

**Maiju Syrjälä**

*”Ruumiistamme kasvaa mangoja!”*

**Kahden kulttuurin kohtaamisessa syntyvä dialogi  
taiteen tutkimuksellisuudesta.**

Tampereen yliopisto  
Musiikintutkimuksen laitos  
Pro gradu -tutkielma  
24.10.2009

Tampereen yliopisto  
Musiikintutkimuksen laitos

SYRJÄLÄ, MAIJU: ”*Ruumiistamme kasvaa mangoja!*” Kahden kulttuurin kohtaamisessa syntyvä dialogi taiteen tutkimuksellisuudesta.

Pro gradu -tutkielma, 94 s., 1 liites.

Tanssintutkimus

Lokakuu 2009

-----

Tutkimukseni käsittelee koreografista projektia, jonka toteutin Burkina Fasossa Bobo-Dioulasson kaupungissa paikallisen tanssijan Pascal Kaborén kanssa ajalla 9.2. - 8.4.2009. Toteutimme nykytanssi-dueton multi-instrumentalisti muusikon, François Ouattaran kanssa. Työskentelymme huipentui esitykseen paikallisessa teatteriravintolassa, Les Bambous, 28. maaliskuuta. Koreografian nimi on La beauté d'une femme, naisen kauneus ja teoksen tarina kertoo naisen ja miehen kohtaamisesta.

Koreografiaksi syntyvä tutkimus pohjaa idealle tutkia todellisuuden tapahtumia sellaisena projektina, joka voisi tapahtua sellaisenaan ilman akateemista tutkimustakin. Tutkimus saa teorian toimintatutkimuksesta, jossa kaikki osalliset olivat osaltaan tuottamassa tutkimusta. Taiteellinen työmme on itsessään tutkivaa, teos syntyy virtaavien improvisaatio-hetkien synnyttämiä kokemuksia yhdessä reflektoiden. Työni tutkii taiteilijuutta vastavuoroisen projektimme kontekstissa, sekä pyrki hahmottamaan sen henkimää määritelmää työstä.

Näkökulmani on fenomenologis-hermeneuttinen ja perustuu kinesteettis-empaattiseen ymmärtämiseen. Tutkimus tarkastelee ruumiillista kommunikaatiota, ruumiillista ymmärtämistä sekä ruumiin kykyä luoda tietoa kokemuksesta käsin. Työskentelymme osoittaa, että kulttuurimme erilaisuus ei välttämättä vähennä kommunikaation mahdollisuutta syventyä ja olla ruumiillisesti eksplisiittistä. Koreografinen prosessimme on käytännön tutkimusta, ja kysymyksen asetelut kasvavat käytännöstä itsestään. Toimintatutkimuksen teoria rakentuu projektin edetessä, kun analysoimme työskentelyämme ja teemme projektia eteenpäin vieviä valintoja, jotka luonnollisesti kuuluvat taiteellisen työn toteuttamiseen.

Projektissamme keskeiset ja työskentelyssämme spontaanisti esiin tulleet improvisaatio ja kontaktissa improvisoiminen, joiden kautta teoksemme materiaali syntyy, eivät kuulu luonteenomaisesti paikalliseen perinteiseen tanssiin. Musiikin säestämä tanssilla havainnollistettu tarina kasvaa ruumiillisuudessamme ja on riippuvainen läsnäolostamme. Projektin aikana vuorovaikutuksemme ja kommunikaatiomme syvenee. Koska tutkimus keskittyy ruumiilliseen tietoon, sen merkitys on eletyissä tapahtumissa ja kokemuksellisessa taiteilijudessa, jotka eivät perustu ulkoisiin määritelmiin, vaan kasvavat työstä itsestään.

Avainsanat: Burkina Faso, dialogisuus, flow, improvisaatio, kinesteettinen empatia, kommunikaatio, kontakti, nykytanssi, ruumiillisuus, taiteilijuus, toimintatutkimus, työ.

Haluan kiittää Merceau ”Soungalo” Sanouta ja Bambaran perhettä lämpimästi  
vastaanotosta Bobo-Dioulassossa.  
Kiitos aidosta vieraanvaraisuudesta.

Suuri kiitos Pascal Kaborélle ja Niapequessin ”François” Ouattaralle  
työstä ja jakamisesta.

Kiitos myös Domba Sanoulle, Millogo Saurole, Ibrahim Zerbolle ja  
Jean Ronsard Irie Bille.

Kiitos Suomen kulttuurirahastolle ja Tampereen yliopistolle, joiden myöntämät  
apurahat mahdollistivat kenttätöni keväällä 2009.

Kiitos äitilleni kannustuksesta ja esimerkillisestä ahkeruudesta.

Kiitos Sanni Orasmaalle kommunikaatiosta, flowsta ja nautinnosta.  
Tietämättäsi monet sanasi auttoivat tätä työtä vauhdilla eteenpäin.

Sibiri Konatéille kiitos unelmasta ja rohkeudesta.

# SISÄLLYS

<b>I Johdanto</b>	<b>1</b>
1. Tutkimuksen lähtökohdat	2
2. Aiempi tutkimus	8
<b>II Taustaa</b>	<b>10</b>
1. Elämä Bobo-Dioulassossa	10
2. Tutkimuksen avainhenkilöt	15
2.1 Pascal Kaboré	15
2.2 Amzi Franck (Niapéquessin ”François” Ouattara)	18
<b>III Teoria ja menetelmät</b>	<b>21</b>
1. Tutkimuskysymys	21
2. Fenomenologia ja ruumiin hermeneutiikka	22
2.1 Kinesteettinen empatia	23
2.2 Näkökulma ruumiillisuuteen	24
3. Toimintatutkimus	25
4. Koreografinen prosessi tutkimusmenetelmänä	30
5. Aineisto	31
<b>IV Analyysi</b>	<b>33</b>
1. Alkumetrit	33
1.1 Teema: la beauté d’une femme	36
1.2 Nykytanssi suhteessa perinteiseen tanssiin	40
1.3 Suunnitelmia	42
2. Edellytykset projektille	44
2.1 Harjoittelu	45
2.2 Mopo	47
2.3 Raha, mahdollisuudet ja motivaatio	49

3. Vastavuoroisuus ja kontakti	51
3.1 Flow	52
3.2 Improvisoiminen	56
3.2.1 Improvisaatiosta teokseksi	58
3.2.2 Teoksen tarina	58
3.2.3 Muisti	63
3.2.4 Luominen	64
3.3 Dialogisuus ja keskustelujen merkitys	65
3.3.1 Sababou ja juorut	66
3.3.2 Naisen kauneus dialogissamme	67
3.3.3 Musiikin ja tanssin dialogisuus	68
4. Taiteilijuus	70
4.1 Improvisaation jumala	72
4.2 Työ	73
5. Les Bambous	75
6. Esitys	80
7. Projektin merkitys	83
<b>V Johtopäätökset</b>	<b>85</b>
<b>VI LÄHTEET</b>	<b>88</b>
<b>VII LIITE</b>	<b>95</b>

## KUVAT

<b>Kuva 1.</b> Burkina Fason kartta.	10
<b>Kuva 2.</b> <i>Bambaran</i> perheen kotipiha.	12
<b>Kuva 3.</b> Pascal Kaboré.	17
<b>Kuva 4.</b> Niapéquessin ”François” Ouattara.	19
<b>Kuva 5.</b> Aamuharjoitus Centre Sirabassa.	54
<b>Kuva 6.</b> Aamuharjoitus Centre Sirabassa.	57
<b>Kuva 7.</b> Les Bambous’ <i>n</i> esiintymislava.	77
<b>Kuva 8.</b> Les Bambous’ <i>n</i> viikkoaikataulu.	79
<b>Kuva 9.</b> Esitysjuliste ”Soirée des spectacles danse contemporaine”.	95

Tämä juttu on mun elämäni.  
Se on lahja.  
Tanssin sisällä on itku.  
Djemben soiton sisällä on itku.  
Näetkö, tällä nimellä taiteilijaa kutsutaan.  
Anna tanssin viedä sinut mukanaan, tai djemben viedä sinut mukanaan.  
On eri asia tehdä tanssia mielihyvystä, kuin *rakastaa* tanssia.  
Todellinen taiteilija luo ja hän rakastaa työtään.

Ce truc c'est ma vie.  
Que c'est un don.  
Sur la danse, ça pleure dedans.  
En jouant le djembe, ça pleure dedans.  
Tu vois, c'est ça qu'on appelle une artiste.  
Laisse la danse t'amener, ou le djembe t'amèner.  
De faire de la danse par plaisir, ou *aimer* la danse, c'est différent.  
Le vrai artiste crée, et il aime son boulot.

## I Johdanto

Tutkimusaiheeni tuli elämäni muutaman sattuman kautta länsiafrikkalaisen tanssin harrastuksen parissa jo vuoden 2008 alussa, kun eteeni avautui kiinnostava aihe Burkina Fasoon ja tanssiin liittyen. Maan tanssi- ja musiikki oli kiehtonut minua jo pitkään, ja matkustin Burkina Fasoon vuoden 2009 helmikuun alussa, kun vuoden kuumien kausi oli alullaan ja herkullisin mangosato tulolla. Vietin Bobo-Dioulasson kaupungissa kaksi kuukautta tehden tanssin parissa osallistuvaa kenttätyötä, jossa omilla sekä taiteellisilla että tieteellisillä intresseilläni oli yhtä paljon painoa.

Bobo-Dioulasso on länsimaisessa mittapuussa materiaalisesti köyhä kaupunki. Kaiken kaikkiaan Burkina Fasossa noin puolet väestöstä elää köyhyysrajan alapuolella<sup>1</sup>. Työmahdollisuuksia on vähän, ja vain harvalla varaa ja mahdollisuus koulutukseen, mutta taidetta, tanssia ja musiikkia, joita työnikin käsittelee, on mahdollista oppia yhdessä muiden kanssa. Bobo-Dioulassossa tulin työskentelemään paikallisen tanssijan Pascal Kaborén kanssa, joka asuu Bolomakotéssa; kaupunginosassa, joka tarkoittaa suomeksi käännettynä: minulla ei ole valinnanvaraa.

Toteutin koreografisen projektin Kaborén kanssa ajalla 9.2.-8.4.2009. Projektimme aikaansaannos oli yhden multi-instrumentalisti muusikon, François Ouattaran kanssa työstetty nykytanssi-duetto, joka huipentui 28. Maaliskuuta toteutettuun esitykseen paikallisessa teatteriravintolassa, Les Bambous. Koreografian teema ja nimi on *La beauté d'une femme*, naisen kauneus, jota Pascal oli kertomansa mukaan alkanut kehittää jo ennen saapumistani.

Koreografiaksi syntyvä tutkimus pohjaa idealle tutkia todellisuuden tapahtumia sellaisenaan projektina, joka voisi tapahtua sellaisenaan ilman akateemista tutkimustakin. Tutkimukseni pohjaa toimintatutkimukselle, jossa osallisia ei kutsuta informanteiksi, sillä he osaltaan ovat tuottamassa tutkimusta. Taiteellinen työmme on itsessään tutkivaa, teos syntyy virtaavien improvisaatio-sessioidemme synnyttämiä kokemuksia yhdessä reflektoiden.

---

<sup>1</sup> Burkinalaisista 46,4 % elää köyhyysrajan alapuolella. Viimeisin lukema vuodelta 2004. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>



Tutkimuskysymykseni pohtii näin ollen taiteilijuuden määritelmää sen kautta, miten taiteilijuus ilmenee kahden kulttuurin välisessä kohtaamisessa ja minkälaiselle työn määritelmälle taiteen tekeminen perustuu. Keskeisiä teemoja tutkimuksessa ovat dialoginen eli keskusteleva vuorovaikutus, improvisaatio luomisen välineenä, sekä ruumiillisuus tiedon tuottajana ja kantajana.

Tutkimusintressini pohjaa länsiafrikkalaisen tanssin harrastuksen pohjalta nousseille pohdinnoilleni. Euroopassa kyseinen harrastus on joskus hyvin stereotyyppioivaa. Olen kiinnostunut alati kasvavasta nykytanssi-ilmioistä Länsi-Afrikassa. Tutkimuksellani pyrin rikkomaan seisahduneita käsityksiä aiheeseen liittyen; Länsi-Afrikassakin tehdään paljon niin sanottua modernia taidetta, joka voi tapahtua hyvinkin yksilöllisinä tai individualistisina prosesseina. Yhteisöllisyys, eli yhdessä perheen, suvun ja naapureiden kanssa asioiden hoitaminen ja muiden huomioon ottaminen näkyy Bobo-Dioulassonkin maisemassa ja arjessa, ja vaikuttaa merkityksellisesti päivittäisten tapahtumien kulkuun, mutta tutkimuksen ei tarvitse olla tälle alisteinen.

Tanssi on voimakas ruumiillinen kokemus. Tässä tutkimuksessa pääasia ei ole valottaa burkinalaista kulttuuria, vaan tarkastella kahden kulttuurin, tai oikeastaan kahden ruumiin, välisessä vuorovaikutuksessa ja kontaktissa syntyvää, vastavuoroisuutta, taiteellista ymmärtämistä, sekä kommunikaatiota.

Työskentelyämme ylittää kulttuurien rajat, jotka olen lähtökohtaisesti kokenut haasteellisiksi ollessani kiinnostunut Länsi-Afrikasta alueena, sekä sen tanssi- ja musiikkikulttuurista. Koreografinen prosessimme on käytännön tutkimusta, ja kysymyksen asettelut kasvavat käytännöstä itsestään, pakottamatta. Näin rakennamme toimintatutkimuksen teoriaa yhdessä projektin edetessä analysoimalla työskentelyämme ja valintojamme teosta luodessamme.

## 1. Tutkimuksen lähtökohdat

Kerran vuoden 2008 alussa jäin afrikkalaisen tanssin tunnin jälkeen improvisoimaan yksikseni tyhjään saliin. Muut tunnilla olleet poistuivat vähitellen salista, mutta myös eräs toinen tunnilla käyvä nainen viipyi salissa vielä hetken pitempään. Hän jäi

katsomaan tanssimistani. Improvisoin omaksi huvikseni ja olin ajatellut tekeväni pienen soolon. Puhelias nainen alkoi kertoa Burkina Fasosta, ja erityisesti Bobo-Dioulasson kaupungista ja sen kaupunginosasta Bolomakotésta, jossa asuu paljon tanssijoita, muusikoita ja soitinrakentajia. Hän kertoi hänen siellä tapaamistaan tanssijoista, Burkina Fason tanssien tutkimattomuudesta, sekä eräästä häntä suuresti koskettaneesta, lahjakkaasta ja persoonallisesta tanssijasta nimeltä Pascal Kaboré.

Kiinnostuin asiasta, koska opiskelen tanssintutkimusta ja antropologiaa, ja Burkina Faso maana oli kiinnostanut minua jo pidempään. Olin ollut muutama vuosi sitten burkinalaisen Sababougnouman pitämällä tanssikurssilla, joka osoittautui tämän kyseisen naisen järjestämäksi. Sababougnouman muusikot asuvat Bobo-Dioulassossa, Bolomakotéssa, jossa tulin asumaan ensimmäisen kuukauden Bobo-Dioulassossa ollessani, ja missä Pascal Kaboré myös asuu. Olin pitänyt kurssista paljon, ja ajatus Burkinaan lähtemisestä oli jäänyt mieleeni. Päätin jo samaisen keskustelun lomassa lähteä, mutta en aikonut toteuttaa hänen suunnittelemaansa burkinalaisten tanssien laajamittaista tallentamis-projektia, vaan omanlaiseni. Erityisesti tämä nykytanssia tekevä Pascal Kaboré jäi mieleeni.

Vaikka olen harrastanut länsiafrikkalaisia tansseja intensiivisesti vuodesta 2001 ja minulla on paljon Länsi-Afrikasta kotoisin olevia ystäviä, havahduin, kuinka minun oli hyvin vaikea kuvitella etukäteen minkälaista nykytanssi on Helsingin kokoisessa länsiafrikkalaisessa kaupungissa, miten ihmiset siellä elävät, mikä on mahdollista ja mikä ei, mitä voin kuvitella etukäteen voidakseni kirjoittaa jonkinnäköisen tutkimussuunnitelman?

Tiesin haluavani tehdä jotakin käytännöllistä, osallistua itse tanssimiseen, tehdä paikallisten kanssa jonkun projektin, ja kirjoittaa siitä. Olin kiinnostunut ruumiillisuudesta; siitä, miten tanssiminen herkistää kuuntelemaan ja tunnustelemaan omaa kehoa – ehkä tuntemaan itseä paremmin. Suhtauduin projektiin ja matkalle lähtöön ennakkoluulottomasti. Minua ei niinkään huolettanut miten pärjään uudessa ympäristössä. En ollut kiinnostunut tekemään tutkimusta, joka erittelee burkinalaista

kulttuuria<sup>2</sup>. Oma suhtautumiseni kulttuuriin painottaa muutoksen ja elävyyden merkitystä: tanssin konservointi ei liity intentioihini. Tarkoitukseni on oppia paikallista kulttuuria ja ruumiillista ajattelua tanssimisen kautta – tarkastella analyttisesti sitä, mikä elää nykyhetkessä kehossa ja kokemuksissa.

Niin sanottu ruumiillinen lähtökohta oli varmasti avuksi asennoitumiseeni kentällä. Olin asennoitunut tanssimaan ahkerasti, ja näin tulikin tapahtumaan. Koska halusin työskennellä pienen ihmisryhmän kanssa, ei ollut syytä lähteä liikkeelle kulttuurianalyttisistä lähtökohdista. Kulttuurin määrittely humanistisessa tieteessä on usein tarpeellista, mutta tämän työn kannalta se ei ole keskeistä.

Vaikka työni ei tarkastele kulttuuria yhteisön näkökulmasta, voidaan se määritellä kulttuurianalyttiseksi. Kulttuuri muodostuu ihmisten tekemistä havainnoista ja käsityksistä ympäristöstä ja maailmankaikkeudesta<sup>3</sup>, koska kulttuurin ydin on aina ihmisen lapsuudestaan alkaen oppimissa ajatusrakenteissa. Työni on keskittynyt ihmisten yhteistyöhön, ja työn kannalta olennaiset kohtaamani burkinalaisen kulttuurin piirteet tulevat esiin prosessin aikana nousseiden aihealueiden ja ongelmien kautta, joskin koemme projektin eri tavoin. Se, että olemme eri kulttuureista huomio erilaiset elämäntilanteemme, joista tulemme projektin äärelle.

Pääpaino tutkimuksessa on taiteilijuudessa ja osallistujien dialogisuudessa. Johtava tutkimuskysymykseni on: miten taiteilijuus hahmottuu tanssin kautta ja minkälaiseen työn määritelmään se perustuu. Työssäni taiteilijuus tarkoittaa ensisijaisesti taiteilijan ammattia: henkilöä, joka luo itse teoksia, joilla hän ansaitsee suurimman osan elannostaan. Kun taiteilijuus määrittyy työn kautta, ja koska se ilmenee intuitiivisena ja voimakkaana kokemuksena omasta itsestä toimijana maailmassa, taiteilijana oleminen kasvaa kiinni käsitykseen omasta itsestä. Taitelija tulee tuntemaan itsensä taiteensa kautta<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Lyhyesti sanottuna tapani määritellä kulttuuri on poststrukturalistiseen tapaan hyvin ei-määrittelevä. Poststrukturalistisesti katsoen asioilla ei ole mitään varmaa perimmäistä rakennetta. Kulttuurinen teksti on erottamaton sen lukuisten intertekstuaalisten luentojen aktiivisesta prosessista (Storey, John 1997, 90).

<sup>3</sup> Peterson Royce 2002, 9.

<sup>4</sup> Jane C. Desmond 1997, 37: ”tanssi diskurssina voi olla erityisen herkkä tulkinnoille, joissa essentialisoitu identiteetti assosioidaan biologisiin eroavaisuuksiin. Nämä identiteetit sisältävät rodun ja sukupuolen, sekä ruumiiseen yhdistetyt seksuaalisoidut assosiaatiot, ja myös kansalliset ja etniset

Molemmat määritelmät ylittävät kulttuurien rajat tämän työn kannalta. Taiteilijuus saa yksityiskohtaisempia määritelmiä analyysiosassa aineiston pohjalta. Laajemmin katsottuna tutkimusongelmaani liittyy myös kysymys, minkälaista tanssi on työnä *Bobo-Dioulassossa*, miten taiteilijuus<sup>5</sup> itsessään koetaan, ja miten *kulttuurien välinen vuorovaikutus saattaa toimijat dialogiin* tässä kontekstissa. Tulen tarkastelemaan näitä kysymyksiä nimenomaan projektimme kautta.

Koska havainnollistan aihetta kokemuksestani käsin, paikan, Bobo-Dioulasson, kuvailu on tunnelmaperäistä. Kokemuksesta katsottuna paikka ei ole koskaan olemukseltaan muuttumaton. Näin ihmisillä ja myös visuaalisella todellisuudella, johon ihmiset kuuluvat, on merkitystä. Raija Erkkilän mukaan ”paikka on käsitteenä yksinkertainen vain siihen asti, kunnes alkaa miettiä sen kokemuksellista puolta”<sup>6</sup>. Paikka muodostuu esimerkiksi tunnelmista, muistoista, ennakkoluuloista, tuoksuista ja hajuista, maisemista, väreistä ja äänistä ympäristössä; asioista, joita ihmiset kokevat.

Tutkiminen kiehtoo minua, mutta kyse on minulle enemmänkin elämän sisällöstä kuin vastausten löytämisestä. Burkinassa ollessani löysin itseni useaan otteeseen tilanteesta, jossa luulin lukemani antropologisen kirjallisuuden perusteella tietäväni jotakin, mutta keskustellessani ihmisten kanssa huomasin, ettei kirjoista luetun kokemuksesta voi verrata ihmisten kanssa elettyyn. Omassa työssäni pyrin löytämään tasapainon tekstin ja todellisuuden tapahtumien välille – tasapainon teorian ja käytännön välille.

Koska halusin tehdä hyvin käytännöllisen työn, halusin tanssia itse, ja tutkia prosessia yhdessä niiden ihmisten kanssa joiden kanssa työskentelen. Olin ensin yliopistossa kiinnostunut fenomenologiasta, sen tavasta pureutua ihmisen kokemukseen sekä sen

---

identiteetit, silloin kun ne yhdistetään rodullisiin määritelmiin.” Työ, jota tutkimukseni käsittelee, toteutuu kahden kulttuurin välillä ja toimijoiden välisessä vuorovaikutuksessa, mutta identiteetin määritelmä ei saa sekoittua ennakkoluuloisiin ja suoraviivaistaviin tulkintoihin kansallisuudesta tai sukupuolesta (Afrikka/Eurooppa, mies/nainen). Pascal Kaboré on luonnoltaan taiteilija. Tanssi on hänen ainoa työnsä, eikä hän tee sitäkään ensisijaisesti rahasta. Hän tunnistaa itse itsensä taiteilijana, taiteen tekijänä, ja se merkitsee.

<sup>5</sup> Taiteilijana oleminen.

<sup>6</sup> Erkkilä 2009, 202.

ominaisuudesta korostaa hetkellisyyttä ja tutkimuksen ainutkertaisuutta, mikä tarkoittaa monia mahdollisia vastauksia ja lopputuloksia. Olin kiinnostunut tekemään käytännön työn; ottaa tutkimukseen palan todellista elämää, palan koettua aikaa ihmisten kanssa tanssin parissa työskennellen.

Päädymme tekemään yhdessä koreografian, dueton Pascal Kaborén kanssa, ja yhteistyömme oli hyvin jännittävää ja päivät tapahtumarikkaita. Alun perin halusin tehdä koreografian pienessä, 3-5 hengen ryhmässä, mutta perille saavuttuani huomasin, etten saa Pascalia ympäröityä siihen. Myöhemmin ymmärsin miksi.

Työskentelimme seitsemän viikon ajan 10. helmikuuta – 28. maaliskuuta 2009, Pascal ja minä tanssien multi-instrumentalisti Niapéquessin ”François” Ouattaran kanssa. Työskentelymme huipentui 28. maaliskuuta esiintymiseen bobodioulassolaisessa ulkoilma-teatteriravintolassa ”Les Bambous”.

Perinteisesti akateemisessa tutkimuksessa vältetään paljastamasta omia todellisia tunteita ja mielipiteitä, mikä puolestaan on taiteen tarkoitus. Ihminen ei kuitenkaan voi olla ilman omia katsantokantojaan. Vaikka omaan kulttuuriimme sopii objektiivisuus, jota hyveenäkin pidetään, subjektiivisuus ei tarkoita omaan napaan katsomista, vaan tekee tutkimuksesta käsin kosketeltavampaa, sillä omia kokemuksiaan pystyy kuvailemaan syvällisesti. Tässä tutkimuksessa toimintaa tarkastellaan toimimalla, jolloin kaikkien osallisten elämä, käsitykset taiteesta ja tavat tehdä taidetta kirjoittavat tarinan sisältöä.

Tässä projektissa pääpaino on taiteilijuuden tutkimisessa kaikkien meidän kolmen kannalta. Teoksemme prosessiin, sekä taiteilijuuden ideaan sinänsä, liittyy sekä oppiminen että luominen. Meitä yhdisti halu luoda uutta sekä samalla kehittää omia taitoja. Pascal Kaborélla tanssi on ainoa työ. Toisin kuin monet taiteilijat Bobo-Dioulassossa, Kaboré ei tee mitään muuta työtä tanssin ohella. François Ouattara on musiikin tekemisen lisäksi akrobatian opettaja.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Tuoreimman lähteen mukaan Burkina Fason työttömyysprosentti on 77. Lukema on vuodelta 2004. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>.

Olen löytänyt metodologisen perustan tutkimukselleni toimintatutkimuksesta. Toimintatutkimusta on käytetty esimerkiksi yhteiskuntatieteissä, lääketieteessä ja kasvatustieteessä<sup>8</sup>, mutta myös uusilla tieteenaloilla. Toimintatutkimuksen idea sopii koreografisen prosessin tutkimiseen, jossa tutkija on yksi toimijoista. Toimintatutkimuksessa etsitään keino elää omien arvojen suuntaisesti<sup>9</sup>. Burkinan matka ja työskentelyni siellä Pascal Kaborén ja François Ouattaran kanssa olisi ollut minulle hyvin arvokasta ja merkityksellistä, vaikka en olisi kirjoittanut siitä tätä tutkimusta. Haluan kuitenkin tehdä sen.

On olemassa paljon tutkimusta, jossa aineisto tuotetaan empiirisesti kenttätyönä, ihmisiä haastatellen ja heidän toimintaansa seuraten. Empiirinen tutkimus ei ole automaattisesti toimintatutkimusta; toimintatutkimuksen motiivi on muuttaa tai kehittää osallisten ihmisten taitoja tai ilmiöitä, tai parantaa jonkin asian toimivuutta. Toimintatutkimuksessa tutkimisen avulla pyritään ”mahdollisimman reaaliaikaisesti erilaisten asiointilojen muutokseen edistämällä ja parantamalla niitä tavalla tai toisella”<sup>10</sup>. Käytäntö painottuu voimakkaasti tutkimusprosessissa, mikä ei kuitenkaan tarkoita käsitteiden ja teorian vähempiarvoisuutta. Toimintatutkimus on nimenomaan teoriaa ja käytäntöä käsi kädessä.

Kentällä keräsin aineistoa spontaanisti ja rönsyilevästi, ja olin tietoinen siitä, että joutuisin myöhemmin haravoimaan aineistoa aikalailla. Nauhoitin keskusteluja Zoom H4-laitteella, joka kulki kätevästi mukana. Menetelmäni oli lätkäistä kone keskelle pöytää aina kun keskustelu alkoi viedä uusille jännittäville vesille. Tein myös esityksemme jälkeisellä viikolla kahdenkeskiset haastattelut François’n ja Pascalin kanssa, sekä lopussa esityksen jälkeisellä viikolla pidimme yhden yhteisen palautekeskustelun. Harjoituksissamme käytin videokameraa, sekä valokuvasin ja tein muistiinpanoja.

Rönsyilevän aineistonkeruumenetelmän tarkoitus oli kuljettaa matkan jälkeen aito ja ”kokonainen” muistuma kentältä kotiin. Nauhoitettuja keskusteluja kuunnellessa, sekä valokuvia ja videoita katsellessa kotona Suomessa tapahtumat palasivat mieleeni

---

<sup>8</sup> Ks. Heikkinen & Jyrkämä 1999, 26-31.

<sup>9</sup> McNiff & Whitehead 2005, 23.

<sup>10</sup> Kuula 1999, 11.

todentuntuisina ja muokkaamattomina. Käytännöllinen puoli tästä oli, että kentällä oli vaikea kirjoittaa, koska olin melkein kellon ympäri ihmisten seurassa, eikä kirjoittamiseen ollut aikaa. Ulospäin suuntautuneena koin ymmärtäväni enemmän ja pääseväni lähemmäksi minulle uutta kulttuuria, ympäristöä ja uusia ihmisiä.

## 2. Aiempi tutkimus

Tiedossani ei ole samankaltaisia aiemmin tehtyjä tutkimuksia. Ylipäättään länsiafrikkalaista nykytanssia<sup>11</sup> tai afrikkalaista tanssia taiteellisuuden perspektiivistä on tutkittu vähän. Lisäksi liikkeen lähestyminen improvisaation kautta, sekä kontaktissa improvisoiminen lienevät uutta Länsi-Afrikassa ja arvelen niiden olevan tuontitavaraa. Suurin osa, ainakin kaikki tiedossani oleva ja internetin jstor-artikkelitietokannasta<sup>12</sup> löytämäni kirjallisuus käsittelee afrikkalaisia tansseja diasporassa, läntisillä mantereilla, ja tällainen tutkimus kuuluu ennemmin länsimaisen etnisten tanssien tutkimuksen piiriin.

Tässä tutkimuksessa nykytanssi-termin käyttäminen on selvää; Pascal Kaboré ilmaisee selkeästi tekevänsä pääasiassa nykytanssia (la danse contemporaine). Kun puhun länsiafrikkalaisesta nykytanssista, on huomattava, että painotus on ennemminkin maantieteellinen kuin tanssin luonnetta kuvaava.

Tutkimukseni keskittyessä taiteilijuuteen prosessitutkimus lähenty Maarit E. Ylösen<sup>13</sup> väitöstutkimuksen viiden artikkelin pohjalla olevaa tematiikkaa. Ylönen on kiinnostunut tanssista ruumiillisena tietona sekä tanssin dialogisuudesta ja kommunikaatiosta. Merkittävä osa Ylösen tutkimustehtävästä on pyrkii

---

<sup>11</sup> Käytän termiä länsiafrikkalainen nykytanssi niistä käytännön seikoista johtuen, että tietyissä Länsi-Afrikan maissa on nykytanssiin keskittyviä organisaatioita ja tanssityhmiä, joiden päämäärä on kouluttaa tanssijoita, ja tehdä tanssitaidetta näyttämötarkoituksiin. Esimerkkeinä, Salia Sanoun ja Seydou Boron Centre de de Développement Chorégraphique, La Térmitière Ouagadougoussa (<http://cdc-latermitiere.net>), Irene Tassebedo, joka asuu Pariisissa ja työskentelee afrikkalaisen nykytanssin parissa (afro-contemporaine, <http://www.irenetassebedo.com>), Donko Seko Malissa (<http://www.donkoseko.org/>), Germaine Acognyn johtama L'école de Sable, Centre international des danses traditionnelles et contemporaines africaines de Toubab Dialaw Senegalissa (<http://www.jantbi.org/spip.php?rubrique6>), Burkinalainen Compagnie Auguste Bienvenue (<http://cieauguste-bienvenue.blog4ever.com/blog/article-171300.html>), sekä Ranskalais-beniniäinen Compagnie Fabre Senou, (<http://www.cie-fabresenou.com>).

<sup>12</sup> www.jstor.org

<sup>13</sup> Ylönen 2004.

”ymmärtämään tanssin dialogista luonnetta ja hetkiä, jolloin tanssi on toiminut kahden tai useamman ihmisen, tutkijan ja tutkittavan/tutkittavien vuorovaikutuksen välineenä<sup>14</sup>”. Yhtymäkohdat omaan tutkimukseeni löytyvät näin ollen dialogisuudesta ja vuorovaikutuksesta kulttuurien välisessä kontekstissa.

Toinen huomion arvoinen suomessa tehty tutkimus on Kirsi Monnin väitös *Olemisen poeettinen liike*<sup>15</sup>. Monni käyttää Martin Heideggerin fenomenologiaa hyvin eksplisiittisellä tavalla tutkien tanssijuuden ja kinesteettisyyden kautta tekemiänsä tanssiteoksia. Yhtymäkohta omaan tutkimukseeni onkin Monnin runollinen tapa ymmärtää koreografian luomista ”ammentamisena, joka on muistamista, vastaanottamista ja teoksen rajoihin rajaavaa olemisen kinesteettisyyden tulkintaa<sup>16</sup>”.

Länsi-Afrikan tanssien tutkimukseen perehtynyt Georgiana Gore<sup>17</sup> pohtii tanssin kokemuksellisuuden ja kehollisuuden merkityksiä kulttuurien välisissä tanssikohtaamisissa – tässä tapauksessa Länsi-Afrikan ja Euroopan välillä – pohjautuen omaan kokemukseensa hänen asuttua Nigeriassa kymmenen vuoden ajan<sup>18</sup>. Gore on aikaisemmissa kirjoituksissaan purkanut ja problematisoinut afrikkalaisen tanssin yleistäviä määritelmiä<sup>19</sup>. Huomattava osa afrikkalaista tanssia koskevasta nykytutkimuksesta on tämänkaltaista ja tutkimukselle on tilausta, sillä vanhat evolutionistiset käsitykset afrikkalaisista tansseista ovat yhä ilmoilla<sup>20</sup>. Oma motiivini tehdä tutkimus taiteilijuuden perspektiivistä pyrkii siirtämään läsnäolon ja nyt-hetken valokeilaan sekä prosessisuudellaan että dialogisuudellaan.

---

<sup>14</sup> Ylönen 2004, 15.

<sup>15</sup> Monni 2004.

<sup>16</sup> Monni 2004, 410.

<sup>17</sup> Gore 2008.

<sup>18</sup> Gore 2008.

<sup>19</sup> Yleisemmin länsiafrikkalaisten tanssien nyky-representaatiota (contemporary representations) ja suhtautumista ja asenteita perinteiseen länsiafrikkalaiseen tanssiin Georgiana Gore on pohtinut artikkelissaan Present Texts, Past Voices: the Formation of Contemporary Representations of West-African Dances. Yearbook for Traditional Music, Vol. 33 (2001). Ss, 29-36. Gore, Georgiana 1994. ”Traditional dance in West Africa” teoksessa Adshhead-Lansdale, Janet & Layson, June (toim.) *Dance History: An Introduction (2nd edition)*. London, Routledge, 59-80.

<sup>20</sup> Vastaavanlaista tutkimusta, esimerkiksi Lassibile, Mahalia 2004. ”La danse africaine” Une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger, Cahiers d’Etudes Africaines 175, 681-690. Evolutionistisista käsityksistä myös Georgiana Gore em. Artikkelissaan.

Länsiafrikkalaisia tansseja koskeva kirjallisuus on yleensä ottaen enimmäkseen ranskankielistä, lukuun ottamatta Ghanan yliopiston tanssin laitoksella tehtyä tutkimusta. Internet-lähteen mukaan Kariamu Welsh-Asante ja Sharon Friedler työstävät parhaillaan kirjaa afrikkalaisesta tanssista, joka käsittelee perinteistä, neo-traditionaalista ja nykytanssia Afrikassa ja diasporassa. Työstämisen alla oleva kirja, an African Dance Reader. <http://www.swarthmore.edu/x18803.xml>.



## II Taustaa

### 1. Elämä Bobo-Dioulassossa

Burkina Fason pääkaupungin Ouagadougoun jälkeen 435 543 asukkaan Bobo-Dioulasso on maan toiseksi suurin kaupunki<sup>21</sup>. Nykyisin Burkina Fasossa on n. 15,7 miljoonaa asukasta<sup>22</sup>, ja maa sijaitsee Länsi-Afrikan sisämaassa naapurimainaan lännestä pohjoiseen Mali, itäpuolella Niger ja Benin, sekä eteläiset naapurit Togo, Ghana, ja Norsunluurannikko. Bobo-Dioulasso sijaitsee Länsi-Afrikan sydämessä niin sanotusti tienristeyksessä; sieltä menee viikoittain (tai jopa päivittäin kohteesta riippuen) busseja naapurimaiden suuriin kaupunkeihin, esimerkiksi Maliin Bamakoon, Beniniin Cotonouhun, Ghanaan Accraan, sekä Nigeriaan Lagosiin.



Kuva 1. Burkina Fason kartta. <http://www.ambafrance-bf.org/IMG/burkina.gif>

<sup>21</sup> Uusin löytämäni väkiluku on vuodelta 2006. <http://en.wikipedia.org/wiki/Bobo-Dioulasso>. Bobo-Dioulasson asukasluku on noin kolmasosa pääkaupungin asukasluvusta.

<sup>22</sup> <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>. Asukasluku vuodelta 2009.

Bobo-Dioulasso on matalaan rakennettu kaupunki, joten pinta-alaltaan se on melko laaja. Siksi kulkuvälineeksi kaupunginosasta toiseen liikkuakseen tarvitsee vähintään polkupyörän, sillä kävellen auringonpaisteessa matka kestää kauan ja pitkällä matkalla voi paikallistakin alkaa huimata. Yleisin ja kätevin kulkuväline on mopo, sillä suurin osa asuinalueiden kaduista on kuoppaisia hiekkateitä, joita pitkin autolla on vaikea kulkea. Toisaalta monella ei ole varaa autoon. Toisiaan ohittelevista mopoista ja toisiaan liikennevaloissa tervehtivistä kuskeista täyttyvä liikenne tekee myös autolla liikkumisesta hidasta.

Katujen varsilla naiset ja nuoret tytöt pitävät kojuja tai pöytiä, joissa he myyvät esimerkiksi mangoja, banaaneita, vihanneksia, täytettyjä ja mausteisia patonkeja, riisiä ja maapähkinäkastiketta, salaattia ja muita paikallisia ruokia ja herkkuja. Erityisesti aamuisin tietyistä kadunkulmista löytää makeita hirssi tai riisi puuroja, joita syödään maitoon sekoitettuna joko kulhosta tai pienestä muovipussista reiän kautta imemällä. Myös vettä ja jäisiä mehuja myydään pienissä muovipusseissa.

Tavallisin aamupala on kahvi, joka on murukahvia ja siksi sitä kutsutaan Nescaféksi. Teenjuojat juovat mustaa teetä, Liptonia, joka nautitaan yleensä omassa vakiokuppilassa. Kahvi tai tee riittää usein aamiaiseksi, mutta joskus niiden kanssa syödään patonkia tai öljyssä paistettuja makeita ja suolaisia munkkeja. Lounas ja illallinen syödään yleensä perheen kesken kotona, naiset keskenään, lapset keskenään ja miehet keskenään. Joskus aviopari syö keskenään, mutta jotkut syövät myös ystävien kanssa kadulla tai pienissä ravintoloissa. Joskus lapset saattavat valmistaa ruokaa omatoimisesti. Lapset leikkivät ja viettävät päivää keskenään, eikä heitä yritetä sen enempää kontrolloida, mutta he kunnioittavat aikuisia, enkä kohdannut kertaakaan vanhempain tai muihin aikuisiin kohdistuvaa tottelemattomuutta lasten puolesta.

Vuoden kuumin kausi sijoittuu maaliskuu- ja huhtikuulle. Saapuessani helmikuun alkupuolella sain hieman sopeutumisaikaa tottuakseni ilmastoon, joka ei ollut aivan vielä huipussaan, vaikka lämpötila ylittikin alusta alkaen 40 celsius-astetta lähes päivittäin.

Hiekkatiet pölyävät ja yli 40 celsius-asteen kuumuudesta hikoilevalla iholla on mopolla taitetun matkan jälkeen kerros hienoa hiekkatomua. Myös kuumuuden ja tomun vuoksi ihmisillä, ei pelkästään urheilvilla tanssijoilla, on tapana peseytyä kahdesta kolmeen kertaa päivässä, mihin minun oli aluksi vaikea tottua, mutta kuumuus vei kyllä pian kaiken epäkäytännöllisyyden ahdistuksen mennessään. Käytännön syiden rinnalla peseytyminen kuvastaa kuitenkin myös paikallista arvomaailmaa ja hyviä tapoja. Puhtautta ja siisteyttä arvostetaan, eivätkä ne perustu materiaalisille arvoille.

Bolomakoté on Bobo-Dioulasson köyhä kaupunginosa, jossa asuu paljon muusikoita, tanssijoita ja muita taiteilijoita, esimerkiksi soitinrakentajia. Pascal Kaboré asuu Bolomakotéssa samalla kadulla, jonka varrella nuoret miehet rakentavat balafonksylofoneja<sup>23</sup>. Muutaman perheen pihassa on tasoitettu alue tanssijoiden ja soittajien harjoittelua varten ja pitkin päivää kuuluu jostakin perkussiivista musiikkia. Bobodioulassolaiset kahvilanpitäjät soittavat musiikkia radiosta tai CD-levyiltä aamuvarhaisesta alkaen. Musiikki on tavallisimmin joko reggaeta tai coupé décalé<sup>24</sup>, joskus jazzia tai ranskalaista poppia.

Asuintalot ovat yksinkertaisia tiili- tai sementtirakennuksia. Isoäiti on perheen pää, ja hänen lastensa perheet asuvat tavallisimmin samassa pihassa. Asuinhuoneet on rakennettu vieriviereen niin, että piha jää keskelle. Ensimmäinen majapaikkani oli Suomessa tutustumani Soungalo ”Merceau” Sanoun serkun Moumouni Bambaran luona parin korttelin päässä Pascalin kodista.

---

<sup>23</sup> Balafonin kielet ovat puuta ja kunkin kielen alle on kiinnitetty kalebassihedelmän kuoret. Soitinta soitetaan n. 30 cm pitkillä kepeillä, ja periaatteena on, että oikea käsi soittaa melodiaa (korkeampi sävelkorkeus), jota vasen käsi tukee tai säestää sekä harmonisesti että rytmisesti.

<sup>24</sup> Coupé décalé on norsunluurannikkolainen 2000-luvun alkupuolella norsunluurannikossa, sekä Pariisissa asuvien norsunluurannikkolaisten keskuudessa syntynyt tanssimusiikki-tyyli, joka tyylillisesti on lähellä kongolaisentyistä ndombolo-tyyliä.



**Kuva 2.** Bambaran perheen kotipiha. Oikealla perheen pää, isoäiti, Awa Bambara keittiöpuuhissa ja vasemmalla kaima Awa Sanou, joka on isoäiti Bambaran miehen veljen vaimo.

Bobo-Dioullassossa puhutaan pääasiassa dioulaa ja boboa, sekä maan virallista kieltä ranskaa. Bobo-Dioullasson ympäristössä puhutaan enimmäkseen dioulaa, ja se on myös kieli, jota länsimaisille opetetaan tervehdysten ja toivotusten muodossa. Ihmisten sosiaalisuudesta kertoo myös ilmaisu 'ça fait deux jours', siitä on *kaksi* päivää, vaikka todellisuudessa oltaisiin tavattu neljä päivää, kaksi viikkoa tai seitsemän kuukautta sitten. Kaksikin päivää on liian pitkä aika olla näkemättä toista. Totta kai tähän suhtaudutaan huumorilla. Burkinalaiset ovat kaiken kaikkiaan kovia vitsailemaan.

Burkinassa sukulaissuhteista ei puhuta samaan tapaan kuin meillä Suomessa. Serkkua tai kaveria saatetaan kutsua veljeksi ja naapurin rouvaa tädiksi. Huomasin myös, että ihmiset eivät aina kyseisestä tavasta johtuen tiedä kuka on kenenkin mitä. Miehen ei myöskään ole sopivaa kysyä toisen miehen vaimon nimeä olisivat he sitten miten paljon hyvänsä tekemisissä keskenään. Burkinassa minulla oli hyväksi luokiteltu nimimuisti, koska minulla oli tapana kysyä aina heidän nimeään. Näin onnistuin myös välittämään anonyymien naisten nimiä miespuolisille ystäväilleni. Jälkeenpäin ajateltuna en ole varma saiko näin tehdä. Ihmisten kanssa toimiakseen ja keskustellakseen ei toisesta tarvitse tietää paljon. Ihmistenvälinen luottamus myös tuntuu olevan ennemminkin intuitiivista kuin tietoihin perustuvaa.

Aikaan Burkinassa suhtaudutaan rennosti. Heräämiseen ei tarvita herätyskelloa. Tapaamisia sovittaessa on hyvä tietää periaatteet, joiden mukaan kellonaikoja ajatellaan. Yhdeksältä tarkoittaa karkeasti ottaen yhdeksän ja kymmenen välillä. Kaksikymmentä yli yhdeksän puolestaan tarkoittaa tasan kaksikymmentä yli yhdeksän. Luulin usein olevani myöhässä jostakin tapaamisesta, mutta huomasin monien saapuvan minua myöhemmin. Luulin, että anteeksipyytelemättömyys johtui vain rennosta asenteesta, mutta oikeasti he eivät edes olleet myöhässä. Suhtautumisesta aikaan kertoo myös se, että suurin osa dioulaa puhuvista ei tunne kaikkia viikonpäiviä omalla kielellään, ranskaksi kyllä.

Elämä Burkinassa on yleensä ottaen halpaa, mutta hintojen suhteet ovat melko epätasapainossa. Ruoka, saippua, sandaalit ja vaatteet ovat halpoja, koska niitä ihmiset tarvitsevat ensisijaisesti. Iso yhden hengen annos riisiä ja kastiketta maksaa kadulla keskimäärin 100 CFA:ta<sup>25</sup>, joka on noin 0,15 euroa. Sandaalit saa 500 CFA:lla, mutta myös olut, josta paikalliset pitävät, maksaa 500-600 CFA:ta. Yhden liuskan tulostaminen internet-kahvilassa maksaa saman verran kuin päivän lounas, 100 CFA:ta.

Vaikka Burkina Fasossa köyhyysrajan alapuolella elää noin puolet väestöstä<sup>26</sup>, maassa ei ole varsinaista pulaa vedestä. Bobo-Dioulassossa vesijohtovesi on puhdasta ja juotavaa, mutta Ouagadougoussa paikallisetkaan eivät voi juoda vesijohtovettä. Norsunluurannikkolainen ystäväni sanoi minulle vähän aikaa sitten, kuinka hän on pistänyt merkille, ettei eurooppalaisten näe juovan vettä julkisilla paikoilla, vaikka he tunnetusti tekevät pitkiä työpäiviä. Juomana on usein kahvi tai virvoitusjuoma. Heillä päin vesi on tärkein juoma. Kyläilijälle tai kotiin saapuvalla tarjotaan aina ensimmäiseksi vettä, kysymättä. Vesipulloja ja -pusseja kantavat ihmiset ovat tavallinen näky Bobo-Dioulasson kaduilla, enkä usko sen johtuvan pelkästään kuumuudesta.

---

<sup>25</sup> Länsi-Afrikan valuutta, CFA: Communauté Financière Africaine BCEAO Franc (XOF). 1 euro = 655,957 XOF. Kandeksan maan muodostaman Länsi-Afrikan talous- ja rahaliiton (Union Économique et monétaire Ouest Africaine, UEMOA) pääpankki, Banque Centrale des États de l'Afrique de l'Ouest (BCEAO) sijaitsee Sénégalissa, Dakarissa. Maat ovat Benin, Burkina Faso, Guinea-Bissau, Mali, Niger, Norsunluurannikko, Sénégal ja Togo. (lähde: [http://en.wikipedia.org/wiki/CFA\\_franc](http://en.wikipedia.org/wiki/CFA_franc)). Koska 1000 frangia nykyisin ei ole hirmuisen suuri summa, valuutan arvo on muuttunut paljon, sillä nykyisin kouluvuosi maksaa noin 10 000 CFA:ta.

<sup>26</sup> Burkinalaisista 46,4 % elää köyhyysrajan alapuolella. Viimeisin lukema vuodelta 2004. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>

## 2. Tutkimuksen avainhenkilöt

Projektissamme on kolme päätoimijaa: Pascal Kaboré, François Ouattara ja minä. Olimme saaneet jo paljon aikaan aamuisten improvisaatio sessioidemme aikana, kun vielä yritin ehdottaa, että otetaanko muitakin mukaan. Teemakin oli jo suunniteltu ennen saapumistani. Alkuperäinen ajatukseni tehdä teos isommassa porukassa ei toteutunut, koska se ei herättänyt innostusta. Toisaalta työmme lähti nopeasti käyntiin ja olimme inspiroituneita aikaan saamastamme.

Toisaalta tämä kaikki tarkoitti vain, että Pascal odotti innolla projektiamme, vaikka minä en ollut vielä ennen sen alkua varma siitä, tuleeko mikään käymään oikeasti toteen. Projektin toteuttamiseen osallistui myös muutamia muita taiteilijoita (tanssijoita, muusikoita ja näyttelijöitä) katselemalla harjoituksiamme, istumalla ja keskustelemalla kanssamme aamiaisella ja tuomalla julki omia mielipiteitään teoksestamme ja ehdotuksiaan koreografiaan. Osittain valmis teoksemme onkin kiitollinen näille taiteilija-ystävillemme<sup>27</sup>.

### 2.1 Pascal Kaboré

Pascal Kaboré syntyi 1978 Bobo-Dioulassossa, mutta on asunut osan elämästään Koudougoussa, joka on hänen vanhempiansa kotikylä. Pascal kuuluu Mossi-heimoon. Hän puhuu oman heimonsa kieltä, moorea, sekä dioulaa, boboa ja ranskaa. Nykyisin hän asuu Bolomakotéssa isoäitinsä pihassa. Samassa pihassa asuu myös hänen tätinsä Félicité Kaboré, sekä hänen 21-vuotias tyttärensä, Raissa Palm 2-vuotiaan poikansa Adaman kanssa, sekä yksi samaan sukuun kuuluva nuorempi pariskunta, jota en tullut tuntemaan kovin hyvin, joten en tiedä tarkkaa sukulaissuhdetta.

Pascalilla ei ollut lapsena mahdollisuutta käydä koulua loppuun. Hän sanoo isänsä juoneen liikaa, joten hänen äitinsä yritti selvittää maksaakseen poikansa koulun. Pascal kertoo olleensa tuolloin 15-vuotias<sup>28</sup>. Jossain vaiheessa hänen äitinsä sairastui, ja

---

<sup>27</sup> Tärkeimpinä Millogo "Namai" Sauro, Sibiri Konaté, Ibrahim "Mogoba" Zerbo, Gérard Sanou, Jean Ronsard Irie Bi, sekä Aïcha Koné.

<sup>28</sup> Pascal ei ole oppinut kirjoittamaan ja lukemaan, joten hän on joko aloittanut koulun tavallista myöhempään tai lopettanut reilusti kertomaansa aikaisemmin. Myös Burkinassa lapset menevät

Pascalin oli lopetettava koulunkäynti ja etsittävä töitä pitääkseen huolta äidistään, saadakseen heille ruokaa, ja esimerkiksi saippuaa peseytymiseen ja vaatteiden pesemiseen.

Muutamaa vuotta myöhemmin Pascal kertoo innostuneensa tanssista katsellessaan Bolomakotén tanssijoita ja muusikoita harjoittelemassa. Hän sanoo olleensa 16-vuoden ikäinen, mutta iät heittelevät hänen puheessaan ristiin tapahtumien ja hänen CV:nsä kanssa. Tanssi teki häneen suuren vaikutuksen, ja 1998-99 hän alkoi harjoitella perinteistä tanssia tanssija Désirée Somén oppilaana, ja pian myös tanssijana Farafina Yelemassa<sup>29</sup>, jonka tanssillinen johtaja Somé oli. Vuonna 2004 Pascal on ollut esiintymässä Ranskassa Pariisissa ja Limoges'ssa Farafina Yelemban kanssa.

Vuonna 2005 hän tutustui Burkina Fasosta kotoisin olevaan tanssiryhmään Salia ni Seydou heidän ollessaan pitämässä nykytanssi-kurssia Bobo-Dioulasson Ranskan kulttuurikeskuksessa<sup>30</sup> ja siitä lähtien hän on halunnut tehdä nykytanssia. Sen jälkeen Pascal on osallistunut joka toinen vuosi järjestettävään Dialogue du corps -nimeä kantavaan joulukuiseen nykytanssikoulutukseen Salia Sanoun ja Seydou Boron tanssiryhmän perustamassa Centre de Développement Chorégraphique (CDC), La térmitière:ssä, Ouagadougoussa.

---

kouluun tavallisesti 7-vuoden iässä. Hänen syntymävuotensa on passin mukaan oikea, joten yritän peilata tapahtumia, ikää ja vuosilukuja hänen syntymävuoteensa. Hänen kertoessaan elämäntarinaansa, kysyin aina tarkennusta, minkä ikäinen hän oli hahmottaakseni paremmin tapahtumia, mutta huomasin pian, ettei hän muista tarkasti. Hän kertoo jättäneensä koulun tanssin vuoksi, mikä ei ole mahdollista, sillä siinä tapauksessa, 15-vuoden ikään mennessä hän olisi oppinut lukemaan ja kirjoittamaan. François ihmettelee myös tätä, sillä hänen mukaansa lapset oppivat normaalisti vuodessa tai viimeistään kahdessa lukemaan ja kirjoittamaan. Tapahtumilla ja muistoilla on Pascalille enemmän merkitystä, mutta toisaalta tämä luo hankaluuden esimerkiksi hänen CV:nsä kokoamiseen. Hän on yhdessä François'n kanssa koonnut CV:nsä mutta siinä on ilmeisesti paljon puutteita hänen kertomaansa nähden.

<sup>29</sup> Farafina Yelemba on bolomakotélainen tanssi- ja musiikkiryhmä.

<sup>30</sup> Centre culturel Français Henri Matisse, CCF de Bobo-Dioulasso.



**Kuva 3.** Pascal Kaboré.

Vuonna 2007 hän alkoi työstää omaa sooloa, jonka nimi on La Soif 'Jano'. Sooloan hän on esittänyt ja yhä esittää Bobo-Dioulassossa eri tapahtumissa ja teatteriravintoloissa. Teoksen ensi illan esittämispaiikka oli, Les Bambous: sama teatteriravintola, jossa esitimme duettomme 28. maaliskuuta.

Soolon tarinan Pascal kertoo syntyneen, kun hän oli myöhään yöllä yksin kävelyllä ja hänelle tuli kova jano, mutta koska oli myöhä, hän ei viitsinyt mennä koputtelemaan ihmisten ovia. Hän etsi kaivon nostaakseen vettä juodakseen. Hän kertoo: ”nostin vettä, laitoin astian maahan ja kysyin itseltäni, entä jos en juo tätä vettä, mitä minulle sitten tapahtuu. Mutta minulla oli todella jano. Minun oli juotava. Siitä hetkestä lähtien aloin luoda sooloani”<sup>31</sup>. La Soif -koreografian näkeminen videolta oli myös ainoa konkreettinen linkkini Pascalin tanssityyliin ennen matkaani. Olin hyvin vaikuttunut videosta ja onnellinen lähtemään.

---

<sup>31</sup> Pascal, 31.3.2009: ”J’enlevais l’eau, je déposais l’eau- et je me suis dis, et si je bois pas ce l’eau là, qu’est-ce que ça va me faire? j’ai fait une expérience, mais j’avais vraiment soif. Il fallait que je bois. C’est depuis ce moment que j’ai commencé de créer la soif.”



Vuoden 2008 loppupuolella hän loi dueton La Folie 'Hulluus' toisen bobodioulassolaisen tanssijan, Sibiri Konatén kanssa. Kaksikko oli yhdessä esiintymässä vuoden 2008 Fespaco -elokuva-festivaalien avajaisissa Ouagadougoussa, minkä jälkeen he ovat työstäneet teostaan ja esiintyneet koreografiallaan 2008 Bolomakoté-festivaaleilla ja Centre Sirabassa, sekä 28. maaliskuuta 2009 yhteisillä duettomme kanssa.

Pascalilla on oma tanssiryhmä, Soutra. Dioulan kielen sana soutra tarkoittaa 'peittoa' tai 'peitettä'<sup>32</sup>. Soutra kuvaa tanssin filosofisuutta; taiteilijan olotilan pohdiskelevuutta. Tanssijan työtä voi verrata mihin tahansa muuhun työhön, mutta Pascal suhtautuu tanssiin intohimoisesti ja sydämellä. Pascal Kaboré on perustanut tanssiryhmän vuonna 2007 ja tekee sen nimissä sekä perinteistä, että nykytanssia. Tanssiryhmän kokoonpano tanssijoinen ja muusikoineen vaihtelee projektista riippuen, mutta pääasiassa Pascal luo soolo- ja duoteoksia.

## 2.2 Amzi Franck (Niapéquessin "François" Ouattara)<sup>33</sup>

Niapéquessin "François" Ouattara, taiteilijanimeltään Amzi Franck, on kotoisin Bobo-Dioulassosta, mutta syntynyt Logofourousson kylässä 1974 isoon bobo-heimoon kuuluvaan perheeseen. François puhuu boboa, dioulaa ja ranskaa. Hänen isällään oli kolme vaimoa, joista hänen isänsä oli kuulema mieltynyt eniten juuri François'n äitiin. Yksi vaimoista oli François'n kertoman mukaan noita, ja hän yritti kateuksissaan erilaisia taikoja muiden perheenjäsenten ylle. Loppujen lopuksi hän tappoi François'n äidin, mitä ei kuitenkaan onnistuttu todistamaan. Perheen jännittävä elämä vaikutti François'n lapsuuteen ja hän kertoo olleensa onnellinen, ettei nainen onnistunut tappamaan häntä.

François sanoo perineensä musiikin huilisti-isältään. Flûte nerveuse, hermostunut huilu, toiselta nimeltään flûte paroleuse, puhuva huilu, oli François'n ensimmäinen

---

<sup>32</sup> Ouattara, Niapéquessin 2009b. Kappale myötäilee François'n kirjoittamaa esittelyä Pascalin tanssiryhmästä, johon sisältyy myös Pascalin CV vuosilta 1998-2009.

<sup>33</sup> Ouattara, Niapéquessin 2009a. François kirjoitti minulle tätä tutkimusta varten kuusi täyttävää sivua omaa biografiaansa, josta olen referoinut osia hänen esittelynsä. Saavutuksia ja yksityiskohtia korostavasta ja hienojen muusikoiden nimiä tihkuvasta tekstistä jouduin valikoimaan käyttämäni osat. Kaikista kiinnostavimmat asiat hän on kuitenkin kertonut minulle harjoitusten jälkeisten keskustelujen lomassa.

instrumentti, mutta myöhemmin hän on ottanut instrumenteikseen myös kitaran, sekä perkussio-soittimia, mm. taman ja baran<sup>34</sup>. Myös meidän esityksessämme François soittaa kaikkia instrumenttejaan.



**Kuva 4.** Niapéquessin ”François” Ouattara, taiteilijanimeltään, Amzi Franck, soittaa alueensa perinnesoitinta, puhuvaa huilua.

François kävi peruskoulun Darsalamyssä ja jatkoi opintojaan Nasson seminaarissa, missä hänestä oli määrä tulla katolinen pappi. Samalla hän yhdeksän vuoden ajan keskittyi syventämään taitojaan musiikissa. Hänet erotettiin seminaarista hänen ilmaistessaan vahvan erimielisyytensä jostakin asiasta opettajalleen. Vuosina 1997-2000 hän on toiminut opettajana Alpha Solidarité -verkoston kouluissa Bobo-Dioulassossa paremman taloudellisen tilanteen saavuttamiseksi ja toimii nykyään musiikin ohessa akrobatian opettajana.

---

<sup>34</sup> *Tama* on tiimalasin muotoinen rumpu, jonka molemmissa päissä on vuohen- tai käärmeennahkakalvot. Käyrällä kepillä soitettavaa tamaa kutsutaan myös puhuvaksi rummuksi. Soitinta pidetään kainalossa ja sillä saadaan soitettua eri sävelkorkeuksia rummun ohuita naruja puristamalla. *Bara* on suuresta kalebassista tehty käsinsoitettava, tai kädellä ja yhdellä kepillä soitettava rumpu. Rummun vuohennahkainen kalvo sidotaan narujen ja metallirenkaan avulla tiukasti paikalleen n. 50 cm halkaisijaltaan olevaan kalebassiin. Oksanen, 2006.

Vuodesta 2003 hän kuuluu paikalliseen niin sanottuun muusikkojen liittoon, At elier de Sya – s ection musicale. Kes akuussa 2004 hän osallistui laulajien musiikkikilpailuun, jossa sijoittui kolmanneksi. Hän on julkaissut kokoelman omaa musiikkiaan 2005, ja perinteistä musiikkia yhdessä kora<sup>35</sup>-taiteilija Domba Sanoun kanssa vuonna 2007. Fran ois järjesti myös Sanoun soittamaan meidän teoksessamme tuolloin 28. maaliskuuta. Fran ois esiintyy aktiivisesti Bobo-Dioulasson kulttuuritapahtumissa. Hän toimii muusikkona Pascalin teoksissa, ja täten sanoo tekevänsä nykyisin myös nykytanssi-musiikkia (!)<sup>36</sup>. Hän on muusikkona myös toisessa nykytanssi-ryhmässä, Dankan Star du Houet, joka on voittanut vuonna 2008 kansallisten musiikkiviikkojen koreografiakilpailun Bobo-Dioulassossa.

Suhteeni Pascaliin ja Fran ois'n ovat hyvin erilaiset. Pascalin kanssa olemme kesken n kuin sisarukset tai kauan toisensa tunteneet ystävät. Puhumme tanssista ja tanssin kielellä. Aina emme edes puhu. Saatamme kadulla kohdatessamme ruveta tanssimaan kontaktissa ja nauraa. Siksi minun on myös helppo kirjoittaa h nест . Fran ois on henkilönä etäisempi. Hän pitää yllä omaa ammattilaisen imagoa ja puhuu mielell n saavutuksistaan ja suunnitelmistaan. Hän on sosiaalisempi kuin Pascal, mutta ehkä samalla tavallaan Pascalia etäisempi muista ihmisistä. Hän asuu yksin samassa pihassa muutaman muun nuoren taiteilijan kanssa, joten hänen asumismuotonsa on modernihko. Fran ois on hyvin t rkeess  osassa projektiamme. Hän ymmärsi hyvin tutkimukseni merkityksen itsekin opiskelleena. Meillä oli Fran ois'n kanssa useita loistavia keskusteluja, mutta en silti koe tuntevani häntä yhtä hyvin kuin tunnen Pascalin. Tämän vuoksi hänen kirjoituksena on ollut minulle suureksi avuksi, vaikka tyylillisesti en onnistunut sopeuttamaan tekstiä sellaisenaan tähän tutkimukseen.

---

<sup>35</sup> Kora on 21-kielinen harppu-soitin, jonka kaikukoppa on tehty suuresta kalebassista. Kora tunnetaan useissa Länsi-Afrikan maissa. Charry 2000, 9.

<sup>36</sup> Tämä kuvastaa tanssin ja musiikin tiivistä suhdetta; niiden kehittymistä sidoksissa toisiinsa. Musiikkityylin nimitys osoittaa kontekstia, mihin se liittyy.

### III Teoria ja menetelmät

#### 1. Tutkimuskysymys

Tutustun tutkimuksessani bobodioulassolaisen, omassa kaupungissaan tunnetun esiintyvän tanssijan, Pascal Kaborén työhön. Johtava tutkimuskysymykseni on: miten taiteilijuus hahmottuu tanssin kautta ja minkälaiseen työn määritelmään se perustuu. Koska työskentelen yhden tanssijan ja yhden muusikon kanssa, pääpaino on eri kulttuureihin kuuluvien yksilöiden välisessä vuorovaikutuksessa. Vuorovaikutus on tässä keskustelevuutta, ajatustenvaihtoa ja tasa-arvoista dialogisuutta. Miten vuorovaikutukselle perustuva työskentely onnistuu, mitkä ovat työskentelyn edellytykset ja miltä vuorovaikutus näyttää? Kulttuurimme erilaisuutta, joka on kokemuksellisuuden huomioon ottaen tulkinnallinen, tarkastelen analysoimalla tilanteita, joissa selitämme toisillemme oman kulttuurimme tapoja tuoden ne dialogiin.

Projektimme ei kuitenkaan millään muotoa tapahdu piilossa tai salassa muulta kaupungin tanssija- ja muusikkoväeltä. Päinvastoin, monet ovat osallistumassa työskentelyymme ja koreografian edistymiseen seuraamalla harjoituksia ja ilmaisten ideoitaan, joita sovellammekin teokseen. Näin päiviä viettäen voin hahmottaa, miten Pascal sijoittuu kaupungin taiteilijoiden piiriin ja voin tarkastella hieman laajemmin, millaista työ tanssin parissa on Bobo-Dioulassossa ja mitä on taiteilijuus.

On huomattava myös, että kentällä koreografiaa tehdessämme syntyy automaattisesti kysymys: Minkälaiset ideat meitä miellyttävät esteettisesti tai kokemuksellisesti, ja miten käytämme niitä. Nämä kysymykset ohjaavat tutkimuksen toiminnallista puolta teoksen liikemateriaalia kootessamme. Kentällä on oma toiminnallinen ja käytäntöä ohjaava tutkimuskysymyksensä, jonka vastaukset avautuvat analyysissä dialogisen narraation mukana. Johtava tutkimuskysymykseni luotaa syvemmälle ja käsitteellisemmälle tasolle käytännön analyttistä työskentelyä ja on oma tutkimuksellinen tiedonintressini.

## 2. Fenomenologia ja ruumiin hermeneutiikka

Fenomenologia on tässä tutkimuksessa ennen kaikkea hermeneuttisen otteen perustana, eli omien kokemusten havainnollistamisessa. Se ei metodina ole yksiselitteinen tutkiessaan tietoisuuden rakennetta<sup>37</sup>. Hahmotan fenomenologiassa kahdenlaista suhtautumistapaa. Ensiksi, fenomenologiaa käytetään nykyisin paljon tanssintutkimuksessa. Opiskelijana olen kohdannut paljon menetelmää käyttäviin ja ensisijaisesti tanssi-filosofisiin tutkimuksiin<sup>38</sup>, jotka perustuvat asiantuntevaan merkittävien fenomenologioiden, esimerkiksi Edmund Husserlin, Martin Heideggerin ja Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisten pohdintojen tuntemukseen. Toisaalta tulkinnallisella tasolla fenomenologia lähentyy hermeneutiikkaa<sup>39</sup>, ja toinen tapa soveltaa fenomenologiaa on rakentaa hermeneuttinen lähestymistapa tutkimukselle. Näin tutkimuksen ytimessä on kokemus, koska fenomenologia on yksinkertaisesti, ”menetelmä kokemuksen tutkimiseen”<sup>40</sup>.

Hermeneutiikka korostaa ymmärtämisen merkitystä ja subjektiivisuutta, sekä näin ollen luontevasti tutkimuksen sidoksisuutta tutkimusprosessiin hetkenä pyrkimättä löytämään lopullisia vastauksia. Fenomenologis-hermeneuttisessa menetelmässä pääpaino onkin usein hermeneutiikassa, ja fenomenologia toimii viitekehyksenä<sup>41</sup>, koska yksinään fenomenologia toimii paremmin filosofisena pohdiskeluna ja käytäntösidoksisessa tutkimuksessa tarvitaan hermeneutiikkaa.

Hermeneutiikkaan voi liittyä kuvaileva kielenkäyttö, ja ainakin omassa tapauksessani näin on. Hermeneutiikka mahdollistaa kokonaisen läsnäolon kirjoittajalle kokemuksineen, muistoineen, epäilyineen ja tunteineen. Poettiset ja selittävät havainnollistamiset kokemuksellisista ja tunnepitoisista ilmiöistä tuovat huomioon

---

<sup>37</sup> Klemola 1998, 43-44.

<sup>38</sup> Esimerkkejä tällaisista tutkimuksista: Jaana Parviainen, 1998, käyttää väitöksessään *Bodies Moving and Moved* Merleau-Pontyn havainnon fenomenologiaan perustuvaa teoriaa kehosta. Kirsi Monnin väitös *Olemisen poeettinen liike – Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999* nimensä mukaisesti pohjaa Heideggerin fenomenologialle ja osoittaa asiantuntevuutta aiheeseen.

<sup>39</sup> Fraleigh 2000, 59.

<sup>40</sup> Fraleigh 2000, 54.

<sup>41</sup> Esimerkiksi Petri Hoppu, 1999, käyttää hermeneutiikkaa tutkijan oman kehollisen ymmärryksen kieliasuun saattajana, vaikka osoittaa syvällistä Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisten ajatusprinsiippien tuntemusta.

yhteydet joita ne ovat luoneet esittämällä ne älykkäästi alkuperäisessä intuition muodossa<sup>42</sup>.

Nyky-fenomenologien tapa määritellä ruumiillisuus tai kehollisuus on perinteisesti holistinen eli ihmisen eri olemuspuolet huomioon ottava, kokonaisvaltainen. Kuitenkin on otettava huomioon, että fenomenologiaa ei olisi olemassa, ellei sitä ennen länsimainen tiede olisi kohdannut objektivoinnin kritiikkiä<sup>43</sup>. Fenomenologiseen kokemukseen ei pääse käsiksi pohdiskelematta objekti-subjekti - polariteetteja.

Thomas Csordaksen mukaan Merleau-Ponty hahmottelee problematisointiaan subjekti-objekti akselilla. Ruumiillisuuden kahtia jaon romauttaminen vaatii sen, että ruumiin itsessään metodologisena elementtinä on oltava ei-dualistinen, eli ei erillinen eikä vuorovaikutteinen sen vastakkaiselle mielen periaatteelle.<sup>44</sup> Holistinen ruumiillisuus-määritelmä on kuitenkin tuttu vain akateemiselle maailmalle, ja ymmärrettävyyden kannalta ja lukijakunnan moninaisuuden mukaan sanan arkipäiväinen merkitys säilyy sille haasteena.

## 2.1 Kinesteettinen empatia

Kinesteettinen empatia on ruumiillista eläytymistä ja kinesteettisessä aistissa heräävä empaattinen tunne toisen tanssia katsellessa. Maarit Ylönen kuvailee kinesteettistä empatiaa ruumiillisena asenteena, jonka avulla voi samaistua luovasti toiseen ja saavuttaa [ruumiillista] ymmärrystä<sup>45</sup>. Tanssimme Pascal Kaborén kanssa ensimmäisestä harjoituspäivästä lähtien kontaktissa, joten tutustuimme toisiimme tuntuvasti kinesteettis-empaattisten kokemusten kautta.

---

<sup>42</sup> Fraleigh 2000, 60.

<sup>43</sup> Varto 1995, 23: ”Fenomenologiaa ei voisi filosofiana tai tieteen kritiikkinä – perustaa koskevana kysymyksenä – ajatella ilman nykyaikaista tiedettä, koska koko kysymys perustasta [tieteen pyrkimys objektiiviseen tietoon] on ollut mahdollinen vasta sen kehityksen jälkeen, jonka Descartesin mekanistinen tieteenkäsitys, Newtonin matemaattinen luonnontiede ja tässä tapahtunut ”tieteellinen vallankumous” ovat luoneet. Itse asiassa vasta kaiken tämän jälkeen, siis todellisuudessa vasta Husserlin filosofoinnin jälkeen, on ollut asiallista kysyä perustaa”. Fenomenologisen tieteen filosofian peruskysymys, Varton mukaan, on tuoda huomio tieteen tavalle objektivoida tietoa.

<sup>44</sup> Csordas 1990, 8.

<sup>45</sup> Ylönen 2004, 77. Ylönen puhuu itselleen kehollisesti vieraasta, mutta omaan aiheeseeni liittyen ja ennen kaikkea kokemusteni kautta en voi puhua itselleni vieraasta, sillä tanssi tuntui hyvin tutulta alusta lähtien.

Kirsi Monni kuvailee kinesteettistä empatiaa ihmisen kykynä yhdistää visuaalinen kokemus liikkeestä omaan liikekokemukseen, kykynä suhteuttaa nähty liike omaan proprioseptiseen tietoisuuteen<sup>46</sup>. Tämä proprioseptinen tietoisuus ja valmius havainnointiin voi hioutua ja kehittyä tanssin tai muun liikunnallisen harjoittelun kautta.

Liikkeellisesti, toisen kokemukseen suuntautuminen mahdollistaa erilaisten perspektiivien ymmärtämisen, koska empatiaa ei voi ymmärtää ilman minän ja toisen vastavuoroisuutta<sup>47</sup>. Juuri tämä vastavuoroisuus tekee keskinäisestä vuorovaikutussuhteestamme hedelmällisen. Kinesteettinen empatia saattaa sekä tutkittavat että tutkijan sekä subjekteiksi että objektiksi, mikä on myös toimintatutkimuksen idea. Tutkimus perustuu dialogisuudelle sekä tanssin kannalta kontaktissa että projektin suunnittelussa ja etenemisessä keskusteluissamme.

## 2.2 Näkökulma ruumiillisuuteen

Burkina Fason matkani jälkeen käsitykseni ruumiillisuudesta ja kehollisuudesta on muuttunut. Aiemmin puhuin kehollisuudesta, koska ruumiillisuus sanana tuntui vanhahtavalta, enkä nuoresta iästäni johtuen ollut kuullut sitä käytettävän jouhevasti arkikielessä. Olin kiehtoutunut ihmisen kehollisuuden moninaisuudesta, myös käsitteellisesti ja teoreettisesti, ja siksi myös fenomenologiasta.

Käytännön kokemusteni kautta tanssimalla Burkina Fasossa erilaisessa kulttuurissa kuin omani, sain uutta näkökulmaa ihmisen ruumiillisuuteen ja mietin uudelta kannalta tanssin tutkimista käsittein. Paikallinen elämä tuntui usein niin konkreettiselta ja ihmisten ulosanti niin välittömältä, että ruumiillisuus käsitteellisesti tuntui etäännyttävältä. Matkan jälkeen kyseenalaistin akateemisen tutkimuksen kyvyn lähestyä luovaa ja ekspressiivistä elettyä ja koettua tanssia, mikä todennäköisesti liittyi kulttuurishokkiini ja vei hetken aikaa jäsentää ruumiin tietoa havainnoissani ja kokemuksissani. Näin ollen fenomenologia on hedelmällinen tapa lähestyä tätä

---

<sup>46</sup> Monni 2004, 223. Proprioseptinen tietoisuus tarkoittaa ruumiin tietoisuutta ja asentotuntoa.

<sup>47</sup> Parviainen 2002, 343.

todellista, elävää, tuntevaa ja kokevaa ruumista – ihmistä; ruumis on tanssijan näkökulma maailmaan, koska liikkuminen dominoi tanssijan olemusta<sup>48</sup>.

Ihmisen tuntemukset liikkuvat paljon ei-käsitteellisellä ajattelun tasolla, eikä kielellä pysty ihmisen olemassaoloa kokonaisvaltaisesti kuvaamaan. Se, mitä havaittavan maailman takana on, myös ylittää loogisen ajattelun todellisuuden<sup>49</sup>. Liikkumisen ja tanssin tuottama euforinen tunne on kokonaisvaltainen – sen aistii ihmisen moniulotteinen ja osin selittämätön havaintokyky, ei pelkkä ruumis. On kuitenkin selvää, että tutkimus tarvitsee käsitteitä, koska tutkimus on kirjallinen ja analyttinen tuotos. Siksi tarkoitukseni on käyttää ruumiillisuuden käsitettä ja kieltä mahdollisimman käsiin tuntuvin tavoin ja käyttämäni käsitteet ovat rakentuneet käytännön kokemuksissa.

Petri Hopun tavoin tarkoitan ruumiillisuudella ihmisen olemusta<sup>50</sup>, joka on kokonaisvaltainen, monimutkainen, kokemuksellinen ja henkilökohtainen. Vaikka monimutkaista ja teoreettista ruumiillisuutta ei tarvita kokemuksen saavuttamiseen käytännössä, jälkeinpäin kokemuksen analyysin konstruoinnissa ruumiillisuuden käsite on hyödyllinen. Tässä tutkimuksessa ruumiillisuuden käsite auttaa tuomaan esiin tutkijan omia ruumiillisia kokemuksia ja ruumiiseen kertynyttä informaatiota kentältä. Projektimme vuoksi Bobo-Dioulason kaupunkiin liittyvät muistamani ovat ruumiillisia; kahden kuukauden ajan olin erityisesti keskittynyt tarkastelemaan ja elämään liikkeellistä ja ruumiillista tietoa.

### 3. Toimintatutkimus

Toimintatutkimus on osallisten itsensä tuottamaa tutkimusta. Siinä tutkittavat ovat prosessin aktiivisia osallistujia<sup>51</sup>, mikä tekee sekä tutkijasta tutkittavan että tutkittavista tutkijoita. Kun tein tutkimussuunnitelmaani syyskuussa 2008, luulin keksineeni kokonaan uuden tavan tuoda käytäntö akateemiseen maailmaan. Kun

---

<sup>48</sup> Parviainen 1998, 34.

<sup>49</sup> Conze 1967, 29.

<sup>50</sup> Hoppu, Petri 1999, 23.

<sup>51</sup> Kuula 1999, 218.



esittelin tutkimussuunnitelmaani pro gradu -seminaarissa syyskuussa 2008, Petri Hoppu huudahti, että tuohan on toimintatutkimusta!

Kun tutustuin tarkemmin aiheeseen, huomasin miten hyvin se todella tuntui sopivan taiteellisen prosessin tutkimiseen ja tekemiseen. Itse asiassa, taiteellinen prosessi on jo itsessään toimintatutkimus, koska se sisältää muokkausta, reflektiota, kokeiluja ja valintoja, ja koska sen raportti – valmis teos – on mitä tavallisimmin nähtävillä yleisölle. Toimintatutkimuksen tapa saavuttaa validiteettiä, on tuoda kaikissa vaiheissa löydöksiä näkyviin toisten kommentoitavaksi<sup>52</sup>.

Toimintatutkimus ollessaan sisäpiiriin kuuluvien itsensä tutkimus kasvaa osallisten yksilöiden ”minän” ympärille aloitteen tehneen tutkijan synnyttämänä. Pysin ajatuksissani ja kokemuksissani parantamaan tekemistäni, ja näin tekevät myös seurassani olevat työkumppanit.<sup>53</sup> Jokaisen ääni on yhtä voimakas.

Tässä tanssiteos-projektissa minä aloitteentekijänä olen luonut olosuhteet yhteisen lopputuloksen saavuttamiseksi, mutta en yritä johtaa muutosta<sup>54</sup> yhtään enempää kuin muutkaan osalliset. Kuitenkin tämän pro gradu -työn kirjoittaminen on minun vastuulla. Tutkimuksen toiminnallisen teoriapohjan ansiosta minun ei tarvitse peitellä omaa subjektiivista havainnointiani sanojen taakse, vaan subjektiivinen reflektointini on välttämätön osa tutkimuksen tavoitteita.

Toimintatutkimuksen valitsemiseen liittyy riski uuden luomisesta, mutta tämä on ainakin minun, ja luulen että useimpien toimintatutkijoiden kohdalla juuri se kiehtova asia. Tutkija aloittaa ideasta, jonka hän antaa johdattaa.<sup>55</sup> Tässä projektissa idea on koreografian teema, joka inspiroi meitä improvisoimaan luodaksemme koreografian liike-materiaalia. Toimintatutkijaa kiinnostaa ennen kaikkea kysymys *miten* jokin asia suoritetaan ja *millainen* haluaisimme sen olevan, ei niinkään miksi, mikä tai onko jne<sup>56</sup>. Tämän projektin johtava kysymys on: millainen tästä koreografiasta tulisi tulla

---

<sup>52</sup> McNiff & Whitehead 2005, 115.

<sup>53</sup> McNiff & Whitehead 2005, 25.

<sup>54</sup> Tässä tapauksessa koreografian etenemistä.

<sup>55</sup> McNiff & Whitehead 2005, 31.

<sup>56</sup> McNiff & Whitehead 2005, 8.

ja miten työskentelemme yhdessä saavuttaaksemme tavoitteen. Tämä on samalla kentällä vaikuttava toiminnallinen tutkimuskysymys.

Tutkimusprosessi toimintatutkimuksessa on syklinen. Prosessin vaiheista on kahdenlaisia kuvauksia. Arja Kuulan<sup>57</sup> mukaan tutkimusprosessi alkaa päämäärien valinnalla, jota seuraa käytännön kokeilu ja tutkinta mahdollisuuksista niitä kohti. Seuraavaksi arvioidaan alkuvaihetta ja tarkennetaan tai muokataan päämääriä. Tämän jälkeen tehdään uusia kokeiluja käytännössä, arvioidaan uudelleen jne. Näin suunnittelu, toiminta ja toiminnan arviointi vuorottelevat prosessissa.

Toinen kuvaus syklisestä prosessista toiminnan ja tarkastelun välillä alkaa havainnoinnista, jota seuraa mietintä (reflektio). Seuraavaksi toimitaan, toimintaa arvioidaan ja tehdään tarvittavat muutokset uuden suunnan löytämiseksi<sup>58</sup>. Toimintatutkimusta käsittelevässä kirjallisuudessa yleensä sanotaan tämän syklisen kaavan olevan vain avuksi aloitteleville toimintatutkijoille, sillä todellisuudessa asiat eivät tapahdu näin järjestelmällisesti.

Molemmissa kaavoissa on hyvät puolensa. Kuulan esittelemässä systeemissä ovat mukana päämäärät, jotka tähän tutkimukseen kuuluvat olennaisesti. Toisaalta McNiffin ja Whiteheadin mallissa syklin alku ja loppu nivoutuvat sulavasti yhteen: muutosten tekeminen on tilanteen havainnointia ja mietintä-vaihetta. Se, kummalla tavalla sykli kannattaa ajatella, riippunee tutkimusaiheesta. Kun prosessi etenee, toimintasyklit muodostavat kuvitteellisen spiraalin, mutta mallia on kritisoitu sen ominaisuudesta antaa toiminnasta progressiivinen, eteenpäin menevä ja kehittyvä kuva<sup>59</sup>.

Tämä projekti on kuitenkin sekä uuden luomisen että myös pakottavan aikataulun vuoksi juuri kaikkea tätä. Projekti on toteutunut kaikkien kolmen osallisen halusta kehittää itseään ja ”mennä eteenpäin” taiteellisesti. Prosessin etenemisessä on hahmotettavissa progressiivinen eteneminen. Tähän tutkimukseen jälkimmäinen vaihtoehto istuu hyvin, jos otetaan mukaan päämäärä, teoksella esiintyminen

---

<sup>57</sup> Kuula 1999, 218.

<sup>58</sup> McNiff & Whitehead 2005, 9.

<sup>59</sup> Heikkinen & Jyrkämä 1999, 38.

yleisölle, jonka lopullinen muoto löytyy vaihtoehtoja ja päivämäärää miettimällä harjoitusten ja keskustelujen lomassa.

Teoria on useimmiten vain tapa havainnollistaa käsittelyn kohteena olevaa ilmiötä, vaikka joskus teoria voi myös olla yksinään akateemis-filosofisen tarkastelun kohteena. Teorialla on yllättävän suuri merkitys tutkimuksen validiteetin kannalta. Jos tutkimus olisi ryijy, teoria olisi sen pohjakangas, ja aineisto, ja sen käsittelytapa olisi siihen ommeltu ryijynukka. Tämä on normaali käytäntö. Pohjakangasta ei voi enää aloittamisen jälkeen vaihtaa tai muokata, vaikkakin ryijynukan lankojen värejä voi matkalla vaihtaa. Ryijyn tavoin teorian ja käytännön soisi olevan saman asian kaksi erilaista puolta - aineisto ei saa olla teoria-alisteinen, eikä päinvastoinkaan.

Toimintatutkimus ei ole teoriaa perinteisessä mielessä. Siinä ”teoriaa ja käytäntöä ei nähdä toisistaan erillisinä, vaan pikemminkin saman asian eri puolina”<sup>60</sup>. Toimintatutkimuksen teoria on näin muokkaantumiskykyinen ja elävä, minkä vuoksi sitä onkin kritisoitu metodisesta *kurittomuudesta*, koska siinä käytetään rajaamatta kaikkia mahdollisia metodeja, joita tutkimukseen osallistuvat kulloinkin pitävät relevantteina”<sup>61</sup>. Maailman tapahtumat ja ihmisten elämä eivät tietenkään noudata tiettyä kuria. Luova työ varsinkin on parhaimmillaan hyvin kuritonta. Ilmiö, jossa ihmiset ovat osallisina, tarvitsee teorian, joka kuitenkin lakkaa olemasta varsinainen teoria samalla kun itse tutkijana etsin projektimme avulla todellisuudesta kumpuavaa teoriaa.

Toimintatutkimuksen näkökulmasta mikä tahansa tutkimus on perustunut tutkijan arvoille<sup>62</sup> – tutkimusaiheen valinta liittyy tutkijan mielenkiinnon kohteisiin, ja näin ollen myös tutkija arvomaailmaan (silloinkin, jos tutkimuksella on ulkopuolinen rahoittaja, ja tutkimus tehdään osittain rahan takia). Toimintatutkimus ottaa tämän huomioon. Koska sen lähtökohtana on tutkijan – aloitteentekijän – huomioiva kiinnostus johonkin ilmiöön, jota halutaan kehittää, siksi myös tutkija tähtää elämään omien arvojensa mukaisesti<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Heikkinen 2007, 171.

<sup>61</sup> Kuula 1999, 218.

<sup>62</sup> McNiff, & Whitehead 2005, 23.

<sup>63</sup> McNiff, & Whitehead 2005, 23.

Oma tulkintani on, että tanssintutkimuksessa nykyisin paljon käytetyt fenomenologia ja hermeneutiikka ovat saaneet paikkansa ideasta ja tavoitteesta tuoda tutkimusta lähemmäksi käytäntöä. Opiskelemani perusteella oman näkemykseni kautta kokemuksesta tai ruumiillisuudesta yritetään saada ote korkealentoista teoriaa käyttäen siinä uskossa, että ei-käsitteellinen ajattelun taso saa tällä tavoin aistein havaittavan, ymmärrettävämmän olomuodon.

Toimintatutkimuksen avulla päästään aihepiiriin, toiminnan ja toimijoiden syvempään ymmärtämiseen, mutta tämä ei missään nimessä tarkoita sitä, että toimintatutkimuksella olisi löydettävissä parempia vastauksia todellisuudesta. Kysymys on kokemansa ymmärtämisestä. Se on intuitiivinen tunne läpikäydyistä tapahtumista ja niiden muutosvaikutuksista ilmiön osallisten elämään.

Toimintatutkimuksen käsite interventio tarkoittaa muutokseen pyrkivää väliintuloa<sup>64</sup>. Tanssiteoksemme tekeminen perustui improvisaatiolle ja hetkessä luomiselle. Odotimme kaiken aikaa toisiltamme uusia ideoita kokeiltavaksi. Toimintatutkimuksessa toiminnan käsitteeseen sisältyy ajatus siitä, että se ei ole staattinen, paikallaan pysyvä tilanne, vaan se etenee ja muuttuu edetessään<sup>65</sup>.

Halu hioa tanssiteosta kumpuaa halusta parantaa sekä omaa tanssisuoritusta että teosta esteettisesti ja sisällöllisesti. Tutkivalla toiminnalla halutaankin muuttaa asioita mielellään parantaa niitä. Toimintatutkijalla on ymmärrys muutoksen aktiivisuudesta – muutosvoimasta<sup>66</sup>. Taiteellisessa prosessissa on automaattisesti nämä elementit mukana, sillä toimijat pyrkivät löytämään uusia tapoja ilmaista itseään ja haluttua aihetta. Tähän kyetäkseen on reflektoitava tekemistään voidakseen havaita muutokset ja arvioidakseen niitä. Analyysin pohjalla oleva teos-prosessin teoria on meidän kaikkien tekemissä väliintuloissa, interventiossa. Aineiston keruuta pyritään syventämään teorian kehittämisen suunnassa<sup>67</sup>. Meidän teoriamme on se, miten teoksemme edistyy sen myötä kun opimme tuntemaan toistemme työskentelytapoja.

---

<sup>64</sup> Heikkinen & Jyrämä 1999, 44.

<sup>65</sup> Heikkinen & Jyrämä 1999, 44.

<sup>66</sup> Cunningham 1993, 4.

<sup>67</sup> Kiviniemi 1999, 74.

#### 4. Koreografinen prosessi tutkimusmenetelmänä

Teoriani koreografiasta nousee aineistosta ja määritelmät koskevat kyseistä projektia. Käytimme projektistamme sanaa koreografia (la chorégraphie), mutta sitäkin tavallisemmin teos (la création). Tämän vuoksi on luontevaa käyttää analyysissä sanaa teos. Pascal Kaborén käsitys tanssista ja tapamme työskennellä perustuu paljon improvisaatiolle, eikä meillä kummallakaan ole esimerkiksi koreografista koulutusta tai pitkän linjan koreografista kokemusta<sup>68</sup>, mikä ei kuitenkaan ole keskeistä aiheen kannalta, sillä projektimme ei tapahdu länsimaisessa taiteen viitekehysessä.

Hahmotan koreografian tai teoksen merkitystä työskentelyssämme vertaamalla sitä renessanssitekniikalla maalattuun suureen maalaukseen. Renessanssitekniikassa saadaan esiin sävyt ja valon kuulto maalaamalla maalaukseen vähitellen ohuita kerroksia. Mitään ei poisteta, ja kerrokset muodostavat kokonaisuuden. Koska teoksemme perustuu improvisaatiolle, harjoitellessamme ikään kuin maalaamme tanssillamme liikkeitä tilaan, kerta kerralta uudelleen pyrkien jäljittelemään edellistä kertaa. Kuitenkin mitä valmiimmaksi teos tulee, ja mitä useamman kerran teemme sen läpi alusta loppuun, sitä syvempi on kokemuksemme, ja sitä enemmän ”fiilistä” ja Pascalin sanoin, hauskanpitoa, tanssissamme oli. Koko ajan tarkemmin muotoutuva tanssi ja paraneva fiiliksemme on kuin renessanssitekniikalla tehdyn maalauksen esiin työntyvä kuulto.

Koska tanssiteoksen tekemiseen liittyy itsessään ajatus *tutkimisesta*, ideoiden saattaminen liikkeelliseen muotoon vaatii vaihtoehtojen läpikäymistä, kokeilemista, toistoa ja hiomista. Työskennellessä on verrattava tuottamaansa liikettä ideoihin, joista liikkeet ovat lähtöisin ja arvioitava aikaansaatuja. Prosessin aikana tulee uusia ideoita joita arvioidaan ja joilla korvataan aiempaa materiaalia. Koska meitä on projektissamme kolme toimijaa, kaksi tanssijaa ja yksi muusikko, pystymme refleктоimaan toisiamme, omaa tekemistämme ja omia ideoitamme toistemme kautta.

---

<sup>68</sup> Monet nuoret tanssijat Bobo-Dioulassossa ovat tuotteliaita koreografioiden tekijöitä, mutta eivät halua käyttää itsestään kyseistä nimitystä, sillä he kokevat, että ollakseen koreografi, täytyy olla kokenut ja tunnustusta saanut tanssijana ja teosten tekijänä, mikä merkitsee usein myös hieman korkeampaa ikää.

Käytännön tutkimuksemme on perustuttava luottamukseen, jotta ajatustenvaihto toimisi jouhevasti.

Tutkimus-sanalla on tässä työssä taiteellinen merkitys prosessisuutta korostaen, minkä kautta myös improvisaatiosta tulee tutkimusta. Sen merkitys on alati muuttuva – tutkimisen ja liikkeellisen etsimisen kautta prosessissa. Perinteinen tutkimuksellinen puoli on tämä aineistolähtöinen analyttinen raportti projektistamme, sekä omaa reflektiota kokemuksistani. Toisaalta koska omat motiivini tutkimukseen ovat myös luovat ja taiteelliset, tutkimuksen merkitys on ensisijaisesti liikkeen ja improvisaation kautta hahmottuva etsintä, joka toimii materiaalina vähitellen kehkeytyvään tanssiteokseemme.

Projektillamme ei ole varsinaista alkua tai loppua. Tanssiteoksen tekemisen alati muokkaantuva olemus luonnehtii koko projektia kauttaaltaan. Yhteydenpitomme on jatkunut paluuni jälkeen. Tätä kirjoittaessani olen yhteydessä Pascaliin ja François'n raportoidakseni kirjoituksen etenemisestä ja myös kysyäkseeni tarkennusta joihinkin sisällöllisiin asioihin. He ovat myös puolestaan ottaneet minuun yhteyttä kysyäkseen miten kirjoittamiseni edistyy. Näin tämä toimintatutkimus on yhä käynnissä minun kirjoittaessa tätä analyttistä raporttia Suomessa ja heidän jatkaessaan teoksen työstämistä Burkinassa. Projekti jatkunee, mutta tämä tutkimus rajautuu kyseessä olevaan kenttätyöhön.

#### 4. Aineisto

Aineistoni muodostuu zoom H4 -audiotallentimella tallennetuista harjoitusten lomassa käydyistä keskusteluista, viimeisellä viikolla tehdyistä haastatteluista, harjoitusten ja lopullisen esityksen videoinnista, sekä kirjoitusmuistiinpanoista, joita muuhun materiaaliin nähden on suhteellisen vähän. Tallennettuja, enimmäkseen kolmen kesken käytyjä keskusteluja on harjoitteluajalta kaikkiaan 9, sekä esityksemme jälkeen käyty niin sanottu palautekeskustelu. Maaliskuun lopulla esityksemme jälkeen haastattelin Pascalia kerran ja François'ta kaksi kertaa. Kuten johdannossa mainitsin, pyrin tallentamaan keskustelujamme spontaanisti pitäen laitteita lähestulkoon aina mukana. En tietenkään tallentanut kaikkea. Kaiken

kaikkiaan audio-materiaalia on kuitenkin kohtuullisesti, sillä suurimman osan ajasta vietimme teostamme harjoitellen.

Olin tietoinen joutuvani Suomeen palattuani käyttämään paljon aikaa aineiston läpikäymiseen rajatakseni sieltä olennaisen. Menetelmäni osoittautui työläähköksi, mutta hedelmälliseksi. Burkinassa oloni muutti ajattelutapaani ja suhtautumistani moniin asioihin elämässä. Suomeen palattuani en ruvennut heti työstämään tutkimustani, vaan otin aikaa sopeutuakseni kotimaani tapoihin ja samalla aikaa saadakseni uusia näkökulmia tapahtumiin Burkinassa. Palatessani materiaalin äärelle, äänitetty ja videokuvattu materiaali toivat tilanteet uudelleen todentuntuksina mieleeni, joskaan ne eivät olleet enää samoja kokemuksia.

Toimintatapani oli spontaani siinä mielessä, että pystyin dokumentoimaan yllättäviä ja kiinnostavia tilanteita, mutta suunniteltu siinä mielessä, että olin varautunut mihin tahansa pitämällä (onneksi pienikokoisia) laitteita mukana. Kirjalliselle tutkimukselle aineiston merkitys on mahdollistaa läpikäymämme prosessin uudelleen konstruointi ja konstruoidun analysointi. Toimintatutkimuksen periaatteiden mukaisesti kaikkien toimijoiden ollessa yhtä tärkeitä, jokaisen osallisen ääni on saatava mahdollisimman todenmukaisesti kuuluviin, ja tämä onnistuu muokkaamattoman materiaalin avulla.

## V Analyysi

### 1. Alkumetrit

Tammikuussa, noin kuukausi ennen matkaani, soitin puhelun Pascalille ilmoittaakseni saapumisajankohdastani, sekä varmistaakseni, että hän on halukas työskentelemään kanssani. Sitä ennen olimme olleet sähköpostiyhteydessä muutamaan otteeseen. Selitin mitä toivoin projektiltamme; tekisimme yhdessä koreografian, jonka tekoprosessia analysoisimme yhdessä sen edetessä, ja josta kirjoittaisin tutkimuksen Suomeen palattuani. Pascal ilmaisi innokkuutensa tutkimuksen tekemiseen. Minulle oli tärkeää tietää, että hän oli orientoitunut tanssimaan kanssani kun saavun Burkinaan. Olin ottanut riskin tehdäkseni projektin, jonka toteutumisesta ei ollut takuita, joten minua rauhoitti tieto siitä, että työskentelykumppanini oli varannut aikaa yhteistyöllemme.

Saavuin Ouagadougouun 9. helmikuuta kello 23.00. Suomessa tapaamani Merceau Sanou oli minua lentokentällä vastassa, ja matkustimme yhdessä viiden tunnin bussimatkan Ouagadougousta Bobo-Dioulassoon. Matkan odotus oli vienyt yöneni ja olin matkustamisesta ja lentokentillä odottelusta väsynyt. Ouagadougoun lentokentällä odottelimme hetken taksia, jonka oli määrä viedä meidät bussiasemalle. Oli pilkkopimeää mutta lämmintä, ja minusta tuntui että oli enemmän kuin yö. Odottaessamme taksia bussiasemalle, istuimme ouagadougoulaisten muusikoiden kanssa, minä ainoana naisena, lentokentän viereisen parkkipaikan reunalla kahvilassa muovituoleilla. Miehet juttelivat minulle välillä ranskaksi ja välillä puhuivat keskenään omalla yhteisellä kielellään.

Täydessä bussissa soi vuorotellen coupé décalé ja reggae. Rytmiikkään musiikin soiminen kovalla volyymillä tuntui vapauttavalta. Tuijotin ulos yrittäen erottaa maisemasta joitakin elementtejä tiiviin mustan keskeltä. Heräsin, kun olimme perillä. Huomasin nukkuneeni melkein koko matkan. Otimme taksin, joka vei meidät Bolomakotéhen. Kello oli noin viisi aamuyöstä. Kaikki nukkuivat majapaikassani, ja jouduimme herättämään jonkun päästäksemme sisään. Merceau oli sitä mieltä, että asennamme malaria-verkon vasta seuraavana päivänä, mutta en halunnut mennä nukkumaan ilman sitä, ja ripustin sen roikkumaan katosta roikkuvaan naruun.



Verkkoni oli liian pieni yltämään leveän patjan reunojen alle, ja nukuin jalkoihini sotkeutuneen malariaverkon sisässä.

Ensimmäisenä päivänäni Bobo-Dioulassossa isäntäperheeni poika Inou esitteli minulle Bolomakotéta. Kävelimme kuumuudessa ja auringonpahteessa pitkin hiekkateitä tervehtien vastaan tulijoita. Päivä tuntui pitkältä, koska ei ollut mitään tarvetta kontrolloida aikaa, eikä kukaan tai mikään kontrolloinut minua. Kiireettömässä ilmapiirissä ihmisten ystävällisyys ja välittömyys saivat minut tuntemaan aivan kuin olisin ollut siellä jo pitempään. Pyysin Inoua viemään minut lopuksi Pascalin luo, ja löysimme hänet Freeman-kahvilasta, joka on hänen vakiopaikkansa. Pascal otti minut vastaan kovaäänisesti ja lämminhenkisesti. Vaihdoin muutamia sanoja projektimme liittyen ja hänen aloitteestaan sovimme harjoitukset seuraavaksi päiväksi aamu seitsemältä.

Seuraava päivä alkoi aamun kello 7.00 tanssiharjoituksilla. Tapasimme Freemanin kulmalla ja Pascal viitto minulle, ”Viens, on va faire une recherche” – tule, aloitetaan tutkiminen<sup>69</sup>. Tanssimme hiekalla pienessä katoksessa improvisoiden ilman musiikkia. Pascal oli valmentajan roolissa, hän laitto minut tanssimaan, varmasti nähdäkseen oliko minusta mihinkään. Välillä ehdottelimme toisillemme liikkeitä, joita toinen jäljitteli, ja välillä improvisoimme kontaktissa. Tämä oli meidän ensimmäinen tutkimuksemme. Liikkeellä kommunikoiden aloitimme toistemme tanssityyliin ja toisiimme tutustumisen.

Projektimme lähti nopeasti käyntiin ja olimme molemmat selkeitä ja suunnitelmallisia, mikä yllätti minua hieman. Olin varautunut väljempään aikatauluun ja verkkaisempaan tanssimisen aloitteluun. Mukauduin Pascalin rytmiin, sillä halusin nähdä kuinka paljon hän ottaa vastuuta projektistamme. Hänen suunnitelmaansa seuraten harjoittelimme ensimmäisellä viikolla joka päivä aamu seitsemältä samaan tapaan. Emme tosin olleet aivan täsmällisiä ajan suhteen, vaan joimme aamukahvit ja -teet ennen tanssimisen aloittamista. En ollut varma, oliko aamuvarhain intensiivisesti harjoittelu hänen normaali tapansa työskennellä. Minusta tuntui, että Pascal yritti tehdä minuun vaikutuksen päämäärätietoisuudellaan ja motivoituneisuudellaan.

---

<sup>69</sup> Ranskankielen sana 'recherche': tutkimus. Myös merkitys, etsintä.

Toisaalta aamulla tanssiminen oli järkevää, koska auringon noustua keskipäivää kohden lämpötila nousi tavallisesti yli neljänkymmenen.

Huomasin heti alussa, miten Pascal suhtautui työhönsä ja luovuuteensa pohdiskelevasti. Tanssissa, ja erityisesti nykytanssissa *tutkiminen* (la recherche) näytti olevan hänelle kaikkein tärkeintä. Tutkimus-sanalla Pascal tarkoittaa tietoista ja pohtivaa otetta tekemiseensä ja tapahtuneiden tanssitilanteiden sisällön arviointia. Tutkimisen välineitä ovat konkreettisesti liikkuminen eli tanssiminen sekä työkumppaneiden kanssa puhuminen tai oma mietiskely. Ensimmäisten harjoitusten jälkeen käymässämme keskustelussa hän sanoo:

Yksi asia minun kannaltani, työni kannalta, on se, että minä teen tutkimusta. Ensin tutkimus syntyy päässäni. Se pyörii, pyörii ja pyörii. Ja siellä on jotain, jonka on pakko tulla ulos<sup>70</sup>.

Kentällä sanan merkityksellä oli käytännöllisessä mielessä kaksi puolta. Ensiksi tutkimus on Pascalille mentaalista. Se merkitsee tarkastelua ja miettimistä, ja arvioiden perusteella valintojen tekemistä ja suunnan valitsemista. Toinen puoli on tanssimisen akti; tanssiessämme tutkimme ja arvioimme liikkeellisiä ideoitamme. Pascalin sanojen mukaan improvisoiva liikemateriaalin etsintä on kuvainnollisesti tyhjän säkin täyttämistä<sup>71</sup>. Samalla tutkimme myös toisiamme ja toistemme tapoja tuottaa liikettä, toistaa ideaa joka miellyttää, sekä uudelleen muokata sitä.

Ensimmäisessä keskustelussamme Pascal kuvailee, mitä tanssin ja liikkeiden etsintä hänen mielessään aiheuttaa. Hän vertaa sitä matkustamiseen ja hengitykseen, mutta hänellä on tapana käyttää sanaa hengitys (respiration) sanan inspiraatio (inspiration) sijaan. Aluksi luulin hänen käyttävän sanaa kuvailevassa mielessä, mutta myöhemmin François kertoi minulle, että Pascal tarkoittaa hengityksellä inspiraatiota. Tosin ranskankielen sana *inspiration* tarkoittaa myös sisäänhengitystä.

---

<sup>70</sup> Pascal, 11.2.2009: "Un truc qui est, par rapport à moi, par rapport à mon travail, moi même je fais une recherche. D'abord la recherche ça vient là, sous ma tête. Ça tourne, ça tourne, ça tourne. Et il y a quelque chose, c'est obligé qu'il y a quelque chose qui sors".

<sup>71</sup> Keskustelu 11.2. 2009

Tutkiessamme eli tanssiessamme improvisoiden ja ilmaisten mielipiteitämme, välitimme toisillemme kokemuksiamme liikkeistä. Ensimmäisten päivien aikana tutustumme toistemme esteettiseen makuun tanssissa. Pascalilla oli joka aamu kokeiltavaksi jokin valmiiksi mietitty lyhyt tanssipätkä, jota harjoittelimme muutaman kerran, ja josta jatkoimme improvisoimalla. Omat ideani tulivat aina näiden improvisointien lomassa. Ideani olivat enemmänkin tuntemuslähtöisiä. Pascal hallitsi selvästi tilanteita, mutta halusin myös tuoda omia ideoitani kokeiltavaksi nähdäkseni kuinka vastaanottavaisia olemme toinen toisillemme. Liikkeellinen kommunikaatiomme oli esteetöntä. Otin vastaan Pascalin ideat avoimesti ja innokkaasti harjoitellen, ja Pascal näytti pitävän ideoistani.

Kuvasimme videokameralla improvisointiamme, jota katselimme harjoitusten jälkeen ja arvioimme tanssimistamme. Tämä oli myös Pascalin idea ja osa hänen ajatustaan tutkimisesta. Muutaman ensimmäisen päivän tanssimme ilman musiikkia, mutta syntyvä liikemateriaali oli perkussiivista. Tanssiessaan Pascal aksentoi liikkeitään hyräilemällä rytmikkäästi. Neljäntenä harjoituspäivänä harjoittelimme myös iltapäivällä, joten meillä oli enemmän yleisöä harjoitellessamme. Muutama muusikko tuli spontaanisti yksi kerrallaan mukaamme soittaen djembeä, baraa ja doundounia. Musiikki toi kyllä tanssimiseemme paljon lisäenergiaa. Toistimme harjoittelemiamme tanssipätkiä ja improvisoimme spontaanisti vuoron perään ja myös kontaktissa. Koska meillä oli katsojia, pystyin antamaan videokameran jollekin yleisöstä. Yleisön läsnäolo teki meistä energisempiä ja sai meidät yrittämään entistä enemmän.

### 1.1 Teema: la beauté d'une femme

Ensimmäisten harjoitustemme jälkeen keskustellessamme projektistamme Pascal kertoi suunnitelleensa koreografiallemme teeman: naisen kauneus (La beauté d'une femme). Koin suunnitelmallisuuden positiivisena, mutta teeman aiheen kannalta koin liikaa huomiota itseeni, koska olin meistä ainut nainen. Olin valinnut toimintatutkimuksen, ja yhtäkkiä tunsin olevani aivan tutkimuksen keskiössä. Olin halunnut tehdä koreografian muutaman hengen ryhmässä, mutta emme ehtineet edes keskustella siitä ennen ensimmäisiä harjoituksiamme. Tässä vaiheessa toivoin, että mukana olisi ollut muita tanssijoita ja ainakin yksi toinen naispuolinen.

Ilmaisin ehdotukseni Pascalille, mutta hän halusi tehdä dueton, jota oli jo alkanut suunnitella. Hän kertoi aloittaneensa teeman miettimisen jo marraskuussa, kun olin ottanut yhteyttä Bolomakoté-festivaalin järjestäjään, Lamien Bertiniin selittääkseni lyhyesti projektista, jonka olin halukas toteuttamaan ja kysyäkseen Pascalin yhteystietoja, ja Lamien oli välittänyt viestini Pascalille.

Ensimmäisten päivien aikana puhuimme paljon teemasta. Halusin ymmärtää Pascalin ajatuksen mahdollisimman tarkkaan, ja myös kyetä hahmottamaan aiheen paikallisessa kontekstissa laajemmin. Aivan aluksi Pascal kuvaili teemaa näin:

Esimerkiksi, jos olet hyvin pukeutunut, olet kaunis, vaatteesi ovat kauniit... Näetkö, se vetää poikia puoleensa. Ja jos olet poikien mielestä kaunis, he lähestyvät sinua. Tytön kauneus, siihen sisältyy kunnioitus poikia kohtaan ja myös itsensä kunnioittaminen. Siistinä ja kauniisti pukeutuneena sinusta tulee entistä kauniimpi.<sup>72</sup>

Kyselin aiheesta, sillä halusin etäännyttää itseni sen keskiöstä. Toivoin saavani syvällisiä ja symbolisia vastauksia. Koin naisen roolin esittämisen koreografiassa epäeettisenä tutkimukseni kannalta. Teeman toteuttamisen kannalta joutuisin tuomaan julki omia kokemuksiani kauneudesta ja ilmaisemaan kauneutta liikkeelläni. Minun piti pystyä tutkimaan tapahtumia yhdessä työskentelykumppanieni kanssa, mutta minusta alkoi tuntua, että he halusivat tehdä tutkimuksen minusta. En tuntenut itseäni enää tutkijaksi, vaan oman persoonallisuuteni oli pakko olla mukana, jotta olisin voinut alkaa synnyttää liikemateriaalia teemasta.

Varhain aamulla 15. helmikuuta olimme lainanneet mopon Pascalin ystävältä ja ajaneet noin kolmen vartin matkan Guinguette-nimiseen paikkaan Kou-joen varrelle, missä ihmiset tapaavat viettää vapaapäivää ystävien kanssa. Löysimme pienen aukean vähän etäämpänä väkijoukoista, asetimme videokameran maahan ja aloimme tanssia. Pascal halusi viedä minut sinne inspiroituaksemme luonnosta ja kuullaksemme

---

<sup>72</sup> Pascal, 11.2.2009: "Par exemple tu es bien habillé, tu es belle, ton habillement il est jolie. Tu vois, ça, ça attire. Tu vois ça attire les garçons. Et si les garçons trouvent que tu es *belle*, ils vont commencer de venir vers toi. Tu vois. La beauté d'une fille, ça se trouve le respect vers les garçons, en soi même, être propre, bien habillé, tu deviens plus belle encore."

lintujen laulun, joen virtauksen ja tuulen synnyttämää musiikkia. Pehmeällä hiekalla puiden ympäröimänä tanssiminen oli vaikuttava kokemus. Hiekan valuminen vaatteiden sisään ei enää haitannut, koska iho oli jo kauttaaltaan hiekkainen mopolla ajetun matkan jälkeen.

Harjoittelun jälkeen jatkoimme teemasta keskustelua. Pascal tuntui ymmärtävän vaikeuteni teeman suhteen, ja hän ehdotti, että menemme haastattelemaan joen varrella olevia naisia aiheesta.

Tuolla on noita naisia. Mennään kysymään heiltä. [...] Mikä idea! Näetkö, olemme tulleet etsimään täältä jotakin, olemme löytäneet, ja etsimme lisää.<sup>73</sup>

Juttelimme muutaman naisen ja miehen kanssa vuoron perään ja kaikki kuvailivat kauneutta voimakasluonteisuutena ja persoonallisuutena parin miehen naista alistavaa vastausta lukuun ottamatta. Pascal hermostui hieman miesten vastauksista ja painotti, että hänen mielestään nainen ja mies ovat tasa-arvoisia. Kysyessäni naisilta mikä saa heidät tuntemaan itsensä kauniiksi, ensimmäinen spontaani vastaus kuului: ”Koska se miellyttää minua”.

Naiset kysyivät puolestaan minulta miten naiset minun kotimaassani suhtautuvat kauneuteen. Selitin heille omaa kokemustani siitä, että Suomessa naiset eivät tunnu korostavan kauneuttaan samalla tavoin kuin heillä päin naiset tekevät. Suomalaisen naisen kauneus on luonnollisuutta eli riisuttua ja yksinkertaista – ei huomiota herättävää, mielikuvituksesta ja näyttävää. Burkinassa minusta myös tuntui, että Suomessa kauneus ei ole olennaista ja sitä vähätellään, vaikka ristiriitaisesti samaan aikaan naiset lukevat naistenlehtiä ja manipuloivat omaa persoonallista kauneuttaan uusimpien trendien mukaan ja laihduttavat tavoitellessaan ideaalivartaloa, josta satojen naistenlehtien kansissa on malliesimerkkejä.

Lähestyin aihetta ääripäistä käsin kamppaillessani rooliani vastaan, vaikka oikeasti olin kiinnostunut ja inspiroitunut siitä vapautuneessa ympäristössä. Todellisuudessa

---

<sup>73</sup> Pascal, 15.2.2009: ”Il y a les femmes là-bàs, On va les poser la question. Quelle idée! Tu vois, on est venu chercher quelque chose ici, on a trouvé, et on va chercher encore.”

teemalla ei ollut niin paljon merkitystä projektimme kannalta. Olennaista oli tutkia koreografiamme tekoprosessia.

Teema syveni ja selkeytyi edelleen kun tapasin François'n ensimmäisen kerran vain pari päivää myöhemmin, 17. Helmikuuta. Pascal oli suunnitellut kaiken valmiiksi. Emme tavanneet kantakahvilassa, Freemanissa, vaan parin korttelin päässä toisessa kahvilassa, jossa käy vähemmän väkeä ja on rauhallisempaa. Tuolloin tarkoituksemme oli keskustella projektistamme ja teemasta. François tarttui heti teemaan runsaalla kielellä, ja kuvaili mitä kauneus merkitsee hänelle:

Minulle jokin, joka on hyvin kaunista, on laadultaan positiivista, jotain joka iskee. Halu... kun näen sen asian, ulkonäkö provosoi esiin ajatuksen, hän on kaunis.<sup>74</sup>

François ehdotti koreografialle nimeksi 'Kohtaaminen' (La Rencontre) kaivaten helppotajuisempaa ja paljastavampaa nimeä. Minä tai Pascal emme oikein innostuneet ajatuksesta. Halusimme jättää teokseen tilaa arvoituksille. Kuitenkin projektin edetessä tulen huomaamaan, kuinka luominen perustuu aiheisiin, joilla on aina jokin konkreettinen vastine. Kun alamme tästä työstä teostamme, annan Pascalin ja François'n työskentelymenetelmien johdattaa. Tämä tapahtuu väistämättäkin, sillä he ovat työskennelleet paljon yhdessä.

Tuolloin 17. helmikuuta inspiroituneella tapaamisellamme kehittelemme ja ideoimme teoksemme alustavasti melkein kokonaan alusta loppuun. Teoksen vaiheet nivoutuvat tarinaan kohtaamisesta, mutta emme vielä lyö teoksen nimeä lukkoon. Minä olen vielä hämilläni teeman ja tarinan sisällöstä, mutta tyytyväinen aistiessani keskellämme vastavuoroisuutta.

Huomasin vasta Suomessa keskustelujamme litteroidessa yrittäneeni muuttaa omaa syntynyttä positiotani keskuudessamme, enkä kuunnellut neutraalisti mitä Pascal ja François minulle sanoivat. Raivasin retorisesti hallittua reviiriä ympärilleni. Koko

---

<sup>74</sup> François, 17.2.2009: "Pour moi, quelque chose qui est vraiment belle, c'est quelque chose qui est doté de qualité positive, déjà qui frappe. Envie de... quand je vois la chose, l'apparence provoque la chose, elle est belle."

projektin loppuun ajattelin teeman kuvainnollisesti ja yleisemmällä tasolla, mutta jälkeinpäin tajusin, että Pascal ja François käyttäytyivät vain kulttuurilleen ominaiseen konkreettisen avoimeen ja mutkattomaan tapaan. Sama avoimuus ja konkreettisuus tulivat toistumaan esityksen liikkeellisessä kerronnassa.

## 1.2 Nykytanssi suhteessa perinteiseen tanssiin

Jo alussa puhumme Pascalin kanssa nykytanssista ilman, että meidän tarvitsee tarkentaa toisillemme toistemme käsityksiä, sillä tanssiessamme ja improvisoidessamme ei syntynyt ongelmatilanteita, joissa meidän tarvitsisi pyytää toista selittämään ja avaamaan tekemistään mitä tulee liikkeelliseen kanssakäymiseen. Kehonkieleemme sopivat hyvin yhteen, mikä on silkkaa sattumaa.

Kuitenkin määritelmämme ovat erilaiset. Pascalille ja François'lle nykytanssi seuraa jollain tapaa perinteisen tanssin jatkumoa. Oma kokemukseni nykytanssista pohjautuu pääosin näyttämötaiteeseen, ja suhtaudun siihen sekä tutkijana että tanssijana. Pascal on aloittanut perinteisillä tansseilla, joten hänellä on niistä vahva tuntemus. François selittää, kuinka initiaatioiden läpikäyneillä on hyvä tuntemus ruumiistaan<sup>75</sup>, koska initiaatiotilanteessa tanssit tulee esittää mahdollisimman virheettömästi. Pascal kuvailee perinteistä tanssia:

”Afrikkalainen tanssi on meidän tapamme. Kastajaiset, häät... afrikkalainen tanssi oli isoisiemme ja -äitiemme tanssia. [...] Se on kunnioituksen osoitusta. Jos sinulla ei ole antaa lahjaa, lahjasi on mennä tanssimaan, osoittaa, että olen kanssasi hyvässä tai pahassa.”<sup>76</sup>

Ensimmäisessä keskustelussamme 11. helmikuuta Pascal kuvailee nykytanssia tienä luovuuteen ja *avautumiseen*. Hän kokee, että nykytanssilla menestyy nykyisin

---

<sup>75</sup> François, 30.3.2009: ”Savoir danser là, voudrait dire que vraiment, on a appris beaucoup des choses, bon, on sait faire beaucoup des choses avec le corps.” (Tanssimisen oppiminen tarkoittaa, että opimme monia asioita, *osamme* tehdä monia asioita ruumiilla.)

<sup>76</sup> Pascal, 31.3.2009: ”La danse africaine c’est notre coutume. Le baptême, le mariage... La danse africaine, c’était la danse de nos grands parents, de nos grandes mères. [...] c’est un signe de respect. Même si tu peux pas donner un cadeaux, ton cadeaux c’est d’aller danser, aller montrer que je suis avec toi. Dans le meilleur ou le pire.”

paremmin kuin perinteisellä tanssilla<sup>77</sup>. Nykytanssiin liittyy improvisaation ja innovoinnin vapautta toisella tavalla kuin perinteiseen tanssiin.

Alphonse Tiéroun mukaan ”improvisaatio Afrikassa ei perustu spontaaniuteen kuten lännessä, mutta ennemminkin improvisoijan luovaan mielikuvitukseen, joka kohdistuu johonkin kaikkien tuntemaan aiheeseen<sup>78</sup>”. Käytännössä tämä tarkoittaa, että tuttuja tietyn rytmin liikkeitä tehdään varioiden ja järjestystä muuttamalla. Mahdollisuudet ovat aina rytmin sallimissa rajoissa – estetiikkaan kuuluu tuottaa mahdollisimman paljon, tai mielellään ainoastaan samaisen tanssin liikkeitä, minkä vuoksi improvisointi edellyttää laajaa rytmien ja tanssien tuntemusta.

Se, missä suhteessa länsiafrikkalaiset perinteiset tanssit ovat länsimaiseen nykytanssiin, on kokonaan toinen keskustelu, mutta on huomattava, että Pascal tiedostaa läntisen vaikutuksen, tai ainakin läntiset yhteydet paikalliseen nykytanssiin. Bobo-Dioulassossa käy Eurooppalaisia tanssijoita ja koreografeja, tai Euroopassa oppinsa saaneita paikallisia, pitämässä kursseja ja koulutuksia kaiken aikaa. Bobo-Dioulassosta kotoisin oleva Filibert Tologo on Pascalin mukaan suunnannäyttävä muille paikallisille tanssijoille<sup>79</sup>. Tologo on Euroopassa saavuttamallaan tanssimenestyksellä saavuttanut kotikaupunkinsa nuorten tanssijoiden kunnioituksen.

Tologo oli sopivasti esiintymässä soolollaan Bobo-Dioulasson Ranskan kulttuurikeskuksessa maaliskuussa. Muuten asia ei todennäköisesti olisi edes noussut esiin. Esityksen jälkeen istuimme nuoren tanssijaväen sekä Tologon kanssa keskustelemassa hänen soolostaan ja tanssista. Odotin jännityksellä hetkeä kun Pascal avasi suunsa, sillä en tiennyt ollenkaan millainen asetelma heidän välillään oli. Pascal osoitti suurta kunnioitusta Tologoa kohtaan. Hän kutsuu Tologoa ’vanhaksi isäksi’ (le vieux père), joka on paikallinen tapa ilmaista kunnioitusta toisen tietämyksen, taitojen tai kykyjen syvyydestä. Minun näkökulmastani Tologo on yksi tanssija kaupungin lahjakkaiden tai innokkaiden tanssijoiden joukossa, joskin hän lienee menestynein esityksen lippuhinnasta ja koreografian lavastuksesta päätellen.

---

<sup>77</sup> Pascal, 11.2.2009: ”Voilà danse africaine, il est bien. Il est bien pour le corps, mais à notre jour, aujourd’hui, c’est le contemporaine qui tourne, qui marche bien.”

<sup>78</sup> Tiérou 1998, 32.

<sup>79</sup> Keskustelu 31.3.2009,.



Nykytanssista on hänen jälkeen tullut hitti Bobo-Dioulassossa. Sen vuoksi asian esiin nostaminen on olennaista<sup>80</sup>. Pascal ihailee avoimesti häntä ja ilmaisee selkeästi, että Tologo on ensimmäinen: ”Ketkä näyttävät suunnan? Se on Filibert. Hän on aloittanut nykytanssin ennen meitä.”<sup>81</sup>

Viimeiseksi, keskustelussamme 13. maaliskuuta Pascal kuvailee nykytanssin luonnetta epäjärjestyksenä vertaamalla sitä puusta pudonneisiin lehtiin, jotka makaavat maassa jokainen lehti osoittaen eri suuntaan, ”koska kukaan ei ole määrittelemässä niitä, [tanssi] syntyy itsestään”<sup>82</sup>. Pascal korostaa voimakkaasti tanssissa ja taiteessa olevan keskeistä tekemisen pakottamattomuus. Hänelle nykytanssi on jotain, joka perustuu ideoiden virtaukseen, välittömään ja sensuurittomaan luomiseen. Pascalin sanoin,

”nykytanssin arvo on *hengitys* [inspiraatio]. Se on ruumis, joka puhuu.”<sup>83</sup>

### 1.3 Suunnitelmia

Ensimmäisten harjoitusten jälkeen käydyssä keskustelussa Pascal toi esiin paljon ideoita, joita en osannut odottaa. Hän mainitsee keskustelussa soittimet, joilla hän haluaa teoksen musiikin toteutettavan: bara, korokoro ja huilu<sup>84</sup>. Sovimme, että annan hänelle rahaa kahteen Baraan tarvittaviin tarvikkeisiin ja hän valmistaa ne itse, mikä tulee toki halvemmaksi kuin valmiiden soittimien hankkiminen. Lisäksi hän suunnitteli, että tarvitsemme kolme suurta kalebassia lavastusta varten, ja joiden kanssa myös improvisoisimme. Pascalin kuvaus kalebassin merkityksestä on samalla

---

<sup>80</sup> Tologon soolon perusteella määrittelin tyylin melkein puhtaasti nykytanssiksi. Siinä oli hyvin vähän länsiafrikkalaisen tanssin piirteitä. Tällä tarkoitan, että teoksessa ei esimerkiksi ole tunnistettavia liikkeitä perinteisistä burkinalaisista tansseista, tai yleisistä Guinealaisista tansseista, ja tanssin rytmien käsittely on vapaata, mikä on perinteiseen kontekstiin nähden uutta.

<sup>81</sup> Pascal, 3.1.2009: ”Qui montrent le chemin? C’est Philibert. Lui il a commencé la danse contemporaine avant nous.”

<sup>82</sup> Pascal, 13.3.2009: ”parce qu’il y a personne qui les classifie comme ça. Ça vient seul.”

<sup>83</sup> Pascal, 31.3.2009: ”La valeur de la danse contemporaine c’est la respiration [inspiration]. C’est le corps qui parle.”

<sup>84</sup> Korokoro, burkinalainen rakorumpu, on n. 50 cm pitkä puusta koverrettu kaartion muotoinen rumpu, jossa on kaksi n. 5 cm leveää aukkoa koko rumpun pituudelta. Korokoroa soitetaan puukepeillä ja aukkojen eri kohtiin soittamalla saadaan aikaan eri sävelkorkeuksia.

tavoin konkreettinen ja arkipäiväinen kuin kuvaus teemasta, ja myös liittyy naisen symboliikkaan. Pascal kuvailee:

”Usein nainen menee etsimään vettä. Näetkö, hän tuo sitä tynnyrissä, hän kantaa, hän palaa, hän antaa kalebassin miehelleen, joka ottaa ja juo. Näetkö, se on afrikkalaisen naisen väri. Niin kuin nainen.”<sup>85</sup>

On kiinnostavaa ja ehkä imartelevaakin, että minä sovin tähän teokseen kuvaamaan afrikkalaista naista, vaikka olen valkoisine hiuksineni voimakkaassa kontrastissa ympäristöni kanssa. Toisaalta Bobo-Dioulassossa ihmiset ovat tottuneet länsimaalaisiin, vaikkei kaupunki kovin turistinen olekaan. Pascal ei suhtaudu omaan kulttuuriperinteeseensä possessiivisesti, vaan jakaa sen kanssani täysin. Vaikka hän tuo julki vahvaa afrikkalaista identiteettiään<sup>86</sup>, se ei luo kuilua välillemme, sillä hänelle afrikkalaisuus syntyy ennemminkin luonteenpiirteistä, käyttäytymisestä ja tavoista kuin ihonväristä, perimästä ja kotimaasta. Tällaista käyttäytymistä ja hyviä tapoja osoittaa esimerkiksi sairaana olevaa ystävää katsomaan meneminen tai edellä mainittu esimerkki häätjuhlaan osallistumisesta tanssillaan. Molemmat perustuvat huomioon ottamiseen ja avuliaisuuteen. Kuten teoksemme teema, kauneus, ilmenee ennen kaikkea luonteessa, näin on myös afrikkalaisuuden kohdalla.

Alussa Pascalilla on suuret odotukset. Hän toivoo pääsevänsä Suomeen ja hän ideoi jo ensimmäisenä päivänä, että jatkaisimme yhdessä työskentelemistä tulevina vuosina. Vaikka minulla oli aluksi aikomuksena etsiä hänen kanssaan pari muuta tanssijaa työskentelemään kanssamme, tämä ei onnistu. Hän tarttuu minuun ja ajattelen, että hän pitää minua mahdollisuutena päästä Suomeen esiintymään ja opettamaan, ja että hän haluaa pitää mahdollisuuden itsellään. Koen, että osittain tästä syystä emme tee koreografiaa useammalle tanssijalle. Päätän keskittyä projektiimme nykyhetkellä,

---

<sup>85</sup> ”C’est la couleur de la femme”: Värillä Pascal tarkoittaa tulkintani mukaan tunnelmaa. Välillä hänen kuvainnollinen mutta suppea ranskankielensä tuottaa ilmaisuja, joita on vaikea ilmaista sujuvin fraasein. Myöhemmin Pascal kuvailee kalebassin symboloivan myös maailmaa pyöreän muotonsa vuoksi.

<sup>86</sup> Adjektiivi ’afrikkalainen’ toistuu Pascalin puheessa usein, mutta sana ei tarkoita olla yleistävä. Se myöskään voi perustua mihinkään teoreettiseen sanan määritelmään, eikä se ole kulttuurisesti diskursiivinen, vaan kokemuksellinen ja paikallisen kulttuurin huomioon ottaen yhteisöllisyyttä kuvastava termi. Pascal korostaa sillä omaa paikallisuutta ja kuuluvuutta joukkoon. Afrikkalainen on myös vastakohtana eurooppalaiselle, mutta sanoilla kuvataan enemmänkin tiettyjä luonteenpiirteitä, kuin etnistä taustaa. Afrikkalaisuus on ilmaisemassa omaa ylpeyttä ja oman arvon tuntoa.

vaikka järjestäisinkin hänet mielelläni suomeen esiintymään, sillä en voi vielä luvata hänelle mitään. Tämä ei kuitenkaan synnytä ongelmia vuorovaikutukseemme – päinvastoin, ideoiva puhuminen luo energiaa työskentelyymme.

## 2. Edellytykset projektille

Projekti lähti käyntiin aloitteestani, mutta Bobo-Dioulassossa Pascal otti aluksi kaiken vastuun käytännön järjestelyistä. Hän suunnitteli milloin harjoitteleimme ja minkälaiset harjoitukset pidämme. Hän suunnitteli koreografian teeman ja järjesti meille muusikon. Olosuhteet yhteisen teoksemme työstämiselle ja muokkaamiselle syntyivät alussa tehtyjen valintojen pohjalta. Olin itse alussa enemmän tarkkailevassa ja tutustuvassa roolissa minulle uudessa kulttuurissa.

Hetket, joilla harjoittelutilan vuokraaminen, mopon hankkiminen tai teokseen tarvittavien soittimien ideointi tapahtuu, ovat Pascalin ja François'n muutokseen pyrkivää väliintuloa<sup>87</sup> eli interventiota. He ehdottavat, minä puntaroin asiaa, ehdotan ehkä jotakin muutosta tai lisäystä, ja toimin resurssieni mukaan. Lavalla pärjäämme vähällä. Kaksi baraa, korokoro, kolme suurta kalebassia, sekä esiintymisvaatteet ovat kaikki uusi, mitä lavalla tulee näkymään.

Alkavalla toiminnallisella tutkimuksella oli omat käytännön haasteensa. Aina voi sairastua, ja matkustin Burkinaan kaikista kuumimpaan vuodenaikaan. Elimistöni ei ollut tottunut jatkuvaan 40-45 asteen lämpötilaan ja malarian estolääkityksen takia olin perustilaltani huonovointinen ja voimaton. Projektin kuluessa ehdin sairastaa kaksi malariaa, ja yhden äkäisen suolistotulehduksen. Välillä harjoittelu keskeytyi myös François'n ja Pascalin sairastelun vuoksi. Paikalliset kärsivät varsinkin kuumimpaan ja kuivimpaan vuodenaikaan usein nuhasta pölyn ja hiekan vuoksi. François sairasti helmikuun loppupuolella vesirokon. Sairastamiset vievät aikaa harjoittelulta, mutta onnistuimme kuitenkin toteuttamaan projektin loppuun saakka. Matkalla eteen tulevat haasteet synnyttivät tilanteita, joissa jouduimme tarkkailemaan vuorovaikutukseemme toimivuutta.

---

<sup>87</sup> Heikkinen & Jyrkämä 1999, 44.

Koska kulttuurinen taustamme on erilainen, koemme projektin eri tavoin. Minun elämäni on länsimaalaiseen tapaan fragmentoituneempaa ja kiivastahtisempaa kuin burkinalaisten työkumppanieni. Kun teoksemme alkaa olla rakenteeltaan valmis, helmikuun viimeisenä päivänä keskustellessamme Pascal sanoo: ”olen sitoutunut, minun on kunnioitettava tätä sitoumusta.” Hän jatkaa, ”en välitä rahoistasi, se on täällä”. Hän osoittaa sydäntään: ”arvo on tämä.”<sup>88</sup> Teoksen työstäminen on hänelle kuin mikä tahansa työ: sillä pyritään hankkimaan toimeentuloa. Pascal ja François tarkoittavat esityksen (sekä mahdollisten tulevien esitysten) lippumyynnillä saavutettuja tuloja.

Toisaalta meitä yhdistää halu tehdä taidetta, joka perustuu tarpeeseen käsitellä omia ajatuksia luomisen kautta, eikä ehdollistu muiden tekijöiden, kuten rahan tai ajan kautta. Motivaation kannalta olisimme voineet toteuttaa projektin ilman taloudellisia resursseja, mutta käytännössä se ei olisi ollut mahdollista. Resurssieni vuoksi ja maan matalan valuutan arvon vuoksi pystyimme myös panostamaan teokseen hieman enemmän kuin mikä olisi minulle mahdollista kotona Suomessa tai mihin Pascal ja François ovat tottuneet Burkinassa. Myös tämä vaikutti meidän kaikkien motivaatioon positiivisesti.

## 2.1 Harjoittelu

Pascal on suunnitellut harjoitteluaiakataulumme ensimmäiselle viikolle; harjoittelisimme joka aamu kello 7.00, ja lisäksi illalla pimeän tullen tarpeen mukaan. Harjoittelupaikoista ei ole erikseen puhetta, ja ajattelen, että asia on jo järjestyksessä. Minulla ei ole erityisvaatimuksia harjoittelupaikan suhteen, ainakaan aluksi. Ensimmäisinä päivinä harjoittemme Bolomakotéssa erään muusikon, Manin ja hänen perheensä pihassa, jossa korttelin muusikoiden ja tanssijoiden on usein tapana harjoitella. Manin piha on tasaisempi kuin useat muut pihat Bolomakotéssa. Harjoitteluun tarkoitettulle alueelle on rakennettu iso katos, joka suojaa porottavalta auringolta keskipäivällä.

---

<sup>88</sup> Pascal, 28.2.2009: ”J’ai fait un engagement, je dois respecter cet engagement. [...] Je m’en fou de ton argent, c’est là [montre le coeur] c’est la valeur.”

Pascal ei pidä Manin pihaa kuitenkaan ideaalina harjoittelupaikkana tilan pienuuden vuoksi. Hän myös haluaa harjoitella rauhallisemmassa paikassa. Jossakin, missä tutun korttelin väki ei pääse vapaasti poikkeamaan luomistilassamme. Minun sileät jalkapohjani eivät puolestaan ole tottuneet karkealla hiekalla tanssimiseen. Isompiakin kiviä on joukossa.

Tilan ja tilanteen uutuus ja kontrolloimattomuus kuitenkin viehättää minua. Minua viehättää meitä katsomaan tuleva väki ja liikkumisestamme inspiroituvat tanssivat lapset. Kestän hiekan tarrautumisen paksuina kerroksina ihooni nilkoista poskiin, sekä kivien puremat jalkapohjissani.

Muutaman päivän päästä kokeilemme onneamme kävelymatka-etäisyydellä sijaitsevassa Ranskan kulttuurikeskuksessa<sup>89</sup> ja pariin otteeseen meillä on tuuria päästä päälavalle harjoittelemaan, vaikkemme ole sopineet tilan vuokraamisesta etukäteen. Keskuksen johtaja ei veloita meitä harjoittelusta.

Ranskan kulttuurikeskuksessa harjoitellessamme saamme käyttöömmekannettavan CD-soittimen, mutta emme saa aina musiikkia kuulumaan, koska osa poltetuista CD-levyistä ei toimi soittimessa. CD-levyltä tuleva musiikki ei kuitenkaan ole tärkeässä osassa tanssiamme, koska aiomme rakentaa teoksen muusikon kanssa. Pienet tekniset ongelmat kuitenkin tuottavat pieniä pettymyksiä. Ensimmäiset aamuharjoitukset Bolomakotéssa olivat inspiroivia jo uutuuden tunteen vuoksi, mutta myös aamun hämärän vaihtuessa auringonpaisteeseen, vähitellen heräävä kaupunginosa sekä konkreettisesti paljaalla hiekalla tanssiminen toivat aisti-virikkeitä. Kulttuurikeskuksen hienolla esiintymislavalla oli tanssimatot ja kokonaisuus musiikkilaitteineen oli edustava modernia hienoutta. Kyseisellä lavalla esiintyy välillä hyvinkin nimekkäitä artisteja.

Parina päivänä meidän on harjoiteltava keskuksen pihassa nurmikolla, koska päälava ja salit ovat varattuja. Kaikki salit ovat varattuja pitkälle eteenpäin. Ehdin ehkä innostua liikaa tilavan päälavan hienoudesta (ja lavan tuottamasta kotoisuuden tunteesta) tanssimattoineen. Harjoittelutilamme on kulttuurikeskuksen kahvilan ja

---

<sup>89</sup> Centre Culturel Français Henri Matisse, Bobo-Dioulasso (<http://www.cfhenrimatisse.com>)

vilkasliikenteisen autotien välissä. Ruohikko on alustana tahmainen ja liikkuminen ei ole yhtä liukuvaa. Tanssimisemme muuttaa tilaa, jossa olemme. Paikka, jossa olemme päättäneet tanssia, on yleensä tyhjä.

Kun 15. päivä olimme lainanneet mopon ystävältä ja menneet Guinguette-joen varrelle tanssimaan, paluumatkalla Pascal näytti minulle Centre Siraban, edesmenneen Désirée Somén, Pascalin ensimmäisen tanssinopettajan perustaman kulttuurikeskuksen. Pascal kertoi, että hänet tunnetaan Sirabassa, ja hän saa harjoitella siellä ilmaiseksi, tosin ilman sovittuja aikatauluja sillä riskillä, että salit ovat varattuja. Tarvitsemme oman mopon kulkeaksemme sinne päivittäin.

Videoimme harjoituksiamme melkein jokaisena päivänä ensimmäisen kahden viikon aikana, mutta myös videokameraan liittyi teknisiä haasteita. Usein halutessamme katsoa harjoituksia videolta akku loppuu, ja kameran näyttö oli pieni. Lainakamera ei ollut yhteensopiva tietokoneeni kanssa, joten emme voineet siirtää videomateriaalia tietokoneelleni katseltavaksi. Olisin tietenkin voinut valmistautua paremmin matkaan ostamalla videokameran matkaa varten, mutta toisaalta en ollut itse suunnitellut käyttäväni materiaalia vielä kentällä kovin laajamittaisesti.

Kameran käyttö yhteisenä analyysivälineenämme teoksen luomis- ja harjoitteluvaiheessa oli Pascalin idea, ja lainakameran yhteensopimattomuus tietokoneeni kanssa selvisi vasta kentällä. Yritimme polttaa materiaalia CD-levyille internet-kahviloissa ja kokeilimme erään ranskalaisen Bobo-Dioullassossa asuvan koreografin tietokonetta, mutta kamera olikin liian vanha, eikä oikeaa ajuria löytynyt internetistä. Pascalin toivoma videokameran käyttötarkoitus projektissamme jäi käytännön asettamien rajojen vuoksi. Videokameran käyttäminen prosessissa mukana kulkevana palautevälineenä jäi vähemmälle ensimmäisten viikkojen jälkeen ja käytimme sitä pääosin tallennusvälineenä.

## 2.2 Mopo

Guinguette-joella puheeksi tullut moponhankinta toteutuu jo kuusi päivää myöhemmin, helmikuun 21. päivä, mikä mahdollistaa noin puolen tunnin ajomatkan päässä

sijaitsevaan Sirabaan kulkemisen. Merceau, joka on tullut hakemaan minua lentokentältä ja joka on järjestänyt asumiseni, hoitaa asian Pascalin kanssa. Hän on ensisijainen vastuuhenkilöni, joten paikallista tapaa kunnioittaen minun kuuluu neuvotella kaikki isot asiat hänen kanssaan.

Mopon hankinta tapahtuu niin, että Merceau ja Pascal käyvät kahden kesken katsomassa, mitä on tarjolla. Tähän menee vain puoli päivää. Iltapäivällä he palaavat luokseni ja kertovat löytäneensä kaksi edullista käytettyä mopoa. Toinen on melkein puolet toista kalliimpi, ja valitsen halvemman, joka maksaa 200 000 CFA:ta, eli 305 euroa. Menemme pankkiautomaatille ja nostan heille rahaa. Mopo vaatii vielä pientä huoltoa, ja se käy vielä huoltamon kautta, missä se viipyy kokonaisen vuorokauden, ennen kun saapuu Pascalin pihaan.

Pascal on onnellinen moposta ja kiinnittää siihen tarran, jossa lukee DIEU MERCI! – Kiitos Jumala! Lisäksi hän liimaa mopoon Marian ja Jeesuksen kuvat. Paikallisilla on tapana liimailla mopoihinsa tarroja tuntomerkeiksi, ja niiden tehtävä on myös kertoa jotakin omistajastaan. Jotkut liimaavat mopoonsa esimerkiksi suosikkilaulajansa kuvan tai Burkina Fason lipun. Erilaisia tarroja voi ostaa torilta tai kierteleviltä myyjiltä.

Mopon saatuamme, parin päivän ajan kokeilemme aamuisin onneamme onko Siraban sali tai päälava vapaana, ja harjoittelumme onnistuu tällä tavoin. François on mukana Siraban harjoituksissa. Hänen on helpompi kulkea sinne, koska Siraba on aivan kivenheiton päässä hänen kodistaan. François'lla on oma mopo, ja hän kulkee sillä myös harjoituksiin, sillä hänellä on paljon instrumentteja kannettavana ja mopolla niitä on helpompi kuljettaa. Toisaalta tuona kuumimpana vuodenaikana eivät ihmiset juuri kävelen kuljekaakaan, koska porottava aurinko väsyttää jo lyhyellä kävelymatkalla.

Ilman sopimusta tarkoista harjoitteluajoista Sirabassa työskenteleminen ei toimi pitkään, sillä pian aikataulut eivät aina kohtaakaan, ja joudumme odottelemaan edellisten harjoitusten loppumista tai kokonaan perumaan harjoitukset joinakin päivinä. Helmikuun 24. päivä teemme sopimuksen Siraban johtajan kanssa. Sovimme

suullisesti, että iso lava on meille varattuna aamuisin maanantaista lauantaihin kello 8.00-11.00. Maksan 50000 CFA:ta, eli noin 76 euroa neljästä harjoitteluviikosta.<sup>90</sup>

Ilman mopoa projektistamme olisi tullut hyvin erilainen. Jos olisimme harjoitelleet koko ajan Bolomakotéssa, se olisi ollut François'lle hankalampaa. Hän olisi joutunut kulkemaan pitkän matkan päivittäin Bolomakotéhen ja hänellä oli kuitenkin lähes päivittäin muita töitä ja menoja toisella puolella kaupunkia. Olisin toki antanut hänelle rahaa bensaan, mutta toisaalta Bolomakotéssa olisimme joutuneet jakamaan harjoitustilan muiden bändien ja tanssiryhmien kanssa. Pascalille oli alusta asti selvää, ettemme voi harjoitella vain siellä, koska siellä ihmispaljouden keskellä keskittyminen on haastavaa:

Usein jos työskentelen, en pidä melusta, ja työssä, joka on keskittynyt, ei ole paljon hälinää. Tanssi tarvitsee sitä. Kun ei ole paljon melua, on paljon tilaa hengitykselle [inspiraatiolle]. Asiat tulevat itsestään mieleen.<sup>91</sup>

### 2.3 Raha, mahdollisuudet ja motivaatio

Projektimme muotoutui aika paljon rahallisten resurssien mukaan. Mopon hankinnan lisäksi pystyimme maksamaan tilavuokraa, ostamaan lavasteita, valmistamaan tarvittavat ja halutut soittimet, sekä teettämään haluamamme esiintymisasut. Pystyin maksamaan bensat mopoihin ja tarjoamaan kaikille ruokaa.

Rahasta ei puhuttu etukäteen. Kun soitin Pascalille tammikuussa ennen matkaani, kysyin myös, kuinka paljon hän haluaisi projektista palkkioksi. Hän ei halunnut ajatella sitä vielä. Tärkeämpää oli, että saapuisin ja työskentelisimme. Myöhemmin miettisimme raha-asioita. Pascalin periaate oli se, että motivaatio on parhaimmillaan silloin, kun rahan saaminen ei ole pääasia. François jopa haluaisi, että tienaisimme

---

<sup>90</sup> Oikeasti lavan päivavuokra on 7500 CFA:ta.

<sup>91</sup> Pascal, 11.2.2009: "Souvent si je vais travailler, j'aime pas beaucoup du bruit. Et travail, qui est concentré, il y a pas beaucoup du bruit. La danse a besoin de ça. Quand il y a pas beaucoup du bruit, tu peux beaucoup respirer. Les choses viennent dans la tête."



teoksella sen verran, että voisin saada jotain takaisin siitä, mitä olen laittanut teoksen toteuttamiseen<sup>92</sup>.

Hetket, joilla harjoittelutilan vuokraaminen, mopon hankkiminen tai teokseen tarvittavien soittimien ideointi tapahtuu, ovat Pascalin ja François'n muutokseen pyrkivää väliintuloa<sup>93</sup>, interventiota. He ehdottavat ja minä toimin resurssieni mukaan. Materiaalihantoja tehdään pienimuotoisesti, ehkä kieltäydy ehdoituksista kertaakaan.

Mahdollisuuteni tukea projektia rahallisesti on olennaista projektin toteutumisen kannalta. François'n sanoin, ”Tarvitaan varoja ja olosuheet. Meidän täytyy hankkia jotakin. Jos meillä ei ole varaa, työ ei voi mennä eteenpäin.<sup>94</sup>” Hyvän harjoittelupaikan löytäminen on olennaista. Vaikka myöhemmin tulin huomaamaan, ettei Pascalilla ollut tanssitilan ja tanssilattian materiaalin suhteen yhtä tarkkoja vaatimuksia kuin itselläni, alustalla oli kuitenkin jotakin merkitystä, sillä Pascal käytti alussa paljon aikaa hyvän harjoittelupaikan löytämiseen. Ei voinut olla kyse siitä, että Pascal olisi halunnut käyttää rahojani hyväkseen ja päästä hienolle lavalle tanssimaan, sillä hän olisi voinut tehdä sen ilman minua kuitenkin, ilmaiseksi. Esimerkiksi Centre Sirabassa tanssikirssit ovat paikallisille ilmaisia, mutta jos paikalla on eurooppalaisia, he maksavat tanssiopettajille ja muusikoille.

Hankintojen tekeminen on minun puoleltani tapahtuvaa mahdollisuuksia luovaa väliintuloa, kuten myös omat ideani itse teokseen. Olen sitoutunut projektiin omana itsenäni minulle uudessa kulttuurissa. Olen täysin subjektiivisessa roolissa ja avoimessa vuorovaikutuksessa Pascalin ja François'n kanssa. Uudessa kulttuurissa on jotakin, joka korreloi oman arvomaailmani kanssa, vaikka siihen kuuluukin tapoja ja käyttäytymismalleja, joista en ole tietoinen ja täten saatan tahtomattani toimia niitä vastaan.

---

<sup>92</sup> François, 28.2.2009: ”Moi je voudrais que à la longue du travail, [...] ce que tu as dépensé, que quand même tu puisse récupérer. Franchement, c'est ça ma vision.”

<sup>93</sup> Heikkinen & Jyrkämä 1999, 44.

<sup>94</sup> François, 28.2.2009: ”Il faut les moyens et les conditions. Voilà, on a besoin d'acheter des choses. Si on a pas les moyens, le travail peut pas avancer.”

Mitä ikinä päätänkin, tavoitteenani on ”tarkoituksenmukainen, moraalisesti sitoutunut toiminta, joka on käytäntö”<sup>95</sup>. Subjektiiivisessa roolissani vaikutan työskentelykumppanieni elämään ja minun on toimittava kulttuurin arvojen ja moraalikäsitteiden mukaan parhaan ymmärryksen mukaan. Kannan itse vastuun siitä, miten ideoidessa ja harjoittellessa ”vaikutan toisten oppimiseen”<sup>96</sup>. Me kaikki vaikutamme toinen toisiimme. François’ n sanoin, ”On oltava avoin toista kohtaan, jotta työ voisi edistyä.”<sup>97</sup>

Oma motivaatiosi ja työskentelyhalukkuutesi vaikuttaa Pascalin ja François’ n motivaatioon ja innokkuuteen. Ankara, energinen ja hikinen treenaaminen ovat paikallisille enemmän maskuliinisia ominaisuuksia. Naistanssijoita on vähän, ja suurin osa heistä on miesten mielestä laiskoja harjoittelemaan. Yritin kannustaa Pascalia ja joitakin muita tapaamiani miestanssijoita ajattelemaan toisin maansa naistanssijoista, mutta luulen, että sukupuoliroolien muuttuminen on alkanut prosessi, joka muuttuu hitaasti maan muun kehityksen kanssa. Eurooppalaisilla naisilla on Pascalin mukaan usein luonnostaan enemmän innokkuutta treenaamiseen. Yhteistyö toimii, koska sukupuolten välinen rooli- ja tehtäväjako on poistunut.

### 3. Vastavuoroisuus ja kontakti

Jo ensimmäisenä päivänä Bolomakotéssa tanssimme kontaktissa improvisoiden, mutta ennen kontaktiin sulautumista tanssimme yhdessä ja vuorotellen. Pascal opetti minulle joitakin liikkeitä ja katsoi välillä miten liike istui ruumiiseeni. Välillä minä katsoin vuorostani miten hän tanssi samat liikkeet. Katselimme myös toistemme improvisointia. Ei vaatinut paljon aikaa huomata tanssin kautta ymmärtävänsä toista. Pidimme toistemme tavasta liikkua ja improvisoida ja se sai meidät kiinnostumaan yhdessä työskentelemisestä.

Samojen liikkeiden kokeminen ja niiden näkeminen toisen tanssimana tapahtui kinesteettis-empaattisina kokemuksina. Kontaktissa tanssiminen alusta alkaen tutustutti meidät toisiimme. Kun teimme samoja liikkeitä välillä yhtä aikaa ja välillä

---

<sup>95</sup> McNiff & Whitehead 2005, 24.

<sup>96</sup> McNiff & Whitehead 2005, 24.

<sup>97</sup> François, 28.2.2009: ”Etre ouvert l’un vers l’autre, pour que le travail puisse avancer.”

vuorotellen, saimme ensihetken kokemuksen ja muistikuvan liikkeen tuottamasta tuntemuksesta omassa ruumiissa ja voimme kokea toisen liikkeeseen eläytymisen, voimme samaistua toistemme tanssimiseen. Pascal kuvaili kokemaamme harjoitusten jälkeen: "tämän aamuinen tutkimuksemme oli todella elinvoimainen."<sup>98</sup>

Emme olleet suunnitelleet kontaktissa tanssimista etukäteen, vaan se syntyi itsestään sen jälkeen kun olimme huomanneet löytäneemme kommunikaation yhdessä harjoittelemalla ja toisiamme katsomalla. Kontaktissa improvisoimisen on perustuttava luottamukseen, sillä muuten kontaktissa olevat henkilöt ajautuvat vähän väliä kauemmas toisistaan ja joutuvat etsimään liikkeellisen kontaktin keinotekoisesti uudelleen<sup>99</sup>. Kontaktimme perustui alussa paljon painon antamiselle, tasapainoilulle toisen ruumiin avulla ja sitä vasten, mutta ensimmäinen kontaktimme alkaa niin, että Pascal laittaa kätensä pääni päälle ja lähtee kuljettamaan minua tilassa.

Minulle kädellä päähän koskeminen on arka ja vähän pyhä asia, ja lähdän viemään liikettä pian toiseen suuntaan. Maksan takaisin sillä, että nojailen koko painollani Pascalin kehoa vasten ja laitan hänet työskentelemään hänen joutuessaan kannattelemaan koko kehoni painoa yhdellä ruumiinosalla. Tanssin muuten päälläni ja synnyttän kontaktia pään ja jonkun muun kehonosan välille, mutta kämmenen ja pään kohtaaminen tuntuu minusta alistamiselta. Sama tilanne uusiutuu myöhemmin, kun teoksemme alkaa olla jo valmiimpi, ja muutamme kädellä pään kuljettamisen niin, että tutkin pyörittäville liikkeillä Pascalin yläruumiin pintaa. Välillemme on syntynyt hyvä keskusteluyhteys ja kuuntelemme toisiamme.

### 3.1 Flow

Flow on vahvistuva tietoisuudentila hetkestä, johon usein liittyy kokemus asioiden virtaavuudesta ja ajankulun hahmotus hälvenee. Flowsta on kuitenkin useita määritelmiä. Mihaly Csikszentmihalyin mukaan flow on optimaalinen kokemus, jossa

---

<sup>98</sup> Pascal, 11.2.2009: "Je crois que ce matin on a fait une recherche qui est vraiment vivante."

<sup>99</sup> Itselläni on tällaisia kokemuksia Suomessa ja Ranskassa improvisaatio- ja kontaktitilanteissa. Jos kahden ihmisen välillä on jokin ääneen sanomaton tai ruumiillinen ristiriita, eikä tanssipari ymmärrä toistensa impulsseja, kontakti ei pysy kasassa, ja molemmat oikeastaan saattavat välttää pitkien kontaktivaiheiden syntymistä improvisaatiossa.

ihminen kokee suurta tyydytystä ja hyvinolon tunnetta tapahtuvasta. Myös itsensä reflektointi tuottaa tyydytystä.<sup>100</sup>

Painotan kuitenkin flown merkitystä kirkastuneena ja selkiintyneenä läsnäolona. Työskentelyämme kuvaa paremmin tunne yhdessä tanssimisen virtaavuudesta ja virtaavuuden aiheuttamasta helppouden ja hyvän olon tunteesta, kuin kuvaus tanssista optimaalisena kokemuksena, sillä tanssimisessamme ei tunnu olevan pyrkimisen tai tavoittelun makua, joka optimaaliseen kokemukseen voi ainakin jossakin vaiheessa sisältyä. Pascal ei käytä sanaa flow, mutta painottaa sitä, kuinka asiat tapahtuvat kuin itsestään. Helmikuun 24. päivä hän sanoo harjoittelustamme: ”meidän työmmme on voimakkaampi kuin me itse. Siitä on tullut kuin käärme”<sup>101</sup>.

Koska tanssimme pohjautuu improvisaatiolle, sen synnyttämä kokemus itsessään on pyrkimys. Tapa kokea hetki muodostuu improvisaatiossa ja kontaktissa koetun kautta. Kokemuksiin tarttuva symboliikka voi olla konkreettista ja sanoin kuvailtavaa tavoitteestamme kuvata teemaa, mutta kokemuksessa on myös ei-käsitteellinen ulottuvuus, johon yltää vain aistit ja kokemus. Ajatuksen tasolla emme tiedä toistemme kokemuksen sisältöä, mutta ruumiimme jakavat saman hetken. Tunnetta toistemme ruumiin lämmön, kuulemme toistemme hengityksen ja luotamme itsemme toistemme varaan.

---

<sup>100</sup> Csikszentmihalyi 2005, 20-25.

<sup>101</sup> Syrjälä 2009a, 24.



**Kuva 5.** Kannatellen, kannateltavana. Aamuharjoitus Centre Sirabassa.

Pascal on minua noin 30 cm pitempi, ja välillä minun pitää kurottaa tai jopa hypätä tasapainoillakseni häntä vasten. Ensimmäisissä kontakteissa annan kunnolla painoa, kiipeän hänen selkäänsä tai roikun pää alaspäin hänen toisen olkapäänsä päällä. Korkealla roikkuminen tuo uutta perspektiiviä. Annan Pascalin olla kannateltuna vatsani varassa koko painoltaan. Välillä erkanemme kontaktista ja jatkamme improvisaatiota toisistamme erillään. Seuraamme toisiamme ja otamme impulsseja toistemme liikkeistä, ja välillä jotkin ruumiinosat jälleen kohtaavat. Helmikuun 15. päivä Guinguette-joen varrella tanssittuamme Pascal selittää kokemustaan työskentelystäamme:

Meidän työemme tapahtuu hiljaisuudessa. Siinä on paljon kuuntelua. Hetkellä, jolla haluamme tehdä jotakin, teemme sen. Se on hullua, eikö vain? Näetkö kuinka keskustelemme. Keskustelemme, kuvailemme, kuullostelemme...<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Pascal 15.2.2009: "notre travail, c'est un travail qui est silencieux. Il y a beaucoup de l'écoute. Le moment ou, si on veut faire quelque chose, on le fait quoi". C'est fou ça, n'est pas? Tu vois comment on discute. On discute, on s'explique, ça écoute...

Jaamme yhteisen flow-tilan. Liikkuminen virtaa, eikä meidän tarvitse kommunikoida puheella. Jos kontakti ei perustu luottamukseen, tällaista flow-tilaa ei ole mahdollista saavuttaa. Luottamus syntyy ymmärtämisen kautta, minkä saavutamme toistemme tanssia katsomalla ja siihen tykästymällä. Ensimmäisten harjoitustemme jälkeen Pascal kuvailee saavuttamaamme tilaa: ”Näetkö? Se saa minut matkustamaan. Se saa minut matkustamaan, hengittämään [inspiroitumaan] tanssissa.”<sup>103</sup> Matkustamisella Pascal kuvaa tilaa, joka on irrottautunut normaalista mielen ja ruumiin tilasta, jossa hän oli ollut ennen tanssimistamme. Erityistä on se, että jaamme tämän tilan yhdessä. Emme ole pelkästään kontaktissa, vaan jaamme yhteisen flown. Pascalin sanoin:

Se toimii yhtä aikaa. Jos erehdyt, voin korjata sinua kenenkään huomaamatta ja päinvastoin. Sitä tarkoittaa yhtäaikainen sydämenlyönti. Sydämet vastaavat samanaikaisesti. Koko ruumis, yhdessä. [...] On aivan tylsää jos keskinäistä ymmärrystä ei löydy. Ollessaan lavalla ajattelisi jotakin aivan muuta.<sup>104</sup>

Sana matka kuvaa myös alati muutoksessa olevaa tilaa niin kuin juna, lentokone tai auto, joka kuljettaa ihmistä ihmisen ollen sisällä muutoksen virrassa, ja matkan loputtua ihminen pystyy tekemään eron matkan aikana kokemansa olotilan, ja sitä edeltäneen ja sitä seuraavan olotilan välille.

Flowssa tanssiessa ja improvisoidessa on oltava valmis kaikkeen, koska flow katkeaa heti, jos alkaa jarruttaa tai valitsee lopettaa liikevirtauksen ja vaihtaa motiivia. Flowssa liike johdattaa tanssijaa, ei päinvastoin. Maaliskuun 11. päivä harjoitusten jälkeisessä keskustelussa Pascal kuvailee sitä, miten improvisaatioissa nyt-hetkeen tarttuminen on olennaista. Edellisenä päivänä meillä on ollut harjoitukset, joissa olemme molemmat nauttineet tanssimisesta ja tunteneet tanssiessa todella paljon energiaa, läsnäoloa, ja ”fiilistä”. Pascal kuvailee:

---

<sup>103</sup> Pascal, 11.2.2009: ”Tu vois ? Et ça m’amène de voyager. Tu vois ça m’amène de voyager. De respirer [veut dire : être inspiré] sur la danse. Tu vois.”

<sup>104</sup> Pascal, 31.3.2009: ”ça fonctionne en même temps. Si toi tu te trompes moi je peux te corriger que personne ne voit pas et vice versa. C’est ça qu’on dit le cœur part ensemble. Les cœurs répond ensemble. Tout le corps, ensemble. [...] Si vous comprenez pas, c’est nulle. Il va être sur scène, il pense ailleurs.”

Jopa esityspäivänä on oltava valmis kaikkeen, koska usein jos kontaktissa tapahtuu jotakin mahtavaa, se tuo uutta voimaa. [...] Koska tanssissa ei pidä koskaan sanoa ”okei... ..”. Kaikki mikä on tullakseen, nappaamme siitä kiinni, mutta kaikki mikä ei tule, jätämme sen. Emme pakota, mutta kaikki mikä syntyy, ”WAP!” nappaamme siitä kiinni.<sup>105</sup>

### 3.2 Improvisoiminen

Katkeamattomat improvisaation jaksot kestivät joskus puoli tuntia, joskus enemmän. Seuraavien viikkojen aikana, mitä enemmän teimme kontaktia, sitä tutuimmiksi tulimme toisillemme. Välillä tunsin ruumiimme sulautuvan yhteen kuin yhdeksi hyvin muuntautumiskykyiseksi ruumiiksi sen useiden raajojen ansioista. Toisaalta erotin ruumiimme toisistaan erilaisen lihastonuksen vuoksi<sup>106</sup>, joskus vain siitä syystä, että omaa ihoani kolotti kauttaaltaan malarian estolääkityksen sivuvaikutuksena. Myös kuumuus ja paikallinen minulle normaalia raskaampi ruokavalio tekivät oloni raskaaksi ja veltoksi, mutta harjoitustilanteissa oli toisaalta tarpeeksi muita virikkeitä, jotka saivat ajatukseni pois huonosta olostani.

Pascalin liikekieli ja kosketus oli dynaamista, äkkipikaista ja jäykkää, oma liikkumiseni oli pehmeää, venyvää ja pyöreämpää, vaikka sisällöllisesti improvisaatiossa esiintyneissä liikemotiiveissa oli yhtäläisyyksiä, mutta tapaamme tuottaa sama liike sisältyi eri määrä lihasenergiaa, mikä sai liikkeen näyttämään erilaiselta. Joskus ihoani ja lihaksiani kolotti lääkkeen vaikutuksesta niin, että pelkkä kosketus olkapäälle sattui kamalasti<sup>107</sup>. Kolotus vaikutti kokemukseeni ja vei joskus energiaa eläytymiseltä. Joitakin akrobaattisia kontakteja emme säilyttäneet sen vuoksi, etten kestänyt niiden tuottamaa kipua ihollani.

Kontaktin ansioista kulttuurin toiseuden tunne pysyy etäällä, vaikka ei ymmärtäisikään aina asioita, ja jotkut kulttuurin ominaispiirteet ja asiat eivät edes

---

<sup>105</sup> Pascal, 11.3.2009: ”Même le jour de concert il faut attendre à tout. Parce que souvent si le contact devient trop fort, ç’amène une autre force. Parce que dans la danse, il faut pas que on se dit ”bon...”. Tout ce qu’il va venir, on va attraper, mais tout ce qu’il n’est pas venu, on laisse. On ne force pas, mais tout ce qu’il va venir, « WHAP ! » on va attraper.”

<sup>106</sup> Lihastonus tarkoittaa lihasten jännittyneisyyden tilaa, lihasten jänteitä.

<sup>107</sup> Kolotus oli samankaltaista kuin korkeaan kuumeeseen liittyvä voimattomuus ja kolotus jäsenissä.

hivo tietoisuuttani. Kun ihmiset joiden kanssa on tekemisissä, ovat läheisiä, se neutralisoi kulttuurin toiseuden tunteen. Improvisaation pohjalta työstämämme nykytanssiteoksen kannalta paikalliset perinteet eivät ole keskeisiä. Tutkimme yhdessä sitä, minkälaista kokemusta voimme saavuttaa nyt-hetkessä.



**Kuva 6.** Liikkeen johdattamina, ruumiinosat keskustellen. Ruumiidemme soljuva liike muovaa ja muodostaa ajan-, tilan- ja tilanteentajuamme. Aamuharjoitus Centre Sirabassa.

Sondra Horton Fraleighin mukaan ”tanssi-improvisaatio on ensitason aistimus, joka on kuvainnollinen silloin, kun toiminta kirkastaa mahdollisuuksia [mielikuvitusta] laajentamalla nykyhetkeä; näin ollen koreografia liittyy [osalliset] hermeneuttiseen kehään toisen tason tanssi-ilmiötä.<sup>108</sup>” Improvisaatiota sisältävä koreografia on kokemuksellisesti hyvin käsin kosketeltava, sillä tanssijat kokevat tanssin tapahtuessa nyt-hetkellä sattuman, flown ja inspiraation synnyttämiä välittömiä aistimuksia. Koska tutkijana olen itse mukana koreografiassa, olen sukeltanut näiden ensitason

---

<sup>108</sup> Fraleigh 2000, 60. Fraleigh puhuu tässä somaattisten liikekokemusten tuomasta analyttisyydestä ja reflektiivisyydestä terapeutis-improvisatoristen harjoitusten kautta esittävään tanssitaiteeseen, mutta ajatus on sovellettavissa projektiimme; improvisaatioidemme tuottamat kokemukset jäävät ruumiimme muistiin ja elävät koreografiassa sitä tanssiessamme. Haukkaan lisäksi oman hermeneuttisen palani tällä tutkimuksella.



aistimusten läpi ja ruumiilliset kokemukset ja muistumat tuovat minulle hermeneuttista ymmärrystä tapahtuneesta.

### 3.2.1 Improvisaatiosta teokseksi

On ihan selvää, että me tehdään improa. Sitten ihmiset näkevät kuka on oikeasti outo [persoonallinen], joka on täysin erilainen kuin muut. Ja se on meidän luomuksemme. Emme ole katsoneet jonkun muun tanssivan matkiaksemme. Se on meidän luomuksemme! Meidän itsemme täytyy kokea, miten toteutamme sen.<sup>109</sup>

Persoonallisuus ja erottuvuus on Pascalille tärkeää tanssin tekemisessä. Uutta syntyy improvisaation kautta. Koska teoksemme perustuu improvisaatiolle, sitä ei voi kuvailla millään tanssityylillä, vaikka kutsummekin sitä nykytanssiksi. Pascalin määritelmä nykytanssista on laaja, kuten omanikin, ja versoo juuri improvisaatiosta ja luonnollisuudesta.

Harjoitteluvaiheessa improvisoimme usein vuoropuhelun tavoin niin, että toinen improvisoi lyhyen pätkän, johon toinen vastaa joko samalla tai eri dynamiikalla. Koreografiamme loppupäähän muotoutui tällainen vuoropuhelu osio. Harjoituksissa vuoropuhelussa oli kannustuksen, inspiraation ja kilpailunkin henki. Etenkin jos meillä oli yleisöä, halusimme pistää parastamme ja se innoitti meitä. Teokseen sisällytetty vuoropuhelu on linjassa teoksen tarinan kanssa.

### 3.2.3 Teoksen tarina

Teeman inspiroimana teokseen rakentuu juonellinen kaari, jonka François projektimme alussa muotoilee tarinaksi kohtaamisesta tulkitessaan Pascalin lennokasta kuvailua siitä, mitä koreografia voisi sisältää. Seuraava kuvaus on oma teoksen läpimenojen videotallenteiden pohjalta tulkitsemani tarinallinen kaari, mutta hahmotan sitä suhteessa tapaan, jolla harjoitustilanteissa kuvailimme ja selitimme

---

<sup>109</sup> Pascal, 31.3.2009: "Ça c'est normale qu'on fait en impro. En ce moment les gens voient qui est vrai[ment] bizarre, qui n'a rien à voir avec les autres. Et c'est notre création. On a pas regardé quelqu'un pour danser, c'est notre création ! c'est nous qui doivent le ressentir comment on le fait.

työstettävää liikkeellistä kerrontaa. Tapa, jolla selitän teoksen tarinan on kuvaileva, sillä tarkoitukseni ei ole tehdä varsinaista liikeanalyysiä. Kerron tarinan kolmannessa persoonassa, sillä omat persoonamme tai omat elämämme eivät liity tarinaan. Ruumiimme vain kertovat luomaamme tarinaa.

Teos alkaa kitaran pehmeällä soitolla. Nainen tulee esiin ja kulkee lavan poikki valkoinen satiinimekko päällään. Lavalla on kolme kalebassia, yleisöstä katsoen yksi aivan edessä keskellä, toinen lavan keskiosassa vasemmalla ja kolmas takana oikealla. Nainen pysähtyy keskelle lavan etureunaa ja poimii maassa olevan suuren kalebassista tehdyn kulhon. Nainen katsoo kalebassin pohjaa; kalebassi kuvastaa peiliä. Koska kalebassi symboloi naista ja nainen katsoo peiliin omaa kauneuttaan, teoksen tema kiteytyy symbolisesti heti alussa naisen näyttäytymisessä. Alku toimii introna teokselle. Nainen poistuu kävellen lavalta. Kalebassin symbolinen merkitys on jo itsessään konkreettinen, kuten aiemmin mainitsin Pascalin puhuneen kalebassin naiseen liittyvästä symboliikasta, ja näin ollen esityksen tulevalle paikalliselle yleisölle puhutteleva.

Kun nainen on poistunut lavalta, mies tulee lavalle mustat pitkät housut yllään hiljaisin liikkein yksin korokoron sateenropinamaisen takutuksen säestämänä ja istahtaa lavan keskiosaan kalebassin viereen kippuraan pää polviin kumartuneena. Pian nainen tulee esiin mustiin ihonmyötäisiin vaatteisiin pukeutuneena, poimii lavan takareunasta kalebassin ja asettuu vähän matkan päähän miehestä samaan asentoon kalebassi vieressään. Korokoro takuttaa yhä. Nainen ja mies tekevät muutaman terävän liikkeen päällään korokoron rytmissä yhtäaikaisesti. Tauko. Puhuva huilu alkaa soida, ja nainen ja mies alkavat tanssia unisonossa<sup>110</sup> hitain liikkein lattiatasossa. He eivät vielä katso toisiaan, mutta ovat hakeutuneet toistensa läheisyyteen ja tanssivat yhdessä.

Pienen yhteisen tanssin jälkeen seuraa naisen vauhdikas ja sensuelli soolo, jota mies katselee sivumpaa. Huilun intohimoinen ja ilmaisullinen soitto säestää naisen tanssia. Nainen jatkaa improvisoimalla kalebassin kanssa ja pian mies yhtyy improvisaatioon. Nyt improvisoimalla ilmaistaan tunteita. Pari lopettaa improvisoimisen ja kävelee

---

<sup>110</sup> Unisono tarkoittaa yhtäaikaisesti toteutettua samaa liikemotiivia.

hitaasti lavan etureunaan ja laskee kalebassinsa maahan. Kalebassi on nyt pesuastia ja he alkavat peseytyä. Huilu puhuu yhä. Mies yrittää tulla peseytymään naisen astialle, mutta nainen tönäisee miehen takaisin omalle astialleen. Vielä toisen kerran mies pyrkii samalle astialle, ja vielä kolmannen. Nyt nainen luovuttaa ja juoksee miehen astialle ja jatkaa peseytymistään. Mies yrittää vielä kaksi kertaa tulla samalle astialle, ja toisella kerralla puolestaan työntää naisen pois astialta ja nainen juoksee omalleen. He seisovat hetken tuijottaen suoraan eteenpäin, perääntyvät hitain askelein, ja tästä alkaa vauhdikkaampi tanssi unisonossa. Pian he kulkevat ristiin, mutta jatkavat samaa liikettä. Unisono jatkuu, he ovat yhdessä.

Huilun ääni vaimenee ja musiikki vaihtuu kitaran soittoon<sup>111</sup>. Liike valuu lattiatasoon ja he kurottavat toisiaan kohti. Kun he onnistuvat kurottamaan kätensä yhteen he kiskovat itsensä toisiaan lähelle ja nousevat lattialta tukien päälakensa toinen toistaan vasten. Nousu jatkuu ruumiinosien keskustelemaan improvisaatioon. Ensin yksi tai kaksi ruumiin osaa koskettaa, tukeutuu toisiinsa, pian isompi pinta ruumiista ja sitten ruumis koko pituudeltaan. Kontakti syvenee mitä tutummiksi he tulevat toisilleen.

Mies alkaa leikkiä naisella. Hän nostelee ja kieputtaa tätä. Hän kuljettaa naista laidasta toiseen ja heittää hänet syliinsä. Nainen roikottaa päätänsä rintakehä avoimena. Liike jatkuu valuvana maahan. Nainen makaa mahallaan maassa mies hänen päällään. Vain kädet tanssivat. He koskettelevat ja hellivät välillä lempeästi, välillä energisesti ja silittävät käsillä tomuista lattiapintaa ja sormiensa välejä. Mies vetää molemmat polvilleen kyykkyyyn ja tanssittaa naisen ylävartaloa roikottaen tätä kainaloista. Päät koskettavat ja tanssivat.

Mies vetää itsensä ja naisen kokonaan pystyyn ja improvisaatio jatkuu halaavalla kontaktilla. Kontakti jatkuu flowna, mutta liikkeessä on enemmän painonantoa, nainen ja mies antavat enemmän ruumiin painoa toisilleen kannateltavaksi. Liikkuminen on rosoisempaa ja kommunikointi tiukempaa, kunnes mies tönäisee naisen voimakkaasti kauas luotaan.

---

<sup>111</sup> Esityksessä kitara säestää vierailevan muusikon, Domba Sanoun koran soittoa.

Nainen ottaa muutaman kysyvän askeleen miestä kohti. Mies tulee vastaan ja tönäisee naista oikeasta olkapäästä. Nainen palaa. Sitten vasemmasta olkapäästä. Nainen palaa. Välittömästi mies kaappaa naisen olalleen ja lähtee liikkumaan tilassa. Nainen roikkuu vatsansa varassa rentona korkealla miehen olalla kunnes mies laskee naisen maahan ja alkaa improvisoida hyvin ekspressiivisesti. Mies päätyy lattialle makaamaan raajat levällään. Nainen tulee hyppimään miehen päälle ja ympärille improvisoiden. Syntyy eroottisia, mutta nopeasti ohi meneviä kontaktia ottavia liikkeitä miehen päällä. Nainen kierähtää pois ja menee sivuun.

Mies kahmii lattiaa ja kun hän pyörähtää seisomaan, he katsovat toisiaan eri puolilta lavaa. He kiertävät kaareissa kävellen toisiaan katsellen ja päätyvät vierekkäin vasen kylki yleisöön päin ja alkavat liikkua pehmeällä rintakehää ja käsiä pyörittävällä liikkeellä eteenpäin. Kitaran musiikki soi yhä. He tulevat edessä olevan kalebassin luo, saman, joka oli naisen peili tanssin alussa. He laittavat toisen jalkansa kalebassiin ja leikkivät jaloillaan kunnes lähtevät perääntymään samalla liikkeellä, jolla liikkuvat äsken eteenpäin. Liike hidastuu, hengitys alkaa kuulua voimakkaammin.

Musiikki muuttuu perkussiivisemmaksi baran säestämällä<sup>112</sup> taman soitolla. Nainen huudahtaa ja he alkavat tanssia improvisoida paikallisten perinteisten tanssien liikkein. Nainen liikkuu lavan takaosaan improvisoiden ja poistuu lavalta. Mies jatkaa tanssia, mutta pian huomaa naisen olevan poissa ja alkaa etsiä tätä. Liike muuttuu kävelyksi. Musiikki säilyy intensiivisenä.

Puhuva ja tunteileva huilu korvaa hiljalleen perkussiivisen baran ja taman. Mies roikottaa päätään ja nojaa polviinsa. Huilu soi ekspressiivisesti. Mies improvisoi pää ja selkä kumarassa. Hän kääntyy selin ja pyyhkii kasvojaan käsillään.

Nainen tulee esiin valkoinen kangas vyöteillään kävellen miestä kohti. Hän ojentaa kätensä miehelle. Mies kuljettaa naista lavan vasempaan laitaan ja osoittaa pitkällä kädellään jonnekin kauas. Nainen seuraa katseellaan. Nainen vetäisee kankaan vyötäisiltään, alkaa improvisoida ja lopuksi tiputtaa kankaan maahan. Tästä alkaa

---

<sup>112</sup> Baran säestys vain esityksessä, sillä Domba Sanou, ei ole mukana vielä harjoitusvaiheessa.

vuoropuhelu. Mies vastaa naisen tanssiin ilmaisullisesti. Sitten nainen vastaa jälleen ja niin edespäin. Liikkeelliset puheenvuorot ovat pitkiä.

Huilu vaimenee. Liikkeellä kommunikoivaa dialogia seuraa taman ja baran säestämä osio perinteisten tanssien liikkeitä unisonossa. Intensiteetti muuttuu hetkessä tiiviiksi ja voimakkaaksi. Tanssi on energistä ja musiikki riehakasta. Nainen siirtyy taaemmaksi jatkaen samaa liikettä miehen kanssa, liikkeet hidastuvat musiikin mukana. Huilu soittaa. Molemmat seisovat paikallaan. Nainen katsoo kaukaisuuteen.

Mies poimii kankaan, jonka nainen on tiputtanut maahan. Hän rutistaa sitä kasvojaan ja päättään vasten. Hän kietoo kankaan harteilleen ja tanssii sen kanssa. Hän pysähtyy selin yleisöön ja katsoo naista. Heidän ruumiissaan elää voimakkaan hengityksen liike. Mies ja nainen katsovat toisiaan pitkään. Lopulta mies juoksee muutamalla loikalla naisen luo kaapaten tämän syliinsä. Puhuva huilu soittaa heleitä ornamentteja. Nainen ja mies syleilevät toisiaan. Esitys on loppunut.

Liikkeen kerronnallisuus on konkreettista ja improvisaation ekspressiivisyys lähenee fyysistä teatteria<sup>113</sup>. Fyysisessä teatterissa tietoisuuden kerrostumat tuovat syvyyttä ja persoonallisuutta [omituisuutta] kokemukseen. Idea on tietoisena olemisessa ja kaiken eteen tulevan hyväksymisessä, mitä ikinä se onkaan. Se, valitsemme vai emme tarttua pintaan pulpahtaneeseen materiaaliin, riippuu sen suhteesta hetkeen – ei paljastetuksi tulemisen pelosta<sup>114</sup>.

Eryteisesti lopun vuoropuheluosassa hetkeen heittäytyminen ja esiin pulpahtaneeseen tarttuminen pelotta, sekä sallimus liikkeen kuljettaa uusiin sfääreihin on pinnalla ja voimistuu. François on erityisesti liikuttunut dialogistamme ja ilmaisee liikuttuneisuutensa kerta toisensa jälkeen harjoituksissa. Pascalin ja minun kesken toisen liikkeellistä puheenvuoroa katsellen toisen liike tippuu ja kolahtaa oman ruumiin kinesteettiseen aistiin. Tassiamme säestäen François seuraa liikkeitämme ja eläytyy niihin, ja juuri tämä eläytyminen herättää tunteita.

---

<sup>113</sup> Tämän ilmaisumuodon kehittäjä Ruth Zaporah kuvailee fyysistä teatteria ruumiiseen pohjautuvan improvisationaalisen teatteri-ilmaisun tilana ja taktiikkana. Zaporah 1995, XX.

<sup>114</sup> Zaporah 1995, 119.

Aksentit, voima, volyyymi ja fraasien pituus vaikuttavat synnyttämänsä empaattisen kokemuksen kautta oman toisen liikelaatuun sulauttavan vastauksen muotoilemiseen. Parin suhde ja kontakti syvenee teoksen loppua kohden, ja syvä hetkeen heittäytynyt tarinan ruumiillinen kerronta tuo sitä julki. Kuvailen tapaamme improvisoida fyysisenä teatterina, vaikka Pascal ei muotoa tunnekaan, koska uskaltava ja heittäytyvä ilmaisullisuus on siinä niin vahvaa ja selkeäkielistä.

### 3.2.3 Muisti

Improvisaatioon liittyy olennaisesti myös muisti. Usein improvisaation flowssa ei tarvitse eikä ole tarkoitus muistella tanssittua pystyäkseen toistamaan juuri improvisoitu täysin samalla tavoin uudelleen. Kuitenkin varsinkin teosta rakennettaessa muistaminen on usein hyödyllistä. Videokamera toimi osittain ulkoisena muistinamme, mutta emme onnistuneet käyttämään sitä kovin paljon edellä puhutuista teknisistä ongelmista johtuen.

Huomasin jo varhain Pascalin kanssa työskennellessäni, että hänellä oli vaikeuksia muistaa liikkeitä, joita olimme tehneet edellisenä päivänä. Hän oli improvisaation ja ilmaisun humussa, ja näin ollen toi myös omaan tanssiini paljon energiaa. Alussa yritin muistella, mitä olimme tanssineet ja uudelleen rakentaa sen seuraavana päivänä. Käsitukseeni teoksesta kuului, että se sisältäisi tietyn määrän fiksattua teemaa ja teoksen tarinaa kuvaavaa liikemateriaalia, joka pyrittäisiin tuottamaan samalla tavoin joka kerta. Tämä oli minulle helppoa, sillä minulla on hyvä liikemuisti.

Vaikka annoinkin itseni jo alussa eläytyä improvisaation ja kontaktin syövereissä, olin ajatellut, että teos perustuisi tarkemmin koreografoidulle, sävelletylle tanssille. Vähitellen avauduin uudelle työskentelytavalle. Hyväksyin ajatuksen, että teoksen liikemateriaali saattaisi elää melko paljon ja kaiken kaikkiaan käyttäisimme runsaasti puhdasta improvisaatiota, eläytyvää tulkintaa, joka oli kasvava *kohtaamisen* eri vaiheista. Pascalin kanssa työskennellessäni opin, että improvisaatio ja alati muuttuva tulkinta eivät vähennä koreografian arvoa, koska se tuo mukanaan syvemmän läsnäolon ja katsojallekin tuntuvamman ja koskettavamman kokemuksen.

### 3.2.4 Luominen

Pascalille todellinen tanssija on sellainen, joka osaa luoda jotakin uutta. Hänen mielestään Bobo-Dioulassossa on paljon tanssijoita, jotka taitavat alueen perinteiset tanssit, mutta eivät osaa irrottautua improvisaatioon:

Juuri improvisoimalla löydämme mahtavia juttuja. Jos ei osaa improvisoida, ei voi olla tanssija. Joku joka haluaa tehdä teoksen ja aloittaa tanssiaskel[iden harjoittamisella], en tunnusta häntä tanssijaksi. Päästä itsesi vapaaksi ja tanssi tulee!<sup>115</sup>

Pascalin käsitys luovuudesta perustuu hetkeen heittäytymiselle. Struktuuri ja opituissa tanssiaskelissa pitäytyminen ei kuulu hänen luovuuskäsitykseensä. Samaten silloin tanssissa on vähemmän havainnoitavaa ja aistittavaa. Liikkeitä analysoivan, tunnusteleavan ja valikoivan 'tutkimisen' tarkoitus oli tarkentaa ja tuoda havainnolliseksi ja havaituksi sitä uutta ja tuntematonta, mitä luova heittäytynyt improvisaatio toi esiin. Pascalille kokemuksen syvyys riippuu keskittymisen intensiteetistä, ja myös tunteellisesta sitoutuneisuudesta tanssiin:

Voin kokea sen uudella tavalla. Kun tanssin, kun haluan saavuttaa kokemusta, se riippuu vain keskittymisestä. Miten työstää, miten antaa ideoita työskennellessä, miten *rakastaa* työtään.<sup>116</sup>

Toisaalta luovuus ja improvisaatio pysyivät kuitenkin aisoissa projektimme aikana, eikä teoksemme sisältö rönsynnyt rönsyämistään, vaan sai tietyt edellä kuvatut kerronnalliset raamit, joiden sisällä hetkeen tarttuva luova ja uutta etsivä improvisointi sai aallota. Osittain koreografoidut sovitut teoksen unisono-osuudet vähensivät analyttisyyden ja reflektiivisyyden tarvetta ja näin ollen liikkeellistä tutkimuksellisuutta, mutta teokseen aikaansaamamme rakenne oli osoitus hyvästä

---

<sup>115</sup> Pascal, 31.3.2009: C'est en improvisant qu'on trouve des super trucs. Si quelqu'un ne peut pas improviser, c'est pas un danseur. Quelqu'un qui mont sur scène, qui veut commencer une création, qui commence avec les pas, (...) je lui dis, c'est pas un danseur. Oui. Laisses toi la danse va venir!

<sup>116</sup> Pascal, 15.2.2009: Je peux le ressentir dans une autre manière. Quand je danse, quand je veux avoir de l'expérience, ça dépends maintenant de la concentration quoi. Comment faire travailler, comment donner des idées, comment tu aimes ton travail.

kommunikaatio-taajuudestamme ja yhteisymmärryksestäme sekä tanssissa että keskusteluissamme.

### 3.3 Dialogisuus ja keskustelujen merkitys

Maiju, haluan sanoa sinulle jotakin. Tänä päivänä en pidä sinua eurooppalaisena. Vannon sinulle sen. Tänään pidän sinua afrikkalaisena<sup>117</sup>.

Tällä Pascal ilmaisi keskustelutaajuutemme vireyttä. Adjektiivi afrikkalainen viittasi välittämiseen ja samanarvoisuuteen, mitä molemmat sekä Pascal että François pitivät keskeisinä ominaisuuksina kuvaillessaan afrikkalaisuutta. Kun olin sairaana, Pascal kävi päivittäin katsomassa vointiani ja tuomassa minulle pussillisen appelsiineja ja banaaneita. Se, miten käyttäydyimme toisiimme kohtaan harjoittelun ulkopuolella, vaikutti paljon avoimuuteen työskentelyssämme. Koska olin uudessa ympäristössä, enkä tiennyt valmiiksi miten tilanteissa tuli käyttäytyä, havainnoin kanssatovereitteni arkea ja pyrin olemaan oma itseni sen raameissa. He ottivat minut avoimesti ja ystävällisesti vastaan, joten he saivat minut kokemaan voivani olla avoin heidän kanssaan.

François otti puheeksi projektimme puolivälissä, mikä oli yhteistyömme toimivuuden edellytys:

Solidaarisuus, olla todella yhdessä. Meidän on oltava yhdessä. On oltava avoin toinen toista kohtaan, jotta työ voisi edistyä. Jos jotakin ehdotetaan, ei pidä arkailla tai hävetä ehdottaa, vaan yritämme katsoa yhdessä, onko idea hyvä. Yksinkertaisesti keskustelemme.<sup>118</sup>

Keskustelu todella tutustutti meitä toisiimme luovan tanssin ja musiikin kanssa työskentelyn rinnalla. Keskusteleminen lisäsi tietoisuuttamme tilanteista ja teki

---

<sup>117</sup> Pascal, 28.2.2009: Mayo, moi je veux te dire quelque chose. Moi je te considère pas aujourd'hui comme une européenne. Je te le jure. Aujourd'hui moi je te considère comme une africaine.

<sup>118</sup> François, 28.2.2009: "Solidarité, être vraiment ensemble. Il faut qu'on soit ensemble. [Il faut] Etre ouvert l'un vers l'autre, pour que le travail puisse avancer. Si l'idée est proposé, il faut pas qu'il ait peur, il ait hante, qu'il propose, et qu'on essaye de voir, est-ce que c'est bon ? on discute, c'est ça."



meidät kaikki tietoisiksi kokemuksistamme. Pascal kuvasi kokemustaan keskusteluista:

Puhua, keskustella työstä... Minulle se antaa uutta voimaa työhöni. Koska tiedän, että sinä olet rakastunut työhösi, minä olen rakastunut työhöni ja se luo välillemme paljon kontaktia. Se luo paljon värähtelyä työhömmä. Pidämme siitä, ja haluan, että se jatkuu. Sinä päivänä kun esiinnyimme, meidän on oltava elinvoimaisia. Tiedämme, että on tanssijoita, joilla on voimaa ja jotka rakastavat työtään. Sitä minä haluan. Anithié! Kiitos! Siinä kaikki.<sup>119</sup>

### 3.3.1 Sababou ja juorut

Avoin keskustelu perustui keskinäiselle luottamukselle.. Dioulan kielen sana *sababou* tarkoittaa ‘tuuria’, ‘onnea’ tai ‘tilaisuutta’, mutta sillä on myös merkitys, ‘*jonkun ansiosta*’. Burkinalaiseen kulttuuriin ja hyviin tapoihin kuuluu *sababou*, joka toimii toimintaperiaatteena, jonka mukaan jonkin asian aloitteentekijällä on aina itsellä vastuu alullepanemastaan asiasta. Kun Pascal järjesti François’n muusikoksemme, minä en olisi voinut alussa keskustella tai sopia hänen kanssaan asioista kahden kesken, vaan minun olisi tullut kysyä Pascalilta ensin ja pyytää häntä sopimaan asiasta puolestani, koska tunsin François’n Pascalin ansiosta. Kuitenkin mitä tutummiksi tulin François’n kanssa, sitä hyväksyttävämpää minun oli esimerkiksi haastatella häntä projektimme päättyessä myös siksi, että olimme sopineet kolmen kesken erikseen avoimuudesta. Saman periaatteen mukaan toimittiin mopon hankinnassa. Koska Merceau oli tullut hakemaan minua lentokentältä ja järjestänyt asumiseni, minun kuului hoitaa tärkeät asiat hänen kanssaan. Vastavuoroisesti minun luokseni täytyi siis kulkea Merceaun kautta, koska olin kaupungissa osittain Merceau ansiosta.

---

<sup>119</sup> Pascal, 16.2.2009: ”Parler, discuter sur le travail... Ça me donne une autre force, sur mon travail. Parce que moi je sais que toi tu es amoureux de ton travail, moi je suis amoureux de mon travail, et ça nous donne beaucoup de contact. Ça nous donne beaucoup de vibration sur notre travail. [...] On aime ça, et moi je veux que ça continue. Le jour qu’on va montrer le concert, il faut qu’on soit vivant. On sait qu’il y a des danseurs qui ont la force, qui aiment leur travail. C’est ça que je veux. Anithie! Merci! C’est tout.”

Sababoun periaatetta ei kuitenkaan noudatettu aina järjestelmällisesti. Tämä johtui ehkä eurooppalaisuudestani, ja välillä toimin omien toimintamallieni mukaan saamatta palautetta siitä. Muutama viikko ennen esitystä minulla oli kommunikaation puutetta esiintymisasujemme ompelijan kanssa. Maksoin miehelle kovan ennakkohinnan työstä, eikä työ meinannut valmistua. Tarkoitus oli valmistaa Pascalille ja minulle mustat pitkät housut, minulle valkoinen pitkä mekko, sekä François'lle valkoinen pitkä nilkkoihin asti ulottuva vaate. Kun puvut viimein valmistuivat, ne olivat väärän kokoiset ja huolimattomasti tehdyt, ja kieltäydyin maksamasta sovittua loppusummaa työstä. Loppujen lopuksi kävin itse ompelemassa vaatteet sopivan kokoiseksi. Minua hävetti ja tunsin itseni ilkeäksi, mutta koin, etten voinut muutkaan, koska olisin kompastunut valtavaan mekkoon tanssiessani, enkä halunnut heittää arvokkaita kankaita hukkaan. Vaikka reagoin voimakkaasti ja närkästyneesti ompelijan tekemään työhön, hän ei näyttänyt loukkaantuneen siitä. Ehkä rehellisyyteni loi meidänkin välille avoimen keskustelutaajuuden.

### 3.3.2 Naisen kauneus dialogissamme

Koska koreografiamme teema oli alusta asti mukana keskusteluissamme ja teoksen kehittämissä, se sysäsi meidät etsimään hedelmällistä kommunikaatiotaajuutta. Alussa puheemme sisältöäkin olennaisempaa ja kiinnostavampaa oli se, kuinka paljon saisimme teemasta aikaan keskustelua ja kuinka monelta kantilta lähtisimme sitä katsomaan.

Yritimme luoda liikkeellä mahdollisimman ilmaisullista ja symbolisesti puhuttelevaa tanssittua tarinaa. Tarinassa miehen ja naisen kohtaamisesta liikeilmaisuus kasvoi kohtaamisessa ja tutustumisessa syntyvien kuvitteellisten tuntemusten ympärille, minkä oma abstraktimpi ajattelutapani hahmottaa itse asiassa vasta useamman kerran teoksemme läpi katsottuani kotona Suomessa.

Loppujen lopuksi tärkeintä oli huomata, että François tulkitsi teeman päinvastoin kuin minä ja Pascal. Hän kirjoittaa minulle 2. kesäkuuta sähköpostiviestissä teemasta:

Kun puhumme naisen kauneudesta, ajattelemme välittömästi visuaalisia ja luonteenpiirteellisiä tunteuksia. Mutta tässä, termi 'naisen kauneus' on enemmänkin jotakin paljon syvällisempää ja filosofisempaa ilmaisten *paikkaa tai hetkeä, jossa kaksi ihmistä* kohtaa, tutustuu. He keskustelevat tunteuksistaan ja tahtovat antaa sydämensä puhua, joten voimmeko näissä olosuhteissa jättää huomioimatta kiinnostuksemme kohteen?<sup>120</sup>

François korosti näin ollen *kohtaamista* syvällisempänä tilanteena, johon temaattinen kauneus toimii kimmokkeena, kun taas Pascal ja minä puolestamme ajattelimme koreografiaan syntyvän tarinan kohtaamisesta olevan pinnallinen ja helppotajuinen puoli teosta, ja tema naisen kauneus on abstraktimpi ja filosofisempi puoli teosta. Teoksen tanssijoina halusimme pitää kiinni tästä abstraktiudesta. Kun teimme myöhemmin esityksemme mainosjulisteeseen, joita Pascal levitti ympäri kaupunkia, kerran harjoitusten jälkeen hän selitti innostuneesti, miten joku oli tullut hänen luokseen kysyen: ”Naisen kauneus. Jokainen on kaunis omalla tavallaan, mutta miten te aiotte tanssia sen?!”<sup>121</sup>. Tällaista kysymyksiä herättävää vastaanottoa Pascal toivoikin esityksen saavan aikaan katsojissa. Hän halusi teeman olevan pohdintaa herättävä – ei vain viihdyttävä.

### 3.3.3 Musiikin ja tanssin dialogisuus

Tanssin ja musiikin, liikkeen ja äänen yhteys löytyy yhteisistä symbolisista merkityksistä. Suurimman osan musiikista toteuttava flûte nerveuse ilmaisee tunteita. Paikallinen yleisö tuntee ja ymmärtää tämän merkityksen. Huilu on valittu soittimeksi, koska tanssilla halutaan ilmaista voimakkaita emootioita. Musiikilla ja tanssilla ilmaistaan samaa asiaa. Koska teoksen luominen ja kehittäminen oli tapahtunut yhtäaikaaisesti, vuorovaikutus oli helppoa; äänellinen ja liikkeellinen-kinesteettinen materiaali sulautuivat.

---

<sup>120</sup> François, 2.6.2009: ”Quand on parle de beauté ,tout de suite on perçoit des sensations visuelles et caractéristiques. Mais ici, le terme "beauté d'une femme" est plutôt beaucoup plus profond et philosophique en exprimant *un Lieu un Moment où deux êtres humains* se rencontrent, font connaissance, discutent échangent leurs émotions et s'aperçoivent qu'ils ont un manque à gagner en écoutant leurs coeurs parler. Ainsi, donc, peut-on rester indifférent face à un être qui semble nous intéresser?”

<sup>121</sup> Pascal, 13.3.2009: ”La beauté d'une femme. Tout le monde est belle dans sa manière, mais comment vous allez le danser?!”

Sen syvempään seikkaan pureutumatta, tanssijoiden ja muusikoiden yhdessä harjoittelu tulee perinteisestä kontekstista; alueen perinteiset tanssit ja rytmit ovat toisistaan erottamattomia. Baralla ja tamalla tuotettu perkussiivinen musiikki teoksessamme on linkki perinteeseen. Bara ja tama kuuluvat perinteisesti yhteen, ja tanssimme niiden säestämällä osuuksilla luovasti valittuja perinteisten länsiafrikkalaisten tanssien liikkeitä luovassa järjestyksessä ja koreografisin asetelmin<sup>122</sup>.

François kuvailee tanssin ja musiikin yhteistä päämäärää:

Tanssi on todella aistimus. Myös musiikki on todella aistimus. Silloin kun haluamme näyttää ihmisille tai yleisölle, ja kun haluamme välittää viestin, todellakin, kysymys on aistimuksista. Niiden sisällä on viestejä.<sup>123</sup>

Tämän vuoksi instrumentteja on monia kuvaamaan eri tunnetiloja ja merkityksiä. Kitara edustaa moderniuutta, uutuutta. Myös François'n oma kitara on modernin mallinen ranskasta tuotu sähkökitara. Domba Sanoun, esitykseemme soittamaan François'n kutsuma muusikko soittaa *koraansa* moderniin tapaan. Hän kertoi saaneensa vaikutteita musiikkiinsa ja soittotapaansa esimerkiksi kiinalaisesta musiikista.

Tanssin ja musiikin yhdessä synnyttämä maisema ja tunnelma on rajattu taitojemme ja rohkeutemme sallimiin rajoihin. Meillä jokaisella on kuitenkin oma tyyli tanssia tai soittaa, joka näkyy improvisoidessa. Myös musiikki on vapaata ja sisältää paljon improvisaatiota. Harjoitustilanteissa François'n säveltämät melodialinjat ovat vain perusmuotoja, joita hän soitollaan koristelee. Improvisaatiojaksot tapahtuvat yhtäaikaaisesti tanssissa ja musiikissa. Dialogisuus syntyy juuri toistemme kuuntelusta. Muusikot seuraavat meidän tanssijoiden tilaa, volyymejä ja liikkeen kerronnallisia tapahtumia. Useissa sovituisissa kohdissa Pascal ja minä kuuntelemme musiikin

---

<sup>122</sup> Kirjoitan yleisesti länsiafrikkalaisista tansseista, sillä tosiaan valitsimme Pascalin kanssa liikkeitä, jotka meitä miellyttivät tuntemistamme useissa Länsi-Afrikan maissa tunnetuista tansseista (mm. Tiriba, Liberté) ja Burkinalaisista (mm. Gourounsi, Bobodon) tansseista.

<sup>123</sup> François, 30.3.2009: "La danse est vraiment sensation. Plus la musique, c'est vraiment sensation. Quand on veut le montrer aux gens, au publique, et quand on veut faire passer un message, vraiment, c'est vraiment de la sensation. Il y a des messages dedans."

antamia merkkejä ja impulsseja. Dialogisuus nivoutuu teokseen, koska se muokkaantuu sekä liikkeellisesti että musiikillisesti ilman nuotteja tai muistiinpanoja elävinä tiloina ja tilanteina harjoituksissa.

#### 4. Taiteilijuus

Toimijoina olemme taiteen tekijöitä projektia tehdessämme, mutta taiteilijuus käsitteenä luotaa käytäntöä syvemmälle. François'n mukaan

Kaikki, jotka osaavat luoda, ovat taiteilijoita, [mutta] emme voi luoda tyhjästä. Kun luomme, olemme aina inspiroituneita jostakin. Voisimme kutsua sitä luomiseksi, mutta emme absoluuttisesti.<sup>124</sup>

Taiteilijuus perustuu luovuudelle ja uuden kehittämiselle, mutta taiteen tekijän on oltava taiteilija kokonaisvaltaisemmin, että voidaan puhua taiteilijuudesta. Taiteilijuuden on kanavoiduttava jotakin kautta; meidän tapauksessamme tanssin ja musiikin. Ennen kuin taidetta, esimerkiksi musiikkia ja tanssia voidaan kutsua työksi, se täytyy saattaa näkyville muiden ihmisten koettavaksi. François lähtee liikkeelle käytännön seikoista ja hänelle on ensisijaista, että taiteilija luo omaksi nautinnokseen, mutta sitä usein seuraa halu esiintyä, ja näyttämöt luovat mahdollisuuden esiintymiselle<sup>125</sup>.

François'n mukaan Burkina Fasossa kaupunkien ja kylien taide perustuu eri asioille:

On puhuttava modernisaatiosta ja kylistä [erikseen]: taide kylässä ja taide kaupungissa. Kylissä on aina ohjelmaa; siihen ei tarvita rahaa. Se [kulttuuriperinne] on ylpeys, jota halutaan tuoda esiin, ja kuitenkin se on taidetta.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> François, 1.4.2009: "Tous ceux qui savent créer là, ces sont des artistes, [mais] on peut pas créer dans le vid. Quand on crée, on s'inspire toujours de quelque chose pour faire quelque chose. On pourrait l'appeler une création mais pas en terme absolut."

<sup>125</sup> François, 1.4.2009: "Vous voyez, l'artiste premièrement, quand une artiste crée quelque chose, il s'est dit d'abord c'est pour mon propre plaisir, mais il faut que je fasse voir ce que j'ai créé, ce que j'ai inventé. Il faut que je le montre aux gens. C'est les scènes qui peuvent nous permettre donc montrer ça aux gens."

<sup>126</sup> François, 1.4.2009: Il faut parler de la modernisation et du village [apart]. L'art en village, et l'art

Pascal ja François molemmat ovat kaupunkilaisia, ja omaksuneet kaupunkilaisen taiteentekijän aseman, vaikka ovat pienemmistä kylistä kotoisin. Taiteilijuus perustuu syvimmiltään omaehtoiseen tekemiseen ja luomiseen ilman odotuksia palkkioista tai lipputuloista. Kuitenkin toimeentuloa tuovat projektit ovat tervetulleita.

Mihaly Csikszentmihalyin mukaan toiminta on autoteelista, jos se tapahtuu tekemisen itsensä vuoksi, koska kokemus itsessään on pyrkimys<sup>127</sup>. Autoteelisuus on myös flow-käsitteen pohjalla. Tähän projektiin liittyen ja oman kokemukseni kautta, tanssissa sekä musiikissa kokemus on niin keskeinen ja niin vahvasti päällä tanssiessa, että kokemuksesta tulee tekijälle arvokasta sellaisenaan. Kun taiteen kokemukseen yhdistyy tanssiessa tai soittaessa mahdollisesti syntyvät, kokemuksen volyyymiä syventävät flown ja nautinnon hetket, taiteen tekemisestä tulee osa tekijän kokemusta omasta itsestä, osa tekijän identiteettiä. Syvät ruumiilliset kokemukset vahvistavat tekijän itsetuntemusta, ja nyt voimmekin jo puhua taiteilijuudesta projektimme kontekstissa.

Pascal erittelee kolme taiteilijan määritelmää oman maansa kulttuurin pohjalta. Ensimmäinen perustuu toisten imitoimiseen ja jäljittelemiseen, joka voi olla väkinäistä. Jotkut paikalliset tanssijat ja muusikot pitävät kurssuja turisteille, ja toimivat heille oppaina, mistä heille maksetaan. Pascal on sitä mieltä, etteivät tällaiset taiteilijat ota taidetta tosissaan. Sen sijaan todellinen taiteilija vain rakastaa työtään<sup>128</sup>.

Pascalille tanssijan taiteilijuus perustuu siis autoteeliseen toimintaan - haluan elää luovuudesta ja sen tuottamasta nautinnosta. Projektissamme tämä näkyy improvisaation hetkinä, omaehtoisena yhteistyöstä inspiroitumisena, sekä pitkinä harjoituksina kelloon katsomatta. Autoteelinen periaate toteutuu yhteistyössämme ja toteutamme autoteelisen taiteilijuuden periaatetta. Pascalin mielestä aito taiteilija on työlleen omistautunut ja uskollinen, myös emotioiden syvyys on tärkeää, kuten hän ilmaisee:

---

en ville. La village est animé en fait, on a pas besoin de payer ça. C'est [la tradition est] une fierté qu'on montre aux gens, mais pourtant c'est de l'art qu'ils font.

<sup>127</sup> Csikszentmihalyi 1997, 117. Kr. *Auto* (itse), *telos* (päämäärä)

<sup>128</sup> Pascal, 31.3.2009: "Laisse la musique venir seul sur ton corps, et que [toi] même [tu] sait que ce truc- [tu] est amoureux."

Tämä juttu on mun elämäni. Se on lahja. Tanssin sisällä on itku. Djemben soiton sisällä on itku. Näetkö, tällä nimellä taiteilijaa kutsutaan. Anna tanssin viedä sinut mukanaan, tai djemben viedä sinut mukanaan. On eri asia tehdä tanssia mielihyvystä, kuin *rakastaa* tanssia. Todellinen taiteilija luo ja hän rakastaa työtään.<sup>129</sup>

#### 4.1 Improvisaation jumala

Pascal on julkkis Bobo-Dioulassossa. Kun hän kävelee kadulla tai ajaa ohi mopolla, tuon tuosta ihmiset huutelevat hänen peräänsä: ”Pascal, Pascal!”. Ollessaan kanssani hän reagoi tähän usein närkästyen ja valittamalla, ettei hän saa koskaan olla rauhassa. Pascal on melkein kaksi metrinen ja hoikka, hän puhuu kovaa ja elävällä äänellä ja vitsailee paljon. Hän on persoonallinen, joten ei ihme, että hänet huomataan. Vaikka Pascal tapaa osallistua Ouagadougoussa La Termitièren Dialogue du corps -kursseille, sekä Ranskan kulttuurikeskuksen järjestämille nykytanssikursseille Bobo-Dioulassossa, hän vetäytyy mielellään vähän erilleen muista tanssijoista ja työskentelee oman sooloteoksensa parissa tai duona jonkun toisen tanssijan kanssa.

Osallistuimme helmikuun lopulla muutamana iltapäivänä Pascalin kanssa Ranskan kulttuurikeskuksen järjestämälle paikallisen Sibiri Konatén pitämälle nykytanssikurssille, ja näin miten Pascal käyttäytyi yhdessä muiden tanssijoiden kanssa. Hänellä ei näyttänyt olevan pitkäjänteisyyttä ryhmässä tanssimiseen, uusien liikkeiden opettelemiseen ja hän erottui ryhmästä ruumiinkielellään. Pascal tanssi kurssilla vain pari ensimmäistä päivää, ja lopun aikaa hän istui katsomossa.

Pascal onkin saanut muilta paikallisilta tanssijoilta lempinimen dieu de l'impro (impron jumala). Häntä kutsutaan myös kunnioittavalla nimellä le vieux père (vanha isä). Nimitys ilmaisee ja korostaa kunnioitusta nimityksen saaneen taitoja kohtaan. Sitä käytetään yleensä muusikoista tai tanssijoista, jotka ovat toimineet jo pitkään

---

<sup>129</sup> Pascal, 31.3.2009: "Ce truc c'est ma vie. Que c'est un don. Sur la danse, il pleure dedans. S'il joue le djembe, il pleure dedans. Tu vois, c'est ça qu'on appelle une artiste. Laisse-la danse t'amène, ou le djembe t'amène. Fais la danse par plaisir- ou j'aime la danse, c'est différent. Le vrai artiste crée, et il aime son boulot."

opettajina, mutta myös nuoremmat taiteilijat käyttävät sitä joskus toisistaan huumorimielessä, mutta samalla kunnioitusta ilmaisten.

Muiden nuorten tanssijoiden kutsumalla Pascalia improvisaation jumalaksi hänelle on syntynyt oma erityinen asema tanssijoiden keskuudessa. Hänen taitojaan kunnioitetaan ja ihailaan. Hän on jotain, mitä kukaan muu ei voi olla; spontaani ja heittäytyvä improvisaation guru. On kuitenkin huomattava, että Bobo-Dioullassossa nuoret tanssijat harrastavat yllättävän paljon kontakti-improvisaatiota, mikä ei kuulu maan perinteisiin tansseihin lainkaan, eikä muutenkaan länsiafrikkalaisiin tansseihin. Pascalin improvisaatiostaan välittyy voimakas energia ja siinä on mukana paljon emootiota, koska hän on persoonallinen, erottuva ja hyvin karismaattinen; siitä lienee johtuvan lempinimi, improvisaation kuningas.

## 4.2 Työ

Intohimoinen suhtautuminen tanssiin työnä ei välttämättä ole ainoastaan valintakysymys. Maan työttömyysprosentti on 77<sup>130</sup>, työn saaminen vaikeaa, ja koulutuksen puute tai vähäisyys niukentaa työmahdollisuuksia. Rajallisten mahdollisuuksien sisällä aktiivisena toimiminen on omasta asenteesta kiinni. Toisaalta Pascalille kertomansa mukaan tanssi oli valinta, kun hän näki nuorempana tanssia Bolomakotéssa, ja inspiroitui siitä. Hän selittää suhdettaan työhönsä:

Rakastan sitä mitä teen. Aivan kuten ihmiset, jotka käyvät toimistossa laukkuineen, mutta he ovat käyneet kurssveja tehdäkseen sitä työtä. [...] Koska he rakastavat työtään.<sup>131</sup>

Bobo-Dioullassossa on paljon taiteilijoita ja sitä voisi pitää eräänlaisena taiteilijoiden keskittymänä Länsi-Afrikan sydämessä. François'n mukaan Bobo-Dioullasso on

---

<sup>130</sup> <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>

<sup>131</sup> Pascal, 31.3.2009: "J'aime ce que je fais. C'est comme les gens qui partent avec les grands sacs au bureau, mais ils ont passé des concours pour aller au bureau. [...] parce qu'ils aiment leur travail.



burkinalaisen musiikin risteys ja kaikki suuret muusikot, jotka ovat nykyisin Ouagadougoussa, ovat olleet ensin Bobo-Dioulassossa soittamassa ja oppimassa<sup>132</sup>.

François itse odottaa työnsä ja musiikkinsa tuovan toimeentuloa, mutta tekee kuitenkin musiikkia ensisijaisesti sen tuomasta nautinnosta. Hän on kouluttautunut ja hän tekee myös muuta työtä musiikin ohella. Taiteen tekemisellä on vahva kytkös perinteeseen, ja arvoihin, jotka liittyvät musiikkiin ja tanssiin, vaikka sen sisältö muuttuukin. Uudempi nykytanssi ja uudennainen musiikki kiinnostavat, koska ne sopeutuvat ja istuvat ihmisten arvoihin, mutta tuovat mukanaan myös uusia tapoja ja toimintamalleja. François'n mukaan,

Perinteisessä kontekstissa taiteilijan ei kuulukaan saada palkkaa, vaan taidetta tehdään ilon ja omien kykyjen vuoksi. [...] Moderniin kontekstiin liittyy näyttämöt, ja ihmiset maksavat tullessaan katsomaan. Siitä on tullut ammatti, [...] joten taiteen on elätettävä tekijänsä.<sup>133</sup>

François'lla on erilainen paikka yhteiskunnassa kuin Pascalilla, mutta tällaiset erot eivät näy heidän keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Projektissamme meitä kolmea yhdisti yhteinen tekeminen, eikä taustoillamme ja lähtökohdillamme ollut merkitystä. Huomio oli asiassa, jonka äärellä olimme. Itse koin teoksen tekemisen työnä. Ruumis muisti fyysiset ponnistelut päivän päättyessä, ja sellainen työ on helppo kokea työksi, josta nauttii ja jossa on läsnä. Taiteelliselle työlle on vaikea määrittellä rajoja ulkoapäin, ja ehkä onkin tärkeintä, että tekijä itse tietää työnsä arvon.

François ottaa taiteen tekemisen nautinnon ulkopuoliset asiat huomioon. Pascalin ajatusten mukaan tanssi lasketaan työksi, vaikei se juuri toisikaan tekijälle palkkaa. Työ määrittyykin *tekemisen* - ei sen ulkoisten määritelmien - perusteella. Se, joka käyttää aikansa tanssin harjoitteluun, tekee teoksia ja esiintyy harvemmin tai

---

<sup>132</sup> François 1.4.2009: "Bobo est le carrefour de la musique burkinabé et tous les grands musiciens qui sont à Ouaga, ils ont appris ici, avant d'aller à Ouaga. [...] Ici on apprend mieux, parce qu'on a le temps ici."

<sup>133</sup> François, 1.4.2009: "C'est le contexte traditionnelle là où il y a pas de gaie au retour d'artiste financière, mais on le fait pour le simple plaisir, et parce que je sais que je suis capable. [...] Dans le contexte moderne, les scènes, là où les gens viennent maintenant payer pour regarder, parce que en ce moment, ça a devenu une profession. [...] Donc il faut que l'art en ce moment, fasse nourrir son homme."

useammin, on ammatiltaan taiteilija. Kokemukselliselta kannalta mikä tahansa ammatti määrittyy kokijan omista lähtökohdista. Pascalin sanoin teosta varten tekemämme työn pohjalta olemme tanssijoita:

Me olemme luoneet sen, ja se on ammattimainen juttu. Vaikka emme ole ammattilaisia, olemme määritelleet itsemme ammattilaisiksi. [...] Tanssin polku on pitkä, todella pitkä. Emme ole vielä saapuneet perille, [mutta] se tapahtuu työskentelemällä. Ymmärrätkö, tämä projekti on tärkeä. Voimme elää siitä täällä. En puhu miljoonista, hienoista autoista tai hienoista moottoripyöristä. Emme tarvitse sellaista. Tarvitsemme hedelmää, joka on tässä, joka on kypsä, jonka olemme kypsyttäneet muille annettavaksi, jotta toiset maistaisivat tietääkseen, mikä on sen maku.<sup>134</sup>

Elävänä vuorovaikutuksena työstetyn teoksen sisällä tapahtuva autoteelinen kokemuksellisuus on arvo itsessään. Vuorovaikutus ulottuu katsojiin asti; heidän kokemuksensa ovat kiinnostavia ja tärkeitä, ja olennainen osa itse teoksen merkitystä. Tämän vuoksi myös harjoituksissamme oli tanssijoita, muusikoita ja näyttelijöitä katsomassa työskentelyämme.

## 5. Les Bambous

Maaliskuun 11. päivä harjoitusten jälkeen teemme tietokoneellani esityksen mainosjulisteiden. Tuolloin olemme vielä siinä käsityksessä, että esiinnymme 21. maaliskuuta. Julisteita ei ole tehty aikaisemmin, sillä Pascal arvelee, että jos levitämme ne pitkin kaupunkia liian aikaisin, ihmiset ehtivät repiä alas kaikki julisteet ennen esitysviikkoa, jolloin he vasta suunnittelevat menojaan kyseiselle viikonlopulle. Pascal on huomannut, että ihmiset vievät koteihinsa esitysjulisteita, joista pitävät.

---

<sup>134</sup> Pascal, 31.3.2009: "C'est nous qui l'ont créé, et c'est un truc qui est professionnelle. Même si nous on est pas professionnelles, nous on s'est dit qu'on est des professionnelles. [...] La danse c'est un chemin qui est long, qui est très très long. On est pas encore arrivés, dans ce chemin, [mais] comment on peut arriver dans ce chemin, c'est en travaillant. Tu vois ce projet il est important. On peut d'en vivre ici. Je parle pas d'avoir des millions, d'avoir des belles voitures, des belles motos. C'est pas ça qu'on a besoin. On a besoin d'un fruit qui est là, qui est mûr, qu'on a créé pour donner aux autres. Pour que les autres goûtent pour voir, il y a quel goût."

Käytämme harjoituksissa ottamiamme kuvia julisteessa, ja kirjoitamme julisteeseen tekstin:

Nykytanssi-esitysten ilta Bambous'ssa 21. maaliskuuta kello 21.30. Ensimmäisenä Pascal Kaborén ja Sibiri Konatén duo 'La Folie'. Teos pohtii kysymystä, miten hulluuden voi määritellä. Toisena Pascal Kaborén ja Maiju Syrjälän duo 'La beauté d'une femme'. Musiikki: Amzi Franck ja Domba Sanou.<sup>135</sup>

Pascal oli ehdottanut mukaan toista duoa, jonka kaksikko osaa jo hyvin, eikä sen tarvitse sen kummemmin harjoitella esitystä varten. Yhden esityksen ilta olisi myös liian lyhyt. Molemmat esitykset kestävät noin puoli tuntia. Meidän esityksestämme ei kerrota julisteessa enempää, jotta teemaan liittyvä arvoituksellisuus säilyisi.

Kun juliste on valmis, menemme Pascalin kanssa kaupungin keskustaan erääseen liikkeeseen printtaamaan julisteet ja ottamaan niistä kopioita. Kaikki tapahtuu nopeasti. Otamme 40 kappaletta A3-kokoisia kopioita.<sup>136</sup>

Ensimmäiseksi menemme viemään julisteita Les Bambous'n. Tarkoitus on levittää loput ympäri kaupunkia, kiinnittää niitä esimerkiksi puihin ja viedä muihin kahviloihin ja myös Sirabaan ja Ranskan kulttuurikeskukseen. Pascal tarttuu tehtävään ja hoitaa sen melkoisella omistautuneisuudella. Viimeiset päivät ennen esitystä hän ajaa mopollaan ympäri kaupunkia kiinnittämässä julisteita puihin Bambous'ssa käydessä meillä on samalla tilaisuus käydä katsomassa millainen lava on. Käyn ensi kertaa Bambous'ssa, vaikka olen kulkenut siitä jo monen monta kertaa ohi. Aikamme on mennyt harjoittellessa.

---

<sup>135</sup> Soirée des spectacles danse contemporaine au Bambous le 21. mars à partir de 21h30. En 1<sup>er</sup> position le duo «La Folie» de Pascal Kaboré et Sibiri Konaté qui se demandent « qui est fou ? ». En 2<sup>ème</sup> position le duo La beauté d'une femme de Pascal Kaboré et Maiju Syrjälä. Musique : Amzi Franck et Domba Sanou.

<sup>136</sup> Kopiot maksavat 50 CFA kappaleelta, yhteensä 2400 CFA:ta (3,60 euroa).



**Kuva 7.** Les Bambous'n esiintymislava. Taustalla François ja Domba virittelemässä soittimiaan.

Ensivierailu tulevassa esiintymispaikassamme muuttaa kokemustani teoksestamme kertaheitolla. Reagoin voimakkaasti. Lava näyttää minusta pieneltä ja mietin miten mahdumme liikkumaan siinä. Lava on myös muodoltaan hyvin erilainen kuin Sirabassa, jossa olemme harjoitelleet. Siraban lava on melkein neliön muotoinen, tasainen ja suuri, noin 10 metriä leveä ja 10 metriä syvä. Les Bambous'n lava on kahdessa tasossa. Puolivälissä lavaa on puolen metrin korotus, keskellä kolme porrasta ja lavan etuosa puolikuun muotoinen. Tämä tarkoittaa, että teoksen joitakin tilassa liikkuvia kohtia on muutettava. Soolo-osuuteni teoksesta liikkuu paljon juuri lavan keskivaiheilla ja minua huolestuttaa, miten ehdin oppia muutokset reilussa viikossa. Esitys alkaa jännittää.

Pascalille muutosten tekeminen ei ole lainkaan ongelma, mutta hän myös tuntee paikan entuudestaan. Hän on jo esiintynyt siellä useita kertoja. Kuitenkin ihmettelen, miksi hän ei ole kertonut minulle aiemmin kuinka erilainen esiintymislavamme tulee olemaan. Yllätyn kuinka erilailla hahmotamme tilaa.

Huomaan asiaa miettiessäni, että haasteeni on päästää irti muististani. Pidän kiinni muististani siitä, miten olemme tehneet, ja myös miten olemme improvisoineet, ja millä kohden lavaa mikäkin tapahtuu. Arvelen, että Pascal ei ole ruohikolla, hiekalla tai tanssimatolla tanssiessamme antanut alustan häiritä. Bambous'n lava on sementtiä ja lattian pinnassa paljon hiekkaa. Huomaan, miten paljon kiinnitän huomiota tanssialustaan. Pascal on valmis jättämään paljon enemmän tilaa yllätyksille. Sensaatio, kokemus ja aistimukset kuuluivat tanssin aktiin ja aiheen liikkeelliseen ilmaisuun. Tilan tai tanssialustan ominaisuuksien ei ollut tarkoitus viedä energiaa päätehtävältä.

Les Bambous'n pitäjä on ranskalainen Bernard Gasca. Paikalliset taiteilijat puhuvat hänestä paljon hyvää. Hänen ravintolansa on toinen kahdesta paikallisesta taiteilijoiden areenasta, niin kutsutusta kabaréesta. Bernard pitää lippuhinnat alhaalla ja lisäksi taiteilijat pääsevät seuraamaan esityksiä ilmaiseksi. Seurauksena on kuitenkin usein, että paikalle saapuu paljon taiteilijoita, jotka eivät käytä baarin palveluita, joten kuulopuheiden mukaan illat tuottavat vähän. Lisäksi kaikki lipputulot menevät aina suoraan artisteille. Tämä ilmoitetaan avoimesti sisääntulon vieressä olevalla taululla, jossa ilmoitetaan viikon esiintyjät.

Maaliskuun 17. päivä tiistaina Pascal tulee harjoituksiin ja kertoo, että esitystämme on Bambous'n toimesta siirretty viikolla eteenpäin. Syytä ei ole sanottu. Päivämäärän vaihdos antaa meille lisää harjoitusaikaa, mutta mainosjulisteet pitää korjata, kopioida uudelleen kerätä vanhat pois. Annan Pascalille muistitikkuni, ja hän käy tulostamassa julisteen ja ottaa niistä nyt 50 kopiota.

Esityspäivän siirtyminen viikkoa myöhempään aiheuttaa myös sen, että otamme harjoittelun hyvin rennosti. Sunnuntaina 22. päivä lähdän käymään Ouagadougoussa ja palaan tiistaina, ja palatessani saan kuulla, että Pascal on lähtenyt Ouagadougouun samana päivänä. Viimeisimmät harjoitukset ennen esitystä jäävät pois. Pascal ei soita minulle suoraan kertoakseen suunnitelmistaan, vaan kuulen aina joltakin muulta missä hän menee.

Pascal palaa jo torstaina iltapäivällä. Siinä välissä olen ehtinyt kuulla huhuja, että Les Bambous olisi suljettu. Kun näen Pascalia saman päivän iltana, keskustelemme auki

kaikki syntyneet väärinkäsitykset ja huhut. Pascal kertoo, että Les Bambous on toden totta kiinni. Siellä tehdään remonttia ja maalataan pöytiä ja tuoleja, mutta paikka avataan lauantaina 28. päivä ja me olemme ensimmäiset esiintyjät uudistuneessa ravintolassa. Käymme yhdessä katsomassa vielä samana iltana Bambous'n pääoven vieressä olevaa taulua, johon viikon esiintyjät kirjataan. Taulu on tosiaan muilta osin tyhjä, mutta lauantain kohdalla lukee Pascal Kaboré ja sunnuntaina on jokin toinen esiintyjä.



**Kuva 8.** Les Bambous'n viikkoaikataulu paikan sisääntulon vieressä. Ylhäällä teksti: ”teatteri-ravintola ja -baari Les Bambous. Ohjelmaa viikon joka päivä.” Alhaalla teksti: ”sisäänpääsymaksu, paikalliset 300, ei-paikalliset 600. [Lipputulot] menevät kokonaisuudessaan artisteille.

Pääsemme harjoittelemaan Bambous'n lavalle vasta esityspäivän iltapäivällä, vaikka Bernard ei ole antanut meille lupaa harjoituksiin. Meillä on ollut puhetta vain nopeasta markkeerauksesta muusikoiden kanssa. Kun saavumme paikalle, ravintolassa on täysi touhu meneillään. Remontin jäljet on saatava siivottua iltaan mennessä. Tämä on meidän onni, sillä meihin ei ehditä kiinnittää kovin paljon huomiota. Käymme puolituntisen teoksen kokonaan läpi ilman varsinaisia esiintymisvaatteita nyt kahden muusikon kanssa ja tarkennamme paikkoja, joissa on jotakin epäselvää joko uuteen tanssitilaan, tai musiikin ja tanssin yhteensovittamiseen liittyen. Mitään yllättäviä käännteitä tai muutoksia ei enää tule. Koemme olevamme

valmiita esiintymään. Harjoituksemme päättyessä esitykseen on enää muutama tunti. Poistumme Les Bambous'ta joksikin aikaa. Esitys jännittää, emmekä edes syö ennen iltaa. Palaamme esityspaikalle ainakin tunti ennen kuin katsojia alkaa saapua paikalle. Meillä kaikilla nälkä kurnii vatsaa. Emme juttele paljon keskenämme, ja keskitymme pian alkavaan esitykseen.

## 6. Esitys

Kun esityksemme alkaa, on jo aivan pimeää. Ennen ensimmäisen esityksen alkua Pascal, Sibiri, François, Domba ja minä kokoonnumme lavan takana sijaitsevaan huoneeseen antamaan toisillemme voimaa esitykseen ja keskittämään ajatuksemme yhteen. Rukoilemme seisoen ringissä ja toisiamme käsistä pidellen. Yhdessä keskittyminen tekee minut tietoisemmaksi jännityksestäni, mutta yhteinen aloitus rauhoittaa. Pascal muistuttaa vielä: päästetään itsemme menemään, annetaan tanssin tulla itsestään, nautitaan!

Alkavat esitykset tulee esittelemään paikallinen tanssija Bouba Sanou, jota olemme samana päivänä ex tempore pyytäneet tehtävään. *La Folien* ajan minä istun yleisössä ja kuvaan esitystä videokameralla. Kuvaaminen on haasteellista, sillä korkeiden puiden katveessa on aivan pilkkopimeää, ja lavaa valaisee vain yksi valo, joka on sijoitettuna keskelle lavan etureunaa melko matalalle. En ollut tajunnut ottaa kaikkia käytännön asioita huomioon kuvaamisen kannalta. Kysyn vieressäni istuvilta tanssijatovereilta valaiseeko lavaa todella koko illan ajan vain yksi hämärä valo. He ovat nähneet kyseisen teoksen ennenkin, ja kertovat, että valaistus kuuluu teoksen alkuun. Jossakin vaiheessa lavan takaosaan syttyy toinen valopilkku ja tanssijoiden vartalot näkyvät nyt kokonaan, eivät vain silhouetteina.

Les Bambous'n on saapunut paljon yleisöä. Yleisön määrä ei ole tärkeintä, mutta teos on osittain tehty myös tulevaa yleisöä varten tarpeestamme päästä esittämään aikaansaannoksemme. Esitysten välissä muusikkomme jatkavat soittoa ja menen vaihtamaan vaatteet lavan takana olevaan huoneeseen. Annan videokameran Bouballe ja hän kuvaa esityksemme.

Kun tulen esiin valkoinen mekko ylläni, tilanne on kaikkienensa uusi. En ole pitänyt satiinista mekkoa ylläni harjoituksissa säästääkseni sitä likaantumiselta. Aistin yleisön keskittyneisyyden. Musiikki on syvempää ja annan itseni eläytyä täysin tunnelmaan. Tunnen olevani sisällä tarinaa.

Esitys alkaa elää omaa elämäänsä. Olemme vapaita sovitun liikemateriaalin sisällä. Improvisaatiossamme on kiinteämpi flow-tila. Pascal on jo yhden esityksen tansittuaan energinen ja tämä auttaa minua putoamaan syvemmälle liikkeen virtaan. Kontaktissa hänen energiansa lämmittää minua.

Yleisön läsnäolo purskauttaa adrenaliinia ruumiiseeni, enkä tunne enää kipuja ja kolotuksia, joita minulla on harjoitellessamme ollut. Kun improvisoin, tunnen ruumiini tekevän liikkeitä, ja havainnoin niiden synnyttämää tuntemusta ruumiissani. En mieti mitään. Arvelen, että olemuksessani näkyy ulospäin tanssin ja tulkinnan aikaansaamaa muutosta. En ole minä, vaan tarinan nainen.

Kommunikaatiomme on ennallaan; esitystilanne ei hälvennä yhteyttämme. Improvisaatiomme liikemotiivit ovat selkeitä ja voimakkaita, ja pystymme ehkä kuulostelemaan toisiamme jopa entistä paremmin. Mitä ikinä tapahtuukaan, nappaamme kiinni toisesta ja lähdemme samaan suuntaan.

Esityksessä tapahtuukin muutamia uusia käännteitä, jotka nostavat intensiteettiä välillämme. Teemme jonkin kohdan hieman erilailla ja toteutus sulaa sisälle sen hetkiseen esitykseen teoksesta. Tarinasta tulee kirjaimellisempi. Kohtaamisen eri vaiheet artikuloituvat liikkeillä.

Esityksessämme ilmenee kaksi tasoa. Koreografia on sekoitus haluttuun muotoon saatettuja liikkeitä, sekä kokemuksellista improvisaation hurmaa ja tanssin nautintoa. Tekemisen nautinto ja kontrollin unohtaminen saattaa sovitut unisonossa toteutetut liikkeetkin osaksi flowta.



Sondra Horton Fraleigh'n mukaan:

tietoisuuden tehtävä on puhua suoraan, eikä toimia itsensä peilikuvana [...]. Esiintyminen on toisenlaista tietoisuutta, kahdesti elettyä. Tämä tarkoittaa, että aluksi syntyy välitön liikkeellinen ilmaisu (kuten tanssi improvisaatiossa), ja sitä seuraa syntyneen liikeilmaisun esittäminen (tietoinen toistaminen, kun kuvaamme koreografisesti spontaania liikettä). Tässä taito astuu esiin; muistaminen, toisto ja uudelleen muotoilu auttavat vahvistamaan alkuperäistä tietoisuudessa kerrostuvaa ilmiötä. [...] Alkuperäinen improvisoitu aistimus kuvastaa tulkinnan kehittymistä, [ja] tulkitsee eletystä kokemuksesta juontuvia merkityksiä<sup>137</sup>.

Fraleigh'n ilmaisu kuvaa herkullisesti sitä, mitä tanssissamme tapahtuu; kuinka materiaali kasvaa improvisaatiosta, ja tietoisuus esiintymisestä vaikuttaa työskentelyyn. Toistossa on kerrostumia improvisaatiosta, ja se elävöittää tanssia; aivan kuin nuo renessanssitekniikalla tehdyn maalauksen kerrostumat<sup>138</sup>.

Parviaisen mukaan ”tanssijoiden liikkeet eivät ole sattumanvaraisia. [...] He saavuttavat tietoa ilmenevänä tietoisuutena tuottaakseen kehojensa liikkeissä halutun muodon ja merkityksen<sup>139</sup>”. Esiintyminen lataa meihin enemmän energiaa ja ekspressiivisyyttä. Teemasta syntynyt tarina halutaan nyt välittää yleisölle. François'n mukaan tanssin ”sisällä on viesti, ja kun viesti on mukana, se iskee ihmisten herkkyyteen”<sup>140</sup>. Pascal rohkaisee minua ennen esitystä päästämään irti ja vain nauttimaan tanssista. Tanssiessani koen keskittyneisyyttä ja liike kuljettaa minua. Olemme toistemme tukena, henkisesti ja fyysisesti. Mitä ikinä emootioita tulkinnastamme välittyvä energia herättää katsojissa, kokemukset ja muistot ovat merkki kommunikaatiosta kaikille tilanteeseen osallistuville.

Esiintymisessä onkin monta kommunikaation tasoa. Minun ja Pascalin välinen tanssin kommunikaatio ja kontakti on kaikinensa jaettu tila. Muusikot kommunikoivat

---

<sup>137</sup> Fraleigh 2000, 59.

<sup>138</sup> joilla teoria-osassa kuvailin koreografista prosessia.

<sup>139</sup> Parviainen 2002, 20.

<sup>140</sup> 30.3.2009, François: ”On veut faire passer un message, et quand il y a un message là, ça frappe sur la sensibilité des gens”.

kanssamme seuraamalla tanssia herkeämättä, ja samaten minä ja Pascal tanssiessamme kuuntelemme, mitä musiikissa tapahtuu. Kaikki lavalla tapahtuva kommunikoi yleisön kanssa, mutta tämä kommunikaation ulottuvuus eroaa lavan sisällä tapahtuvasta kommunikaatiosta. Esiintyessämme meidän on keskityttävä omaan tekemiseemme, koska muuten intensiteetti katkeaa. Yleisössä olevat ihmiset kokevat tilanteen kukin omalla tavallaan, kuten myös jokaisen meidän esiintyjän kokemus on erilainen ja ainutlaatuinen. Pascal Kuvailee esityksen merkitystä:

Hedelmä, hedelmä... Emme vielä tiedä kuinka makea se on. Sanovatko ihmiset meille esityspäivänä: "Ah! Teidän mangonne on todella maukas ja kypsä. Se sopii kaikille syötäväksi." Aivan kuin olisimme istuttamassa puuta. Emme vielä tiedä antaako puu hyvin kypsyneitä hedelmiä. [...] Me olemme istuttaneet tuon puun sisimpäämme. Emme voi enää nähdä sitä, mutta muut näkevät sen. He sanovat meille: "Hitto Pascal miten sinusta kasvaa mangoja!" Vastaan: poimi syödäksesi, ole hyvä! Nyt näemme kun he poimivat ruumiimme mangoja syödäkseen ja sanovat: "Hei Pascal, Wau mikä mango! Se on niin hyvää ja makeaa!" Se antaa meille voimaa.<sup>141</sup>

## 7. Projektin merkitys

Esitys oli päämäärä, mutta siihen ei koskaan sisältynyt ajatusta valmistumisesta. Teoksemme valmistui tiettyyn esityskuntoon saakka, mutta vielä projektin loputtua mahdollisuudet teoksen muokkaamiseen ja edelleen kehittämiseen olivat olemassa ja myös ilmaisimme toisillemme halukkuutta työn jatkamiseen, mikäli mahdollisuudet ja olosuhteet sallisivat. Yhteinen päämäärä synnytti projektiimme konkreettisia tavoitteita ja loi raamit työskentelyllemme. Keskusteluissamme kävimme yhteisesti ja spontaanisti läpi, missä vaiheessa olimme ja mitä piti ottaa jatkossa huomioon.

---

<sup>141</sup> 11.3.2009, Pascal: "Le fruit, le fruit... On connaît pas si c'est doux d'abord. Maintenant c'est les gens qui vont nous dire [...] le jour de concert, 'ah ! votre mangue là, vraiment il est bien, il est mûre. Tout les monde peuvent le manger.' C'est comme nous on est en train de planter un arbre. Bon, on sait pas si cet arbre là va donner des fruits qui vont être bien mûres. [...] Nous on a planté cet arbre là, au fond de nous. Nous on peut plus le voir, c'est les autres qui vont le voir. Et ils vont nous dire: 'putain, Pascal, t'es en train de pousser des mangues partout !' je dis -ah ! il faut enlever manger, s'il te plaît ! On va voir maintenant qu'ils sont en train de enlever les mangues de notre corps en train de manger et dire, 'ah Pascal, ton mangue la waouu ! c'est trop sucré, c'est bien !' c'est maintenant que nous on a la force maintenant."

Esityspäivämäärän vaihtuminen ja esitykseemme liittyneet huhut hämärsivät päämääräämme, mutta eivät kuitenkaan lannistaneet meitä. Tehty työ jo itsessään riitti merkitykseksi.

Projektin aikana esiin nousut ja keskeinen sababoun käsite tuli esiin vasta aivan lopussa, kun François joutui pyytämään minua maksamaan Domballe kiitokseksi siitä, että hän tuli soittamaan konserttiimme Les Bambous'ssa. Tuolloin vastasin hänelle kysyen miten olisin voinut maksaa Domballe aiemmin, koska en tiennyt missä hän asuu eikä minulla ollut hänen puhelinnumeroaan. Kysyin myös, miksi Domba ei tullut itse luokseni pyytämään osuuttaan, koska tiesi missä asun. François kertoi, ettei tämä olisi käynyt päinsä, koska vastuu asiasta oli François'n. Näin tuli puhe sababousta, ja ymmärsin monia muitakin kahden kuluneen kuukauden aikana sattuneita tilanteita, joissa ihmettelin kun minun piti kysyä jotakin asiaa ensin joltakin ihmiseltä, joka ei tuntunut liittyvän asiaan enää mitenkään.

Pari päivää ennen lähtöäni Domba tuli henkilökohtaisesti hyvästelemään minut. Hänellä oli tuore ja ulkopuolisempi näkökulma projektiimme, sillä hän ei ollut ollut koko ajan mukana. Hän kertoi arvostaneensa paljon sitä, miten näki minun antaneen Pascalille uutta energiaa ja itseluottamusta tanssin, keskinäisen kuuntelemisen ja kontaktin kautta. Domban sanoin, sain hänet uskomaan itseensä<sup>142</sup>. Emme tienneet toisistamme varsinaisesti mitään ennen tapaamistamme, joten meillä ei ollut ennakkoluuloja toisistamme. Ensimmäisten päivien improvisaatiot olivat hyvin merkittäviä ja synnyttivät keskinäisen luottamuksen.

Itselleni projektilla oli myös akateemisesti tutkimuksellinen merkitys. Olin koko projektin ajan tietoinen, että tulen kirjoittamaan aiheesta. Välillä lannistuin, koska en nähnyt projektia laajassa mittakaavassa, vaan näin silmiäni edessä vain jonkin yhden haasteen. Suomeen palattuani tarvitsin muutaman kuukauden aikaa olla tyystin erossa projektista nähdäkseni sen hieman laajemmin ja kyetäkseeni analysoimaan aineistoa.

---

<sup>142</sup> Syrjälä 2009c, 3. Domba Sanou, 6.4.2009: "Se s'écouter, laisser le corps travailler, j'ai beaucoup apprécié ce que tu l'as donné, une autre force. Tu l'as donné confiance, tu l'a fait croire en lui même."

Projektin merkitys Pascalille ja François'lle oli myös hyvin konkreettinen, koska projektimme työllisti heidät. Pascalille se ehkä olitaloudellisesti tärkeämpi, sillä François'lla oli muitakin töitä. Projekti ei ollut kenenkään meidän todellisuudesta irrallinen. Se ei ollut leikkiä, vaan se oli elämää. Pascal kuvailee:

Koska me kaikki olemme jättäneet jotakin muuta sivuun ja pystyneet rakentamaan jotakin, mitä olemme itse halunneet ja päättäneet tehdä, toivon, että se merkitsee meille paljon, ja että ajattelemme myös tulevaisuutta.<sup>143</sup>

Prosessisuus luonnehti projektiamme koko ajan, emmekä olleet taiteellisesti täysin tyytyväisiä teokseemme esitysvaiheessa, mutta olimme kuitenkin valmiita esiintymään. Olisikin ollut kummallista ja ehkä lannistavaa kokea yhteistyömme loppuvan esiintymiseen Bambous'ssa. Jatkuu yhteistyömme tai ei, halukkuudellamme jatkamiseen ilmaisimme toisillemme tyytyväisyyttä yhdessä kokemaamme.

## V Johtopäätökset

Pascal ja François kokivat, että olin luopunut paljosta lähdettyäni Burkina Fasoon ja keskittyäkseni yhteen projektiin heidän kanssaan. Tämä synnytti heissä empaattista kokemusta minua kohtaan. Vastavuoroisesti minä kunnioitin suuresti heidän halukkuuttaan antaa jopa kaksi kuukautta aikaa työllemme. Tunsimme keskinäisen kunnioituksen ja yhteistyö perustui tälle alusta loppuun.

Vuorovaikutuksemme onnistui, koska avoimuus ja toistemme ymmärtämisen välttämättömyys itsessään olivat keskustelujemme teemoja. Avoimuuteen kuului myös negatiivisten tunteiden ja ajatusten ilmaiseminen ja ne käsiteltiin yhdessä. Olimme ensisijaisesti motivoituneita tekemään yhdessä teoksen ja nautimme tekemisestä. Työskentely oli omaehtoista ja meille kaikille valinta. Ymmärsimme toisiamme, koska meillä oli yhteiset motiivit.

---

<sup>143</sup> Pascal, 2.4.2009: "Parce que nous tous on a laissé quelque chose tomber et puis arrivé de construire quelque chose que nous même on le désire, qu'on décide de le faire et il faut que ça tient bien quoi. Qu'on sait qu'il y a le futur quoi."

Toki projekti edellytti taloudellisia rahkeita. Mopo, harjoittelupaikan löytäminen ja sovitut harjoitteluajat, sekä sovittu esiintymispaikka ja -päivämäärä loivat toiminnalle raamit. Ennen kaikkea kiinnostus toisiamme kohtaan ja halu tutkia vuorovaikutustamme luovasti saivat projektin rullaamaan.

Paikallisessa perinteessä musiikki ja tanssi näyttävät perustuvan vahvasti kommunikaatiolle, ja kommunikaatio syntyy yhteistoiminnassa vuorovaikutuksen avoimuuden ansiosta. Projektimme henki tätä ajatusta, mutta kokemukseni mukaan paikallinen mentaliteetti on avoin ja pelkäämätön, ja on itsestään selvyys toimia ja hoitaa asioita yhdessä. Vuorovaikutus ei ole jotain, jota tietoisesti reflektoidaan elämän ulkopuolella, vaan tapa, jolla asiat hoituvat. Teoksessamme näkyi monitasoinen esiintymislavan sisällä, sekä katsomon ja lavan välillä kaksisuuntaisesti tapahtunut vuorovaikutus; myös yleisössä näkyi liikehdintää ja sieltä kuului ääniä esityksen aikana. Tämä vaikutti energiaan lavalla. Kommunikaatio oli kaiken tapahtuneen tarkoitus.

Prosessista henkii autoteelinen<sup>144</sup> inspiroitunut ja kommunikoiva, improvisaatioon pohjautuva luominen. Flow ei synny pelkästään tanssitilanteissa, vaan on enemmänkin asioiden tapahtumisen tapa; päivät kuluvat mitään pakottamatta, tuntemusten ja mielihalujen ohjaamana. Tällainen elämäntyyli on Bobo-Dioulassossa mahdollista.

Idea työstä on linjassa tekijöiden omakuvan kanssa; luominen on itsetutkiskelua ja kontakti tutustavaa kommunikaatiota. Nautinto ja elämä ovat tavoitteiden ydin. Autoteeliseen taiteilijuuteen perustuva tanssin työ on kokemuslähtöistä ja omaehtoista, joka on itsessään kokemuksellisuuden edellytys.

Kontakti loi välillemme vahvan keskinäisen luottamuksen. Taiteilijuus perustuu kokemukseen omasta itsestä. Tanssin ominaisuus vahvistaa tietoisuutta ruumiista ja itsestä kokonaisuutena korostaa kokemusta itsessään. Kokemus riittää olemassaolon

---

<sup>144</sup> Csikszentmihalyi 1997, 117. Mihaly Csikszentmihalyin mukaan kyse on autoteelisestä toiminnasta, jota tehdään tekemisen itsensä vuoksi, koska kokemus itsessään on pyrkimys. Kr. *Auto* (itse), *telos* (päämäärä)

syyksi ja kokemuksesta tulee eksplisiittinen tanssin ja tutkivan improvisaation kautta. Kontakti levittää kokemuksellisuuden kommunikaation tasolle.

François selitti ja avasi minulle usein Pascalin kertomaa koska hän puhuu parempaa ranskaa. Toisaalta ruumiillinen kommunikaatio Pascalin kanssa selitti minulle paljon. Vuorovaikutus kasvoi monitasoiseksi kommunikaatioksi, jossa keskusteluihin ei aina yltänyt se, mitä ruumis ymmärsi ehkä vasta paljon myöhemmin ja mihin alitajunta uskalsi kuitenkin luottaa kontaktia tulkitessa. Vuorovaikutus itsessään oli työskentelyn edellytys, mutta se näytti itsensä vasta liikkeellisessä kontaktissa. Kontaktin merkitys oli toisiimme tutustuminen, joka syvensi vuorovaikutustamme tanssissa. Toisaalta tutustuminen syveni tanssin myötä. Projekti rakentui keskeisesti kontakti-improvisaatioidemme ympärille. Kulttuurien erilaisuus väistyi tieltä, kun ruumiit puhuivat keskenään ja asia, jonka äärellä olimme, oli meille molemmille kiinnostava ja uusi tutkimusmatka luovuuden sisällä.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus:

- Charry, Eric 2000. *Mande Music – Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago, University of Chicago Press.
- Conze, Edward 1967. *Buddhist Thought in India*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1997. *Finding Flow. The Psychology of Engagement With Everyday Life*. New York, Basic Books.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 2005. *Flow – elämän virta. Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu*. Helsinki, Rasalas Kustannus.
- Csordas, Thomas J. 1990. Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*. Vol. 18, No.1, 5-47.
- Cunningham, J. Barton 1993. *Action research and organizational development*. Westport CT, Praeger.
- Desmond, Jane C. 1997. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies in Desmond, Jane C. (toim.) *Meaning in motion – New Cultural Studies of Dance*. Durham, Duke University Press.
- Erkkilä, Raija 2009. Narratiivinen kokemuksen tutkimus: koettu paikka, tarina ja kuvaus. Teoksessa Perttula, Juha & Latomaa, Timo (toim.) *Kokemuksen tutkimus – merkitys, tulkinta, ymmärtäminen*. Tampere, Juvenes Print.
- Fraleigh, Sondra Horton 2000. Consciousness matters. *Dance research Journal*, vol. 32, No. 1, 54-62.
- Gore, Georgiana 1994. ”Traditional dance in West Africa” teoksessa Adshead-

- Lansdale, Janet & Layson, June (toim.) *Dance History: An Introduction (2nd edition)*. London, Routledge.
- Gore, Georgiana 2001. Present Texts, Past Voices: the Formation of Contemporary Representations of West-African Dances. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33. 29-36.
- Gore, Georgiana 2008. Lost in translation? Cultural Shifts, Dance Experience and Meaning. Teoksessa *Dance-Movement-Mobility Proceedings*. 9th NOFOD Conference.
- Heikkinen, Hannu L & Jyrkämä Jyrki 1999. Mitä on toimintatutkimus? Teoksessa Heikkinen, Hannu L.T., Huttunen, Rauno ja Moilanen, Pentti (toim.) *Sinä tutkija missä tekijä – Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä, Atena
- Heikkinen, Hannu L. 2007. Toimintatutkimus – toiminnan ja ajattelun taitoa, teoksessa Aaltola Juhani & Valli, Raine (toim.) *Ikkunoita Tutkimusmetodeihin*. Jyväskylä, PS-kustannus
- Hoppu, Petri 1999. *Symbolien ja sanattomuuden tanssi, menuetti suomessa 1700-luvulta nykyaikaan*. Vammala, Vammalan kirjapaino Oy
- Kiviniemi, Kari 1999, Toimintatutkimus yhteisöllisenä projektina. Teoksessa Heikkinen, Hannu L.T., Huttunen, Rauno ja Moilanen, Pentti (toim.) *Sinä tutkija missä tekijä – Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä, Atena.
- Klemola, Timo 1998. *Ruumis liikkuu – liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista*. Tampereen yliopisto jäljennepalvelu.
- Kuula, Arja 1999. *Toimintatutkimus. Kenttätyötä ja muutospyrkimyksiä*. Tampere, Vastapaino.



- Laine, Timo 1996. Eri puolilla kehoa teoksessa Koikkalainen, R. (toim.) *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta ja kehollisuudesta*. Jyväskylä, Kopi-Jyvä Oy, 157–168.
- Lassibille, Mahalia 2004. "La danse africaine" Une catégorie à déconstruire. Une étude des danses des WoDaaBe du Niger, *Cahiers d'Etudes Africaines* 175, 681-690.
- Löytönen, Teija 2004. *Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta*. Helsinki, Yliopistopaino.
- McNiff, Jean & Whitehead, Jack 2005. *All you need to know about action research*. London, Sage.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike – Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. Helsinki, Yliopistopaino.
- Oksanen, Aleksis 2006. *Muusikko Juhlassa. Perinne, mestarirumpali ja oppipoika burkinafasolaisissa kihlajaisissa*. Uskontotieteen Pro Gradu –tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved – A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Vammalan kirjapaino Oy.
- Parviainen, Jaana 2002. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance research journal*, vol 34, No.1 ss. 11-26
- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia – pohdintoja Edith Steinin empatiakäsityksen ulottuvuuksista Teoksessa Haaparanta, L. & Oesch, E. (toim.) *Kokemus*. Tampereen yliopistopaino Juvenes Print Oy.

Perttula, Juha 2009. Kokemus ja kokemuksen tutkimus: fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria. Teoksessa Perttula, Juha & Latomaa, Timo (toim.) *Kokemuksen tutkimus – merkitys, tulkinta, ymmärtäminen*. Tampere, Juvenes Print.

Peterson Royce, Anya 2002. *The Anthropology of Dance*. Alton, Dance Books.

Storey, John 1997. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. New York, Harvester Wheatsheaf.

Varto, Juha 1995. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere, Tampereen yliopisto.

Ylönen, Maarit E. 2004. *Sanaton dialogi – Tanssi ruumiillisena tietona*. Jyväskylä, Jyväskylän yliopisto.

Zaporah, Ruth 1995. *Action Theater – the Improvisation of Presence*. Berkeley, North Atlantic Books.

### **www-sivut:**

Centre de de Développement Chorégraphique, La Térmitière Ouagadougou  
<http://cdc-latermitiere.net> Tarkistettu 6.11.2009

CIA the World Factbook  
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/uv.html>  
tarkistettu 6.11.2009

Compagnie Auguste Bienvenue  
<http://cieauguste-bienvenue.blog4ever.com/blog/article-171300.html>  
Tarkistettu 6.11.2009

Compagnie Fabre Senou,  
<http://www.cie-fabresenou.com> Tarkistettu 6.11.2009

- Donko Seko  
<http://www.donkoseko.org/> tarkistettu 6.11.2009
- Irene Tassebedo,  
<http://www.irenetassebedo.com/> Tarkistettu 6.11.2009
- L'école de Sable, Centre international des danses traditionnelles et contemporaines  
africaines de Toubab Dialaw Senegalissa  
<http://www.jantbi.org/spip.php?rubrique6> Tarkistettu 6.11.2009
- Swarthmore College (Dance)  
<http://www.swarthmore.edu/x18803.xml> tarkistettu 6.11.2009
- Wikipedia, Bobo-Dioulasso  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bobo-Dioulasso> tarkistettu 6.11.2009
- Wikipedia, CFA Franc  
[http://en.wikipedia.org/wiki/CFA\\_franc](http://en.wikipedia.org/wiki/CFA_franc) tarkistettu 6.11.2009

**Kenttäaineisto** (tekijän hallussa, Helsinki):

- Ouattara, Niapequessin  
2009a Oma taiteellinen biografia, 4 sivua (A4), Burkina Faso  
Bobo-Dioulasso.
- Ouattara, Niapequessin  
2009b Soutra-tanssiryhmän käsinkirjoitettu CV, 7 sivua (A4),  
Burkina Faso, Bobo-Dioulasso.
- Ouattara, Niapequessin  
2009c Sähköpostiviesti 2. Kesäkuuta 2009.
- Syrjälä, Maiju  
2009a Kenttäpäiväkirja 1, 36 sivua (A5), Burkina Faso,  
Bobo-Dioulasso.
- Syrjälä, Maiju  
2009b Kenttäpäiväkirja 2, 30 sivua (A5), Burkina Faso,  
Bobo-Dioulasso

Syrjälä, Maiju 2009c	Kenttäpäiväkirja 3, 2 sivua (A4), Burkina Faso, Bobo-Dioulasso
Syrjälä, Maiju 2009-K1	Keskustelu Pascal Kaborén kanssa 11.2.2009. 13 sivua (29 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso
2009-K2	Keskustelu Pascal Kaborén kanssa ja spontaani ihmisten haastatteleminen 15.2.2009. 14 sivua (49 min.). Kou-joki Dindresson metsäalueella, Burkina Faso
2009-K3	Keskustelu Pascal Kaborén kanssa 16.2.2009. 1 sivu (9 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K4	Keskustelu Pascal Kaborén ja Niapequessin Ouattaran kanssa 17.2.2009. 6 sivua (55 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K5	Keskustelu Pascal Kaborén ja Niapequessin Ouattaran kanssa 28.2.2009. 7 sivua (42 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K6	Keskustelu Pascal Kaborén kanssa 3.3.2009. 3 sivua (45 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K7	Keskustelu Pascal Kaborén kanssa 11.3.2009. 2 sivua (10 min). Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K8	Keskustelu Pascal Kaborén ja Niapequessin Ouattaran kanssa 13.3.2009. 5 sivua (53 min). Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-K9	Keskustelu Pascal Kaborén ja Niapequessin Ouattaran kanssa 16.3.2009. 1 sivu (13 min). Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-H1	Niapequessin Ouattaran Haastattelu 30.3.2009. 9 sivua (1 tunti 46 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-H2	Pascal kaborén haastattelu 31.3.2009. 12 sivua (1 tunti 5 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.
2009-H3	Niapequessin Ouattaran Haastattelu 1.4.2009. 4 sivua (1 tunti 8 min.) Bobo-Dioulasso, Burkina Faso.

2009-K10

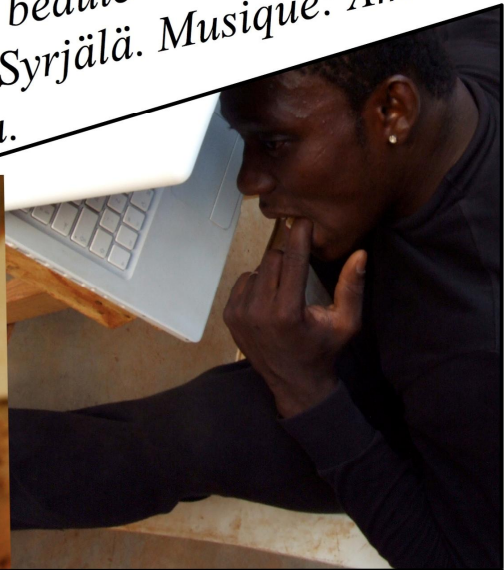
Palautekeskustelu Pascal Kaborén ja Niapequessin  
Ouattaran kanssa 2.4.2009. 5 sivua (43 min.). Bobo-  
Dioulasso, Burkina Faso.



SOIRÉE DES  
SPECTACLES DANSE  
CONTEMPORAINE au  
BAMBOUS le 28. mars  
à partir de 21h30



En 1er position le duo "La Folie" de Pascal Kaboré  
et Sibiri Konaté qui se demandent "qui est fou?". En  
2ème position le duo "La beauté d'une femme" de  
Pascal Kaboré et Maiju Syrjälä. Musique: Amzi  
Franck et Domba Sanou.



**Kuva 9.** Esitysjuhlite ”Soirée des spectacles danse contemporaine”.