikkeihin, ei teos representoi, esitä jotakin itsestään erillistä maailmaa. Sen sijaan toiminnassa jotakin tulee näkyväksi, jotakin olemisesta, maailmasta paljastuu tekemisessä, ei kuvallisen kerronnan kautta. Tunnistettavien muotojen käyttäminen materiaalina on pikemminkin väline kuin vertauskuva. Tehdessäni yleisön edessä kohotuksen, jota muistan tehneeni Cunningham-tunneilla vuosia sitten, en esitä Cunningham-tekniikkatuntia. Teen kohotuksen, työstän sitä, muistan, miltä sen tekeminen tuntui, ja tunnistan, miltä se tuntuu nyt. Tekeminen ja tekemisen näyttäminen asettuvat osaksi muodostuvaa kohtausta, eivät kuvaksi jostakin teoksen ulkopuolella. Ehkä olennaista ei ole, mitä historiamme on vaan se, että sitä on. Ehkä kohtauksessa ei ole tärkeää, että muistan tehneeni juuri Cunninghampia, vaan että minulla on muistoja ja elän niiden kanssa nyt. Avoimeksi, jokaisen katsojan koettavaksi jää, mitä tämä

kuuden ihmisen samanaikainen mutta itsenäinen muistojen jakaminen kullekin tuo näkyväksi.

Tekoa tai toimintaa, jota määrittelee juuri yllä kuvailemani viittaamattomuus johonkin valmiiksi määriteltyyn asiintilaan, vaan joka tekemisessä itsessään määrittänyt, voi nimittää performatiiviseksi teoksi. Performatiivisella teolla on transformatiivista voimaa. Se muuttaa asiintilaa, luomalla itsensä tehdyksi tulemalla, sen sijaan, että teko ainoastaan näyttäisi jotakin, mitä jo on. Performatiivin vastakohtaksi tässä määrittelyssä asettuisi ekspressiivinen teko. (Fischer-Lichte 2008, 24-27.) Vastaava ei-representoiminen liittyy myös Merleau-Pontyn ajatukseen puheesta ja eleestä. Hänen mukaansa ilmaisussa ei vain tuoda esiin valmista merkitystä, vaan vasta ilmaisutoiminnan kehollisuudessa merkitys saatetaan loppuun. (Monni 2004, 191.)

Ajatus rituaalista suhteessa *Passageen* voi saada tarkastelutavasta riippuen sekä performatiivisia että ekspressiivisiä piirteitä. Yhtäältä jo rituaalin määritelmään liitetään performatiivisena pidettävä ominaisuus transformatiivisesta voimasta. Toisaalta teoksen voi nähdä myös rituaalia esittävänä, määritellyn rituaalin mukaisena kuvauksena siirtymäriitistä.

Itse huomaan mieltäväni rituaalin ikään kuin kehykseksi, jonka sisällä *Passage* toteutuu tapahtumina. Se vaatii toteutuakseen rakenteensa ja vaiheensa, mutta kohtausten sisällä huomioni keskittyy sen hetken tekoihin. Ajatus rituaalista on loppujen lopuksi minun mielessäni niin laaja kaava, että se jää kohtausten sisällä usein tekojen taustalle. Se on, sitä ei tarvitse ylläpitää, mutta tiedostan silti toimivani sen puitteissa. Edes intiaanina en *esitä* intiaanirituaalia tai rumpumusiikkiin tanssiessani afrikkalaista heimorituaalia, vaan näissä teoissa muodostuu *Passage*.

Merkityksellinen Passage – minun matkani

Vahva kokemus omasta matkasta yhteisessä rituaalissa. Rituaalia ei olisi olemassa ilman toista, mutta itselle keskiössä oma kokemus. Oma kokemus muodostuu yhdessä synnyttävän kautta, vuorovaikutuksessa. Molemmilla käynnissä oma rituaalinen kokemus, johon kuitenkin vaaditaan myös toisen läsnäolo. (Koponen 2012b.)

Edeltävä lainaus TADaC:in työpäiväkirjastani on kirjoitettu 26.10.2012. Se kuvaa kokemustani harjoituksesta, jossa kaksi tanssijaa puettiin rituaaliasuihin ja valmistettiin alkavaan rituaaliin, joka syntyisi siinä hetkessä heidän toimintojensa tuloksena. Kaikki olisi oikein. Kaikki, mitä tapahtuisi, kuuluisi juuri siihen rituaaliin. Äärimmäisen henkilökohtainen kokemus itsen valmistamisesta ja antautumisesta hetken vietäväksi kohtasi täydellisen riippuvuuden toisesta rituaalin mahdollisuudelle ylipäättään toteutua. Sain kokemuksen siitä, miltä tuntuu oma matka toisen kanssa; soolo dueton sisällä. Kumpikaan ei estä toisen olemassa oloa. Samoin *Passagessa* saan kulkea oman matkani osana ryhmää. Teosta ei ole, jollemme ole yhdessä, mutta oma kokemukseni on minun. Seuraavassa kuvailen, miten minä kuljen *Passagen* läpi, mitä kohtauksissa tapahtuu minun mielessäni.

Kun yleisö saapuu teatterisaliin, odotamme ryhmänä verhon takana hyvin lähellä ovea, josta yleisö tulee sisään. Valmistaudumme rituaaliin kuunnellen kaiuttimista kuuluvaa puhettamme ja yleisön askeleita. Kun lähden kävelemään verhon takana pimeässä saapuakseni installaatiotilaan, kertaan mielessäni, mihin olen ryhtymässä: asetan itseni alttiiksi rituaalille, jossa mitä tahansa voi tapahtua, työstä itseni kohtaamista ja itsekseni vapautumista asettumalla katseiden alle. Kun näen kaikki tilaan kokoontuneet ihmiset, joihin myös itse kuulun, tiedän olevani siinä heitä varten. Olemme kaikki osallisia tähän hetkeen. Pukiessani toista rituaaliasuun annan itseni heille, kun minua puetaan, antaudun toisten valmistettavaksi. Päähine päässäni tiedän näyttäväni erikoiselta, kohtaan sen ja kohtaan katsojat; annan itseni yleisön nähtäväksi ja näen itsekkin. Puettuina rituaaliasuihin meitä eivät sido arkielämän käyttäytymismallit. Olemme vapaita ja turvassa. Voimme tehdä mitä tahansa rituaali synnyttää, mutta olemme suojassa koodistolta, jonka mukaan yksilöitä yhteiskunnassa arvioidaan. Installaatio valmistaa meidät seuraavaan ja tuo meidät katsojien luo.

Tanssihistoriaani jakamalla näytän kuka olen. Yksittäiset liikkeet ja kehomuistot edustavat koko tanssitaustaani, mitä olen tehnyt tähän hetkeen päästäkseni. En voi muuttaa sitä. Haluan hyväksyä historiani ja ottaa sen osaksi itseäni. *Muistan opettajat, tanssi studiot ja ystäväni, joiden kanssa olen liikkeitä harjoitellut. Ajattelen musiikkia, johon tanssin kutakin muistoa, tai lasken päässäni iskuja liikkeelle.* Minun muistoni kertovat siitä, millainen olen ja mistä tulen. Näitä liikkeitä minä olen toistanut, ne ovat muokanneet minua ja ovat minussa edelleen. Ne näyttämällä voin esitellä

itseni, mutta myös puhdistua niistä. En kiellä tai halua poistaa niitä vaan myönnän ne osaksi nykyisyyttäni, ja samalla voin vapautua niiden hallitsevasta otteesta. Ne ovat totta, ne ovat tapahtuneet, mutta ne eivät määrää tätä hetkeä tai tulevaa. *Kun kävelen näyttämölle aloittamaan steppisarjan yksin, muistan olleeni monen opettajani luotto-oppilas.*

Seuraavassa kohtauksessa työstän minulle ruumiistani ja tanssimisesta sanottuja asioita, kuten työstin kehomuistojani. Mitä minulle on sanottu, on vaikuttanut siihen, mitä itsestäni ajattelen, ja edelleen siihen millainen nyt olen. Sanomisien toistaminen itse ja niiden kuuleminen toisilta tuo perspektiiviä, saa kyseenalaistamaan omat päänäpinnymät, asettamaan sanomiset omaan arvoonsa. Kertomalla, mitä minusta on sanottu, päästän pikkuhiljaa irti takertumisesta määritelmiin itsestäni. *Mulle on sanottu, että mulla on iso pää.* Voin vapautua määrittämättömyyteen ja irtautua tarpeesta olla tietynlainen; isopäinen, pienipäinen, hyvämuistinen, tunnollinen, jäykkänilkkinen, ilmeikäs; hyvä, parempi, paras.

Omia muistoja jakaessani näen myös muiden tanssijoiden kohtauksille antamat liikkeet ja kuulen toisille sanotut lauseet. Tässä ei ole kyse minusta, vaan jakamisesta. Annamme kukin itsestämme esitykselle, joka muodostuu kaikkien läsnäolijoiden yhteiseksi. Minä tuo mukani oman historiani, kuten jokainen omansa. Muistomme rinnastuvat, työstän menneisyyteni sallimista vertailun paineessa. Ehkä juuri se puhdistaa; vaikka haluaisin toisen historiasta omani, on minun asetettava esille minun muistoni ja kehdattava näyttää nekin, jotka nolottavat. On kuljettava ehkä häpeän ja kateudenkin läpi, ylpeyden ja hyvien muistojen rinnalla.

Intiaanihuutojen ääni vapauttaa. Kohtaus on täynnä riemua, nautintoa ja voimaa. Itsenäistyminen ja kapina omaa kontrollinhaluani vastaan heräävät ja saavat lisäpontta ryhmänvoimasta. En syytä ketään minulle sanotuista asioista tai minulta vaadituista taidoista, mutta haluan vapautua omasta pitäytymisestääni niissä. Päästän ja kuulen ääntä, *imen ja puhallan ilmaa*, sekoitun tilaan, olen nyt mitään varomatta. Repäisen itseni irti totunnaisesta. Tila aukeaa, olen vuorovaikutuksessa kaiken kanssa.

Inkkareita seuraa kasvojen maalaus hämärässä katsojien takana. Kun maalaan oranssilla värillä leveät pystysuorat viivat alaluomeltani kohti leukaluutani, ajattelen: nyt voin tehdä mitä vain, juuri niin kuin haluan. Maalaus tuo voimaa. Lämpöä ja iloa jälkeä kaksipäivä ennen ensi-iltaa

kirjoitin työpäiväkirjaani: ”Nyt pusken läpi. Auki maailmoille. Tästä lähtee. Historian kanssa. Omilla jaloillani. Minuna, minä tahansa.” (Koponen 2013.)

Samba nostattelee ja herättelee reittejä maailmoille ilmestyä kehooni. Siinä vuorottelevat ravistelu, jolla haluan purkaa estoja ja lukkoja, jotka hillitsevät liikkeen purkautumista esiin kaikissa mahdollisissa muodoissaan, ja ravistelu, joka vie kehoani, ottaa hetkeksi vallan. Kutsun liikettä tulemaan minuun. Samba on riemua, hyvää oloa, rohkeuden herättelyä, tilan valmistamista ja yhdessä tekemistä. Tilassa ollaan yhdessä, sitä ravistellaan, energiaa nostatetaan, liikkeen vietäväksi heittäytyään yhdessä.

Samban valmistava ravistus purkautuu liikkeen tulona, kun ”tanssi tulee minuun” -sooloissa kaikki on mahdollista. Reunoilla pidättyvä odotus lataa ruumista intensiteettiä, huudot ja kirkunat kutsuvat hetkeä, jolloin energiaa ei voi enää pitää sisällään. Hetkeä kuvaa minulle osuvasti kliseinen ”Come on!” -ilmaus. Ja kun pidätys vapautuu tanssiksi, ulos voi tulla mitä vain: rauhaa, malttia, nautiskelua, leikkittelyä, raivoa, puskevaa voimaa, villiyttä, hiljaisuutta.

Läpimenojen jälkeen ensimmäinen hahmo syntyy kuin itsestään. Ruumis vie tilaan, joka yhtäkkiä määrittyy uudeksi hahmoksi. Olemiseni on erilaista. Minua ei enää määritä edes tanssi, vaan kun hahmoja tulee, en voi tietää millaiseen olemiseen ne minua vievät. Surffaan hahmosta toiseen. Maailma avautuu mahdollisuuksina. Minulla on vapaus olla mitä tahansa. Minusta löytyy mitä tahansa. *Passage* huipentuu minulle kokemuksena olemisen moninaisuudesta ja kaiken sallimisesta. Ja kuitenkin olen edelleen minä, kun riisun päähineeni, mutta minussa elää sisäinen hulluus, vapaus olla kaikkea mahdollista ja olla vapaammin minä. Minulle *Passage* merkitsee itseni löytämistä reittinä mahdollisuuksien avautumiseen. Ja voin löytää itseni vain siitä, missä olen; tanssijoiden, katsojien, tilan, äänen ja valojen keskeltä.

Miten ymmärrykseni teoksen merkitysmaailmasta on muodostunut?

Voisi ehkä tiivistää, että oma matkani *Passagessa* merkitsee minulle identiteettini vapauttamista. En kuitenkaan edelleenkään väitä, että tämä olisi viesti, jonka *Passage* teoksena pyrkii välittämään. En edes ajattele, että kaikki esiintyjät kokevat teoksen samalla tavalla. Uskon, että oma ymmärrykseni kohtausten merkityssuhteista ja teoksen ajatuksellisesta kaaresta on väritynyt pohdintojen ja kysymysten kautta, jotka ovat ajankohtaisia omassa

elämässäni laajemminkin. Minulla on pitkään ollut tarve vapautua määritteistä, joita olen itsekin ollut luomassa itsestäni. Olenko oikeasti niin kiltti, hyvä ja tunnollinen, kuin miksi minut mielletään? Onko minun oltava sitä? Onko se hyve vai taakka? Voisinko sittenkin olla myös villi, riehakas ja impulsiivinen? Voisinko olla kaikkea vapaasti, yrittämättä täyttää jonkun odotuksia siitä, miten fiksu ja kunnollinen nainen käyttäytyy?

Passage nousee minulle merkitykselliseksi suhteessa omaan elämään, ja niin se varmasti tekee muillekin, esiintyjille ja katsojille yhtä lailla. Kuitenkin muun muassa ajatus *Passagesta* rituaalina ohjaa myös kuvailemaani käsitystä teoksesta. Miten oma ajatusmatkani *Passage*ssa on muodostunut? Mikä siinä on jaettava ja mikä yksityistä?

Ehdottoman tärkeä piirre koko *Passagen* luomisprosessia ajatellen on ollut, että kokonaiskäsityksen teoksesta olen esiintyjänä saanut muodostaa itse. Missään vaiheessa ei koreografilta tullut määritelmää, joka olisi rajannut teoksen tiettyyn tapaan ajatella tai lukinnut sen merkityksiä. Merkityksistä on keskusteltu, ja niiden pohdinta on sitä kautta saanut tärkeän osan ainakin omassa esiintyjäntyön työstämisprosessissani, mutta ei ole ollut tärkeää etsiä vastauksia tai oikeaa tulkintaa teoksesta. Päinvastoin, merkitykset ovat saaneet elää, olla liikkeessä, kiteytyä tai laajentua prosessin myötä.

Ajatukset valmistumisesta ja rituaalista nostettiin esiin jo prosessin alkuvaiheessa, mutta niistä kumpuavia tehtäviä ei suoraan linkitetty tähän lähtökohtaan. Muilun vaikeneminen jätti vapauden itse luoda yhteyksiä tehtävien välillä. Sellaisia aiheita kuin tanssimuistot, mulle on sanottu, kiitollisuus, toisto, hahmojen vaihto, voimapaikan valmistaminen, tanssi tulee minuun ja ääni tulee minuun, pidettiin pitkään erillään. Niitä työstettiin omina tehtävinään, jotka pikkuhiljaa asettuivat kohtauksiksi tai jäivät taka-alalle. Muistan itse pitkään leikitelleeni ajatuksellisilla yhteyksillä eri tehtävien välillä, koska Muilu ei tuonut esille omia ajatuksiaan tehtävien taustalla. Minulle tuntuikin merkitykselliseltä esimerkiksi oivallus, kuinka tanssimuistot, mulle on sanottu, kiitollisuus ja toisto kaikki lähestyivät historian kysymystä omasta suunnastaan, juuri siksi, ettei sitä koskaan puhuttu auki, vaan se sai jäädä omaksi ajatusleikikseni.

Edellä mainitsemani kiitollisuus on esimerkki aiheesta, jota käsittelimme prosessin aikana tehtävien muodossa, mutta joka ei sinällään päätynyt esitykseen saakka. Kiitollisuuden elementti on kuitenkin edelleen vahvasti mukana omassa ajattelussani. Se liittyy minulla erityisesti siihen, mitkä

liikkeet olen valinnut tanssimuistokohtaukseen. Jokainen liike, on paitsi muisto hetkestä, jona olen tuota liikettä tehnyt, myös tapa kiittää ja kunnioittaa esimerkiksi sitä opettajaa, jonka tuo liike tuo mieleeni. Näin myös prosessin aikana karsiutuneet aiheet tuovat edelleen kerroksia merkitysmaailmaan, jonka valmiiseen teokseen liitän, kun pohdin sitä itsekseeni.

On myös mielenkiintoista huomata, kuinka jonkin liikeaiheen merkitys voi prosessin kuluessa muuttua. Kun aloimme työstää toistoa harjoituksissa, Muilu ei antanut muuta rajausta tehtävälle kuin liikkeen toistamisen. Usein taustalla soi afrikkalainen rumpumusiikki, joka tietysti liitti syntyvän liikkeen ajatukseen rituaalitanssista. Myöhemmin Muilu myös ehdotti toistolle lisämääritteiksi muun muassa soidintanssia ja poppamiestä. Kun työstimme tanssihistorioitamme pidemmälle ja tutkimme aihetta myös kirjoitustehtävien kautta, ajatus toistosta sai uuden vivahteen; kysymys tanssihistoriastamme liittyy paljolti siihen, mitä kaikkea olemme *toistaneet*, kun olemme harjoitelleet tanssia. Toisaalta toisto liittyy tanssimiseen yleensä, liikkeiden toistaminen tuntuu joskus puhtaasti *bilettämiseltä*. Se voi saada myös lämmittelyn luonteen. Ja lopulta toisto vapautui ravisteluksi ja heiluttamiseksi, ajatuksellisesti kehoa herätteleväksi ja valmistavaksi liikkeeksi. Toisaalta viimeisimmässä muodossaankin sambassa liitän toisto-ravistelukohtaukseen edelleen myös historian aspektin, sillä kehoni on täynnä historiaani. Ravistelu ei ainoastaan avaa tilaa uusille mahdollisuuksille, vaan myös kehon historialle tulla näkyviin. Se, miten minun kehoni heiluu ja on ravistettavana, tuo minut esiin paljaana, läsnä on koko kehohistoriani.

Harjoitusprosessin loppupuolella vasta siinä vaiheessa, kun *Passage* oli jo hyvin lähellä muotoa, jossa sitä esitetään, Muilu nosti enemmän esille kysymystä merkityksistä, joita miellämme kohtausten ja toimintojemme taustalle. Tällöinkin sain käsityksen, että kyse oli enemmän mielenkiinnosta ajatteluamme kohtaan ja huolehtimisesta, että teos jäsentyy meille mielekkäänä, kuin mahdollisesta merkitysten ohjailusta. Toki merkityksellisyydestä yhdessä keskusteleminen näyttää, että monista asioista ajattelemme samalla tavalla, mutta koenkin, että olennaisempaa kuin, ovatko kunkin tanssijan käsitykset teoksesta toisistaan poikkeavia, on, että niillä on lupa olla sitä. Vaikka tanssijat ja koreografi jakavat ajatuksiaan, käsitykset saavat olla itsenäisiä; tanssijan ei tarvitse ymmärtää kohtausta samoin kuin koreografi sen ymmärtää. Ja tila itsenäiselle ajattelulle, tekee mielestäni

ajattelusta myös luontevampaa ja merkityksellisempää. Arvostan tanssijana sitä, kun koreografi ei syötä minulle valmiita ajatuksia, vaan saan itse löytää oman motivaationi tekemiselleni.

Kokemuksella, että olen saanut ottaa tilan omalle ajattelulleni esittämäni taustalla, on ollut myös se seuraus, että ajatteluni saa edelleen muotoutua uudelleen jokaisessa esityksessä. Jokainen toisto saa herättää lisää merkityksiä ja ideoita teoksesta. Se sallii minulle myös vapauden asettua ymmärtämään teosta aina uudestaan; voin antaa kiinnostukseni ohjata esiintymistäni, kun minua ei ohjata tarkkaan merkitykseen, kun kukaan ei odota minun ajattelevan juuri tietyllä tavalla. Jossain hetkessä yksi teko saattaa synnyttää minussa erilaisen merkityksen kuin toisessa hetkessä, ja tällöin saan seurata omaa matkaani. Ja silloin, kun oma kiinnostukseni herää, saattaa se herättää mielenkiinnon myös katsojassa.

Ja onhan ajattelussa myös paljon jaettava; puhumme teoksesta rituaalina tai siirtymäriittinä, kutsumme kohtauksia nimillä, jotka muistuttavat prosessista, jonka myötä ne ovat muodostuneet, tanssimme kaikki yhdessä. Uskon vahvasti, että jokaisen tanssijan ajattelu *Passagessa* on monessa asiassa samansuuntaista, mutta toiset varmasti vievät ajatteluaan pidemmälle, ja toiset pitäytyvät yksinkertaisemmassa ajatuskaaressa. Kohtaukset varmasti saavat erilaisia sävyjä ja painotuksia eri tanssijoiden mielissä. Toisaalta voihan myös olla, että joku ajattelee tietämättäni teoksesta aivan samoin kuin minä, mutta minulle ajatus jokusesta pienestä salaisesta merkityksestä on herkullinen. Esiintymisessä on lisäjännite, kun sen taustalla on jotakin, mistä kukaan muu ei tiedä, jotain, mistä saa voimaa juuri siksi, että se on salaisuus.

5. AJATTELU KOHTAUSTEN SISÄLLÄ

Passagen koreografia toimintakäsikirjoituksena

Ymmärrys teoksen merkitysmaailmasta antaa syyn toiminnalleni. Oman esiintyjäntyöni luonnetta *Passagessa* on muokannut paljon, miten vapaasti olen saanut leikitellä teoksen temaattisilla ajatuksilla prosessin aikana. Vaikka edellisessä luvussa kuvaankin, kuinka Muilu ei koreografina ole ohjannut esiintyjä kohti tiukasti rajattua merkityskaarta, olen kokenut hänen ohjanneen koreografista prosessia selkeästä roolista käsin.

Jo Butterworth on määritellyt koreografisten prosessien koreografi-tanssija-työnjakojen pohjalta mallin, joka perustuu viiteen päätyyppiin, joiden mukaan prosessin voi kategorisoida enemmän tai vähemmän demokraattiseksi. Päätyypeistä ensimmäinen (process 1) viittaa prosesseihin, joissa koreografi asiantuntijana tuottaa kaiken sisällön teokseen ja tanssija toimii instrumenttina, joka toteuttaa annetun materiaalin. Kuvatuiista prosessityypeistä demokraattisimmassa (process 5) koreografien rooli taas on toimia yhteistyössä tanssijoiden kanssa, jolloin tanssijat osallistuvat tasavertaisesti päätöksentekoon teoksen luomisessa. *Passagen* luomisen minä näen lähinnä prosessimallien kolme ja neljä mukaiseksi; koreografi ohjaa prosessia, mutta tanssijalla on aktiivinen rooli sisällön tuottamisessa improvisaation ja tehtäviin reagoimisen kautta. (Butterworth 2009, 187.)¹ Muilu antoi tanssijoille tehtäviä, jotka synnyttivät materiaalia. Tehtäviä edelleen hiottiin ja tarkennettiin koreografijohtoisesti, ja niistä vähitellen muodostui *score*, toimintakäsikirjoitus, joka on *Passagen* koreografia.

Esitysmuodossaan *Passage* on siis toimintakäsikirjoitus, sarja tehtäviä, joiden toteuttamistapaa ei ole tarkkaan asetettu. Esitystapahtumalla on yhä improvisatorinen luonne, vaikka tehtävien toistojen kautta monilla toiminnoilla onkin taipumus toteutua samankaltaisina. Periaatteessa *score*-muotoiseen koreografiaan voi sisältyä paljonkin vapautta, toki tehtävien tarkkuudesta riippuen. Tosin *score*-työskentelyssä esiintyjälle jää tilaa tehdä valintoja myös sen suhteen, pitääkö hän jonkin tavan toteuttaa tehtävää esityksestä toiseen samana.

Kun pohdin, mitä esiintyessäni ajattelen, ja miten ymmärrän esiintymistäni ja esittämäni, nousevat tärkeäksi teoksen tulkinnan ja temaattisen

¹ Lähdeteoksessa käytettyjen käsitteiden suomennos minun

merkityksellisyyden ohella myös ne materiaaliset osaset, joista koreografia koostuu. En vain toimi, kuten esimerkiksi kolmannessa luvussa kuvaan, vaan ajattelen, miten toimin. Minun ei ehkä tarvitse ajatella ja valita erikseen jokaista liikettä, jonka teen, mutta vähintään minulla on tieto ja muisti teokseen kuuluvista elementeistä, ja osaltaan tuo tieto on myös kehollista.

Tehtävät ja strategiat

Tietoisuuttani *Passagesta* toimintakäsikirjoituksena voisi kuvata siksi ajatteluni osaksi, joka ohjaa valintojani siitä, mitä esityksen aikana teen. Laajimmassa mittakaavassa *Passage* muodostuu noin yhdestä *tehtävästä* kutakin kohtausta kohden; pukeminen, tanssimuistojen jakaminen, mulle-on-sanottujen sanominen, inkkarihuudot, kasvojen maalaaminen, kehon ravistaminen (toisto), tanssin tuleminen, erilaisissa hahmoissa oleminen, riisuminen. Kunkin tehtävän sisällä on myös tarkentavia tehtäviä, jotka määrittävät muun muassa ajan ja tilan käyttöä sekä yleisösuhdetta.

Jos tehtävät karkeimmillaan määräävät mitä, missä ja milloin teen, tekemisen tapaa ja laatua ymmärrän ja tiedostan suurella määrällä *strategioiden* muodossa. Jos tehtävät eivät määrää toiminnalle tarkkaa tilaa ja ajallisuutta, strategiat saattavat myös auttaa tekemään valintoja niiden suhteen. Yleistäen voisin kuvata ajattelumalliani niin, että tehtävät ovat niitä asioita, joiden on teoksen (suunnitellusti) toteutuakseen välttämättä tapahduttava, ja strategiat auttavat tekemään valintoja asioissa, joissa esiintyjällä on vapautta tehdä omia päätöksiä. Toinen strategian tehtävä voisi olla auttaa saavuttamaan esimerkiksi tietynlainen olemisen laatu, joka joskus saattaa olla myös tehtävässä määritelty. Strategiat siis auttavat myös tehtävän itsensä toteuttamisessa.

Strategiat saavat erilaisia muotoja. Osa niistä saattaa tulla esimerkiksi koreografian ehdotuksesta, palautteen muodossa, esiintyjien jakamina huomioina, joskus jopa opeteltuina ajatuksina. Toiset taas syntyvät spontaanisti omassa mielessä oivalluksina ja havaintoina, ja voivat jäädä omiksi auttaviksi ideoiksi, jotka helpottavat tai tuovat lisää mielenkiintoa tekemiseen. Strategia voi olla esimerkiksi mielikuva, tehtävän teknistä toteutusta tukeva ajatusmalli tai vaikkapa itselle annettu lisätehtävä.

Koen mielenkiintoiseksi huomioida, kuinka luontevasti tehtäviä ja strategioita koskeva ajattelu limittyy ja sekoittuu toisiinsa. Yksi esimerkki strategiasta, jota Muilu ehdotti prosessin aikana, on ajatus, jossa kohtauksen

tehtävän olisikin itse antanut itselleen. Tätä strategiaa käyttäessäni korostuu oma valintani ja oma mielenkiintoni tekemiseeni. En toimi jonkun tehtävän mukaisesti vain koska minun on pakko, vaan on, kuin olisin itse valinnut tuon tehtävän. Jos tämän strategian mukaan ajattelisi koko ajan, kaikki tehtävät voisivat rinnastua strategioiksi, joiden mukaan valitsee olla kussakin tilanteessa.

Strategioiden hyödyntäminen esiintyessä on aina tietoista. Ajatteluni, joka pohjautuu kokemukseen, tietoon ja taitoon, jota on kertynyt vuosien tanssin harrastamisen, opiskelun, esiintymisen, koreografian tekemisen ja tanssin katsomisen myötä, on varastoitunut kehoon ja mieleen ikään kuin työkalupakiksi, josta voin esitystilanteessa ammentaa. Paitsi, että teoksen harjoitusprosessin aikana määrittyy kullekin teokselle tyypillisiä strategioita, on jokaisella esiintyjällä jo käytössään aiempaa tietoa tanssin esittämisestä. Tällaisia esityksen ja kunkin siihen tuoman panoksen hahmottamisen tapoja, jotka saattavat esiintyessä kääntyä strategioiksi, ovat muun muassa liikkeen koon ja nopeuden skaalat, liikelaatujen vaihtelu, asettuminen tilaan, komposition hahmottaminen ja ryhmän mukaan tai ryhmää vastaan toimiminen. Kokemuksen kautta toki määrittyy myös käsitys siitä, millaiset strategiat saattavat missäkin tilanteessa olla hyödyllisiä ja mielekkäitä. Tällä tavoin teoksen harjoitusprosessin ja edelleen esityskauden aikana saattaa esiintyjälle jopa määrittyä eräänlainen strategia-score, käsikirjoitus strategioista, jotka ovat käytössä kussakin kohtauksessa.

Merkitysten muodostaminen ja strategiat

Strategiat tuntuvat usein ottavan tehtävän muodon ja limittyvät siten helposti ajattelussa ikään kuin toimintakäsikirjoituksen tarkennuksiksi, mutta niillä on tärkeä osuus myös teoksen merkityksellisyyden muodostamisessa. Koska ei riitä, että tiedän, miten hahmotan teoksen merkityksellisyyden esityksestä jotenkin irralliseksi jäsennettynä, vaan minun on uudelleen rakennettava ja ymmärrettävä teos joka esityksessä, on minulle kehittynyt strategioita myös tätä edistääkseni. Esityksen aikana mielessäni liikkuu laajaa merkityskaarta yksityiskohtaisempia ajatuksia, jotka auttavat minua pitäytymään kohtauksen merkityksessä, tuomaan sen keholliseksi kokemukseksi ja välittämään sen katsojalle. Nämä ovat niitä keinoja, joilla vaikutan omaan olemiseen tapaani, havainnointiini ja asenteeseeni, jotta ne kussakin hetkessä parhaiten palvelisivat kohtauksen luonnetta, syitä ja pyrkimyksiä. Oikeastaan jo sitä,

että ajattelen kohtausten merkityksellisyyttä esiintyessäni, voisi pitää yhtenä strategiana. Merkitykset, joita kohtaauksille annan, ja esimerkiksi ajatus *Passagesta* siirtymäriittinä, ovat myös mielikuvia, jotka toimivat strategioiden tavoin vaikuttaessaan tapaan, jolla suhtaudun tekemiseeni.

Kun edellisessä luvussa kuvailen, miten jäsenän *Passagen* merkityksellisyyttä, on minun mahdollista edetä loogisesti, palata takaisin tekstissä ja saada se soljumaan koherentisti ja luontevasti. Toisinaan esitystilannekin saattaa olla yhtä luonteva, merkitykset vain putoilevat paikoilleen ja kaikki tuntuu toimivalta ja mielekkäältä. Tanssijan esiintyjäntaito kuitenkin mitataan erityisesti silloin, kun esitys ei ole helppo, kun kaikki tuntuu teennäiseltä ja väkinäiseltä. Toisinaan merkitysten eteen joutuu näkemään vaivaa, kaivamaan pakistaan kaikki mahdolliset strategiat, jotta oman panoksensa teokselle saa puristettua esiin. Onkin mielenkiintoista pohtia, mikä merkityksellisyyden muodostamista voi häiritä. Jännitys, keskittymisen puute, haljennut varvas, katsomossa istuvat vanhemmat tai opinnäytteen tarkastaja? Miksi merkitys ei aina pysy mukana? Mitä strategioita voin ottaa käyttöön, jottei yksikään esitys menisi läpijuoksuksi tehtävän toimittamisesta toiseen?

Minä haen usein apua pääni sisäiseltä ääneltä. Puhun itselleni tai jopa yleisölle pääni sisällä luoden suhteita ympäristööni. Muistutan itseäni tehtävistä ja strategioista, joita voin kohtausten puitteissa käyttää. Muistutan itseäni olemisesta, kokemisesta ja tuntemisesta. Katsoja voi kokea kauttani, vain jos koen itse. Kannustan itseäni kiinnostumaan. Annan itselleni tehtäviä, sukellan toimintaan, jonka kautta voin havainnoida tilannetta, jossa olen, elää myös esiintymisen vaikeuden kanssa. Deborah Hay (2000, 16) lainaa taiteilija Susan Rothenbergia: "When my body engages in work, it services the task at hand. It wants to be told what to do. My brain can't sweep the floor. Doing work creates the domain I want to live in."

Itse asiassa pääni sisäinen ääni jäsentää ajatteluni myös niissä helpommissa esityksissä. Kaikki ajatteluni ei ehkä muodostu lauseiksi asti ja myös keholla tiedostaminen on ajattelussa läsnä, mutta monista asioista muistutan itseäni myös kielellisesti. Keskustelen, kokeilen, tutkin ja arvioin tapahtumaa. Toisaalta, joskus, yhä useammin, strategiani saattaa olla sisäisen äänen vaijentaminen. Seuraavissa kappaleissa kuvaan ajatteluni kohtausten sisällä antamalla esimerkkejä käyttämistäni strategioista, niiden alkuperästä ja vaikutuksista, joka niillä on esiintymiskokemukseeni.

Yhdessä nyt, ja nyt, ja nyt

Yksi tärkeimmiksi muodostuneista strategioista, joita *Passagen* esityksissä huomaan käyttäväni, on Deborah Hayltä innoituksensa saanut ajatus kehon miljardeista soluista. Tämä on itse asiassa yksi strategioista, jonka tanssijoina jaamme, mutta toki siihen asennoituminen on hyvin henkilökohtainen matka. Urallaan Hay on muotoillut soluilleen herkistymisen lukuisiksi esitysharjoitteiksi². Esimerkiksi vuosina 1970-1980 hän työsti ajatusta ”I imagine every cell in my body hears, performs, and surrenders the dance simultaneously”, vuonna 1985 ajatusta “I imagine every cell in my body invites being seen perceiving no movement wrong, out of place, or out of character” ja vuonna 1996 ajatusta “What if my whole body at once has the potential to perceive Here, spatially, including everything I see and everything I can’t see, now, and now, and now? What if Now is my past, present, and future here, here, and here?” (Hay 2000, 103-104.)

Minun mielessäni ajatus kehosta miljardeina soluina sekoittuu yhdessä olemisen tärkeyteen *Passagea* esittäessäni. Juuri ennen esityksen alkua virittäydyn ajatukseen *Mitä jos kehoni miljardit solut olisivat nyt, nyt ja nyt, vuorovaikutuksessa kaikkien täällä olevien solujen kanssa*. Minun soluni ovat yhdessä kaikkien tanssijoiden, kaikkien katsojien ja koko tilan solujen kanssa. Soluni herkistyvät keholliseen täälläoloon, havaitsemaan ja ymmärtämään.

Kun ensimmäisen kerran muotoilin ajatuksen miljardeista soluista tähän muotoon itselleni, tunsin kehoni laajenevan tilaan, rajojeni hälvenevän, kuin olisin yhtä tilan kanssa. Mieli poukkoili kehossa paikasta toiseen, herättäen tietoisuuden aukeavista mahdollisuuksista. Havaintoni tilallisista etäisyyksistä kirkastui, ja toisaalta jännite säilyi vahvana, vaikka olisin ollut hyvin kaukanakin huomioni kohteesta. Tiesin jokaisen tekoni, pienimmänkin liikkeen, hengitykseni, vaikuttavan tilaan, muuttavan jotakin ympäristössäni. Samoin tiesin kaiken ympärilläni tapahtuvan vaikuttavan minuun.

Tällaisella olemiseen herkistymisellä tuntuu olevan rutiineista puhdistava vaikutus. Kun alla on pitkä harjoituskausi ja esityksiä on useita, *Passagen* tapauksessa kymmenen kahden viikon aikana, haasteeksi muodostuu pitää esitys tuoreena ja kirkkaana. Tämä strategia vahvistaa kokemusta hetkessä olemisesta, mikä korostaa kunkin kokemuksen ainutlaatuisuutta. Ajatus

² Hay käyttää käsitettä ”performance practices” (Hay 2000, 103). Suomennos minun

yhdessä olemisesta myös asettaa itsen alttiiksi toisten vaikutuksille, vie kontrollia pois itseltä, jolloin hetken yllätyksellisyys ja arvaamattomuus saa enemmän tilaa. Kun luopuu edes vähän omasta vallastaan, ei voi seurata ehkä rutinoitumassa olevia reittejä yhtä orjallisesti.

Minulle tämän strategian vaikeus piilee siinä, että ensimmäinen kokemukseni siitä oli todella vaikuttava. Ajatus solullisesta yhdessäolosta on minulle edelleen erittäin tärkeä, mutta minun on mahdotonta lähestyä sitä enää täysin avoimesti. Jossakin mieleni perukoilla odotan samaa kokemusta uusiutuvaksi, kehon kihelmöintiä, hetkelle antautumista, mutta juuri tuo toive pitää sitä loitolla. Kokemusta ei voi uusintaa.

Ajattelu näkyy

Yksi strategia, jolla leikittelen usein, on kysymysten kysyminen yleisöltä. Kun esimerkiksi seison puettavana, saatan mielessäni kysyä katsojalta, miltä näytän, tai huomauttaa, kun katsot minua, minä katson samalla myös sinua. Myös tanssimuistoja jakaessani käytän tätä strategiaa esimerkiksi sanomalla mielessäni: tällainen minä olen, näytän teille kuka olen. Mulle on sanottu - kohtauksessa saatan kysyä katsojilta, mitä heille on sanottu, tai kysyä heidän mielipidettään jostakin sanomastamme asiasta.

Mielessä itselleni puhumisella koen olevan vaikutusta erityisesti yleisösuhteeseen ja merkityksellisyyden rakentamiseen. Puhumiseen sisältyy kaikki se äänenävyjen kirjo mikä ääneen puhuessakin, joten sillä voin ilmaista asenteeni katsojaa kohtaan hyvin tarkasti. En ainoastaan näe katsojaa, vaan haluan ottaa häneen kontaktia, asettua suhteeseen. Koen, että kohdistaussani ajatukseni yleisöön olen myös itse enemmän auki heille. Jos kysyn katsojalta kysymyksen, olen auki kuulemaan vastauksen. Jos kerron mielessäni katsojille, mitä liikkeen kautta olen tekemässä, kirkastuu tuo motivaatio myös minulle.

Mielessä puhumisessa on kiinnostavaa, että se todella näkyy ulospäin. Ajattelu näkyy kasvojen ilmeikkyytenä, kehonkielenä, jota ihminen luonnostaan ymmärtää. Syyskuussa 2012 Liisa Mustosen ohjaamalla teatterityön kurssilla teimme harjoituksen, jossa vuorotellen istuimme muiden katsottavana ajatellen jotakin tiettyä lausetta. Katsojat kykenivät arvaamaan ajattelemamme asiat yllättävän tarkasti. Tunne välittyi ilman, että sitä tarvitsee esittää. Eikä *Passagessa* katsojan tietenkään tarvitse arvata,

mitä ajattelen, mutta mielessä puhumisella on vaikutus minuun, tapaan olla ja vaikuttua ympäristöstäni, asenteeseeni.

Kevyesti tekeminen

Strategioita löytyy joskus myös sattumalta. Yksi *Passagessa* käyttökelpoisimmiksi muodostuneista strategioista löytyi läpimenossa, jonka teimme säästellen, lähinnä antaaksemme yleiskuvan esityksen kulusta valo- ja äänisuunnittelijoille. Yllättäen tämä kevyemmällä kehollisella energialla lähestytty veto ylitti intensiivisyydessään monet täysillä paahdetut kerrat. Keveys ei välttämättä tarkoittanut yhtään pienempää tai rauhallisempaa liikettä, vaan, omasta kokemuksestani, vähemmän ulkoista tekemistä. Tanssin itselleni, ja itseni kautta avauduin ulospäin. En toimittanut muita varten, puskenut kaikkea energiaani ulos itsestäni, pois päin. Kun oli lupa tehdä kevyesti, sallin itselleni vapauden nautiskella. Tämän kevyen läpimenon aikana teos aukesi minulle uudella tavalla. Koin teoksen itse, ja monet merkityksistä, jotka teokseen edelleen liitän, tai sanavalinnoista, joilla teosta toisessa luvussa kuvailen, juontavat juurensa tänne.

Kevyesti tekemiseen strategiana sekoittuu myös muita ajatuksia, jotka ovat olleet *Passagen* harjoitusprosessin aikana esillä. Vera Nevanlinna toimi TADaC 2013:ssa koreografin assistenttina ja antoi paljon ideoita ja vinkkejä esiintyjäntyöllisiin kysymyksiin. Hän usein muistutti, että kevyesti tekeminen on aina mahdollista, ja toi yhdessä Muilun kanssa silloin tällöin esille Hayn ajatusta: ”What if where I am is what i need? Wherever I am is what I need. Everywhere I am is what I need” (Hay 2000, 104). Ajatus, että tämä on juuri sitä, mitä nyt tarvitsen, tuo tekemiseeni rauhaa ja luottamusta. Se myös tuntuu korostavan esiintyjän itsenäisyyttä katsojasta. Muilu muistutti varsinkin esityskauden aikana sen tärkeydestä, että esiintyjän on oltava katsojan miellyttämisen yläpuolella. Tanssijana en alistu hakemaan hyväksyntää yleisön katseista. Se mitä teen, ei ole arvokasta siksi, jos se sattuu olemaan yksittäisen katsojan mielestä kiinnostavaa. Kevyesti tehdessäni tunnen herkistyväni omalle kiinnostukselleni liikkeeseen. Ehkä kevyesti tekeminen onkin itsen arvottamisen keventämistä, löysään niitä ajatusmalleja, joiden mukaan normaalisti arvottaisin itseäni katsojien silmissä.

Ajatus keveydestä muistutti minua myös esiintymisestä jakamisena. Osallistuin heinäkuussa 2012 David Zambranon improvisaatiokurssille

Brysselissä. Hän kutsui liikettä, joka antaa vain ulospäin mutta ei mitään esiintyjälle itselleen, *pornoksi*. Liike, joka tehdään täysin ulkoisin ehdoin katsojan tyydyttämiseksi, isosti, räiskyvästi, näyttävästi on hänen mukaansa verrannollista pornografiaan. Kevyesti tekemisen kautta havahtui siihen, kuinka helppoa on liukua esittämisen tasolle, jolla syöttää materiaalia vain ulospäin. Erityisesti *Passagessa* loppukohtauksen samba ja hahmotehtävä luovat helposti viihdyttämisen painetta. Kevyesti tekemistä ajatellessani liike antaa molempiin suuntiin. Olen kosketuksissa itseni kanssa, en jossain itseni ulkopuolella juoksemassa katsojien mielihalujen perässä. Jos en ole itse liikkeen sisällä, kuinka voin jakaa mitään? Ei ole jakamista, jos en saa itse mitään. Ja uskon, että katsojan kokemus jää ohueksi, jos ulkoistan itseni kehostani.

Haasteeksi muodostui, kuinka säilyttää kokemus keveydestä täysillä tanssiessa. Uskon, että monia laatuja, joita keveyden ajattelu tuo helpommin esiin, voin saavuttaa ymmärtämällä ja kiinnostumalla olemisestani. Jos miellyttämisen ja arvottamisen korvaa salliminen, voin olla miten ja millainen vain, ja antaa sen näkyä. Varon piiloutumista liikkeen taakse olemalla mukana tekemisessäni ajattelevana, ymmärtävänä ja kokevana.

Huomion apuvälineet

Strategiat voivat olla syväluotaavia ajatuksia, jotka vaikuttavat yleisesti asenteeseeni esityksen aikana. Toisaalta ne voivat olla hyvin teknisiäkin asioita, joiden mukaan arvioin ja teen valintoja yksittäisissä tilanteissa. Esimerkiksi saatan keskittää huomioni ajalla leikkimiseen. Mulle on sanottu - kohtauksessa. Välillä pidän tietoisesti pitkiä taukoja lauseitteni välillä, toisinaan saatan sanoa kaksi asiaa melkein peräkkäin. Tai ehkä annan itselleni tehtävän yrittää sanoa kaksi lausetta peräkkäin ilman, että kukaan ehtii väliin. Saatan myös keskittyä tilaan, kuten samban aikana kiertäessäni koko näyttämötilan ympäri hyvin lähellä yleisöä tai asettautuessani kaiken keskelle.

Erityisesti samban aikana kehoa ravistaessani tarvitsen apukeinoja siihen, mitä ja miten ravistaa. Käyn mielessäni läpi kehoani, muistutan itseäni ruumiinosista, joihin en ehkä yleensä keskity. Entä jos käden tai pään ravistamisen sijaan, ravistaisinkin välillä rintalastaani, kantapäätäni tai vaikka mahanesteitäni? Välillä annan ravistuksen kulkea kehoni läpi, välillä se saattaa hypellä paikasta toiseen. Pelaa myös ravistuksen tiheydellä ja laajuudella. Jokaisella on varmasti itselleen luontevin nopeus ravistaa kutakin

kehonosaansa, ja tanssijana on minun valintani joko pitäytyä mukavuusalueellani tai haastaa itseäni johonkin epätyypilliseen. Tämä valinta jo itsessään on strategia, jolla vaikutan tapaani toimia tehtävän sisällä.

Tanssimuistokohtauksen aikana saamme itse valita, missä järjestyksessä ja milloin kunkin muistomme näytämme. Myös tämän tekemiseen tarvitaan strategioita. On yhtälailla strategia, jos päätän tehdä oman materiaalini täysin muista välittämättä, kun olisi ajoittaa liikkeensä suhteessa toisiin esiintyjiin. Strategiat voivat vaihdella esityksestä toiseen tai jopa liikkeestä toiseen saman esityksen sisällä. Saatan toimia pitkäjänteisemmän suunnitelman mukaan, esimerkiksi etukäteen päättää, missä järjestyksessä teen liikkeeni, huolimatta muiden tanssijoiden valinnoista. Mutta yhtä lailla voin päättää pyrkiä impulsiivisuuteen, ja tehdä aina juuri sen materiaalin, joka mieleen sattuu juolahtamaan missäkin hetkessä, tai saatan valita seuraavan liikkeeni, sen mukaan, mitä muut tanssijat tekevät. Toisaalta tarvitsen käytännön strategioita myös sen muistamiseen, mitä materiaalia olen jo käyttänyt; kohtauksen aikana lasken toistuvasti päässäni kuinka monta muistoliikettä olen jo käyttänyt.

Strategioista kirjoittamani taustalla on ajatus siitä, että tanssijana en tee esityksessä valintojani sattumalta. Ryhmäteoksessa esiintyjät lukevat toinen toisiaan ja itseään osana ryhmää, tilassa, ajassa, synnyttämässä teosta. Koska esiintyminen tapahtuu yleisön katseen alla, huomaan monesti hahmottavani itseäni näyttämöllä samansuuntaisesti, kuin mitä Hay (2000, 62) kuvaa sanoilla ”projectin myself watching me watching myself”. Hän opetteli mielessään heijastamaan toisen itsensä kehonsa ulkopuolelle katsomaan itseään. Hän salli itsensä kokonaisena ja muuttuvana tulla heijastetun todistajan näkemäksi. Hän heijasti toisen todistajan näkemään itsensä nähtynä. Näiden todistajien avulla Hay valpastui ja kykeni tekemään valintoja siitä, missä ja miten hän sijoittui tilaan ja miten ja milloin hän ilmeni ajassa. (Hay 2000, 62-63.)³

³ Lähdeoteoksessa käytettyjen ilmaisujen suomennos minun

6. ELÄMÄ TEOKSESSA

I – – inject myself with the phrase my body equates patience with renewal. My body chemistry immediately altered. Space parted my lungs, thoughts I did not know I was thinking would cease, my breath rose, and an inner calm would spread like sudden mist. (Hay 2000, 78.)

Vaikuttuminen esiintyessä

Olen tietoinen *Passagen* merkityksellisyydestä itselleni ja keinoista, joilla teen valintoja teoksen rakenteen puitteissa esiintyessäni. Teos on minulle tuttu. *Passage* toteutuu improvisaationa, vaikkakin tarkasti määriteltyä rakennetta seuraten. Improvisaation vuoksi on odotettavaa, että jokainen esitys muodostuu omanlaisekseen, mutta toteutuessaan odotusten mukaisesti esitys pysyy tiettyjen rajausten sisällä. Erinäköinen liike, erilainen reitti tilassa tai edes uudessa hahmossa oleminen, eivät vielä sinänsä välttämättä muuta kokemusta teoksesta juurikaan, ainakaan esiintyjän kannalta.

Hetket, jotka esityksissä nousevat omassa kokemuksessani merkittävimmiksi, ovat ne, joissa jotakin odottamatonta tapahtuu. Kun oma kokemukseni ja ymmärrykseni hetkestä yllättää minut, ei seuraakaan järkeistettyä käsitystäni teoksen merkityskaaresta, vaan saan sysäyksen suuntaan, jota kutsun elämäksi teoksessa. Saan ”todellisen” kokemuksen. Todellisen siinä mielessä, että se ei ole hallittu merkitysten rakentamisen ja valitun strategian odotettu tuote.

Usein pohditaan, millaisia assosiaatioita tanssiteokset herättävät katsojissa. *Passagen* esityskaudella on oma kiinnostukseni alkanut kohdistua erityisesti niihin assosiaatioihin, jotka nousevat esityksestä minun mielessäni. Ne hetket sytyttävät, kun löydän itseni olotilasta, maailmasta, tunteesta, jossa en tiennyt olevani, jonne en tiennyt menneeni. Tämä hallitsematon osa teoksen esittämistä jäsentyy mielessä myös ajatuksiksi, limittyy osaksi ymmärrystä esiintymistilanteesta. Esiintyessäni ymmärrän paitsi teosta ja esittämisen strategioita myös maailmaa. Oma olemiseni on elävää myös näyttämöllä katsojien edessä ollessani. Elämä ei esityksen ajaksi katoa, vaan kaikki mitä koen ja mitä tahansa ajattelen, kuuluu siihen hetkeen, jossa olen.

Se mitä teos syntyessään synnyttää on vapaa kenttä. Koskaan ei tiedä, minkä mielijohteen yksittäinen hetki tuottaa. Esiintyminen on pallottelua erilaisten ajatuskulkujen välillä, toisinaan kohtausten kuljettamista, toisinaan

tilanteen tarkkailua. Elämään teoksen aikana kuuluu myös koko tunteiden kirjo: kiinnostumista, innostumista, oivaltamista, herkistymistä ja joskus ärtymystä, suuttumusta ja epävarmuuttakin, tylsistymistä, pelkoa, iloa, pettymystä.

Tärkeäksi nousee kysymys siitä, mitä kukin hetki teoksessa merkitsee minulle juuri sillä hetkellä. Hetki ei kuulu vain teokselle.

Haaste

Aloitin tämän luvun lainaamalla Deborah Haytä, koska hänen sanansa tuntuvat kuvaavan osuvasti kokemustani, jossa elämä ottaa suunnitelmilta vallan. Hay valitsee strategian, ajatuksen, jonka ”antaa ruiskeena”⁴ keholleen. Hän kirjoittaa kauniisti kehon reaktiosta ajatukseen, tuntuen asettuvan kokemaan tuota muutosta, havaitsemaan ja vastaanottamaan jotain uutta, joka kyllä syntyi ajatuksen seurauksena, mutta jota ei synnytetty ajatusta käyttämällä.

Hay harjoittaa esiintymistään pyrkimällä olotilaan, jossa kaikilla hänen soluillaan on mahdollisuus vastaanottaa *nyt on tässä* -kokemus. Hän puhuu myös nyt-hetken henkilökohtaisuudesta ja siitä kuinka menneisyys, nykyisyys ja tuleva kietoutuvat toisiinsa. Hänelle tässä-olo on muuttuvan läsnäolon paikantamista fyysiseen tilaan, siihen, jossa tanssii. Tässä-oloon kuuluu myös esiintyjän suhde yleisöön. (Hay 2000, 12-13.)

Hay keskittyy fyysisen kehonsa muuntuvuuteen, mutta omassa esiintymiskokemuksessani en voi sivuuttaa syntyvää ajatusleikkiä, joka toki kietoutuu fyysiseen olemiseeni syntyessään olemisestani tanssiteoksessa; liikkeestä, katsotuksi tulemisesta, näyttämisestä. Hayn esiin nostama ajatus henkilökohtaisuudesta heijastelee omassa ajattelussani juuri hetkessä olemisen tärkeyttä siltä osin, etten kiellä mitään osa-aluetta itsestäni. Yritän sallia itselleni mahdollisuuden olla juuri sitä, mitä olen kussakin hetkessä.

Jos miellän kaiken kokemisen, olemisen, tuntemisen ja ajattelun sallimisen joka hetkessä omaksi esiintymisharjoitukseksi, voin lainata Haytä haasteen: ”The challenge is to maintain my alignment to the practice while juggling the choreographic limitations” (Hay 2000, 12-13). Kuinka paljon voin hellittää teokselle tunnollisen vastuunkantajataanssijan mieltä, joka rakentaa antaumuksella merkityksiään ja taitavasti valitsee strategioitaan, ja kuinka

⁴ Suomennos minun

paljon tilaa voin sallia hetken mielelle viedä, juosta vapaana teoksen maailmassa, joka kuitenkin rajautuu tehtäviinsä ja kohtauksiinsa?

Mitä tapahtuisi, jos ottaisin kohtausten tehtävät tehtävinä, ilman niille antamiani merkityksiä? Merkitykset saisivatkin muodostua miksi tahansa, juuri sen hetken synnyttämänä, eivätkä valmiin ymmärryksen ohjaamina. Voisiko *Passagea* kasassa pitämään riittää puhdas toimintakäsikirjoitus? Riittäisikö merkitysten rakentamiselle se, että rakentaisin ne hetkessä olemisestani ymmärtämällä senkertaista muodostuvaa teosta, sen sijaan, että pyrin aina rakentamaan tietynlaisia merkityksiä? Onko *Passagen* pakko olla siirtymäriitti joka esityksessä?

Syntyviä kuvia

Millaisia sitten ovat ne ajatukset, jotka pääsevät yllättämään kesken esityksen? *Passagesta* vahvin muistoni yksittäisestä mielikuvasta liittyy näytökseen esityskauden keskivaiheilla. Kesken intiaanikohtauksen huomasin, että en enää päästänyt ääniä huutaakseni, vaan nostatin savua yleisön tuolien takaa. Ääneni voima täytti tilaa mustalla savulla. Se kohosi katsojien takana heidän päidensä yläpuolelle ja levisi sieltä kohti näyttämöä. Minusta tuntui kuin silmiini olisivat syttyneet liekit, kun intouduin kutsumaan savua tilaan myös katsojien penkkien alta. Hetkessä oli jotakin vaarallista mutta voimaannuttavaa. Tunsin, että minut voisi nähdä uhkaavana, mistä nautin. Tein taikoja.

Vaikka savunnostatus on ehkä looginen mielikuva intiaanikohtauksen jatkoksi, syntyi tämä assosiaatio minulle yllättäen. Se nousi liikkeestä, kehollisesta toiminnasta ja sen havainnoinnista. Sen vietäväksi oli hurmaannuttavaa heittäytyä varmasti juuri sen odottamattomuuden vuoksi. Se piirtyi mieleeni niin selkeänä ja muodostui niin lujaksi osaksi koko tuota kohtausta, että siitä tuli seuraaviin esityksiin strategia. Mutta heti, kun mielikuvan asettaa tietoisesti, siitä katoaa jotakin. Se muuttuu keinoksi synnyttää tietynlaista olemista, se asettuu hetkeen ennen kokemusta, ei muodostu yhdessä kokemuksen kanssa. Siitä tulee mielen ajattelua, kehon synnyttämän ajattelun sijaan.

Tämän ajatuksen valossa esityskauden vaikeus tuntuisi olevan juuri siinä, että harjoituskaudella muodostuneita mielikuvia on jo käytössä hyvin paljon. Ensimmäisellä kerralla spontaanisti syntyneet ajatukset, jotka tuntuivat toimivilta, ovat säilyneet, ja lähes joka kohtaukselle on jo mielessä

jonkinlainen strategia, joka täyttää sen tilan, jossa uusia ideoita voisi syntyä. Varsinkin, jos jonkun ajatuksen on jakanut työryhmän kesken, ja jos jopa koreografi on ollut siitä innoissaan, muodostuu se helposti pysyväksi osaksi teosta. Toimivista ajatuksista halutaan pitää kiinni. Voisiko juuri tämä esityksen täyttyminen valmiista ajatuksista edesauttaa myös teoksen rutinoitumista?

Mutta onneksi kukaan ei ole kone. Tarkimmastakin strategiasuunnitelmasta on mahdotonta pitää kiinni täysin. Välillä ajatus karkaa ja huomio kiinnittyy johonkin asiaan, vaikkapa epäolennaiselta tuntuvaan yksityiskohtaan. *Oho, tolla katsojalla on samanlainen paita, kuin minä itse ostin viime viikolla. Hei, täällä lattialla ajelehtii höyheniä jonkun puvusta. Onkohan mulle taas painunut hirveä punainen viiva otsaan, kun mä otan tämän päähineen pois?* Tämä kaikki kuuluu myös osaltaan siihen ajatteluun, jota tanssijana käyn mielessäni läpi esityksen aikana. Ja osa tästäkin ajattelusta ruokkii myös ideointia kohtausten sisällä.

Passagen viimeisessä kohtauksessa, kun tehtävänä on vaihdella ilmaisua hahmosta toiseen, mahdollisuudet ovat periaatteessa rajattomat. Olemista jäsentämään ja kohtauksen rakennetta selkeyttämään jokaiselle tanssijalle on asetettu joitakin tiettyjä hahmoja, jotka määrittävät kullekin väljän reitin kohtauksen läpi. Kuitenkin vaihda-vaihda-hahmotehtävän kantava ajatus, että mikä tahansa hahmo saa ilmestyä ja kaikenlainen oleminen on mahdollista, vaikuttaa kohtauksen yleisluonteena, ja samalla korostuu salliminen strategiana. Salliminen avaa erityisesti tilan elämälle kohtauksen sisällä. Kaikki ajatuksen ja tuntemukset saavat olla, ja mikä erityistä, ne kääntyvät kohtauksen materiaaliksi. Kiinnostun omista huomioistani, kuten höyhenistä lattialla, ja sieltä saattaa löytyä hahmo, tietynlaista olemista, johon kiinnittyä, ja jonka antaa muodostaa omaa maailmaansa.

Omassa esiintyjäntyöllisessä prosessissani *Passagen* aikana hahmokohtaukseksi muodostuneesta vaihda-vaihda-tehtävästä alkanut olemisen moninaisuuden tutkiminen, kaiken salliminen ja oivalluksille ja huomioille herkistyminen on levinnyt kaikkialle teokseen. Esiintyessäni näen ja tarkastelen hetkeä jatkuvasti. Mieleni jäsentää ymmärtämäni ideoiksi ja mielikuviksi. Saatan toista esiintyjää pukiessani huomata hänen muuttuvan ihmisestä eläimeksi. Tanssimuistokohtauksen lopussa tunnen itseni vaikkapa pieneksi lapseksi, joka yrittää parhaansa mukaan stepata, mutta vähän

huonosti. Samban aikana muutun ehkä kuningattaresta härkätaistelijaksi ja saatan kasvattaa hännän.

Ymmärryksen rakentumisen suunta

Kun asetun pohtimaan, miten mielikuvat, kuten savun nostatus, tai esimerkiksi hetkestä syntyvät keholliset tuntemukset muodostuvat, hahmotan tämän *hetken merkityksen* rakentumisen samaan tapaan, kuin autenttisen liikkeen kurssilla syksyllä 2012 jäsensin kokemustani impulssien muodostumisesta ja niihin tarttumisesta.

Autenttisessa liiketyöskentelyssä, kun kehostani nousi tuntemuksia, mielikuvia ja muistoja, huomasiin reagoivani niihin toisella kahdesta, toki hyvin karkeasti rajatusta, tavasta. Saatoinkin kokea impulssin voimaksi, jonka sallin liikuttaa ja kuljettaa kehoani sisältä päin, minun arvelematta mihin olin matkalla; esimerkiksi puristuksen tunne ohimoillani voisi johtaa pään tilaan hakeutumiseen kurkottelevien ja kaartelevien liikkeitten kautta. Tai impulssi olisi voinut nousta esiin tarpeena, jolloin liikettäni ohjaili tuon tarpeen tyydytykseen pyrkiminen, ja paine ohimoillani saattaisi johtaa käsieni tuomiseen ohimoilleni ja pään hieromiseen ja rutistamiseen paineen lievittämiseksi.

Passagen esityksissä olen huomannut, että merkitykset, joita mieleni läpi kulkee esityksen aikana, ovat usein hyvin samankaltaisia, kuin miksi miellän kehon impulssit. Kun tunnistan merkityksellisyyttä hetkessä, se toimii impulssina olemiselleni. Jokin kehollinen tuntemus saattaa herättää ruumiillista mielenkiintoa, kiinnostuksen, jonka sallin ohjata olemistani; näin saattaa valikoitua esimerkiksi ruumiinosa, jota samban aikana ravistan, mutta samoin mieleeni nouseva mielikuva saattaa toimia impulssina. Ehkä se tuo uuden merkityksen tason sille, mitä olen tekemässä, tai saa minut vaihtamaan toimintaani kokonaan.

Kielletyt ajatukset

Samalla kun havainnoin kehoani liikkeessä ja toimintani herättämiä mielikuvia ja kokemuksia, havainnoin myös ympäristöäni. En ole yksin tyhjässä tilassa. Olotilaani *Passagen* esityksen aikana vaikuttavat, että olen yksi kuudesta esiintyjästä, ja että meitä ympäröi joukko katsojia. Ei ole samantekevää, että katsojien huomio jakautuu kuuden tanssijan kesken. Mitä jos kukaan ei katsokaan minua? Se vaikuttaa olemiseeni ja ajatteluuni.

Samoin vaikuttaa keitä katsomossa istuu. Yleisö ei ole joukko anonyymejä ihmisiä, vaan siellä on tuttuja, puolituttuja ja tuntemattomia, mahdollisia työnantajia, omat vanhemmat, nuoria ja vanhoja miehiä ja naisia, lapsia, omia esikuvia, koreografi ja ne opinnäytetyön tarkastajat.

Onko väärin haluta, että minua katsotaan? Onko väärin toivoa katsojien ajattelevan, että olen taitava ja kiinnostava, jopa hyvä esiintyjä? Hyvä tuntuu olevan lähes kirosana. Mutta eikö ihmisille ole luonnollista hakea hyväksyntää ja arvostusta? Tässäkö asiassa tanssija ei saakaan olla kokeva ja tunteva ihminen? Muilukin korosti, kuinka esiintyjänä meidän on oltava yleisön miellyttämisen yläpuolella. Tekemiämme valintoja eivät saa ohjata katsojien näennäinen viihtyminen tai kiinnostus. Mutta mitä niille ajatuksille sitten tehdään, kun ne tulevat mieleen esityksen aikana, kun katsoja kääntää katseen pois minusta ja naurahtaa tyytyväisenä nähdessään jonkun toisen tanssijan esiintyvän?

Passagen aikana suhde yleisöön ja omaan olemiseen sen edessä vaihtelee kohtauksesta riippuen. Kohtauksen luonne määrää, kuinka paljon ajatuksiani ja tunteitani saan päästää pintaan tai kuinka antaumuksella esitän jotain muuta. Installaation luonne on aavistuksen kohotettu, joten vaikka kohtaan katseellani yleisön ja toiset esiintyjät, on ilmaisu varsin hillittyä. Saatan hymyillä hiukan, mutta vaikka mielessäni etsisin katseellani ihmisjoukosta tiettyä katsojaa, jonka läsnäolon haluaisin varmistaa, pidän olemukseni ulkoisesti rauhallisena. Samoin kuin silloinkin, jos mielessäni päivittelen, kuinka joku katsojista voi seistä juuri siinä kohdassa, jossa jonkun tanssijan pukeminen tulisi suorittaa, eikä tajua siirtyä vaikka tulemme häntä ihan kylkeen kiinni. Kuitenkin seuraan ajatuksiani, näen, kuulen ja herkistyn olemaan hetkessä, elän, vaikka pysyn vakaana.

Tanssimuistoista alkaen jokainen katsoja on esillä. Tuoleissa istuessaan heidän kaikki eleensä ja ilmeensä näkyvät, ja niiden näkeminen vaikuttaa myös esiintyjiin. Kun sijoitimme kunkin muistoliikkeemme tilaan harjoituksissa tyhjässä studiossa, halusin tehdä tilallisesti mielenkiintoisia ratkaisuja ja päädyin tekemään monet liikkeistä hyvin lähellä katsojia kasvot heihin päin. Mutta on aivan eri tilanne tehdä liike metrin päässä ihmisistä kuin studion seinästä. Ensimmäisissä esityksissä pyrin karkottamaan ja myöhemmissä hyväksymään ajatukset, joita nämä tilanteet toivat mieleeni. Epämukavassa tilanteessa en tiennyt minne katsoa. Mietin vastatako hymyyn vai ei. Muistokohtauksessa tunteet saavat näkyä, mutta en edes aina tiennyt,

mitä milloinkin tunsin. Epävarmuutta on helpompi piilottaa kuin jakaa, kun esiintyjänä ei haluaisi kokea sitä ollenkaan.

Mulle on sanottu -kohtauksessa ohjeena on olla luontevasti ja rennosti, ja tietysti juuri silloin jokainen asento tuntuu hankalalta ja jopa hengittäminen harjoitellulta. Haen tukea ryhmästä; miten nuo hakevat normaaliutta? Yksi korjaa vaatteita, toinen kävelee lattian poikki jopa liioitellun rennosti. Kun haen luontevuutta, minulle ei tunnu kelpaavan mikään; tuollainen äänenpaino on teennäinen, tällainen tapa istua on poseeraamista. Ja sitten esitetään normaalia teeskentelemällä, että näitä kauheita arvottavia ajatuksia ei ole olemassakaan. Onneksi joku sanoo yleensä jotakin, mikä saa kaikki nauramaan, jolloin tilanne oikeasti vapautuu. Monesti olen pitkiä aikoja hiljaa, koska ne tilanteet luovat vallan tunnetta. Tiedän katsojien odottavan minun pian puhuvan. Katseet alkavat kääntyillä minun suuntaani. *Saanko herättää huomiota olemalla hiljaa, varastaa huomiota toisilta?* Tai sitten sanon jotain todella uskaliaista. Tunsin häpeää ja intensiivistä jännitystä, jopa pelkoa, ennen kuin ensimmäisen kerran sanoin lauseen: ”Mulle on sanottu, että mä oon paras.” *Toivottavasti kukaan ei ajattele, että mä luulen niin. Mitähän ne odottaa multa nyt? Pitääkö mun nyt todistaa jotain?*

Intiaanina saa olla ihanassa roolissa. On kiehtovan ristiriitaista ottaa ulkoisesti intiaanin asenne ja samaan aikaan pysyä valppaana ja tarkkailevana hetkeä ja ympäristöä kohtaan, itsenään intiaanin sisällä. Ilahdun, kun näen katsojien reaktiot, hämmästyneet ja huvittuneet ilmeet ja kädet suojaamassa korvia ääneltä. Aina hiljaiseksi leimattuna minulle on vapauttavaa päästää kovaa ääntä. Kuvittelen laulunopettajamme yleisössä ylpeäksi ääninemme kirkkaudesta. Hetken huolehdin, että ääneni särky; kyllä hävettäisi, jos ääneni alkaisi yhtäkkiä kukkoilla.

Toistokohtauksesta sambaan vapautumiseen kasvattellemme flirttiä ja röyhkeyttä yleisösuhteeseen. Tämä on ehdottomasti kohtaus, jossa ei ole epävarmuudelle sijaan, mutta välillä tuntuu, että syytä sille on sitäkin enemmän. Pelaan mielikuvilla, asetetuilla ja hetkestä nousevilla, joilla luon illuusiota kuningattaresta, soidintanssista, vahvasta ja rohkeasta naisesta. Mutta mieli on täynnä kysymyksiä: miltä minusta tuntuu olla näin? Onko tämä noloa? Onko rohkeaa olla näin? Voinko mennä ravistamaan itseäni miehen eteen, jonka tiedän olevan toisen esiintyjän poikaystävä? Ja harjoituskauden toistotehtävän vaikeudesta kumpuaa toisinaan epävarmuus; en keksi mitään, kaikki mitä teen on tylsää, teen koko ajan vain näitä samoja

liikkeitä, kaikki muut tekevät jotain todella kekseliästä. Mutta tämä kohtaaminen on silkkaa voimaa ja nautintoa, kukaan ei saa nähdä hyväksyntää hakevaa nuorta naista. Ihan sama miltä tuntuu, tätä kohtausta varten on oltava vahva, esillä ja seksikäs; paitsi ei ehkä niin seksikäs, jos vanhemmat ja kummitäti istuvat yleisössä. Hymy naamalle, pilkettä silmäkulmaan ja ilo irti kuitenkin.

Ja vihdoinkin tanssi tulee minuun -soolojen ja hahmojen myötä kaikenlainen oleminen on mahdollista. Kaikki olot saavat ottaa vallan. Jos olo on, että mistään ei tule mitään, se saa kasvaa ja purkautua hahmon muotoon. Kielletytkin tunteet ja ajatukset, joita esiintyjänä tottuu torjumaan, saavat yhtäkkiä olla keskiössä. Minkä lisäksi vahvalle äänekkäälle hahmolle tuokaan se, että sen tekeminen tuntuu hirvittävältä ponnistelulta katsojien edessä? Entä mitä tuo olemiseeni pääni sisäinen väittely: *hahmonani olisin halunnut kiroilla mutta en sitten kiroillut, kun oli lapsiakin katsomossa, ja enhän minä muutenkaan kiroile. Enkö uskaltanut? Ja olisi kuitenkin pitänyt, kun se olisi ollut oman rajan ylittämistä, mutta ei nyt enää voi, kun se hetki meni jo, mutta kun oli vielä tarkastajakin katsomassa?*

Huono ja rohkea esitys

Kun asetun sallimaan kaikenlasta olemista, pyrin herkistymään kaikille mahdollisille tavoille olla hetkessä. Huomioin kehoani liikkeessä tai liikkumattomana, kehosta ja mielestä nousevia ideoita ja impulsseja, ympäristöäni, johon myös kaikki läsnä olevat ihmiset lukeutuvat. Yritän pitää silmäni, korvani ja ihoni auki, antaa äänelle vapauden tulla, jos se on tullakseen. Ja huomioin myös huomioimiseni. Jo huomioiminen on omanlaistaan olemista. Ja sitten ajattelen sitä, että ajattelen huomioimista. Ja ajattelen ajattelemista. Perustelen itselleni, että myös se, että ajattelen ajattelun ajattelua, on mahdollista. Ärsynnyn omasta teoreettisesta korkealentoisuudestani, ja yritän lopettaa ajattelun. Yritän sallia myös haluni olla sallimatta.

Salliminen tuntuu ajatuksena ja kokemuksena inspiroivalta erityisesti silloin, kun keho ja mieli lähes loppumattoman tuntuisesti tuottavat aktiivista toimintaa, mutta mitä tapahtuu silloin, kun havainnointi ei tunnu antavan kuin epämääräisen jumiutunutta olemista? Olisi helppoa tukeutua vanhaan tottumukseen ja tehdä ihan mitä tahansa liikettä peittääkseen tyhjän olon, suoriutuakseen tilanteesta liikkumalla ja ajattelematta. Kun *Passagessa* esityksestä toiseen olen antautunut yhä syvemmillä sallimaan eri olemisen

tapoja, varsinkin esityksen huipentuessa hahmojen tuloon, olen törmännyt myös kysymykseen, voisiko huonoimman tuntuinen esitys sittenkin olla joskus se paras?

Ajatus parhaasta tai hyvästä esityksestä tavanomaisessa merkityksessään vaikuttaa sallivuuden kanssa hyvin ristiriitaiselta, mutta itse ymmärrän sen suhteessa siihen, kuinka hyvin pystyn vastaamaan sallivuuden haasteeseen, todella antautumaan mille tahansa, suostumatta seuraamaan esityksestä toiseen turvallisia reittejä. Yhdessä *Passagen* esityksistä löysin itseni hahmosta, jolla ei tuntunut olevan mitään annettavaa, tai joka antoi *ei mitään*. Muistan päättäneeni olla työntämättä tätä oloa sivuun. Sallin turtuneen tyhjyyden tunteen levitä kehooni, ja sen sijaan katselin kaikkia muita näyttävissä hahmoissaan eripuolilla teatterisalia. Tarrauduin ajatukseen, mitä jos tämä on mitä tarvitsen, ja taistelin miellyttämisenhaluani vastaan. Yllättäen löysin tekemättömyydestä voimaa.

Näytöksen jälkeen ensin ajattelin, että esitys oli omalta kohdaltani mennyt huonoiten kaikista siihen saakka. Hahmotehtävä on esiintyjälle kokemuksena niin vahva, että siitä jäävä vaikutelma sävyttää mielikuvan koko esityksestä. Pidin esiintymistäni huonona, koska se tuntui pahalta, siihen ei liittynyt samaa hyvää fiilistä kuin moniin aikaisempiin esityksiin. Mutta ehkä huonon esiintymisen sijaan olinkin ollut esiintyessäni rohkeampi kuin ennen. Olin sallinut sen mikä oli tullakseen hautaamatta sitä tilanteesta suoriutumisen taakse.

7. LOPPUPÄÄTELMÄT

Yleisyys

Näen pyrkimykseni kirjoittamalla valottaa ajatteluni kulkua esitystilanteissa yhdeksi ehdotukseksi tavasta hahmottaa esiintyjän suhdetta teokseen. Tässä tekstissä käsittelen aihetta yhden teoksen kautta, mutta toki ajatteluni taustalla vaikuttaa koko tanssinhistoriani niistä ensikokemuksista alkaen, kun viisivuotiaana aloitin luovan tanssin harrastamisen. Se kuinka juuri minä ajatteluani jäsenän, heijastuu tämän työn rakenteeseen, siihen, kuinka olen nimennyt ajatteluni osasia ja kokenut niiden lähestyvän teosta ja esiintymistä eri näkökulmista. Kirjoittamisprosessi on kuitenkin tuonut esiin sen, kuinka keinotekoista on erottaa ajattelutapoja toisistaan. Ymmärrykseni niin teoksen teemoista, rakenteesta, strategioista kuin nyt-hetkestä limittyvät ja punoutuvat lopulta yhteen. On tavallaan jopa helpottavaa huomata, että vaikka hyvin jäsennetystä lähtökohdasta aloittaakin, analyttisinkin mieli sekoittuu orgaaniseksi ja hankalasti tulkittavaksi ideoiden ja oivallusten vyyhdiksi, kun pohdintaa vie kappaleiden otsikoita perusteellisemmalle tasolle. Se tuntuu juuri siltä elämiseltä, jota myös esiintymiseltäni toivon.

Uskon, että tanssijan ajattelun tärkeys teokselle korostuu työtavoissa ja prosesseissa, joissa esiintyjän minuus ja persoona ovat vahvasti esillä. Kun Suomenkin nykytanssin kentässä on jo 1980-luvulta lähtien etäännytty klassisen ja modernin tanssin perinteisestä asetelmasta, jossa koreografin ideoita toteutetaan instrumentaalisesti ja kehollinen virtuositeetti ja liikkeen muoto nousevat keskiöön, vapautuu tilaa tanssijan kokemuksellisuudelle, ruumiin ja mielen vuorovaikutukselle (Ojala 2007, 33-36). Teos ei toteudu tanssijoiden kehon kautta vaan koko olemuksessa, olemisessa. Myös esiintyjät ovat osallisia kokemukseen esityksestä, eivät vain tuo sitä välineellisesti yleisön koettavaksi. Se, että esiintyjä kokee, ja miten esiintyjä kokee teoksen, vaikuttaa muodostuvaan teokseen, katsojaan, hetkeen.

Vaikka tässä kirjoituksessa olen tutkinut ajatteluani ja merkityksen muodostumista yhden teoksen esityksissä, mikä väistämättä leimaa tapaa, jolla aihetta lähestyn, ja miten sitä rajaan, voin kokemuksestani sanoa, että ajattelen aina esiintyessäni. Kukin teos tuottaa omanlaistaan ymmärrystä, vaikka jotkut esimerkiksi kielellisempää ja toiset kehollisempää. Tämä työ on, pikemminkin kuin esimerkki siitä, mitä esiintyessä ajatellaan, pyrkimys

kuvastaa sitä, että esiintyessä ajatellaan. Jokaisen ajatuskulku on omanlaisensa, esiintyjän tyyli.

Myönnän myös, että tapaani ymmärtää juuri Eeva Muilun *Passage*-teosta on varmasti vaikuttanut myös kirjallisen työni aiheen asettaminen jo ennen harjoitusten alkamista. Koko prosessin ajan olen erityisesti huomionnut ajatteluani ja teoksen merkityksellisyyden rakentumista mielessäni, ja se ei ole voinut olla vaikuttamatta siihen, kuinka olen teoksessa. Voin vain toivoa, että korostuneella ymmärrykseen asennoitumisella ja kiinnostuksella on ollut positiivinen vaikutus esiintyjäntyöhöni.

Uudistuminen

Kirjoittaessani *Passagesta* tässä tekstissä en joitakin yksittäisiä esimerkkejä lukuun ottamatta kirjoita todellisesta esitystilanteesta vaan ikään kuin teoksen kuvasta. Käyn teosta läpi kuin mielikuvaharjoituksena, kuvitelmana esityksestä, jossa kaikki menee niin kuin minä ymmärrän tarkoitetuksi.

Passagelle mieltämiäni merkityksiä jäsentäessäni rituaalimaisuus on syvään juurtunut huolimatta yrityksistäni haastaa suhtautumistani merkityksellisyyteen valmiiksi määriteltynä. Erityisesti siirtymäriittiä leimaa toive muutoksesta. Herää kysymys, kuinka tämä muutos on mahdollista toteuttaa uudelleen jokaisessa esityksessä.

Vaikka *Passagea* ajatellaan rituaalina ja rituaaleilla mielletään olevan transformatiivista voimaa, ja vaikka kuinka tosissaan suhtaudumme ajatukseen rituaalista, mitä esiintyjälle oikeastaan tapahtuu *Passage*ssa? Kun esityksiä on kymmenen, muuttuuko merkityksellisyys tanssijan mukana? Lähdenkö kuhunkin esitykseen erilaisesta tilanteesta, hieman muuttuneena, vai palaudunko toistamaan samaa muutosta, näyttämään kuvan muutoksesta? Onko sambassa revittelyllä ja hahmojen hulluuteen antautumisella mitään vaikutusta minuun? Toivon, että on. Toivon, että outojen asioiden tekeminen ihmisten edessä vapauttaa minua, vaikka esityksessä ei ollakaan arkielämän sääntöjen vaikutuspiirissä.

Mitä rituaali ajatuksena esitystilanteelle joka tapauksessa antaa, on luottamuksen siihen, että kaiken, mitä esityksen aikana tapahtuu, kuuluu tapahtua juuri niin. Silti esiintyjänä saattaa kokea tekevänsä virheitä; jokin liike saattaa epäonnistua, ääni ei pysy hallinnassa tai tulee törmäys toisen esiintyjän kanssa. Mutta virheet ovat erinomainen esimerkki elämästä esityksen sisällä; virhe tuntuu kuin aiheuttavan puolustusreaktion, ihminen

valpastuu, adrenaliini nousee, jokainen solu virittyy äärimmilleen ja tarkkaavaisuus ympäristöstä kohoaa huippuunsa. Niissä hetkissä on täysillä, kun on juuri pudonnut todellisuuteen ja joutuu kohtaamaan oman haavoittuvuutensa.

Hetkessä vai hetkelle?

Erytisesti strategioista ja elämästä teoksessa kirjoittaessani nostin esiin Deborah Hayn inspiraationa ajattelulleni. Hay on urallaan vierailut myös Suomessa, ja hänen ajattelunsa vaikuttaa täällä edelleen paitsi hänen kirjoitustyönsä myös hänen kanssaan työskennelleiden tanssitaiteilijoiden välityksellä. Itse olen saanut vaikuttua esimerkiksi Vera Nevanlinnan ja Joona Halosen ajatuksista. Halonen esitti sooloadaptaation Hayn *koreografiasta The North Door* vuonna 2005 ja Nevanlinna adaptaation *News*-koreografiasta 2007. (Monni 2007, 142.)

Tanssikentän keskustelussa kuulen usein puhuttavan hetkessä olemisesta, jopa hetkeen pysähtymisestä. Hayn tulkitseen korostavan jatkuvaa muutosta, joka tuntuu vastustavan ajatusta pysähtymisestä, jota muistan kuulleen käytettävän erityisesti suhteessa teoksiin, joissa on paljon hiljaisuutta, paikallaan oloa ja kestollisuutta. Intoutuneena sekä Hayn ajattelusta että Merleau-Pontyn filosofiasta olen alkanut kokea ilmaisun *hetkessä olemisesta* liian staattiseksi. Aika ei koskaan pysähdy, joten kuinka siihen voisi pysähtyä olemaan? Jokainen hetki aukeaa mahdollisuuksina tuleviin hetkiin samoin kuin menneiden hetkien mahdollistamana. Kuinka voisin eristää yhden hetken muista? Tunnen tarvetta opetella ajattelemaan aikaa ja hetkessä olemista esimerkiksi *hetkelle olemisena*. En näe, että hetkeen pysähtymällä voisin saavuttaa muuta kuin seuraavan hetken menetyksen. Jos pystyn sallimaan muutoksen, voisin olla jatkuvassa liikkeessä hetkeltä toiselle, olla kussakin hetkessä vain sen hetken ajan ja heti seuraavassa hetkessä. Jospa liu'un hetkestä seuraavaan, enkä hetkessä olemisen minussa synnyttämän mielikuvan mukaisesti pyri tarrautumaan kuhunkin hetkeen. Ehkäpä hetken arvo on juuri siinä, että se on katoavaa.

Asetun jakamaan

Koko tämän kirjoituksen lähtökohtana on ajatus, että ymmärrykseni esittämästäni auttaa teosta avautumaan myös katsojalle. Esiintymisestääni

saamme kokemuksen, ymmärrystä ja merkityksellisyyttä molemmat osapuolet: minä ja yleisö. Jaamme esityksen hetken.

Työstän sallimista, koska ymmärrän, että en voi jakaa muuta kuin sen, mitä olen. Voin olla vain niin kuin kulloinkin olen, ja tuohon tapaan olla kuuluvat kaikki ymmärrykseni tasot, kaikki ajattelemani asiat, tunteeni ja ruumiillisuuteni. Jos kiellän jotakin, teen enemmän kuin jätän jotakin jakamatta; jaan kieltämistä. Jos kiellän paljon, jaan itsestäni pienemmän osan. Kapenen ja samalla kapenee oma ja katsojan kokemus. On vähemmän jaettavaa.

Ihminen ei ole kuin avoin kirja; vaikka asettuisin jakamaan, ei katsoja esityksen jälkeen tiedä minusta kaikkea. Sen sijaan ajattelen, että jakaminen avaa väylän katsojalle päästä osalliseksi esitystapahtumaan. Kun pidän väylän auki itselleni, se voi pysyä auki myös katsojalle, jos hän on valmis sen vastaanottamaan. Varmasti myös katsojan asenne vaikuttaa hänen kokemukseensa teoksesta, mutta esiintyjän ollessa teoksessa *töissä*, on hänen tehtävänsä tuoda teos yleisön koettavaksi. Haluaako katsoja sitä kokea, ei ole esiintyjän hallittavissa.

The first day of Playing Awake 1995 I asked everyone to perform a short solo with the following guidelines:

1. the dance could be performed anywhere in the studio
2. no preparation was necessary
3. there was no need to be creative (Hay 2000, 64.)

Jakamisessa on myös se kauneus, että ei tarvitse olla luova. Jakaa voi mitä, missä ja milloin tahansa, jos malttaa, ja jos pystyy säilyttämään tämän asenteen koreografian rakenteen asettamassa haasteessa.

LÄHTEET

Kirjallisuus:

Butterworth, Jo. 2009. ”Too many cooks? – A framework for dance making and devising.” Teoksessa Jo Butterworth & Liesbeth Wildschut (toim.). *Contemporary Choreography – A Critical Reader*. Abingdon: Routledge, 177-194.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance – A new aesthetics*. Abingdon: Routledge.

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

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

Merleau-Ponty, Maurice. 2012a. ”Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet.” Suom. Tarja Roinila. Teoksessa Miika Luoto & Tarja Roinila (toim.). *Filosofisia kirjoituksia*. Keuruu: Nemo, 257-351.

Merleau-Ponty, Maurice. 2012b. ”Silmä ja henki.” Suom. Miika Luoto & Tarja Roinila. Teoksessa Miika Luoto & Tarja Roinila (toim.). *Filosofisia kirjoituksia*. Keuruu: Nemo, 415-477.

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

Monni, Kirsi. 2007. ”Mestari tuli taloon – Deborah Hay ja pohjoinen ulottuvuus.” Teoksessa Raija Ojala & Kimmo Takala (toim.). *Zodiak – Uuden tanssin tähden*. Keuruu: Otava, 142-151.

Ojala, Raija. 2007. ”Vanhan Zodiakin uusi estetiikka – Sisällöllisiä ja ilmaisullisia lähtökohtia.” Teoksessa Raija Ojala & Kimmo Takala (toim.). *Zodiak – Uuden tanssin tähden*. Keuruu: Otava, 31-41.

Roinila, Tarja. 2012. ”Kielen oppimisen ihme.” Teoksessa Miika Luoto & Tarja Roinila (toim.). *Filosofisia kirjoituksia*. Keuruu: Nemo, 35-56.

Internet-lähteet:

Tapaninen, Anna-Maria. 2003. *Sosiaalianthropologian perusteet* – Helsingin yliopiston avoimen yliopiston oppimateriaalisivusto.

<http://www.avoin.helsinki.fi/oppimateriaalit/sosiologia/materiaali/luku7.html#b1> (6.3.2013).

Teatterikorkeakoulu. 2013. *TADaC – Theatre Academy Dance Company* – Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun internet-sivusto.

<http://www.teak.fi/tanssi/tadac> (12.4.2013).

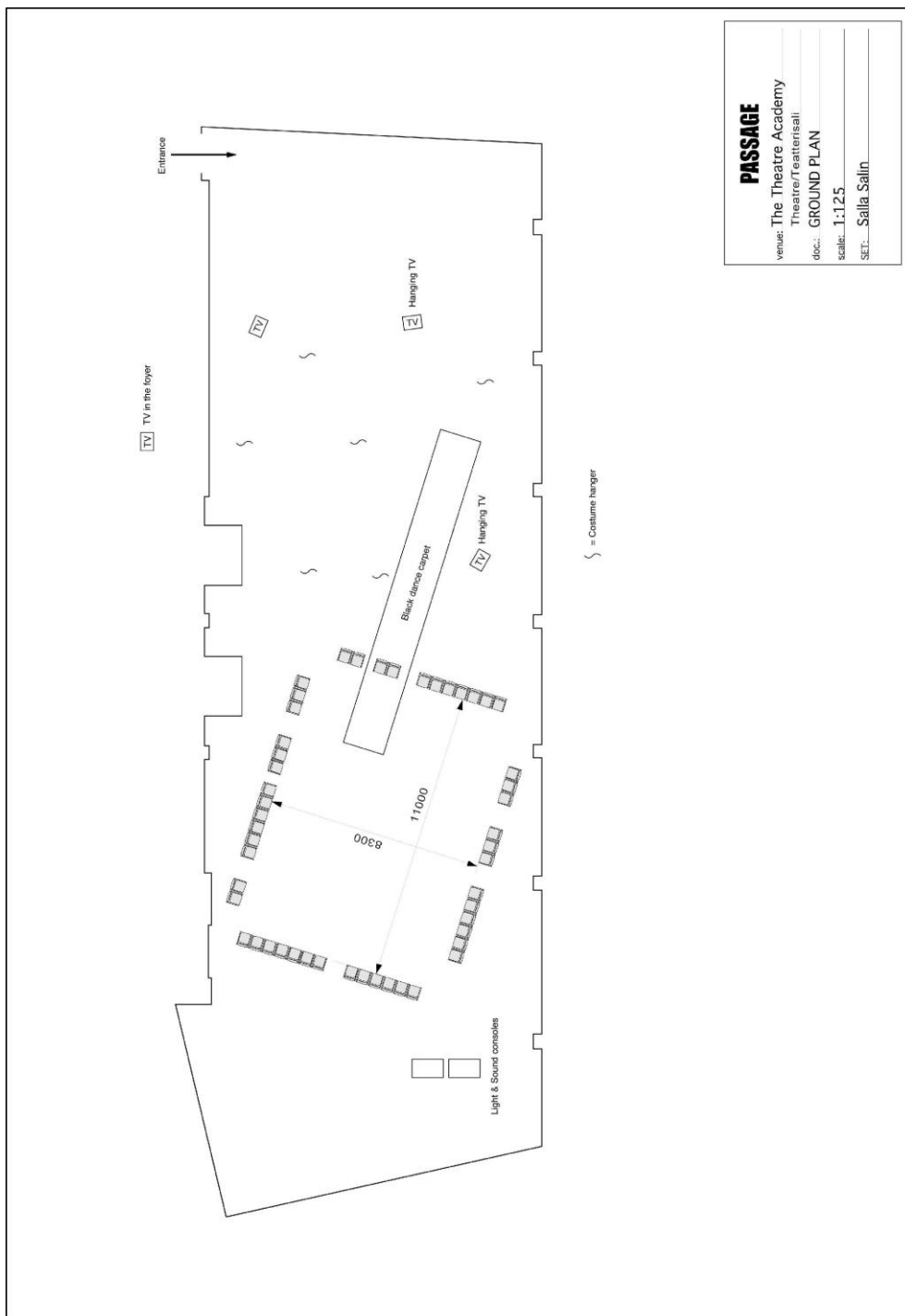
Julkaisemattomat lähteet:

Marja Koposen ja Kirsi Monnin välinen sähköpostikeskustelu 9.10.2012, 10.10.2012 ja 11.10.2012. Koposen yksityisarkisto. Koponen 9.10.2012a.

Marja Koposen työpäiväkirja. 2012b-2013. Taiteellinen opinnäyte - opintokokonaisuus. Teatterikorkeakoulu 22.10.2012-15.2.2013. Koposen yksityisarkisto.

LIITTEET

Liite 1: Tilasuunnittelijan tekninen pohjakuva esitystilasta.



Salla Salin. 2013. *Passage – Ground Plan*. Salinin yksityisarkisto.