

TAMPEREEN YLIOPISTO

TIE TANSSIN SISÄISEN MERKITYKSEN LÄHTEILLE

MARIA HANTTU
Tampereen yliopisto
Kasvatustieteiden tiedekunta
Opettajankoulutuslaitos, Hämeenlinna
Kasvatustieteen pro gradu –tutkielma
toukokuu 2006

Tampereen yliopisto
Kasvatustieteiden tiedekunta, Hämeenlinna
Opettajankoulutuslaitos
Maria Hanttu:
Tie tanssin sisäisen merkityksen lähteille
Pro gradu –tutkielma
109 sivua, 1 liitesivu, CD-rom
Toukokuu 2006

Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää tanssin merkitys minulle henkilökohtaisena kokemuksena. Pohdin erityisesti tanssin tradition vaikutusta kykyyni ymmärtää tanssin merkitys sekä miten tanssin kehollinen kokemuksellisuus vaikuttaa tanssin sisäisen merkityksen rakentumiseen.

Tutkimukseni kohdistui teokseen Sinbad, jonka harjoitusvaiheen ja itse teoksen rakentumisen vaiheissa pohdin tanssi sisäisen merkityksen rakentumista. Intuutiolla oli suuri osuus liikemaa-ilman syntymisessä. Pyrkimyksenä oli yrittää välttää tanssin tradition vaikutusta oman henkilökohtaisen merkityksen löytymisessä. Työn teoriaosuudessa käsittelen länsimaisen taide-tanssin tradition syntymistä, joka vaikuttaa käsityksiimme liikkeestä ja tanssin esteettisyydestä. Liikkeen henkilökohtainen sisäinen maailma avautuu eletyn kehon kokemusten kautta.

Tanssin traditio vaikuttaa käsitykseeni tanssin sillällön ja ulkoisen muodon sekä ilmaisun ymmärtämiseen. Tärkeäksi kuitenkin nousee eletyn kehon kokemukset, jonka kautta maailma avautuu minulle myös tanssissa. Näistä henkilökohtaisista kokemuksista syntyy tanssin sisäinen merkitys, jonka myös katsoja voi kokea tanssijan avautuessa omassa läsnäolossaan. Merkityksellisinä asioina koin erityisesti ajan ja liikkeen suhteen, liikkeen dynamiikan ja liikkeen virtaavuuden. Kuitenkin tanssin traditio vaikuttaa myös omassa kokemuksissani opitun liikkeen kautta. Traditio vaikuttaa myös käsitykseeni tanssin esteettisyydestä. Tanssin sisäinen merkitys avautuu eletyn kehoni kokemuksista, mutta traditio vaikuttaa tanssin ulkoisen muodon rakentumisessa.

Tutkimukseni avainsanoja: kehollisuus, liike, eletty keho, tanssin traditio

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	1
2 TANSSITAITEELLINEN KOULUTUKSENI	3
2.1 Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen historia.....	3
2.2 Tanssitaiteen koulutusohjelman tavoitteet	4
2.3 Tanssitaiteen koulutukseni Teatterikorkeakoulussa	4
3 MITÄ ON IHMINEN?.....	7
3.1 Ihmisen filosofia	7
3.2 Ontologia.....	7
3.3 Ihmiskäsitys	8
3.4 Ajatuksia ja erilaisia näkemyksiä ihmiskäsityksestä	10
3.5 Holistinen ihmiskäsitys.....	13
3.5.1 Tajunnallisuus	14
3.5.2 Kehollisuus.....	14
3.5.3 Situationaalisuus.....	15
3.6 Fenomenologia.....	16
3.6.1 Tanssin fenomenologiaa.....	17
4.TIE IHMISEN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN	19
4.1 Maailmassa oleva ihminen.....	19
4.2 Ihmisen ja esineen olemistavan ero	20
4.3 Ihmisen oleminen toisen kanssa.....	20
4.4 Ihmisen oleminen projektina.....	21
4.5 Ihmisen suhde ajallisuuteen	22
4.6 Ihmisen epävarsinainen ja varsinainen oleminen	22
4.7 Totuuden olemus ja rakenne	23
5. TIE KEHOLLISEEN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN	25
5.1 Keho maailmassa olemisen keskuksena	25
5.2 Kehon ekstaattisuus ja intentionaalisuus.....	26
5.3 Keho ja mieli - ruumis ja sielu	27
5.4 Keho ajattelee	28
5.5 Kehon temporaalisuus	29
5.6 Objekti keho ja eletty keho	30
5.7 Keho elämismaailman keskuksena.....	31
5.8 Kokemushorisontit	32
6 TIE LÄNSIMAISEN TAIDETANSSIN TRADITION YMMÄRTÄMISEEN	36
6.1. Tanssin tehtävät.....	36
6.2 Esihistoriallinen tanssi.....	37
6.3 Tanssi Kreikassa ja Roomassa	37
6.4 Tanssi keskiajalla	38
6.5 Tanssi renessanssiajalla	39
6.6 Baletin synty	39
6.6.1 Hovibaletti.....	39
6.6.2 Romanttinen baletti.....	41
6.6.3 Modernin baletin synty	41

6.7	1900-luvun uudet tanssisuuntaukset	43
6.7.1	Modernin tanssin synty	43
6.7.2	Modernin tanssin pioneerit	44
6.7.3	Ausdruckstanz	45
6.8	Amerikkalainen moderni ja postmoderni tanssi	46
6.8.1	Modernin tanssin vaiheet	46
6.8.2	Postmoderni tanssi	48
6.9	Kansalliset baletit ja nykkykoreografit	49
6.10	Nykysuuntauksia	51
6.10.1	Jazztanssi	51
6.10.2	Saksalainen tanssiteatteri ja Ranskan uusi tanssi	51
6.10.3	Buto	52
7	TIE TANSSIN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN	54
7.1	Tanssin kulttuurillinen lähtökohta	55
7.2	Tanssi elämismaailmassa	56
7.3	Liike tanssin lähtökohtana	57
7.4	Tanssin tekniikka - tanssijan taito	58
7.4.2	Tanssin uusi paradigma ja tanssijan taito	59
7.4.3	Tanssijan taito ja sosiaalinen keho	61
7.5	Tanssin ja ilmaisun projekti	62
7.5.1	Projektin merkitys	62
7.5.2	Kaksi tanssin intentionaalista perustasoa	62
7.5.3	Ilmaisu ja varsinainen oleminen	63
7.6	Tanssin estetiikka	64
8	TIE SINBADIN MAAILMAAN	67
8.1	Alkuidea teokseen Sinbad	67
8.2	Yhteistyöproduktion lähtökohdat ja toteutus	68
8.3	Teoksen punainen lanka	69
8.4	Koreografiset lähtökohdat ja työskentelytavat	70
8.4.1	Liikkeen merkityksen monet jäljet	70
8.4.2	Teoksen koreografinen lähtökohta	71
8.4.3	Teoksen koreografiset työskentelytavat	73
8.5	Teoksen liikkeellinen ja ilmaisullinen esteettisyys	74
9	TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN	76
9.1	Tutkimuksen tarkoitus ja tutkimustehtävä	76
9.2	Tutkimuksen menetelmälliset ratkaisut	77
9.2.1	Kvalitatiivinen tutkimus	77
9.2.2	Tutkimuskohteena elämismaailma	77
9.2.3	Hermeneuttinen fenomenologia	78
9.2.4	Merleau-Pontyn fenomenologinen metodi	79
9.3	Tutkimusprosessi	80
9.3.1	Liikkeen ja työtavan hahmottelua	81
9.3.2	Tie kohtauksen sisäiseen maailmaan	82
9.3.3	Liikkeen merkitys ja muoto kohtaavat	84
10	AINEISTON TARKASTELUA	86
10.1	Tanssin tradition vaikutus tanssin merkityksen ymmärtämiseen	86
10.2	Tanssin kehollisen kokemuksen vaikutus tanssin sisäisen merkityksen syntymiseen	88
10.3	Tanssin merkitys henkilökohtaisena kokemuksena	91

11 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS..... 93

12 POHDINTA..... 96

LÄHTEET

LIITTEET

1 JOHDANTO

Jokainen ihmislapsi, joka syntyy tällaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan, on kiinnitetty elämäntapamaterialismin sosiaalistumisprosesseihin ja samalla hän on vaarassa menettää oman ydinihmisyytensä. Tämä sosialisatio lupaa meille ainakin näennäisesti turvallisuutta. Ja juuri oman turvallisuutemme takia olemme ihmisinä monesti juuri sitä mitä meidän odotetaan olevan (Puhakainen 2002, 41).

Äitini kuolema pakotti minut katsomaan oman elämäni rajallisuutta ja merkitystä uudella tavalla. Olin jo pitkään pyörinyt tavallisen arjen elämäntapamaterialismin pyörteessä ja pikku hiljaa tainnut oman itseni sisäisen äänen pois kuuluvilta. Tämä kaikki liittyy läheisesti tanssiin ja sen kokemuksiin itsestäni. Tanssijan koulutukseni myötä olin oppinut herkistymään maailmalle kehollisuuteni kautta erityisellä tavalla, sellaisella tavalla, mikä ei elä oman kulttuurimme arjessa ja tavoitettavuudessa. Maailmani ja kehollinen kokemukseni alkoivat typistyä, samalla typistäen potentiaalisuuttani suhteessa maailmaan ja elämisen mahdollisuuksiini. Martin Heideggerin ajatuksin ja Timo Klemolan (1998, 27) tulkitsemin sanoin elin Kenen Tahansa elämää. Kuolema kuitenkin pysäytti voimakkaasti totutut tapani ja aloin uudestaan tutkia omia valintojani. Olinko rakentanut elämäni omien odotusteni ja toiveideni suuntaan, vai ohjaisiko jokin muu tiedostamaton, mutta minua voimakkaampi, elämäni tietä?

Olin aliarvionut kehoni merkityksen omassa olemassaolossani. En arvostanut sen tuntemuksia ja sanattomia, koettuja viestejä riittävästi. Taakse jätetty maailma liikkeen ja tanssin parissa alkoi kiinnostaa uudestaan. Halusin tietää, mitä oli jättänyt taakseni ja miksi. Tanssi oli kuitenkin aina kulkenut mukanani tavalla tai toisella. Se ei ole koskaan hellittänyt otettaan lopullisesti. Sen avaama tietoisuus ja kokemuksen syvyys omasta itsestä kehollisena on jättänyt lähtemättömän jäljen johonkin itsessäni. Tanssi ei ollut vain liikettä ja ilmaisua, vaan merkitystä ja koettua. Mikä tämä tanssin merkitys sitten on ja miksi sitä ei voi ohittaa sen koettuaan? Miksi lähdin etsimään kadotettua itseäni juuri tanssin kautta? Eihän tanssilla ole yleisesti suurtakaan arvoa elämän todellisista merkityksistä puhuttaessa.

Tarkastelen työni teoreettisessa osassa ihmisen maailmassa olemista kehollisena olentona. Ihmisen ja maailman välisen suhteen hahmottamiseen vaikuttaa syvästi ihmiskä-

sityksemme. Kehollisuuden monet ulottuvuudet ja mahdollisuudet perustuvat Timo Klemolan (1998) väitöskirjaan, Ruumis liikkuu - liikkuuko henki? Vasta ymmärrettyäni kehollisen läsnäolon mahdollisuuksia ja vaikutusta oman olemassaolon kokemuksessa, voi ymmärtää paremmin itseni ja kehollisen liikkeen, tanssin välistä suhdetta.

Jaana Parviainen on filosofisessa tutkielmassaan Tanssi ihmisen eksistensissä ja väitöskirjassaan *Bodies moving and moved* tuonut ansiokkaasti esiin tanssin merkityksen ymmärtämisen suhteessa maailmaan. Keskeistä on ymmärtää eletyn kehon kokemuksen tuoman merkityksen ja tanssin tradition luoman merkityksen välinen ristiriitaisuus. Myös Kirsi Monni toi väitöskirjassaan *Olemisen poeettinen liike* esiin uusia näkökulmia etsiä tanssin merkitystä kehon kokemuksen kautta.

Länsimaisen taidetanssin historia johdattaa ymmärtämään sitä käsitystä, joka helposti siirtyy tanssin opetuksen kautta ja miten tanssin merkitys yleisesti usein nähdään. Työn empiirinen osuus eli henkölökohtainen kokemukseni tanssin merkityksen syntymisestä heijastuu teoksen *Sinbad* kautta. Se oli mahdollisuus tavoittaa oma kokemukseni liikkeen sisäisestä merkityksestä työprosessin avulla. Paneudun tutkimuksessani selvittämään tanssin merkityksen syntymistä tanssin kehollisen kokemuksellisuuden ja tanssin tradition vaikutuksessa.

Tanssin merkityksen ymmärtäminen on kuitenkin prosessi, johon vaikuttaa aikaisemmat käsitykset ja kokemukset tanssista, lisäksi kokoamani teorian kautta kokemuksellinen on löytänyt kielellisiä merkityksiä. Näen nyt myös kaiken aikaisemmin oppimani tanssin tradition kautta uusin silmin. Tradition paino on ollut läsnä kaikilla tanssitunneilla, ja siten siirtynyt kehooni liikkeiden kautta.

2 TANSSITAITEELLINEN KOULUTUKSENI

2.1 Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen historia

Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitos aloitti toimintansa 1.8.1983. Aloitus oli kansallisesti omaperäinen ratkaisu, sillä korkein tanssikoulutus yhdistettiin korkeimpaan teatterikoulutukseen. Aikaisemmin tanssitaiteen koulutusta Suomessa olivat tarjonneet tasokkaat yksityiskoulut, teatteri- ja oopperatalojen oppilaskoulut, konservatorioiden tanssiosastot ja yliopistojen tanssilaitokset. (Kallinen 2004, 99-100.)

1960-luvun musikaalibuumin ja 1970-luvunmodernin tanssin ammattikunnan laajeneminen loivat tanssin koulutukselle uusia paineita. Ammattikentälle tarvittiin erityisesti päteviä tanssinopettajia. Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksen pohja luotiinkin 1979 vaikuttaneessa tanssitaiteen koulutustyöryhmässä, missä pohdittiin tanssin kentän tarpeita vastaavan koulutuksen sisältöä. (Kallinen. 2004, 100.)

Tanssitaiteen laitoksen työtehtäviä suunniteltaessa käytiin vilkasta keskustelua siitä, minkä tyyli-suuntien opetukseen ja minkälaisiin ammattitehtäviin laitoksen antamaa koulutusta pitäisi suunnata. Tanssin kentällä eri intressiryhmien kannalta asia oli tärkeää, jotta alkava korkeakouluopetus tarjoaisi pätevyitymisväylän mahdollisimman monien eri tanssisuuntien ja ammattiryhmien edustajille. Työryhmän ehdotuksen mukaisesti Oopperan balettikoulu jatkoi klassisten tanssijoiden koulutusta, kun taas tanssitaiteen laitos koulutti tulevat modernit tanssijat. Tanssin kenttä piti tärkeänä, että uudet taiteilijasukupolvet tulisivat saamaan teoreettista ja monipuolista opetusta, jota alan kotimainen koulutus ei aiemmilla vuosikymmenillä ollut voinut tarjota. (Em. 2004, 100-101.)

1980-luku oli Suomessa taidetanssin koulutuksen ja vakiintumisen aikaa. Tanssin kentän asema alkoi vakiintua ja saada muita taiteita vastaavan aseman valtion tukemana toimintana. Tanssitaideoimikunnan perustaminen lisäsi tanssitaiteilijakunnan taidepoliittisia vaikutusmahdollisuuksia. 80-luvulla pyrittiin myös kehittämään tanssin perustason ja opistotason koulutusta ja myös pedagogikoulutusta syntyi muuallekin kuin tanssitaiteen laitokselle. (Kallinen 2004, 103.)

2.2 Tanssitaiteen koulutusohjelman tavoitteet

Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen koulutusohjelmassa opiskelijat saavat laaja-alaisen tanssitaiteilijan koulutuksen. Koulutusohjelman kolmessa suuntautumisvaihtoehdossa koulutetaan tanssijoita, koreografeja ja tanssinopettajia. Teatterikorkeakoulun opinto-opas lukukaudelta 1990-1991 ilmaisee opetuksen tavoitteet seuraavasti:

Tanssitaiteen koulutusohjelman tavoitteena on antaa opiskelijoille valmiudet toimia monipuolisesti tanssitaiteen eri ammateissa sekä valmiudet luoda tanssitaiteen alalle uusia ammatteja. Tähän tavoitteeseen on päädytty vallitsevan ammattikäytännön mukaisesti. Tanssitaiteilijan ammattikuvaan on perinteisesti kuulunut toimiminen tanssijana, koreografina ja tanssinopettajana uran eri vaiheissa. (Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1990-1991, 59).

2.3 Tanssitaiteen koulutukseni Teatterikorkeakoulussa

Opiskelin Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella vuosina 1990-1995, tanssitaiteen maisteriksi. Tanssitaiteen laitos loi minulle pohjan pystyäkseeni toimimaan ammattilaisena tanssin kentällä. Tanssin pääaineeni oli moderni tanssi ja sivuaineeni klassinen baletti. Suuntautumislinjani oli tanssinopettaja. Minä halusin kuitenkin tanssia ja tehdä koreografioita eli toimia kaikilla niillä tanssin aloilla, mihin koulutuksella pyrittiinkin antamaan valmiuksia.

Modernin tanssin liikekieli asetti minulle kuitenkin haasteita. Kouluputkesta ulos astuessani tiesin liiankin hyvin, mitä minulta odotettiin. Tiesin tarkalleen, miltä liikkeen ja teoksen tuli näyttää ollakseen tanssin kentällä hyvää ja arvostettua. Tiesin, mitä ajan trendi taiteilijalta odotti ja vaati. Se tuntui ahdistavalta ja tukahduttavalta. En halunnut tehdä työtä vain yleisen mielipiteen tyydyttämiseksi ja muiden miellyttämiseksi. Tuntui, että jokainen kerjasi huomiota ja arvostusta hinnalla millä hyvänsä.

Tanssitaiteen laitoksella oli valmistumiseni aikaan riitaisa ilmapiiri. Kova kilpailu oli tavallista arkea. Se kulutti henkisesti aika paljon. Välillä tuli sellainen olo, että tanssitaiteesta oli kaikki ilo kadonnut. Tanssia osasi ja siihen pystyi, mutta mitä se antoi. Pärjäsin kyllä tanssijana, mutta sopeutuminen tanssin ympärillä olevaan sosiaaliseen maastoon tuntui vaikealta. Tunsin tanssiessani ilotonta voiman tunnetta. Ajattelin, että voit lait-

taa minut näyttämölle, niin teen mitä ikinä pyydät, pystyn mihin vain.

Minut oli koulutettu Helsingissä ja Helsingissä oli kaikki se, mitä varten minut oli koulutettu. Elämä vei minut kuitenkin Lahteen. Astuessani ulos sisäänpäin lämpiäväs-tä tanssitaiteen laitoksesta Lahden arkeen siirryin toiseen maailmaan, missä nuoren aikuisen ja tanssin ammattilaisen oli vaikea nähdä omaa paikkaansa. Yhtenä päivänä tajusin, että minä en suostu pistämään elämäni tanssin kentän arvoihin. En alistu sille paikalle, mikä minulle osoitetaan, vaan otan elämän omiin käsiini. Käytännössä se tarkoitti askelta kohti uutta uraa.

Tanssin merkitys ja tanssijuus ei ole kuitenkaan koskaan irrottanut minusta otettaan lopullisesti. Olen aina uuden ammattini rinnalla jatkanut toimimista tanssin parissa tavalla tai toisella, tanssijana, koreografina ja tanssinopettajana. Aika ajoin olen pohtinut, mitä tanssi minulle merkitsee. Mitä tanssi oikeastaan on ja miten se liikkeellisesti elää minussa ja saa jatkumon? Kymmenen vuotta koulutuksen päättymisen jälkeen palaan uudestaan näiden kysymysten ääreen toimiessani koreografina produktiossa Sinbad. Mistä tanssissa, liikkeessä on minulle oikeastaan kysymys?



Sinbad, Lahden kaupunginteatteri

3 MITÄ ON IHMINEN?

Filosofia opettaa, miten on eletävä vailla varmuutta antautumatta epäröinnin lamaamaksi (Bertrand Russell)

3.1 Ihmisen filosofia

Kokonaisuudessaan filosofia on ihmisen filosofiaa. Ihminen pohtii omaa suhdettaan maailmaan, itseensä ja toisiin ihmisiin ja kaikki oletukset, joita ihminen näistä muodostaa, ovat sidottuja ihmiseen. Mitään suurempaa tai muuten viisaampaa näkökulmaa ihminen ei voi tietämisessään ottaa, vaan hän on aina sidoksissa siihen, että on ihminen. (Varto 1996, 4.)

Kaikki ne filosofian käsitykset, jotka on esitetty ihmisestä itsestään, ihmisen suhteesta maailmaan ja toisiin ihmisiin, ovat rajallisia. Ne ovat aina kiinnittyneet siihen ihmiseen, joka on pyrkinyt näitä ajatuksia kehittämään. Vaikka tällaisessa yhteydessä ihminen voisikin löytää jotakin sellaista, mikä olisi yleisemmin pätevää, on aina kuitenkin kysymys ihmisen mittakaavasta. Ihminen tarkastelee itseään ja maailmaansa ihmisen näkökulmasta ja tässä mielessä tietäminen ja filosofia ovat kaikki filosofisen ihmiskäsityksen kysymyksiä. (Varto 1996, 5.)

3.2 Ontologia

Ontologia tarkoittaa tutkimustapaa, jossa kysytään olemisen tapaa. Voimme kysyä, millä tavalla ihminen on olemassa ja mikä on se olemisen tapa, joka liittyy ihmiseen. Pyrkimyksenä on ymmärtää, millä tavalla ihmisen olemisen tapa liittyy muihin olemisen tapoihin. Oliot, kuten luonnonoliot, ihminen ja kulttuuri, ovat olemassa omalla tavallaan. Jos pystymme löytämään ihmisen olemisen tavan, voimme käsittää paremmin myös ihmisen paikkaa suhteessa kaikkiin muihin oleviin. (Varto 1996, 15-16.)

Ontologinen erittely tarkoittaa olemassaolotavan erittelyä. Ihminen on olemassa elämissä maailmassa omalla tavallaan. Myös luonnon ilmiöt, oliot ja vaikkapa kuvitelmat

ovat olemassa omalla tavallaan. Näin on vain, jos jokaisen kohdalla pystymme tunnistamaan juuri sen tavan, jolla kukin on itsensä. (Varto 1992, 30.)

Yksi vaikeimpia ontologisia probleemeja onkin kysymys siitä, mitä ihminen on. Ihminen on tunnetussa universumissa kaikkein kompleksisin tutkimuskohde. Empiirinen ihmistutkimus ei sano mitään siitä, mitä ihminen on olemukseltaan. Ihmistä voidaan tutkia ja kuvata monelta kannalta. Koska empiirinen ihmistutkimus ei voi antaa vastausta ihmisen olemiseen, tarvitaan ihmisen ongelman ontologis-filosofista analyysia avartamaan kysymystä ihmisen olemassaolosta. (Rauhala 2005, 17.)

Filosofiseksi antropologiaksi kutsutaan ontologista analyysia, jonka kohteena on ihmisen ongelma. Filosofinen antropologia on yksi filosofian tutkimusalueista, joka etsii vastausta kysymykseen, mikä ihminen on. Mikä tekee ihmisestä ihmisen? Koostuuko ihminen sielusta ja ruumiista, vai onko hänet ymmärrettävä jakautumattomana kokonaisuutena elämänsä keskellä? (Laine & Kuhmonen 1995, 7; Rauhala 2005, 17.)

Analyysinsa lopputulokseksi filosofinen antropologia esittää erään ihmiskäsityksen. On kuitenkin muutakin ihmistä koskevaa filosofiaa, jota sen harjoittajat eivät kutsu filosofiseksi antropologiaksi. Myös näissäkin analyyseissa kuvastuu jokin ihmiskäsitys. Onkin parempi puhua mahdollisimman yleisluonteista ilmaisua tavoitellen vain ihmisen ongelman filosofisesta analyysistä. Koska ihmisen ongelmaa analysoivaa filosofiaa on monenlaista, on olemassa myös useita empiiristen tutkijoiden suosiosta kilpailevia ihmiskäsityksiä. (Rauhala 2005, 17.)

3.3 Ihmiskäsitys

Ihmiskäsitys on ontologisen erittelyn tulos. Se pyrkii paljastamaan, millaisissa olemisen perusmuodoissa ihminen on realistunut eli todellistunut. Ihmiskäsitys on käsitys siitä, mitä ihminen on. Se yrittää ymmärtää, kuinka ihminen voidaan erottaa muista ilmiöistä ja olioista sekä mitkä ovat ne ihmiselle tyypilliset piirteet, joita ei voi ohittaa ihmisestä puhuttaessa. Ihmiskäsitykseen kuuluu useita erilaisia olemuksellisia määreitä, joilla voidaan luonnehtia ihmistä yksilöstä lähtien tai ihmistä suhteessa ympäris-

töön. (Varto 1992, 31; Rauhala 2005, 20.)

Meillä jokaisella on tietoisesti tai tiedottomasti jonkinlaisia yleisiä ihmiskäsityksiä, kuten meillä on käsityksiä kaikista elämäämme olennaisesti kuuluvista asioista. Yleiskielellä ihmiskäsityksellä voidaan tarkoittaa sitä yleistä perusasennoitumistamme ihmiseen, joka sitten värittää meidän yksilöllisiä ihmissuhteitamme. Perusasennoitumisessamme on paljon erilaisia aineksia. Sellaisia ovat vaikkapa kulttuuriperinteen vaikutukset, teoreettinen tieto ihmisestä, kokemuksemme tiedostamattomat sisällöt ja ideologioiden tarjoamat arvostukset. (Laine & Kuhmonen 1995, 7; Rauhala 2005, 18.)

Tieteellisen tutkimuksen ihmiskäsitys on tiedostetumpi, rationaalisempi ja selkeämpi kuin yleiskielessä käytetty ja ymmärretty ihmiskäsitys. Yleiskielessä käytetty ihmiskäsitys on mahdollisesti pääosaltaan tiedostamaton, subjektiivisesti väritty ja usein muutoksia vastustava. Olennainen ero näiden kahden ihmiskäsityksen välillä on erityisesti siinä, mitä niistä seuraa toiminnan tasolla. (Rauhala 2005, 28.)

Ihmiskuva on aina yksityiskohtaisempi kuin ihmiskäsitys. Se on tieteellisen tutkimuksen luoma hahmotelma ihmisestä. Ihmiskuva voi olla hyvinkin erilainen riippuen siitä tieteestä, jossa sillä on juurensa. Empiiriset ihmistieteet antavat osittaiskuvauksia ihmisestä. Biologia antaa biologisia tuloksia ja sosiologia antaa sosiologisia tuloksia ihmisestä. Ihmiskuva pitää sisällään nämä ihmisen osittaiskuvaukset. (Varto 1992, 31-32; Rauhala 2005, 19.)

Ihmiskäsitys ja ihmiskuva on pidettävä erillään, jotta ihmisen ongelman kokonaisselvityksessä voitaisiin saavuttaa tieteellisluonteiselle keskustelulle riittävä käsitteellinen selkeys. Ihmiskäsitys voidaan paljastaa ontologisen analyysin avulla ja empiirinen tutkimustulos voidaan tuottaa vain sen omien menetelmien avulla. Ihmiskäsitys on siis ontologisen analyysin tulos ja ihmiskuva on empiirisen tutkimuksen tulos. (Rauhala 2005, 19.)

3.3.1 Erilaisia esitettyjen ihmiskäsitysten tyypittelyjä

Kautta aikojen filosofit ovat tiedostaneet ihmiskäsityksen analyysin tärkeyden ja pyr-

kineet selvittämään, mitä ihminen on. Historian kuluessa on syntynyt suuri joukko erilaisia ihmiskäsityksiä. Ihmisen olemassaolon kysymysten tulkintoihin ovat vaikuttaneet monet seikat, kuten kulttuurilliset paineet eri aikakausina. Rauhalan (2005) mukaan voidaan kuitenkin esittää seuraava ihmiskäsitysten tyypittely. (Rauhala 2005, 25-26.)

Monistisissa ihmiskäsityksissä ihmisen olemassaolo voidaan ymmärtää yhden ainoan olemisen muodon pohjalta. Tavallisimmin tämä yksi ainoa olemisen muoto on materia. Itämaisissa filosofioissa monismi yleisesti tarkoittaa sitä, että henki käsitetään kaiken olevaisen peruslähtökohdaksi. (Rauhala 2005, 26.)

Dualistisissa ihmiskäsityksissä ihmisen olemassaolon käsittämiseksi on edellytettävä kaksi erilaista perusmuotoa, jotka tavallisesti esitetään muodossa sielu ja keho. Ne voidaan esittää myös muodossa tajunta ja keho. Dualistisissa ihmiskäsityksissä on isoja eroja siinä, miten kahden olemispuolen erilaisuus ja yhdessä oleminen käsitetään. (Rauhala 2005, 27.)

Pluralistisissa ihmiskäsityksissä ihminen reaalistuu monenlaisina osajärjestelminä. Osajärjestelmillä on oma rakenteensa ja tehtävänsä sekä siten suhteellinen itsenäisyytensä. Siksi niitä tutkitaan erillisinä omina spesifisine teorioineen ja käsitteineen. Nykyinen monitieteinen ihmistutkimus perustuu juuri pluralistiseen ihmiskäsitykseen. Tämän ihmiskäsityksen vaikeutena on ollut koota erilaisuus ja perustella ihmisen kokonaisuus. (Rauhala 2005, 27-28.)

Monopluralistisissa ihmiskäsityksissä ajatellaan, että ihmisen olemassaolo on peruluonteista erilaisuutta, jota ei voida palauttaa yhdestä olemismuodosta toiseen. Monopluralististen ihmiskäsitysten analyyseissa osoitetaan ihmisen ykseys erilaisuudessa, edellyttäen, että ihminen on kokonaisuus. Näitä ihmiskäsityksiä kutsutaankin holistisiksi ihmiskäsityksiksi, koska niissä pyritään erityisesti perustelemaan kokonaisvaltaisuuden ihmisessä. (Rauhala 2005, 28.)

3.4 Ajatuksia ja erilaisia näkemyksiä ihmiskäsityksestä

Kristillisissä länsimaissa on ollut pitkään sellainen käsitys, että ihminen on pelkästään kulttuurin ja kulttuurisen kehittämisen lopputulos. Oikeantyyppinen käsitys ihmisestä nähdään juuri sellaisena kuin meidän oma kulttuurimme on ihmisen kehittänyt. Tämä tarkoittaa kristillistä käsitystä ihmisestä. Näin ihmisenä olemisesta on kielletty monia keskeisiä piirteitä samalla, kun taas toisia on korostettu. (Varto 1996, 6.)

Ihmisen tahdon suurta voimaa on korostettu suhteessa ihmisen haluihin. Perinteemme on ollut tahtoihmisen perinnettä aina Sokrateesta alkaen. Primitiivisten kansojen tutkiminen 1930- ja 1940-luvuilla herätti kuitenkin länsimaisen ihmisen tarkastelemaan kriittisemmin oman ihmiskäsityksen perinnettämme, käsitystämme tahtoihmisestä, joka hillitsee halunsa ja käyttäytyy sivistyneesti. Huomattiin, että omassa perinteessämme saattaa olla jotakin, joka peittää meiltä kokonaan sen, mitä ihminen varsinaisesti on. (Varto 1996, 6-10.)

Rene Descartes oli myöhäiskeskiajan ajattelija, joka alkoi pohtia, mitkä ovat niitä asioita, joihin ihminen voi tietämisessään luottaa. Hän halusi lähteä omasta ajattelustaan pystyäkseen uskomaan sen, mihin voi varmasti luottaa. Hän päätyi hiljalleen siihen, että maailmassa on hänelle olemassa ainoastaan se, minkä hän tällä hetkellä ajattelee. Tästä hän tuli tulokseen, että ainoastaan ajattelu tai henki tai sielu on todellista. Epätodellista oli koko muu aineellinen maailma, myös ihmisen oma ruumis. (Varto 1996, 10-11, 40.)

Descartes tuli jakaneeksi ihmisen kahtia, ruumiiseen ja sieluun. Sieluun kuuluu ihmisen ajattelu ja ruumiiseen kaikki muu. Näin koko länsimainen tieteellinen perinne rakentui kartesiolaiselle, dualistiselle uskomukselle, jonka mukaan vain sielu on todellinen ja ruumis jotain, joka on vain haitta. Tämä ihmisen kahtiajako on ollut vaikuttava. Sen seurauksena olemme kiinnittäneet huomiomme ihmiskäsityksessä henkiseen puoleen ja jättäneet huomioimatta ihmisen kehollisuuteen liittyvät puolet sekä ihmisen suhteen muuhun maailmaan. (Varto 1996, 11-12.)

Länsimainen perinteemme rakentuu Descartesin ja kristinuskon yhteisille ajatustottumuksille. 1800-luvun lopussa kiinnitettiin huomiota kartesiolaisuudessa laiminlyötyihin asioihin. Esille nostettiin näkökulma, jossa ihminen muodostaa yhden yksikön, sielu-ruumis -yhdistelmän, joka on lisäksi koko ajan tekemisissä toisten samanlaisten

olioiden eli ihmisten kanssa. Ludwig Fauerbach alkoi ensimmäisenä kirjoittaa tästä vakavasti. Häntä pidetäänkin nykyaikaisen filosofisen ihmiskäsityksen isänä. (Varto 1996, 12-13.)

Uudessa keskustelussa pyrittiin kiinnittämään huomiomme siihen, että ihminen on materiaalis-henkinen olento, jossa todellista eroa kahden puolen välillä ei ole. Jos jotain eroa on, se on samankaltainen kuin tarkastellessamme lieriötä, joka on yksi ja ainut kappale. Katsoessamme lieriötä yhdestä suunnasta se näyttää neliöltä ja taas toisesta suunnasta ympyrältä, kuitenkin kappale pysyy koko ajan lieriönä. Tilanne oli sama tarkastellessamme ihmistä. Tietystä näkökulmasta ihminen näyttäytyy fyysisenä kappaleena, taas toisesta suunnasta katsottaessa hän näyttäytyy henkisenä olentona, emmekä voi edes päätellä, että ihminen olisi kokonaan näissä. Fauerbachin mukaan ihminen näyttäytyy yhtä aikaa henkisenä ja materiaalisena. (Varto 1996, 12-14.)

Friedrich Nietzschen ajatukset aloittivat 1900-luvun keskustelun ihmiskäsityksestä. Hänen mukaansa ihminen on enemmänkin ruumiillinen olento. Ymmärtääksemme ihmisen sielullishenkisyyttä meidän täytyy kiinnittää huomiota siihen, mikä ihmisessä on ruumiillista eli nykyään kutsuttuna kehollista. Nietzsche korosti ihmisen ruumiillisuutta. Hän oli vakuuttunut, että ihminen kehittyy ensin tietyllä tavalla fyysisesti valmiiksi, ja vasta sen päälle voi kehittyä henkisyys, psyykkisyys, sielullisuus. Tässä korostuu ajatus, missä ihmisen syyt ihmisen henkiseen reagoimiseen tietyllä tavalla, tiettyihin ärsykkeisiin, löytyvät ainoastaan ihmisen kehollisuudesta. (Varto 1996, 14.)

1900-luvun alun eurooppalainen filosofia on ollut filosofista ihmiskäsitystä tarkastelevaa. Filosofinen ihmistutkimus on yrittänyt irrottautua ajatuksesta, jossa ihminen olisi ainutlaatuisen tärkeä maanpäällä. Ihmiselle on pyritty löytämään sellainen paikka maailmassa, jossa hän voi pyrkiä ymmärtämään itsensä maailman osana, luonnon osana. Tässä uudessa filosofisessa ihmistutkimuksessa huomio on kiinnitetty ihmisen ja maailman välisen suhteen selvittämiseen. (Varto 1996, 15.)

Martin Heidegger on uuden ihmiskäsityksen pohtimisen tärkein alullepanija ja kehittäjä. Heidegger pohti ihmiskäsitystä kysymällä, millä tavalla ihminen on olemassa. Se on ontologista tutkimusta, missä kysytään olemisen tapaa. Varton (1996) mukaan Heidegger lähtee ajatuksesta, että yleisin, mistä ihminen voi puhua, on oleminen. Kaikki

mitä on, on jollakin tavalla. Jokainen ihminen on ja on omalla tavallaan ja on omalla paikallaan. (Varto 1996, 16.)

Heidegger puhuu ihmisen täällä olemisesta. Jokaisella ihmisellä on oma paikkansa ja hän voi nähdä maailmansa ainoastaan juuri tästä yhdestä paikasta. Ihminen ei voi vaihtaa paikkaa toisen ihmisen kanssa. Näin jokaisella ihmisellä on oma yksityinen kokemuksensa ja näkemyksensä maailmasta, jota ei voida korvata kenenkään toisen näkemysellä. Jokaisen elämä on välttämättä erilainen ja se muodostuu kokonaan eri tavalla. (Varto 1996, 16-17.)

Ihmisellä on myös olemassa jonkinlainen suunnitelma omassa olemisessaan. Länsimaiselle ajattelutavallamme on tyypillistä tulevaisuuteen suuntautuminen. Sitä kutsutaan projektiivisuudeksi. Projekti tarkoittaa sellaista, mikä on heitetty eteenpäin. Suuntaamme elämämme koko ajan siihen, mikä tulee. Ihmisen paikka paljastaa myös sen, että ihminen ei ole sielullishenkinen olento, vaan kehollinen olento. Fyysisinä kappaleina, kehollisina, me sitoudumme omaan paikkaamme ja kokemuksemme maailmasta ovat erilaiset. Heideggerin mukaan ihminen on kokonainen olento. Ihminen on sekä kehoa että henkeä. Niitä ei voi erottaa toisistaan, koska erottamalla kehon tai hengen toisistaan, me samalla menetämme toisenkin. (Varto 1996, 17-18.)

Heideggerin mukaan aina, jo etukäteen, on olemassa joitakin asioita. Hän puhuu esiymmärryksestä, joka liittyy kaikkiin asioihin. Heidegger tarkoittaa esiymmärryksellä sitä, että ihminen on aina jo jollain tavalla ymmärtänyt maailman, itsensä ja toiset. Hänellä on intuitiivinen taju, joka ohjaa hänen käyttäytymistään, toimintaansa ja ajatteluaan. (Varto 1996, 19.)

3.5 Holistinen ihmiskäsitys

Lauri Rauhala on ihmiskäsitysanalyysissaan vienyt eteenpäin Edmund Husserlin kokemuksen analyysia. Tarkasteluunsa hän on liittänyt Martin Heideggerin ihmisen ihmisenä olemisen eli olemassaolon analyysin ulottuvuuksia. Rauhalan eksistentiaalisen fenomenologian valossa kehittämän holistisen ihmiskäsityksen mukaan ihminen todellistuu olemassaolon kolmessa perusmuodossa. (Löytönen 2004, 51.)

Ihmisen olemassaolon perusmuodot ovat tajunnallisuus (psykykkis-henkinen olemassaolo), kehollisuus (olemassaolo orgaanisena tapahtumisena) ja situationaalisuus (olemassaolo suhteina todellisuuteen). Edellä mainituissa olemisen perusmuodoissa reaalistuu se olento, jota kutsumme ihmiseksi. (Rauhala 2005, 32.)

Ihminen on holistisen ihmiskäsityksen mukaan kuitenkin ensisijassa kokonaisuus eri olemassaolon muodoista huolimatta. Ihminen on kokonaisuus, jossa kaikki ihmisen olemuspuolet edellytetään yhtä alkuperäisiksi ja perustaviksi. Ihmisen olemuspuolet keskinäisellä yhteydellään konstituivat toisensa ihmisen kokonaisuudessa. (Löytönen 2004, 51.)

3.5.1 Tajunnallisuus

Löytönen (2004) ymmärtää subjektiivisen kokemuksen Rauhalan analyysin mukaisesti tajunnallisiksi merkityksiksi. Todellisuus (maailma, toiset ihmiset, oma itse psykofyysisenä kokonaisuutena) ilmenee ihmiselle tajunnallisina merkityksinä. Näiden avulla hän ymmärtää objektit, ilmiöt ja asiat joksikin, jossakin yhteydessä. Tajunnallinen eli ymmärtävä suhde maailmaan näyttäytyy juuri inhimillisissä kokemuksissa. (Löytönen 2004, 52-53.)

Kokemus on ihmisen erilaatuista ja eritasoista mielellistä suhdetta maailmaan ja omaan itseensä. Erilaiset kokemukset ovat perustana ihmisen maailmankuvalle, joka on aina subjektiivinen. Uudet kokemukset suhteutuvat aina jo olemassa olevaan kyseisen ihmisen yksilöhistoriallisesti kerrostuneeseen kokemustaustaan. Kokemustausta toimii siten itseensä suhteuttavana ja tulkitsevana ymmärtämisyhteytenä, horisonttina. Inhimilliset kokemukset ilmenevät erilaatuisina ja tulevat ymmärretyiksi erilaisten horisonttien avulla, kuten tietoina, tahtona, tunteina ja intuitiona. Kokemukset ovat myös eri tavoin selkeitä ja jäsentyneitä. (Löytönen 2004, 53.)

3.5.2 Kehollisuus

Kehon kokonaisuus antaa koordinaatiston, jossa maailma oivalletaan. Keholla onkin

tärkeä funktio kokemuksen synnyssä. Keho on ihmisen maailmassa olemisen keskus ja ihmisen maailmassa oleminen voidaan nähdä ensisijaisesti kehollisena. Kehollinen olemassaolo antaa tajunnallisuudelle ja inhimilliselle kokemukselle mahdollisuuden olla olemassa. Kehollisen maailmasuhteen mahdollistamana tapahtuvat aina myös kaikki ihmisen tajunnalliset kokemukset, sillä tajunta on kehollisten kokemusten mielellistä kuvautumista. (Löytönen 2004, 59.)

Ihminen on kehon kautta orgaanisella tavalla suhteessa maailmaan. Kehon aistiminen ja reaktiot ovat toimintoja, jotka vaihtelevat ja mukautuvat ulkonaisten vaikutusten johdosta mielekkäästi. Kehon mielekkyys eroaa tajunnan mielellisyydestä. Rauhala kutsuukin kehon orgaanista tapahtumista mykäksi ymmärtämiseksi eli keholliseksi ymmärtämiseksi. Keho on tajunnallisten merkitysten ehto ja niiden lähde niin kehon aistimuksina kuin kehon tuntemuksina, jotka olennaisesti kietoutuvat maailmaan. Ihmisen tajunnallisuus onkin myös aina kehossa. (Löytönen 2004, 59-61.)

3.5.3 Situationaalisuus

Situationaalisuudella ihmisen olemassaolon perusmuotona tarkoitetaan ihmisen kietoutuneisuutta todellisuuteen oman elämäntilanteensa kautta. Omassa elämäntilanteessaan ihminen kohtaa olemassa olevan maailman jonkinlaisena ihmisenä ja jostakin näkökulmasta. Kietoutuessaan maailmaan oman situaationsa kautta ihminen tulee kietoutuneeksi niihin rakennetekijöihin, jotka ovat valikoituneet maailmasta juuri hänen elämäntilanteeseensa. Kietoutuessaan situationsa rakennetekijöihin eli komponentteihin ihminen tulee samalla sellaiseksi kuin niiden luonne edellyttää. Osa ihmisen situation rakennetekijöistä määräytyy kohtalonomaisesti ja taas jotkut komponentit ihminen voi valita itse. Ihminen ei voi valita esimerkiksi genejään, mutta ystävänsä hän voi valita itse. (Rauhala 2005, 41-42; Löytönen 2004, 64.)

Situaation rakenne voidaan jakaa myös konkreettisiin ja ideaalisiin komponentteihin. Konkreettisia ovat vaikkapa ravinteet ja saasteet. Ideaalisia ovat arvot ja normit. Kaikista situaation komponenttien erilaisista reaalisällöistä käytetään termiä faktisuus. Ihmisen situaatioon liittyvien komponenttien sisällöt ovat rajaamassa ja suuntaamassa sitä, mitä ja miten ihminen tajunnassaan kokee. Tätä tajunnallista kokemusta suuntaavaa situaation elementtiä kutsutaan eksistentiaalis-fenomenologisen ajattelun mukai-

nessa holistisessa ihmiskäsityksessä esiymmärrykseksi. (Rauhala 2005, 42; Löytönen 2004, 64.)

Esiymmärrys viittaa tajunnallisen ymmärtämisen esiasteeseen. Tämä merkitsee, että jokin tilanteen sisältö on sitä, mitä se on tajunnasta riippumatta. Esiymmärrys suuntaa ja on ehtona sille, mitä tajunnassa voidaan varsinaisesti ymmärtää. Esiymmärtäneisyysden vuoksi maailman ilmiöt ja tilanteet joudutaan kokemuksessa aina jo kohtaamaan jonakin ja joissakin suhteissa olevina. Siten tajunnassa ymmärretään aina jo esiymmärrettynä. (Löytönen 2004, 64.)

Esiymmärtäneisyys merkitsee sitä, että ihmisen omassa tilanteissaan kohtaama maailma jäsentyy sosiaalisena todellisuutena, joka on eri ihmisten eri tavoin kohtaamaa. Tilanne onkin jokaisen ihmisen kohdalla ainutkertainen. Se yksilöllistyy elämän kuluessa omaehtoisten valintojen ja elämän tarjoamien tilanteiden myötä yhä enemmän. Ihminen jatkuvasti ratkaisullaan vaikuttaa siihen, mitä hän on ja miksi hän tulee. Maailmasuhteessaan maailma jäsentyy ihmiselle jonkinlaisena ja samalla oma itse todellistuu jonakin ainutkertaisena. (Löytönen 2004, 65.)

3.6 Fenomenologia

Edmund Husserlin ja hänen seuraajansa kehittivät fenomenologisen filosofian suuntauksen, missä korostetaan ilmiöiden tutkimusta. Filosofisen tarkastelun kohteena on mikä tahansa fenomeeni, ilmiö. Fenomenologiassa tuodaan esiin se, että ihmisen tapana nähdä asiat, tietää ja ymmärtää, on sitoutunut ihmisen elämysmaailmaan. Fenomenologisessa tutkimuksessa tutkijan pyrkimyksenä tulisi olla ennakkoluuloton ilmiön havainnoiminen niin, että ilmiö pääsisi avautumaan tutkijalle sellaisena kuin se on. (Varro 1992, 86.)

Fenomenologian yksi keskeinen ajatus on, että ihminen on osa maailmaa. Ihmisen oleminen on maailmassa olemista, eikä mitenkään muuten voisi olla. On olemassa vain yksi maailma, missä ihmiset ovat, vaikka kokemuksemme tästä maailmasta voivat olla hyvinkin erilaisia. Ihminen on jo maailmassa ennen kuin hän pystyy reflek-

toimaan omaa suhdettaan maailmaan. Parviaisen (1994) mukaan Heidegger ilmaisee asian niin, että ihminen on heitetty maailmaan. Ihminen syntyy valmiiseen maailmaan, koska maailma on ennen ihmistä. Heitettyys juuri kuvaa ihmisen kokemusta maailmasta. Ihminen löytää itsensä maailmasta ja maailma hänen ympärillään tapahtuu hänestä huolimatta. (Parviainen 1994, 21; Klemola 1998, 19-20.)

Ihmisen oleminen kehollisena olentona on aina jossain tilanteissa, jossa ihminen suuntautuu kohti mahdollisuuksiaan. Ihmisen olemus muovautuu hänen olemassaolonsaan. Hän ei ole mitään valmista maailmaan tullessaan. Ihminen suuntautuu eteenpäin mahdollisuuksiaan kohti ja hänen valintansa muokkaavat hänen olemassaoloaan. Ihmisen maailmassa oleminen on jatkuvaa prosessia, joka päättyy vasta kuolemassa. (Parviainen 1994, 21.)

3.6.1 Tanssin fenomenologiaa

Tanssin fenomenologinen tarkastelutapa pyrkii löytämään perspektiivin tanssiin sisällepäin. Tanssia ei tarkastella ulkopuolelta. Tanssia yritetään tulkita ja ymmärtää kokemuksesta. Tanssin käsitteellistäminen syntyy tästä. Tutkija on osa tutkimuskohdetta, tanssia kokemuksellisena. (Parviainen 1994, 19.)

Tanssin filosofia pyrkii selvittämään fenomenologisesta näkökulmasta sitä, miten tanssi muotoutuu elämisaailmassa ja mikä merkitys tanssilla on ihmiselle. Lähtökohdaksi ei ole tanssi itsessään, vaan kehollisuus ja sen kokemuksellisuus. Tanssia voidaan tarkastella ihmisen eettisen maailmasuhteen valossa kehollisuuden problematiikan välityksellä. Tanssia pyritään hahmottamaan sellaisena tekijänä, joka auttaisi ihmisen ymmärrystä omasta olemisestaan. (Parviainen 1994, 19.)

Tanssin lähtökohdaksi on aina kehollisuus. Koettu keho pysyy lähtökohdaksi, vaikka tanssin ilmenemismuodot muotoutuvat hyvin erilaisiksi ihmisten elämisaailman moninaisuudessa ajan, paikan ja kulttuurin mukaan. (Parviainen 1994, 18.)

Tanssin mielekkyyden lähtökohdaksi nähdään kehollinen osallisuus olemiseen. Tanssin merkitys ei perustu ensisijaisesti tanssiesteettiseen ajattelutapaan, vaan kehontietoisuuteen eksistenssikysymyksenä. Kehollisen eksistenssin lähtökohdaksi saa merkityk-

sensä ja toteutuu tanssiteoksissa. (Monni 2004, 97.)

Tanssija kokee olevansa osallinen olemiseen. Tämä todentuu hänen kehollisen olemisensä kautta. Tanssijalle hänen kehonsa ei ole koetun olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Tanssija avaa maailmaa liikkeessaan. Hän toteutuu liikkuvana ihmisenä. Tanssija liikkuu merkityksellisessä maailmassa, sijainnissa. Hän liikkuu rajallisessa ajassa kuolemaa kohti kulkien, nykyistä täällä-hetkeä. (Monni 2004, 97-98.)

Tanssivan ihmisen kokemuksellisuus tanssissa ja tästä kokemuksellisuudesta syntyvä merkitys muuttaa tanssivan ihmisen koettua maailmaa. Tanssi muuttaa myös tanssivan ihmisen kehollista olemista. Tanssin kokemuksellisuudella tarkoitetaan liikkumisen kokemisen lisäksi myös tanssijan maailmasuhdetta sekä sitä paikkaa, joka tanssilla on tässä maailmasuhteessa. Maailma avautuukin tanssivalle ihmiselle eri tavoin kuin sellaiselle ihmiselle, jolla tällaisia kokemuksia ei ole. (Parviainen 1994, 18.)

4.TIE IHMISEN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN

Näiden kysymysten kohdalla ei ainoastaan totuuden löytäminen ole vaikea, vaan jo ongelmien hyvä käsittäminen tuottaa vaikeuksia (Aristoteles).

4.1 Maailmassa oleva ihminen

Martin Heideggerin mukaan ihmisen olemus on hänen olemassaolossaan. Ihminen todellistuu aina maailmassa. Ihmisen oleminen on yksi tietty olemisen tapa, josta Heidegger käyttää nimitystä täälläolo. Tällainen lähtökohta näkee ihmisen olemisen toteutumista maailmassa olevana eksistenssinä, eikä olevaa koskevan teoreettisen tiedon valossa. Olemiskysymyksen kautta ajateltu maailma tarkoittaa Heideggerille mielen tapahtumisen aluetta. Maailma tarkoittaa sitä paikkaa, jota kukin on ja jota kukin elää. (Klemola 1998, 19; Monni 2004, 100.)

Heideggerin mukaan maailmassa oleminen on jossain tilanteessa olemista. Merleau-Ponty näkee maailman olevan kaiken käyttäytymisen teatteri. Ihminen syntyy aina johonkin tiettyyn tilanteeseen. Se on hänen eksistenssinsä perusrakenne, josta hän voi suuntautua kohti tulevaisuutta. Ihminen onkin aina maailmassa, joka on välittömästi hänelle annettu hänen elämisaailmanaan. (Klemola 1998, 19-20.)

Heideggerin mukaan ihminen on heitetty keskelle maailman olemista, tiettyyn tilanteeseen ja olemisen faktisuuteen. Maailma, johon ihminen on heitetty, on jo ollut valmis ennen häntä ja toimii hänestä riippumatta. Olevan täytyy olla meille jo jollain lailla avautunut ja kohdattavissa, jotta mitään tässä heitetyssä olemisessa voisi tulla kohdattavaksemme. Heidegger ottaa esiin ihmisen avautuneisuudesta kolme rakenteenpiirrettä, jotka ovat vire, ymmärrys ja puhe. (Monni 2004, 101; Klemola 1998, 20.)

Ahdistus syntyy sen ymmärtämisestä, että olemme heitetty maailmaan. Ahdistusomme onkin yksi maailmassa olemisemme tapa. Olemme ahdistuneita sen edessä, että olemme heitetty keskelle maailmaa ja maailmassa olemisemme mahdollisuudesta. Ihminen on heitetty olemiseen ja kuitenkin työnnetty jotenkin syrjään. Ihminen on juuri sitä mitä hän on, ei enempää eikä vähempää. Ihmisellä on kuitenkin olemisen mahdol-

lisuus. Olemisen mahdollisuutena ihminen on myös sitä, mitä hän ei vielä ole. (Klemola 1998, 20.)

Heideggerille maailma on se yleinen horisontti, jossa ihminen on. Ihmisen olemisesta voidaan ottaa esiin erilaisia rakenteita, joista keskeisimpiä ovat varsinainen ja epävarsinainen oleminen. Nämä ovat ihmisen erilaisia mahdollisuuksia ja tapoja olla. (Klemola 1998, 20.)

4.2 Ihmisen ja esineen olemistavan ero

Fenomenologisessa analyysissä viitataan ihmisen ja esineen olemistavan eroon. Käsitteillä olio itselleen viitataan ihmiseen tietoisuutena ja olio itsessään viitataan esineisiin. Nämä käsitteet ovat hyödyllisiä välineitä tutkittaessa ihmisenä olemisen ja esineen olemisen välisiä rakenteita. (Klemola 1988, 21.)

Ihmisen olemassaolo edeltää olemusta. Ihmisellä ei ole etukäteen määrättyä olemusta, vaikka hänellä onkin mahdollisuus kehittyä tietynlaiseksi. Maailma on se välttämätön korrelaatti, joka synnyttää ihmisen tietoisuuden. Maailman kannattamana tietoisuus jatkuvasti on olemassa. Sitä vastoin esineellä olemus edeltää olemassaoloa. Esine on juuri sitä, mikä se on. (Klemola 1998, 20-21.)

4.3 Ihmisen oleminen toisen kanssa

Ihminen jakaa maailman muiden kanssa. Emme kohtaa muita ihmisiä niin kuin esineitä. Kohtaamme muut ihmiset tekevinä ja tuntevina. Voimme päätellä omasta kokemuksestamme toisten olevan itsemme kanssa samankaltaisia. (Klemola 1998, 22.)

Ihmisen suhde toiseen ihmiseen on huolenpito. Klemolan (1998) mukaan se on Heideggerille yksi ihmisenä olemisen perusrakenne, joka voi saada eri muotoja. Heideggerin mukaan ihminen on lähinnä ja melkein aina olemassa epävarsinaisella tavalla. Näin ihmisen suhde toiseen muistuttaisi suhdetta esineeseen. Epävarsinainen tapa olla

muiden kanssa saa erilaisia ilmenemismuotoja. (Klemola 1998, 23.)

Klemolan (1998) mukaan Emmanuel Levinas ajattelee, että on olemassa myös toinen toisena olemisen taso, jota hän kutsuu transsendentiksi. Levinasin mukaan transsendentin jälki voidaan nähdä toisen kasvoissa. Jälki osoittaa jotakin, joka ei ole läsnä. Nähdessämme ketun jäljet hangella, tiedämme, että se on ollut siinä aikaisemmin, mutta nyt se on jo mennyt. Kettu on läsnä vain jälkensä kautta. Voimme kokea transsendentin jäljen erilaisissa tilanteissa ollessamme oikealla tavalla virittyneitä. Esimerkiksi taide ja liikunta voivat synnyttää meissä tällaisen kokemuksen. (Klemola 1998, 22-23.)

Maailmassa oleminen tarkentuu olemiseksi toisen kanssa. Toisen kanssa olemisessa on useita tasoja, joissa ilmenee erilaisia suhteita, kuten minä ja esineet, minä ja toinen, minä ja transsendenti. (Klemola 1998, 23.)

4.4 Ihmisen oleminen projektina

Projekti on ihmisen perusrakenne, jota hän aina jo on. Ihmisen perusrakenteeseen kuuluu olemisen ymmärrys ja ihmisen ymmärrys on pääasiassa mahdollisuuksien ymmärtämistä. Ihminen voi vasta ymmärryksen kautta suuntautua kohti mahdollisuuksiaan. Ihminen onkin aina enemmän, kuin mitä hän faktisesti on. Ihmisen olemiseen kuuluu avoimuus kohti omia olemisen mahdollisuuksia. (Klemola 1998, 24.)

Ymmärtäminen projektissa on aina merkitysten ymmärtämistä. Ymmärtääkseen erilaisia olemisen mahdollisuuksia ihmisen on ymmärrettävä niiden merkitys. Merkitysten ymmärtäminen on tulkintaa, johon liittyy esiymmärrys. Ihminen lähestyy tulkinnan kohdetta aina jostakin näkökulmasta. (Klemola 1998, 24.)

Klemolan (1998) mukaan projektiin liittyy aina tietoisuus maailmasta mahdollisuuksina, joista ihminen joutuu valitsemaan. Ihminen ei kuitenkaan voi olla sellainen mahdollisuutensa, jota hän ei pysty ymmärtämään. Vain ymmärrys avaa ihmiselle sen, mitä hän voi olla ja mihin hän kykenee. Jotkut mahdollisuutemme voimme toteuttaa tässä ja nyt situaatiomme puitteissa. Jotkut mahdollisuutemme voimme toteuttaa vasta

sitten, kun olemme tuoneet itsestämme esiin harjoittelun avulla joitakin potentiaaleja. (Klemola 1998, 24.)

4.5 Ihmisen suhde ajallisuuteen

Ihminen on syntynyt ja jo syntyneenä hän tekee kuolemaa, sillä hän on kohti kuolemaa. Klemolan (1998) mukaan Heidegger ajattelee ihmisen kuolemaa kohti olemisen olevan tosiasia, jonka ymmärtävä kohtaaminen voi kääntää ihmisen kohti varsinaista olemista. (Klemola 1998, 26.)

Oleminen projektina on aina olemista kohti tulevaisuutta. Tulevaisuus tekee mahdolliseksi sen, että on olemassa olio, jonka oleminen on olemista mahdollisuutena. (Klemola 1998, 26.)

Monnin (2004) mukaan Heidegger ajattelee, että ihmisen olemista ei voi ajatella erossa ajasta. Maailmamme ei avaudu muutoin kuin ajallisena. (Monni 2004, 122.) ”Ihmisen todellistuminen on ajallistumista ja ihmisen oleminen on ajallisena olemista. Oleminen on ajallisuutta ja ihminen on maailmassa tämän ajallisuuden rakennemuodon perusteella. Myös maailma ajallistuu ajallisuudessa” (Monni 2004, 122).

Monnin (2004) mukaan Juntusen tulkinnassa olleisuus, nykyisyys ja tulevaisuus rakentavat ajallisuutta. Tämä rakenne ei ole kuitenkaan näiden kolmen rakennepiirteen yksinkertaista peräkkäisyyttä. Ajallisuuden ekstaasit eivät ole ajallisuuden osia, vaan ajallisuus ilmenee kokonaan kussakin ekstaasissa. Näin ajallisuuden ekstaasien ykseyys luo pohjan sille, että ihmisen oleminen voidaan kokea ykseytenä. (Monni 2004, 123.)

4.6 Ihmisen epävarsinainen ja varsinainen oleminen

Klemolan (1998) mukaan Heidegger tekee eron ihmisen varsinaiseen ja epävarsinaiseen olemiseen. Näin hän kuvaa ihmisen ontologisia olemisen mahdollisuuksia. Epävarsinaisessa olemisessä ihminen sulautuu keneen tahansa eli siihen, mitä kaikki ovat. Jokapäiväisen ihmisen itse onkin kenen tahansa itse. Tämä on eri kuin varsinainen it-

se. Kenen tahansa itse ymmärretään kenestä tahansa käsin. Tämä tarkoittaa, että toteutamme elämää niin kuin kaikki muutkin toteuttavat. (Klemola 1998, 29.)

Klemolan (1998) mukaan Heideggerin tarkoittamassa varsinaisessa olemisessa ihminen on avoimuus, jonka kautta oleva ilmenee. Tie varsinaiseen olemiseen käy poistamalla ne esteet, joilla ihminen sulkee itse oman tiensä. Perustaltaan ihminen on avoimuus, mutta epävarsinaisessa olemisessa hän kadottaa tämän alkuperäisen olemisen tapansa. Ihminen on varsinainen itse vain, jos hän projektoituu omien mahdollisuuksiensa suuntaan. (Klemola 1998, 30-31.)

4.7 Totuuden olemus ja rakenne

Monnin (2004) mukaan Heideggerille totuuden olemukseen kuuluu epäminen tai epätotuus, joka ei kuitenkaan tarkoita totuuden olevan pohjimmiltaan perättömyyttä. Totuuden olemus ilmenee kätkeytymättömyyden tapahtumisena, eikä staattisena olevaa koskevana tosiasiana. Totuuden olemuksen perusta ei ole ihmisen järjessä, vaan kaikkea olevaa ja myös ihmistä edeltävässä kätkeytymättömyyden tilassa. Tätä tilaa Heidegger kutsuu avoimeksi tai aukeamaksi. (Monni 2004, 81.)

Olemisen täytyy olla jo jollakin tapaa avoin, aukaistu, ennen kuin se ylipäättään voitulla käsitetyksi ja kohdatuksi. Se, millä tavoin oleva on meille avoin, on muuttuvaa. Ihminen, joka on tekemisissä olevan kanssa tässä avoimessa, ei itse luo avointa. Totuuden olemuksen perusta ei ole ihmisen järjessä, vaan ihmistä edeltävässä kätkeytymättömyyden tilassa. (Monni 2004, 81.)



Sinbad, Lahden kaupunginteatteri

5. TIE KEHOLLISEEN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN

5.1 Keho maailmassa olemisen keskuksena

Ihminen todellistuu maailmassa monitasoisena kokonaisuutena. Kehollisuus on ihmisen eri todellistumisen tasoista keskeinen, koska maailmassa oleva ihminen on ensisijaisesti kehollinen. Ihminen on kehonsa. Keho on inhimillisen olemassaolon ymmärryksen perusta. Ihmisen täytyy ensin todellistua kehona, jotta hän pystyy käsitteellisesti ajattelemaan jotakin. Ihminen on sitoutunut kehona maailmaan ajallisesti ja avaruudellisesti. Erityisesti liikunnassa ollaan tekemisissä ihmisen kehollisen olemisen erilaisten ilmenemismuotojen kanssa. Liikkujan taito on erityisesti hänen kehonsa taitoa. Liikunta vaikuttaa erilaisissa kokemuksen mahdollisuuksissa, kokemushorisonteissa. (Klemola 1998, 37; Parviainen 1994, 21.)

Klemolan (1998) tulkinnan mukaan Merleau-Pontylle keho on maailman keskus "jota kohti kaikki esineet kääntävät kasvonsa". Keho on maailman keskus myös siinä mielessä, että ihminen pystyy tarkastelemaan esineitä eri suunnista ja kävelemään niiden ympäri. Näin ihminen on myös tietoinen maailmasta kehonsa välityksellä. Keho on ihmisen maailmassa olemisen kanava. Kehona emme ole vain objekteja objektien joukossa, vaan olemme osa maailman kokonaisuutta. Kehomme ikään kuin hengittää elämän siihen sisäiseen näytelmään, jonka koemme maailmana. Merleau-Ponty kutsuu kehoa luonnolliseksi subjektiksi tai luonnolliseksi minäksi siksi, että se on havaintojemme keskus. Emme havaitse kehomme avulla, vaan havaitsemme kehossamme, jolloin kehomme on havaintojemme subjekti. (Klemola 1998, 38.)

Me olemme harvoin tietoisia tietoisia omasta kehostamme, emmekä juuri keskity siihen. Se on vain yksinkertaisesti eletty. Keho on meille aina läsnäoleva ja kuitenkin kätkeytin olemassaolomme ehto. Ihmisen on vaikea ymmärtää kehollisuuden merkitystä elämässään, koska se on muodostunut itsestään selväksi olemassaolossamme. Synnymme kehona maailmaan. Ymmärtääkseen kehonsa merkittävyyden maailmassa olemisessaan keho on liian lähellä ihmistä itseään. Emme ole yleensä lainkaan tietoisia

siitä, mitä koemme kehossamme. (Fraleigh 1987, 251; Koski 1991, 65; Klemola 2004, 86.)

5.2 Kehon ekstaattisuus ja intentionaalisuus

Kehollisuuden tausta ihmisen olemisessa ja kehollisuuden tavoittamisen ymmärtämisen vaikeus piilee ihmisen olemisen rakenteessa. Keho on maailmassa olemisemme keskus ja sillä on kyky ekstaasiin, itsensä ylittämiseen. Kreikan kielen sana ekstasis merkitsee "ulos astumista". Kehona olemme jatkuvasti suhteessa maailmaan, emmekä itseemme sulkeutuneina. Ihminen on kykenevä ylittämään aktuaalisen olemisen, sen hetkisen annetun. (Klemola 1998, 40; Parviainen 1994, 22.)

Ihmisen mahdollisuudet suuntautua maailmaan avautuvat monitasoisiksi juuri ihmisen ekstaattisesta luonteesta johtuen. Ihminen on itsetietoinen olento, joka kykenee reflektoimaan omaa olemistaan. Hän pystyy punnitsemaan omia mahdollisuuksiaan ja tekemään valintoja. Ihminen voi suuntautua maailmaan usealla tavalla yhtä aikaa, mutta ei rajattoman monella tavalla. (Parviainen 1994, 23.)

Keho on koko ajan perussuuntautuneisuudessa maailmaa kohti. Keho on suhteessa maailmaan liikkeissään ja havainnoissaan. Liike ja liikkuvuus ovat ihmisen perussuuntautuneisuutta. Ekstaattisen olemisenrakenteen vuoksi ihminen pystyy ylittämään aktuaalisen olemisen ja perussuuntautuneisuuden maailmaan. Ihminen on tajunnallisessa suuntautuneisuudessa maailmaan. Näin ihmisen suhde maailmaan on intentionaalista. (Parviainen 1994, 23.)

Klemolan (1998) mukaan Merleau-Pontylle jokainen liike on aina "liike ja tietoisuus liikkeestä". Liike on perusintentionaalisuuttani, perustava suhteeni maailmaan. Tietoisuus on aina intentionaalinen, sillä se on aina suhteessa johonkin. Myös keho on intentionaalinen, koska se on aina suhteessa maailmaan niin havainnoissaan kuin liikkeissään. (Klemola 1998, 40.)

Tarkastellessamme kehoa ja sen liikettä, voimme havaita, että kaikille kehon liikkeille olemassa tietty tausta. Liike ja liikkeen tausta muodostavat ainutkertaisen kokonaisuuden. Liikkeeseen liittyvä tausta antaa mahdollisuuden jakaa liikkeet abstrakteihin ja konkreettisiin liikkeisiin. Konkreettisen liikkeen tausta on maailma sellaisena kuin se on annettu. Abstraktin liikkeen tausta luodaan itse. Liikkuja luo abstraktissa liikkeessä oman tilansa, jota vasten liike saa merkityksen. Konkreettisesti liikkeessä taustana on kokemamme aktuaalinen avaruus. Tanssissa nämä kummatkin liikkeen tavat tulevat esiin. Tanssi sisältää usein sekä konkreettisia että abstrakteja liikkeitä. Toisten liikkeiden tausta voi olla näyttämö tai toinen tanssija, toisen jokin kuviteltu. (Klemola 1998, 40-41.)

5.3 Keho ja mieli - ruumis ja sielu

Yksi filosofian keskeisistä ongelmista on kehon ja mielen välinen suhde. Tätä kysymystä tarkastellaan länsimaisen filosofian perinteessä yleensä ontologisesti. Dualistiset teoriat korostavat, että kyseessä on kahden erilaisen substanssin (kehon ja mielen) välinen suhde. Monististen teorioiden mukaan on taas vain yksi substanssi, jonka jonkinlaisia ilmentymiä sekä mieli että keho ovat. Aasialaisessa perinteessä lähtökohtana on usein ontologinen monismi. Tämän mukaan mieli ja keho ovat jotakin samaa, vaikka käsitteellisesti teemmekin tämän eron ja kokemuksemme niistä ovat erilaisia. Olenaisiin seikka on kuitenkin se, miten ihminen kokee kehon ja mielen suhteen, ja miten tämä suhde on muuttuva. (Klemola 2004, 87-88.)

Klemolan (2004) mukaan japanilainen filosofi Hiroshi Ichikawa pyrkii perustelemaan fenomenologisissa tutkimuksissaan näkemystä, jonka mukaan "keho on henki". Hänen näkemyksensä ovat Merleau-Pontyn näkemysten kanssa saman suuntaisia. Hänen pyrkimyksensä on purkaa karteesiolaista dualismia hylkäämällä kehon ja mielen käsitteet ja palaamalla siihen, miten koemme kehomme toiminnassamme. Tämä kokemus on ensisijainen ja perustava. Se on esireflektiivinen taso, josta vasta reflektion avulla nostamme esiin käsitteitä. Ichikawa kuvaa tätä peruskokemustamme Merleau-Pontyn tavoin kehosubjektin käsitteellä. Kehosubjekti on se kokemuksellinen horisontti, josta kehon ja mielen käsitteet on abstrahoitu. Tässä on lähtökohtana kokemus kehon ja mielen ykseydestä. On olemassa perustava kokemushorisontti, jossa mieli on sama

kuin keho ja keho on sama kuin mieli. Tämä kehosubjektin kokemushorisontti kulkee ego-tietoisuuden selkeydestä kehontietoisuuden hämärään. (Klemola 2004, 139-140.)

Kehon alkuperäinen taipumus on pyrkimystä liikkeeseen. Kehon suuntautuminen maailmaan tapahtuu liikkeen kautta. Esimerkiksi ihminen voi olla keskittynyt käsitteelliseen ajatteluun istumalla. Keho on kuitenkin kärsimätön vain istumaan. Ihmisen kyky ajatella abstraktisti ja näin ylittää aktuaalinen oleminen on johtanut kehon unohtamiseen ja kehollisuuden aliarvioimiseen. Näin ihminen on erkaantunut kehollisesta kokemuksestaan ja käsittänyt kehonsa irralliseksi osaksi itsestään. Mieli ohjaa ja keho tottelee. (Parviainen 1994, 24.)

Kehollisuus ei ole kuitenkaan alisteinen tietoisuudelle, vaan keho mahdollistaa tietoisuuden. Klemolan (2004) mukaan Merleau-Ponty kirjoittaa, että kehon tietoisuus tunkeutuu kaikkialle kehoon, henki levittäytyy kaikkialle sen osiin. Ihminen on kuitenkin rakentanut maailmansa, myös konkreettisen maailmansa, abstraktin ajattelun varaan. Näin joudumme jatkuvasti ylittämään aktuaalisen olemisen. Olemme pakotettuja elämään siinä maailmassa, minkä olemme rakentaneet. Siinä näkyy, miten olemme maailman ajatelleet tai olleet ajattelemattomia. (Klemola 2004, 90; Parviainen 1994, 24.)

5.4 Keho ajattelee

Kielen avulla pystymme ajattelemaan sellaista, mitä ei ole. Pelkästään kieleen luottaminen vie meidän ymmärryksemme harhaan maailman olemuksesta. Kielen ulkopuolelle jää myös asioita, joita ei voi kielellisesti ilmaista. Nykyisessä elämisaailmassamme emme ymmärrä kehollisuutta riittävästi. Ajattelun ja kielen yhteys on katkenut keholliseen olemiseemme. Ajattelu on kuitenkin lähtökohdiltaan aina kytköksissä koko ihmisen kehollisuuteen, sillä ajattelu on kokonaisvaltaisempi toiminta kuin vain aivojen toimintaa. Myöskään kehollinen toimintamme ja liikkumisemme ei ole vain mieleemme varassa. Me emme ensin ajattele, miten liikumme ja vasta sen jälkeen liiku. Ihmisen keho liikkuu, koska keho ajattelee omalla alkuperäisellä tavalla. Liikkumista ei voi selittää vain perussuuntautumisen kautta, eikä ajattelun kautta. (Parviainen 1994, 24-25.)

Fraleigh kuvaa liikkumista tanssissa. Hänen mukaansa ihminen ei ajattele liikkuvansa ja sitten liiku. Tanssi ei ole myöskään mistään ulkopuolelta tulevaa. Keho on tanssi niin kuin tanssija on tanssi. Tanssin ajatteleminen on sen tekemistä ja tanssin tekeminen on sen ajattelemista. Ne ovat erottamattomat. (Fraleigh 1987, 31- 32.)

Vaikka ihminen on kehonsa, minuudella tarkoitetaan kuitenkin tavallisesti egoa. Ihmisen minä tulkitaan usein perustaksi, joka yhtenäistää ihmisen monimuotoiset maailmasta kokemansa havainnot. Ego on tajunta, joka ymmärtää oman olemassaolonsa. Emme kuitenkaan voi paikallistaa egoa tai tajuntaamme aktuaalisessa olemisessamme, koska perimmältään olemme yksi. Ego on olemassaolomme rakenteen osa. (Koski 1991,101; Parviainen 1994, 27.)

Parviaisen (1994) mukaan ymmärrystä ihmisen ykseydestä ei voi syntyä niin kauan, kun egoa tai mieltä pidetään substanssina (olevana) tai perustavana lähtökohtana ihmisessä. Vain ymmärtämällä kehollisen olemisensa ihminen voi palauttaa tuuliajoilla olleen egonsa takaisin omalle paikalleen. Lihallisuutensa unohtanut egomme on ajautunut kuvittelemaan kaikkea sitä, mitä se ei ole, sen sijaan, että se olisi ajatellut sitä, mitä on. (Parviainen 1994, 26.)

5.5 Kehon temporaalisuus

Klemolan (1998) mukaan Merleau-Ponty puhuu minun ja ajan kosketuskohtana "nykyisyyden kentästä". Nykyisyydessä avautuvat sekä tulevaisuuden että menneisyyden horisontit. Nykyisyys on hetki, jossa oleminen ja tietoisuus yhtyvät. Kehoni on tämä nykyisyyden kenttä, koska se on aina tässä ja nyt. Näin kehosta ei voi koskaan tulla menneisyyttä. Kuitenkin keho kantaa menneisyyden tähän hetkeen. Se kantaa mukanaan vammojaan ja arpiaan, mutta myös kehollisia muistojaan ja taitojaan. Olennaista kehon jäljille on niiden pysyvyys. Ne voivat antaa eksistenssille voimakkaan kokemuksellisen värityksen. (Klemola 1998, 41-42.)

Kun kehon ekologinen tasapaino rikkoutuu, se aiheuttaa usein jäljen, joka kulkee kehossa mukana koko loppuiän. Tämä jälki kulkee mukana kaikissa tulevissa kokemuksissamme. Näin tapahtuu myös ihmisen omaksumien taitojen kohdalla. Hänen liikku-

vuutensa ja taitonsa tuovat menneisyyden siihen nykyisyyteen, jossa ne hänelle ilmevät kokemuksena. (Klemola 1998, 42.)

5.6 Objekti keho ja eletty keho

Kehollisuuden fenomenologiassa korostetaan paljon objektikehon ja eletyn kehon eroa. Jako on peräisin jo Edmund Husserlilta. Myöhemmin sitä ovat käyttäneet Max Scheler ja Maurice Merleau-Ponty. Objektikehoa kuvataan yleensä kehoksi, jota tarkastellaan ulkoapäin, kuten esinettä. Siihen kuuluu tietty fysiologinen rakenne, joka käsittää tieteen näkökulman kehoon. Eletty tai koettu keho on taas se, mikä on läsnä sisäisessä kokemuksessamme. Emme itse koe kehoamme esineenä, vaan oman elämämme perustana, kannattelijana. (Klemola 2004, 77-78.)

Liikkuessamme liikutamme koettua kehoamme. Koko liikkumisen toiminta tapahtuu koetussa kehossamme. Soittaessamme pianoa meidän ei tarvitse katsoa sormiamme, koska ne eivät ole objekteja objektien joukossa. Eletty kehomme aukeaa meille kehontietoisuudessamme. Kehontietoisuudeksi voimme kutsua kokemusta aistien antamasta kehon sisäisestä tuntemuksesta. (Klemola 2004, 78.)

Klemolan (2004) mukaan Schelerille eletty kehollisuus edustaa sellaista fenomenologiselle intuitiolle annettua, joka toimii havainnon muotona kaikissa eletyn kehon havainnoissa. Perinteisessä tulkinnassa on virhe siinä, että oletetaan eletyn kehon ja objektikehon identtisyys. Elettyä, koettua kehoa ei nähdä perustavana kokemuksellisena tasona. Oletetaan niin, että se, minkä näen oikeana kätenäni, ja se, mitä nyt juuri särkee, ovat identtiset. Eletty kehoni on annettu kuitenkin aina täysin yhtenäisenä kokemuksellisena tasona. Eletty kehoni on riippumaton ja annettuna olemisen järjestyksessä ensisijainen kaikkiin erityisiin orgaanisiin aistimuksiin tai ulkoisiin havaintoihin nähden. (Klemola 2004, 79-80; Parviainen 1994, 40.)

Kun katson kättäni, voin nähdä sen kehoni ulkopuolelta kuin minkä tahansa objektin. Näen silloin objektikehoni. Kuitenkin kokemuksessani omasta kehostani on aina mukana sen koettu näkökulma. En näe kättäni irrallisena, itseni ulkopuolisena esineenä. Kun katson kättä, näen aina oman käteni. Kokemukseni kädestä ei ole sama kuin ko-

kemukseni esineestä. Samoin on myös katsoessani toisen ihmisen kättä, sillä olen tietoinen siihen liittyvästä kokemuksellisesta ulottuvuudesta. Se on toisen elävän ja kokevan ihmisen käsi. Koskemalla tuota kättä kosketan samalla myös hänen tietoisuuttaan. Tätä ulottuvuutta ei ole koskettaessa kuollutta esinettä. Pystyn kokemaan elävät olennot tuntevina olentoina, koska minulla on kokemus itsestäni tuntevana olentona. Mitä herkemmin koen kehossani virtaavan elämän, sitä syvemmin pystyn kokemaan elämän muissa tuntevissa olennoissa. (Klemola 2004, 80-81.)

5.7 Keho elämismaailman keskuksena

Elämismaailman tarkastelun lähtökohtana on ihminen ja ihmisen maailma. Elämismaailma tarkoittaa sitä kokonaisuutta, jossa ihmistä yleensä voidaan tarkastella. Elämismaailmaksi kutsutaan koettua maailmaa. Ihmisellä on jatkuva välitön kokemus maailmasta, joka toimii eri tasolla aistisuutena ja tajunnallisuutena. Elämismaailma muodostuu tästä fysikaalisesta maailmasta kattaen historian traditioineen. Elämismaailma on myös aina yhteistä toisten ihmisten kanssa. Pystymme ymmärtämään toisiamme, sillä jaamme saman elämismaailman. Ihminen ei voi rajata elämismaailmaa itsestä pois tai rajautua sen ulkopuolelle. (Varto, 1992, 23; Parviainen 1994, 27-28.)

Keho on elämismaailman, koetun maailman keskipiste. Kehollinen kokemuksemme onkin aina osa elämismaailmaamme. Kehossa perspektiivi maailmaan muodostuu aina ajalliseksi ja avaruudelliseksi. Vaikka pystymmekin ekstaattisen ominaisuutemme vuoksi refleктоimaan omaa kehoamme objektikehona, ei kehollinen kokemuksemme ole kuitenkaan koskaan irrotettavissa erilliseksi osaksi elämismaailmassa. Kehon elämismaailman aika ja avaruus ovat subjektiivisia. Ajan ja avaruuden käsitteet ovat suhteellisia, joiden keskipisteessä keho on subjektiivisine kokemuksineen. (Parviainen 1994, 27-28; Klemola 1998, 43.)

Keho tekee ihmisen tietoisuutena olemisen mahdolliseksi olemalla sen perusta. Kehona olen tietoinen näkökulma maailmaan. Se on liikkuva, koska kehona olen liikkuva. Myös elämismaailmani rakenne määräytyy kehollisuudesta. Olemiseni avoimuus on perustaltaan kehoni avoimuutta. (Parviainen 1994, 27-28, Klemola 1998, 43.)

Kehonsa kautta ihminen voi havaita maailman objekteineen. Ekstaattisen ominaisuutensa takia pystyn refleктоimaan omaa kehoani fyysisenä kappaleena. Tämä kokemus ei ole kuitenkaan koskaan irrotettavissa erilliseksi osaksi elämismaailmassa. Myöskään ihmisen kokemus maailmasta ei ole koskaan samanlainen kenenkään toisen kanssa, sillä oma tilaatio maailmassa ei ole sama ja yhtenevä kenenkään toisen ihmisen tilaation kanssa. Yksilön tilaatio maailmassa onkin aina ainutlaatuinen. (Parviainen 1994, 27.)

Kehon elämismaailman aika ja avaruus ovat subjektiivisia. Ne eivät ole objektiivisen ajan ja avaruuden tavoin mitattavissa. Ihminen ei ole kehona maailmassa kuten esineet, vaan ihminen tekee maailmansa. Keho asettaa itse oman tilaationsa. Koettu avaruus ei ole muuttumaton kokemushorisontti. Se on elävä kokemuksellinen rakenne, joka muuttuu liikkumisen myötä. Fenomenologisesti kykenemme tekemään eron myös objektiivisen ja subjektiivisen ajan välillä. Objektiivinen aika on sitä, mitä voimme laskea ja verrata. Kellot pyrkivät osoittamaan tämän ajan mahdollisimman tarkasti. Subjektiivinen aika on taas koettua aikaa. Kun sanomme ajantajun katoavan, tarkoitamme ihmisen koettua aikaa, joka on aina suhteessa elämismaailmaan ja tapahtumiseen. (Klemola 1990, 44; Klemola 1998, 43; Parviainen 1994, 27.)

Liikkuminen ja kokemus vaativat horisonttikseen ajan. Koettu avaruus ja koettu aika ovatkin elämismaailmamme kannattelevia perushorisontteja. Näiden horisonttien kokemista liikunta ja tanssi voivat avata tai muuttaa. (Parviainen 1994, 27.)

5.8 Kokemushorisontit

Elämismaailma on jatkuvassa muutoksen tilassa. Koettu maailma eli perspektiivimme maailmaan muuttuu jatkuvasti elämisemme myötä. Joskus meidän on vaikea tulkita, milloin kokemuksemme maailmasta muuttuu tai milloin elämismaailmamme muuttuu. Ymmärtääksemme tämän muutoksen luonnetta voimme erottaa kehomme elämismaailmasta eri tasoja, joita pystymme tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin. Kokemuksellisia tasoja kutsutaan kokemushorisonteiksi. (Parviainen 1994, 28.)

Parviaisen (1994) mukaan Max Schelerin tulkinnassa ilmenee kaksi perustavaa kokemuksellista kenttää. Nämä ovat psyykkis-henkisten ilmiöiden taso ja kehontietoisuuden taso. Psyykkis-henkiseksi kokemushorisontiksi kutsutaan sitä tasoa, jonka kokoaavana tekijänä on ego eli egotietoisuutemme. Psyykkis-henkisistä tasoista voimme mainita esimerkiksi äly, tahto ja tunteet. Keholliseksi kokemushorisontiksi kutsutaan sellaista kokemuksellista tasoa, jonka taustana on kehontietoisuutemme. Kehon kokemushorisontteja ovat esimerkiksi liikkuvuus, nopeus, voima ja kosketus. Tällaiset kehon kokemukselliset tasot eivät palaudu egoon, vaan ne palautuvat kehontietoisuuteen. Elämismaailman erilaiset tasot eivät ole palautettavissa toisikseen. Emme voi palauttaa rakkauden kokemusta älyllisiin kokemuksiin. Sekä rakkauden että älyn kokemukset ovat aitoja kokemuksellisia tasoja. (Klemola 1998, 45-46; Parviainen 1994, 28.)

Kaikki kokemushorisonttimme avaavat meille maailman tietyllä tavalla. Klemola puhuu kokemushorisonttien avoimuudesta tai sulkeutuneisuudesta. Niiden avoimuus tai sulkeutuneisuus vaihtelee yksilöstä toiseen. Ihmisessä onkin useita eri kokemushorisontteja, jotka ovat avoinna eri tavoin. Näin ihmiset myös kokevat maailman eri tavoin. Kokemushorisonttien lukumäärää ei ole osoitettavissa yksiselitteisesti. Kokemushorisontit eivät ole myöskään auki yhtä aikaa tasalaatuisesti. (Klemola 1998, 46-47; Parviainen 1994, 29.)

Ihmisen tunnehorisontti on sulkeutunut silloin, kun hän pystyy ilmaisemaan vain vähän tunteita. Vastaavasti tunnehorisontti on avoin tunneskaalan ollessa laaja. Tunneskaalan ollessa sulkeutunut tunteisiin liittyvät merkitykset jäävät avautumatta tai avautuvat vain vähän. Klemolan (1998) mukaan ihminen katsoo silloin maailmaa vain pienestä aidan raosta, vaikka hänen olisi mahdollista avata koko portti ja astua sisään. Jos taas tunnehorisontti on avoin ja tunneskaala laaja, myös maailma näyttäytyy monimerkityksellisempänä ja avoimempänä. Näin tunnehorisonttien kautta avautuvat merkitykset avaavat ihmiselle uusia mahdollisuuksia kokea maailma rikkaammalla tavalla. (Klemola 1998, 46.)

Kehollisessa kokemuksessa olemme avoimia suoraan kohti maailmaa. Voimme tavoittaa sen esiobjektiivisen kokemuksen, jonka perustalta vasta kaikki kielellinenkin voi syntyä. Klemolan (1998) mukaan Merleau-Pontylle liikkeen kehollinen kokemus ei

ole mikään tiedon muoto. Kehollinen kokemus on alkuperäinen tie maailmaan ja objekteihin. Kehomme tapaan liikkua liittyy jo alkuperäinen tapa ymmärtää maailma. Se ei tarvitse tuekseen mitään kielellistä ilmaisua. (Klemola 1998, 47.)



Sinbad, Lahden kaupunginteatteri

6 TIE LÄNSIMAISEN TAIDETANSSIN TRADITION YMMÄRTÄMISEEN

Mikään olento ei nuorena ollessaan kykene pitämään ruumistaan aloillaan ja ääntään kurissa, vaan pyrkii koko ajan liikkumaan ja olemaan äänessä. Toiset hyppivät ja loikkivat kuin niillä olisi menossa riemukas tanssi ja leikki, toiset päästävät kaikenlaisia äännähdyksiä. Muut olennot eivät pysty tajuamaan liikkeisiinsä sisältyvää järjestystä tai epäjärjestystä, joita nimitetään rytmiksi tai harmoniaksi, mutta ihmiset olemme kuten sanottu saaneet juhliimme mukaan jumalia, ja he ovat antaneet meille kyvyn tajuta rytmiä ja harmoniaa ja nauttia niistä (Platon).

6.1. Tanssin tehtävät

Tanssi on aina liittynyt ihmisten elämään. Sen tehtävät ovat vaihdelleet ajan saatossa. Tanssiminen on liittynyt uskontoihin ja rituaaleihin. Tanssimalla on saatu yhteys jumaliin, on siirrytty aikuisuuteen ja avioliittoon tai on saatettu vainajia. Metsästysonni on varmistettu jäljittelemällä eläinten liikkeitä ja taistelukurtoa on ylläpidetty asetansseilla. (Makkonen 1996, 5.)

Tansseja voidaan luokitella myös sen mukaan kenelle niitä tanssitaan. Ihminen voi tanssia itselleen, jumalille tai toisille ihmisille. Seuratanssit ja kansantanssit ovat pääasiassa huvitusta tanssijoille itselleen. Rituaaleihin liittyvät tanssit taas miellyttävät jumalia ja yliluonnollisia voimia. Tehdessämme tansseja toisten ihmisten katsottavaksi siirrymme esittävän tanssin alueelle, jossa esittäjät ja katsojat ovat selvästi erotettu toisistaan. (Makkonen 1996, 5.)

Puhuessamme tanssista meillä on siitä aina jokin esiymmärrys. Esiymmärryksen pohjana on kulttuurin muovaama käsitys tanssista. Erilaiset käsitykset tanssista kehittyvät jatkuvasti muutosten alla. Historiallisen perspektiivin kautta voimme ymmärtää tanssikäsitysten muuttumisen länsimaisessa perinteessä, joka ei ole aina ollut nykyisenlainen. Tanssi kehittyikin länsimaiseksi taiteeksi vasta 1600-luvulla Ranskan ja Italian hovien saleissa ja teattereissa. (Makkonen 1996, 5; Parviainen 1994, 9.)

Länsimaisen tanssin traditioissa paljastuvat myös kulttuurimme käsitykset ja tavat. Tanssitraditiot heijastavat asenteissaan ja asennoissaan ajattelumme perintöä. Dualis-

mi on jättänyt jälkensä länsimaiseen tanssiin, vaikka tanssi on voitu nähdä myös dualismin ylittävänä toimintona. Dualismi ilmenee tanssissa siten, että tanssin lähtökohtana on koetun kehon sijaan objektikeho, jolle on säilytetty symbolinen ilmaisu. Tanssissa kehosta tulee väline niin tanssijalle itselleen kuin koreografillekin. (Parviainen 1994, 35)

Nykyään jokapäiväisessä kielenkäytössä tanssi-sanan käyttö levittäytyy melko laajalle. Se käsittää länsimaisen baletin, modernin tanssin ja nykytanssin, sosiaaliset tanssit, eurooppalaiset kansantanssit sekä erilaisia tanssin ilmiöitä ja tanssirituaaleja länsimaiden ulkopuolelta. (Parviainen 1998, 79)

6.2 Esihistoriallinen tanssi

Ihmisten suhde tanssiin esihistoriallisena aikana oli toinen kuin meillä. Tanssiminen oli rytmin, äänen, musiikin ja liikkeen erittelemätön kokonaisuus. Tanssi oli spontaani reaktio todellisuuteen. Se oli ilmaisua, rituaalia ja kommunikaatiota, joka liittyi kaikkien inhimilliseen toimintaan. (Makkonen 1996, 7.)

Tanssi oli esihistoriallisella ajalla yhteisöllistä toimintaa. Eri taidemuodot eivät olleet eriytyneet, vaan musiikin, teatterin ja tanssin historia sisältää tältä ajalta paljon yhteistä materiaalia. Esihistorialliset esitysmuodot elävät vielä nykyaikanakin eri puolilla maailmaa varhakantaisissa yhteisöissä. (Makkonen 1996, 7-8.)

6.3 Tanssi Kreikassa ja Roomassa

Tanssi, kuten kaikki taiteet, oli jumalaista alkuperää. Tanssilla oli tärkeä asema kreikkalaisessa yhteiskunnassa. Uskonnollisen ja maallisen tanssin välinen raja oli usein häilyvä. Sivistynyt kreikkalainen opetteli tanssimaan jo nuorena. Ihanteena oli sivistynyt tanssin harrastaja. Pidoissa esiintyvät tanssijat taas olivat ammattilaisia, usein barbaareja tai orjia. Tanssit sisälsivät koreografisia tanssimuodostelmia. Paritanssit olivat harvinaisia. Tanssi liitettiin läheisesti musiikkiin ja runouteen. (Makkonen 1996, 10.)

Rooman valtakunnassa keskeiseksi näyttämötanssin hahmoksi nousi pantomiimitanssija, pantomimus. Pantomiimi liittyi antiikin mytologian ja draamojen teemoihin. Niissä kuvattiin oman aikakauden ihmisiä ja tapahtumia. Pantomiimi oli tyylieltyä ilmaisuja eleiden ja tanssin avulla. Siinä yksi tanssija-näyttelijä esitti kaikki roolit. (Makkonen 1996, 13; Wahlström 1979, 19.)

Pantomimukset olivat suosittuja ja kuuluisia henkilöitä antiikin Roomassa. Vähitellen heidän taiteensa kuitenkin muuttui viihteeksi, missä erotiikka, kauhu ja sensaatio nousivat keskeisiksi teemoiksi. Kristinusko tuomitsi pantomiimin ankarasti, vaikka kansa sitä rakastikin. Pantomimukset joutuivat joka tapauksessa jättämään suuret kaupungit ja hajaantumaan kierteleviksi esiintyjiksi eri puolille Eurooppaa. (Makkonen 1996, 13; Wahlström 1979, 19.)

6.4 Tanssi keskiajalla

Keskiaikaa leimasi voimakas uskonnollisuus. Kristillinen kirkko vaikutti kaikilla elämän alueilla. Kirkon kiellot ja ohjeet kontrolloivat ihmisten arkielämää, myös tanssia. Tanssi nähtiin paholaisen tekona. Kristillinen kirkko halusi erottua pakanauskonnoista, joissa tanssilla oli merkittävä asema. Tanssin kieltämisellä luotiin pesäeroa juutalaisuuteen ja erilaisiin lahkoihin. Asketismista ja ruumiin kurittamisesta tuli ihanne, mikä ei rohkaissut tanssimiseen. (Makkonen 1996, 14-15.)

Keskiajalla erilaisiin vuotuisiin kansanjuhliin, karnevaaleihin ja maallisiin sekä kirkollisiin kulkueisiin liittyi kuitenkin tanssia. Narrien pidot oli 1100-luvulla syntynyt karnevaaliperinne, jota vietettiin uuden vuoden päivänä. Silloin seurakunnan järjestämisessä juhlissa syötiin, juotiin ja tanssittiin. Lisäksi keskiajalla oli erilaisia kirkollisia tanssikulkueita, kuten kuoleman tanssit. Ruttoepidemioiden aikana tanssiva luuranko, kuoleman hahmo, oli osa kirkkojen hautausmailta kaupungille matkannutta ketjukulkuetta. Lisäksi kaupunkien käsityöläisten ammattikillat järjestivät festivaaleja, joissa tanssittiin. (Makkonen 1996, 15-16; Wahlström 1979, 23.)

6.5 Tanssi renessanssiajalla

1400- ja 1500-luvuilla tanssimisen ja muunkin taide-elämän keskuksia olivat Italian kaupunkihovit. Baletin tradition alkuna pidetäänkin Italian renessanssia. Renessanssi-hoveissa järjestettiin paljon erilaisia juhlia, jotka sisälsivät tanssia, laulua, soittoa ja runoutta. Myös naamiaiset olivat aateliston suosiossa. Länsimaisen taidetanssin juuret löytyvätkin juuri Italian hovien renessanssitansseista. (Au 1988, 11; Makkonen 1996, 20.)

Tanssimestarien ammattikunta ilmaantui hoveihin. Heidän tehtävinään oli sommitella ja opettaa tansseja hovin jäsenille. Niitä tanssittiinkin seurataksensa tai esitysten osina. Renessanssiajalla aatelisten sivistystaso kasvoi. Aateliset hankkivat taitoja tanssissa, miekkailussa, musiikissa, runoudessa ja filosofiassa. (Makkonen 1996, 20; Wahlström 1979, 25.)

6.6 Baletin synty

6.6.1 Hovibaletti

Hovibaletti kehittyi erityisesti Ranskan hovissa Katarina de Medicin ja Ludvig XIV:n siipien suojissa. Hovibaletti ja sen erityisluodot kukoistivat Ranskassa noin 1580-1660. Hovibaletti oli tietoinen keksintö, minkä syntyä vaikuttivat ajan taideliikkeet. Tarkoituksena oli elvyttää antiikin ajan musiikki, runous ja tanssi. Pyrkimyksenä oli luoda taidemuoto, missä eri taidealueet yhdistyisivät. Hovibalettiesityksissä tämä kaikki toteutui. (Makkonen 1996, 27; Wahlström 1979, 29.)

Ballet Comique de la Reine oli ensimmäisiä hovibaletteja, joka yhdisti draamallisen juonen puitteissa tanssi, runouden ja musiikin. Ballet Comiqueta seurasivat ballet-mascarde eli naamiaisbaletti sekä Ballet a entres eli sisääntulobaletti. (Makkonen 1996, 29; Wahlström 1979, 29.)

Ludvig XIV oli innokas tanssija. Hän esiintyi usein itse useissa hovibaletteissa. Vuonna 1653 Ludvig esiintyi Nousevan Auringon roolissa teoksessa Ballet de la Nuit. Näin

hän sai lempinimensä Aurinkokuningas. Erityisesti Versaillesin saleissa aatelisto kullutti aikaansa tanssien. Aurinkokuninkaan hovissa oli merkittävä tanssimestari Pierre Beauchamp, joka vakiinnutti käytäntöön baletin viisi perusasentoa ja jalkojen auki-kierron. Nämä elementit ovat läsnä baletissa vielä nykyäänkin. (Makkonen 1996, 30; Parviainen 1998, 78; Wahlström 1979, 32.)

Ludvig XIV aikana alkoi myös baletin ammattilaistuminen. Aurinkokuningas perusti jo vuonna 1661 Kuninkaallisen tanssiakatemian, jonka tehtävänä oli parantaa tanssiopetuksen tasoa. Myöhemmin perustettiin Kuninkaallinen musiikki- ja tanssiakademie, jossa yhdistettiin oopperan ja baletin koulutus. Näin syntyi Pariisin ooppera. (Makkonen 1996, 32; Wahlström 1979, 33.)

1700-luku oli teknisesti taitavien tanssijoiden aikaa. Virtuositeetin esiintulo ja balettitekniikan kehittyminen herättivät vilkasta keskustelua tanssitekniikan ja ilmaisun välisestä suhteesta. Tätä kysymystä on pohdittu läpi länsimaisen taidetanssin historian. Baletti alkoikin jakaantua teknisesti erinomaisten tanssijoiden esittämän tanssin kannattajiin ja niihin, jotka halusivat keskittyä enemmän hienostuneeseen, ilmaisevaan ja taiteelliseen suoritukseen. (Makkonen 1996, 34.)

Tanssijat vierailivat monissa ooppera- ja teatteritaloissa ympäri Eurooppaa. Tanssi sanattomana taidemuotona mahdollisti tanssijoiden liikkumisen kielirajoista välittämättä. Baletin keskuspaikka pysyi kuitenkin Pariisissa. Muita merkittäviä Baletin keskuspaikkoja olivat Pietarin Keisarillinen baletti (nyk. Mariinski-teatterin baletti), Moskovan Bolshoi-teatterin baletti, Ruotsin Kuninkaallinen baletti ja Tanskan Kuninkaallinen baletti. (Makkonen 1996, 35.)

Baletin ilmaisumuoto siirtyi kohti toiminta balettia. Tämä näkyi tanssin draamallisen merkityksen kasvussa. Tanssi ja liikkeen tuli itse täyttää kerronnalliset tehtävät, jotka aikaisemmin ilmaistiin laulun ja runouden avulla. Tanssi alettiin nähdä ensisijaisesti draamallisena taidemuotona. Baletin dramaturgisen rakenteen tuli kuljettaa juonta sujuvasti eteenpäin. Myös tanssiliikkeiden tuli olla draamallisesti ilmaisevia, eikä vain teknisiä. Vielä nykyäänkin esitetään balettia Huonosti vartioitu tyttö (1789), jonka juuret ovat toimintabaletissa. (Makkonen 1996, 36-42.)

6.6.2 Romanttinen baletti

Romanttinen taideliike valtasi eri taidemuodot 1800-luvulla. Romanttisessa taiteessa korostuivat taiteilijan henkilökohtaiset tunteet ja näkemykset, jotka korvasivat taiteen ulkoiset muotovaatimukset. Romantiikan tunnuspiirteitä olivat subjektiivisuus, mielikuvituksellisuus, luonnonhurmio ja tunteellisuus. Romanttisen baletin keskeisiä piirteitä olivat aihepiiriin siirtyminen kansallisiin tarinoihin, ammattikäsitteiden esiintulo, yhtenäinen balettisävellys, tanssitekniikan kehittyminen varpailla tanssimiseen ja balettien ihailun kohteena olevat naistähdet. (Makkonen 1996, 47-51; Wahlström 1979, 37-38.)

Romanttisen baletin yksi tärkeimmistä edustajista oli Marius Petipa, joka nosti venäläisen baletin kukoistukseen. Petipan 1800-luvun lopun koreografiat ja klassinen tanssikoulutus pohjautuivat perinteiseen balettitekniikkaan. Hänen tunnetuimpia koreografioitaan ovat Don Quijote, Bajadeeri ja Prinsessa Ruusunen, jonka musiikista vastasi Tshaikovski. Petipa oli suunnittelemassa myös baletin klassikoita, Joutsenlampi ja Pähkinänsärkijä. (Makkonen 1996, 47, 60-62; Wahlström 1979, 42.)

6.6.3 Modernin baletin synty

1900-luvulla tanssissa tapahtui muutos kahdella rintamalla. Baletti uudistui ja moderni tanssi syntyi. Baletin uudistajat halusivat kunnioittaa baletin perinnettä. Muutosten haluttiin tapahtuvan baletin ja sen instituutioiden sisällä. Uusien tanssisuuntausten edustajat taas halusivat hylätä baletin luonnottomana ja vanhentuneena taidemuotona. (Makkonen 1996, 71; Wahlström 1979, 84.)

Venäjällä työskenteli kaksi nuorta koreografiaa, Aleksander Gorski ja Mihail Fokin, jotka halusivat vapauttaa tanssin Petipan klassisen baletin kuristavaksi koetusta kaavamaisuudesta. He halusivat uudistaa baletin eläväksi draamalliseksi taiteeksi. (Makkonen 1996, 72.)

Gorski toimi Bolshoi-teatterin koreografina. Hän kokeili stanislavskilaisesta teatterista saamiaan ajatuksia. Konstantin Stanislavski kehitti teatterin realistista ilmaisua, joka

korosti roolihenkilöiden luonnekuvien todellisuuspohjaisuutta. Gorski palasi baletissaan ajatukseen teoksen draamallisen sisällön tärkeydestä. Hän ohjasikin tanssijoitaan siten, että kaikkien roolihenkilöiden toiminnalla oli tarkoitus ja motiivi. (Makkonen 1996, 72.)

Fokin toimi Pietarin Mariinski-teatterin baletissa. Hän oli tanssin lisäksi kiinnostunut muistakin taiteista ja osallistui aikansa taidekeskusteluihin. Hänen mielestään tanssin ilmaisumahdollisuuksia ei ollut tutkittu tarpeeksi. Fokin halusi luoda täysin uusia ja omaehtoisia tanssiteoksia. Hänen mielestään baletin tuli olla taiteellisesti yhtenäinen teos, missä piti etsiä merkityksellistä ilmaisua ja välttää ulkokohtaisia sääntöjä. Kaikille teoksille piti luoda oma liikesanasto. (Makkonen 1996, 72-73; Wahlström 1979, 84-85.)

Djagilevin Venäläinen baletti ja sen koreografit vaikuttivat myös voimakkaasti modernin baletin syntymiseen. Sergei Djagilevin johtama tanssiseurue nosti tanssin taiteiden eturintamaan. Ryhmän esityksissä yhdistyi merkittäväällä tavalla koreografien, kuvataiteilijoiden, lavastajien ja säveltäjien työ. Djagilevin seurue tuli tunnetuksi kiertueidensa johdosta Euroopassa. Seurueen esitykset Pariisissa olivat muotitapahtuma. (Makkonen 1996, 71, 92; Wahlström 1979, 86.)

Baletti nousi lehtien otsikoihin esitysten, juorujen ja skandaalien takia. Venäläisen baletin tähdet olivat aikansa julkkiksia, joiden elämää seurattiin lavalla ja yksityiselämässään. Yleisö pääsi nauttimaan mm. Anna Pavlovan ja Vaslav Nijinskyn esiintymisistä. Djagilevin seurue osasi huomioida myös yleisön mieltymykset, kuten idän eksotiikan, esitysten visuaalisen loiston ja tähtitanssijat, jotka hallitsivat tanssin tekniikan ja ilmaisun. (Makkonen 1996, 75-76, 92; Wahlström 1979, 86.)

Seurue hajosi Djagilevin kuoltua. Uudet Venäläisen baletin nimeä kantaneet ryhmät eivät enää yltäneet suureen taiteelliseen menestykseen. Venäläisyydestä tuli kuitenkin baletin muoti ja tavaramerkki. Tanssijat ottivat itselleen venäläisperäisiä nimiä, vaikka he eivät olleetkaan venäläistä syntyperää. (Makkonen 1996, 91.)

Venäläisen baletin teoksissa baletti vapautui klassisen baletin tiukasta liikekielestä. Syntynyt moderni baletti oli aiheiltaan ja liikkeiltään vapaampi. Juuri Djagilevin Ve-

näläisen baletin teoksissa eri taidelajit ja niiden uudet suuntaukset yhdistyivät ennen näkemättömällä tavalla. Baletti tarjosi väylän säveltäjille ja kuvataiteilijoille tutustuttaa suuret määrät katsojia taiteen uusiin suuntauksiin. (Makkonen 1996, 92.)

6.7 1900-luvun uudet tanssisuuntaukset

6.7.1 Modernin tanssin synty

Länsimainen tanssi on 1900-luvulla ymmärretty liikkumiseksi, jota voi vapaasti muunnella. Tanssin liikkeelliset sarjat eivät ole ennalta määrättyjä kuvioita, vaan tekijöillä on vapaus muokata liikettä halutunlaiseksi. Tanssin sisältö ratkaisee tanssin liikkeellisen muodon. Tämä on modernin tanssin ja koko modernin taiteen tunnusmerkki. Tanssia ei ole valmiina, vaan se syntyy ja muuttuu ihmisen mukana. (Parviainen 1994, 53.)

1900-luvun vaihteessa tuli esiin tanssijoita, jotka tahtoivat hylätä baletin kokonaan. Baletti oli heidän mielestään luonnotonta. Tanssin uudistajat näkivät elämän ja taiteen läheisessä suhteessa toisiinsa. Tanssin tehtävänä oli kasvattaa harmoninen ihminen, joka eläisi sopusoinnussa itsensä ja luonnon kanssa. Tanssilla katsottiin olevan kyky palauttaa ihminen luonnonmukaiseen tilaan, josta hän oli kulttuuristen muutosten paineessa vieraantunut. (Makkonen 1996, 95.)

Tanssi voi olla luonteeltaan kertovaa tai ei-kertovaa. Tanssi ilmaisi mieluummin tunteita tai jotakin teemaa draamallisen tarinan sijaan. Tanssisuuntien keskeiseksi ihanteeksi nousi luonto ja luonnollisuus. Uudeksi liikekieleksi haluttiinkin luonnolliset ja jokapäiväiset liikkeet. Tanssija oli liikkumisessaan vapaampi paljalla jaloilla ja väljällä puvulla. (Makkonen 1996, 95.)

Delsarte-järjestelmä ja Dalcroze-metodi vaikuttivat ideologisesti ja käytännöllisesti uusien tanssinäkemyksen syntyyn. Delsarte-järjestelmä oli suunniteltu näyttelijöiden koulutukseen, joka tutki ruumiin eri osien ilmaisevuutta. Erityisesti naiset pääsivät tutkimaan ja nauttimaan liikkeen ja hengityksen vapaudesta väljemmissä asuissa. Dalcroze-metodissa taas musiikki muutettiin rytmillisiksi liikkeiksi, ja se oli suunnitel-

tu ensisijaisesti musiikkikasvatukseen. (Makkonen 1996, 96; Parviainen 1998, 81.)

6.7.2 Modernin tanssin pioneerit

Euroopassa ja Yhdysvalloissa modernin tanssin syntymiseen vaikuttivat merkittävästi kolme naista, Loie Fuller, Isadora Duncan ja Ruth St. Denis. Heitä kaikkia yhdisti voimakas halu luoda uudenlaista taidetanssia, vaikka heidän näkemyksensä ja tanssin-
sa poikkesivatkin toisistaan. (Makkonen 1996, 97.)

Loie Fuller oli kuuluisa visuaalisista elementeistä, joita hän yhdisteli laajojen kangaspintojen liikkeisiin. Hänen tanssinsa ei ollut pelkästään kehollista ilmaisua, vaan valojen ja kankaiden tanssia musiikin säestyksellä. Art nouveaun mukaan Fuller jäljitteli luonnon muotoja ja elementtejä. Hänen teoksissaan tanssitekniikalla ei ollut keskeistä sijaa. Fullerin töissä eivät myöskään esiintyjän tunteet ja persoonallisuus korostuneet. (Makkonen 1996, 98-99; Wahlström 1979, 56.)

Isadora Duncan on ehkä modernin tanssin kuuluisin pioneeri, joka saavutti yleisön kiinnostuksen sekä tanssinsa että elämäntapansa ansiosta. Hän oli feministi, kommunisti ja vallankumouksellinen. Hän koki oman aikansa yhteiskunnan normit ja arvot painostavina. (Makkonen 1996, 101.)

Duncanin mielestä tanssi oli hyvä perusta täydelle ja luovalle elämälle. Tanssin lähde löytyi luonnosta. Tärkeää oli ruumiin ja hengen keskinäinen tasapaino. Elämä ja tanssi kulkivat käsikkäin. Myös musiikilla oli Duncanille erityinen asema. Se toimi hänen inspiraation lähteenä ja musiikki herätti hänen sisäisen minänsä. (Makkonen 1996, 101-102; Wahlström 1979, 58.)

Tanssin avulla naisen oli mahdollisuus löytää oma kangistunut naisen ruumis henkisesti ja fyysisesti hallinneista ”korseteista”. Tanssiminen ei vaatinut ihanteellista vartaloa, vaan vanha ja lihavakin ihminen saattoi olla tanssijana ilmaisuvoimainen. Balettitanssijoiden vartalo oli Duncanin mukaan epämuodostunut. Hän ei tanssiessaan pyrkinyt peittämään ruumistaan. Hän halusi tuntea maan jalkojensa alla. (Makkonen 1996, 101-102; Wahlström 1979, 57.)

Duncanin liikekieli antoi koko vartalon osallistua liikkeeseen. Hän ei pyrkinyt kumoamaan painovoimaa, vaan antoi sille periksi. Kehoa ei pakotettu ääri rajoille, vaan se sai säilyttää luonnollisen muotonsa. Jalkateriä ei ojennettu, eikä vatsaa vedetty sisään. Ennen kaikkea pyrittiin säilyttämään liikkeiden luonnollinen harmonia. (Makkonen 1996, 102.)

6.7.3 Ausdruckstanz

Moderni tanssi kehittyi erityisesti Saksassa 1920-luvulla. Tanssi kuului ajatuksellisesti ruumiinkulttuuriliikkeeseen, joka näkyi kaupunkilaistuneiden ja teollistuneiden ihmisten kaipuuna luontoon ja terveelliseen elämään. Ruumiinkulttuuriliike ilmeni eri tavoin, kuten nuorisoliikkeessä, alastomuudessa ja voimistelukouluissa. Tanssin voima oli sen tervehdyttävässä ja vapauttavassa tavassa vaikuttaa yksilöiden ja yhteiskunnan elämässä. (Makkonen 1996, 104-105.)

Uusia tanssisuuntauksia kutsuttiin eri nimillä, kuten uusi tanssi, ilmaiseva tanssi, vapaa tanssi, moderni tanssi ja ekspressiivinen tanssi. Ausdruckstanzin pääsuuntaus oli juuri ekspressiivinen tanssi, jonka keskeinen edustaja oli tanssija-koreografi Mary Wigman. Ekspressionismissa pyritään liioittelun avulla luomaan voimakas tunneefekti. Subjektiiivinen tunne pääsee objektiivisen tarkkailun yläpuolelle. Tärkeää on heijastaa taiteilijan sisäisiä tuntemuksia. (Makkonen 1996, 105, 113; Parviainen 1998, 80.)

Mary Wigmanin tanssiteokset olivat abstrakteja. Niissä yhdistyi ekspressionismi ja mystisyys. Tanssit pyrkivät saavuttamaan yhteyden elämän, ihmiskunnan ja Jumalan kesken. Hänen sooloissaan oli pyrkimys transsendentaaliseen kokemukseen, joka näkyi hänen liikekielessään. Wigman piti musiikkia ja tanssia erillisinä taidemuotoina. Tanssi ei tarvinnut musiikkia. Monet hänen tansseistaan esitettiinkin ilman musiikkia. (Makkonen 1996, 113-114; Wahlström 1979, 71.)

Rudolf Laban taas tutki ja analysoi tanssin osatekijöitä, kuten tilaa, aikaa, painoa ja virtausta. Hänen mukaansa liike on universaaliala ja läsnä kaikessa elollisessa toimin-

nassa. Kaikki se, mitä me tunnemme ja ajattelemme, vaikuttaa ruumiin liikkeisiin. Lisäksi liikkumisen avulla ihminen voi saavuttaa harmonian itsensä ja ulkoisen maailman kanssa. (Makkonen 1996, 108, 114; Wahlström 1979, 67-68.)

6.8 Amerikkalainen moderni ja postmoderni tanssi

6.8.1 Modernin tanssin vaiheet

Moderni tanssi ei pidä sisällään yhtä tanssitekniikkaa, vaan se kuvastaa ennemminkin tiettyä asennetta tanssia kohtaan. Se painottaa yksilöllisen ja persoonallisen oman tyylin kehittämistä. Jokainen tanssija on vapaa luomaan omat sääntönsä tai säännöttömyytensä. Amerikkalaisen modernin tanssin kehitys on kulkenut opettajalta oppilaalle. Oppilas on reagoinut opettajiensa näkemyksiin ja periaatteisiin joko viemällä oppimaansa eteenpäin tai kapinoimalla sitä vastaan. (Makkonen 1996, 123.)

Amerikkalaisen modernin tanssin kehtona pidetään Denishawn-koulua. Sen perusti Ruth St. Denis ja Ted Shawn. Koulun toiminta oli sekoitus vakavaa ja päämäärätietoista tanssikoulutusta sekä kaupallista esiintymis- ja julkaisutoimintaa. Koulun opetus sisälsi Dalcroze-harjoituksia, joogaa, balettia, kansantansseja, seurataansseja, itämaista filosofiaa, tanssinhistoriaa ja St. Denisin ja Shawn koreografioiden opetusta. Koulussa opiskelivat tanssin harrastajat, ammattilaiset ja Hollywoodin filmitähdet. Koululla oli myös tanssiryhmä, joka teki laajoja kiertueita eri puolilla Yhdysvaltoja. (Makkonen 1996, 123-125; Wahlström 1979, 60.)

Denishawn-koulu kasvatti amerikkalaisen modernin tanssin ensimmäisen sukupolven keskeiset edustajat Martha Grahamin, Doris Humphreyn ja Charles Weidmanin. He pyrkivät etsimään liikkeen peruseriaatteita. Kiinnostuksen kohde oli liikkeen ilmaisema voima. Moderneissa tanssiteoksissa muiden taiteiden osuus minimoitiin. Tanssiteosten tuli myös kuvata aikaisempaa paremmin amerikkalaista todellisuutta ja elettävää aikaa. (Makkonen 1996, 126; Wahlström 1979, 62-67.)

Martha Graham piti itseään ennen kaikkea tanssijana, kuitenkin hän toimi jatkuvasti

myös koreografina ja opettajana. Grahamin mukaan kaikki tanssissa perustuu johonkin syvällä sinussa. Hänen mielestään tanssijassa yleisön on nähtävä oma itsensä, jotakin siitä ihmeestä, joka ihminen on tietoisena, kurinalaisena ja keskittyneenä. Uuden taidteen osana on näyttää kätkeytyä todellisuuteen. Tämä vaatii tanssilta uutta muotoa, emotionaalista ja fyysistä. Ruumiin tuli olla voimakas, sujuvaliikkeinen, säkenöivä, merkityksellinen ja yksinkertainen. (Makkonen 1996, 129; Suhonen 1995, 101-102.)

Martha Graham loi vahvan systemaattisen tanssitekniikan, vaikka hänellä ei ollut aluksi tarkoitusta luoda minkäänlaista tanssitekniikkaa. Hänen käyttämänsä liikeseanasto kuitenkin kasvoi ja kehittyi koreografisen työn sivutuotteena. Graham-tekniikasta tuli suosittu tapa harjoitella modernia tanssia 1900-luvun puolivälissä. Hänen tekniikan keskeisiä liikeperiaatteita olivat koonto ja koonnosta vapauttaminen. Koontovapautus tuo liikkeille vahvan draamallisen ja emotionaalisen sisällön. Graham korosti, että vain ankara ja säännöllinen harjoittelu takaavat tanssijalle vapaan ilmaisun. Tekniikka oli keino saavuttaa haluttu päämäärä. Tanssijan oli löydettävä liike itseltään, mikä piti sisällään myös ihmisen henkisen kehittymisen. (Makkonen 1996, 132; Wahlström 1979, 62.)

Doris Humphrey oli koreografiaopetuksen uranuurtaja. Hän uskoi tunteen ja liikkeen väliseen yhteyteen. Musiikki ja muodot olivat Humphreylle tärkeitä. Koreografiat manipuloivat musiikillista ideaa. Useat hänen teoksensa olivat ryhmäkoreografioita, joissa hän hyödynsi kykyään aistia tilaa ja musiikkia. Hän muovasi tanssia tarkastelemalla sitä ulkoapäin. Lähtökohtana tanssin tekemiselle on ihmisen havainnoiminen erilaisissa tilanteissa. Näin koreografille välittyy tietoa luonnollisten liikkeiden käytöstä, mitkä ovat tanssiliikkeiden perusta. Tanssin aihe löytyy havainnoimalla elämää. Koreografin tuleekin tulkita oman aikansa ääntä. (Makkonen 1996, 132-134; Wahlström 1979, 65.)

Humphreyn kehittämä tanssitekniikka korosti putoamista ja siitä takaisin palaamista. Siinä tutkitaan erilaisin harjoituksin painovoiman vastustamista ja myös periksi antamista. Doris Humphrey työskenteli yhteistyössä oppilaansa Jose Limonin kanssa. Humphreyn lopetettua Limon jatkoi ryhmänsä kanssa Humphreyn tanssitekniikan kehittelyä. (Makkonen 1996, 135-136; Wahlström 1979, 66, 100.)

Amerikkalaisen modernin tanssin kolme keskeistä tekniikkaa ovat edelleenkin Graham-tekniikka, Limon-tekniikka sekä Cunningham-tekniikka. Merce Cunningham irtautui ihmisten sisäisiä tapahtumia kuvaavista koreografioista. Hän muokkasi tanssia rakenteiden ja muodon uudelleen määrittelyllä. Hänen koreografioissaan painottuivat liikkeen muodolliset arvot. Koreografian sisältönä oli tanssi itsessään. (Makkonen 1996, 137.)

Cunninghamille tärkeitä lähtökohtia tanssille olivat tila, aika, liike, tanssi itsenäisenä taidemuotona ja sattuman käyttö koreografisena keinona. Cunninghamin ajatukset sopivat yhteen hänen ystävänsä John Cagen musiikkiuudistuksiin. Lähtökohtana oli että, mikä tahansa ääni tai äänettömyys voi olla musiikin materiaalina. Cunningham kyseenalaisti työssään melkein kaikki varhaisemman modernin tanssin arvot ja periaatteet. (Makkonen 1996, 137-139; Wahlström 1979, 102.)

6.8.2 Postmoderni tanssi

Tanssinhistorioitsijat ja -tutkijat eivät ole yksimielisiä siitä, onko postmoderni tanssi oma tanssilajinsa baletin ja modernin tanssin tapaan, vai onko se modernin tanssin alalaji. Postmodernin tanssin kehittyessä myös erilaiset amerikkalaisen modernin tanssin muodot elivät ja elävät edelleen vahvasti. (Makkonen 1996, 141.)

1960-luvun postmodernit koreografit halusivat viedä tanssin pidemmälle kuin Cunningham. He kyseenalaistivat koko tanssin käsitteen ja sen konventiot. Tutkimus- ja kokeilukohteina olivat tanssin luonne, historia, toiminta ja luonne. Keskinen kysymys kuului: Mitä tanssi on?

Erilaisten kokeilujen foorumiksi nousi Judson Dance Theater. Tanssija-koreografi Yvonne Rainer käytti 1960-luvun alussa termiä postmoderni tanssi. Hän halusi erottaa termillä Judson Dance Theaterissa tehdyt tanssit sen ajan modernin tanssin teoksista. Ryhmä järjesti esityksiä ja workshoppeja. Postmodernit tanssiteokset tehtiin taidegallerioihin, kaduille, puistoihin ja erilaisiin rakennuksiin. (Makkonen 1996,141.)

Tanssijakollektiivi muutti myöhemmin Judson Churchin tiloihin ja piti siellä esityksensä. Koreografeina toimi myös muiden taiteenalojen edustajia. Mikä tahansa liike

koettiin kiinnostavana ja esiintyjinä saatettiin käyttää ei-tanssijoita tai yleisöä. Yleisö koostui Greenwich Villagen taiteilijoista ja opiskelijoista. (Makkonen 1996, 142.)

1970-luvulla postmodernia tanssia hallitsi analyttinen postmoderni tanssi. Ihmisruumiista ja sen liikkeistä tuli miltei tieteellisellä tavalla tutkimuksen kohde. Tapa etäännyttää liike henkilökohtaisesta ilmaisusta tehtävien, arkipäiväisen liikkeen ja verbaalisten kommenttien avulla vakiintui. Tanssin rakennetta tuki toisto, liikesarjojen käännetty järjestys, matemaattiset järjestelmät ja geometriset mallit. (Makkonen 1996, 143-144.)

Postmoderniksi tanssiksi kutsuttiin 1980-luvulla lukemattomia erilaisia, toisilleen jopa hyvinkin vastakkaisia, tanssisuuntauksia. Äärimmäisestä formalismista palattiin teoksiin, joissa tanssin sisältö nousi uudestaan esiin. Tanssitekniikka sivuutti arkipäiväisen, ilman virtuositeettia esitetyn, liikkeen. Postmodernistien teosten merkittävyys olikin siinä, että ne avasivat lukemattomia uusia tapoja tehdä ja esittää tanssia. (Makkonen 1996, 143-144.)

6.9 Kansalliset baletit ja nykykoreografit

Makkosen (1996) mukaan lähestyttäessä nykypäivää tanssinhistorian kirjoittaminen vaikeutuu. Laajat ja kokoavat tutkimukset puuttuvat. Nyt on vielä mahdotonta sanoa, ketkä koreografit ja mitkä teokset leimaavat 1900-luvun puolivälin jälkeistä tanssinhistoriaa. Se, mitä eilen tapahtui, on jo tänään historiaa. (Makkonen 1996, 149.)

Aluksi Pariisiin oopperan baletti nousi baletin keskuspaikaksi. Sen jälkeen 1800-luvun lopulla Venäjä nousi baletin taiteellisen kehityksen edelläkävijäksi. 1900-luvun alkupuolella Djagilevin Venäläisen baletin vierailut nostivat baletin uuteen kukoistukseen Länsi-Euroopassa. Pariisista tuli jälleen keskus, mihin Venäjän vallankumousta paenneet tanssijat ja koreografit asettuivat. (Makkonen 1996, 149.)

Monet eurooppalaiset tanssijat muuttivat Yhdysvaltoihin ensimmäisen maailmansodan syttyessä. He loivat pohjaa amerikkalaisen baletin kehitykselle. 1920- ja 1930-luvuilla perustettiin myös uusia kansallisia balettiryhmiä. Toisen maailmansodan jälkeen balet-

ti levisi länsimaisen kulttuurin ulkopuolelle, erityisesti Kiinaan ja Japaniin. (Makkonen 1996, 149.)

Nykyään eri puolilla maailmaa toimivien balettiryhmien ohjelmisto pohjautuu 1800-luvun balettiklassikoihin ja niiden erilaisiin versioihin sekä uusiin kansallisiin ja kansainvälisiin koreografioihin. Nykykoreografit voivat käyttää hyväkseen sekä modernin tanssin että baletin liike- ja ilmaisumahdollisuuksia. Myös balettitanssijoiden koulutus sisältää opintoja myös modernissa tanssissa ja päinvastoin. (Makkonen 1996, 149.)

Kuuluisin amerikkalainen balettikoreografi on George Balanchine. Hän oli Pietarin Keisarillisen balettikoulun kasvatti ja Djagilevin seurueen viimeinen koreografi. Balanchine jatkoi arvostamansa Petipan työtä. Balanchine ei koskaan luopunut klassisen baletin tekniikasta, vaan kehitti ja monipuolisti sen ilmaisumahdollisuuksia. (Makkonen 1996, 89; Wahlström 1979, 88.)

Balanchine halusi kouluttaa itse tanssijansa. Hänen teostensa kautta baletin ihanne-tanssijaksi muotoutui musikaalinen, langanohut ja pitkäjalkainen nainen. Hänen mielestään baletti on nainen. George Balanchinen koreografisen työskentelyn lähtökohtana oli musiikki. Liikkeellisesti hänen teoksissa korostuivat kirkkaus, puhtaus, ylevyys ja harmonia. Hän halusi välittää koreografioillaan kauneutta ja iloa ihmisen elämään. (Makkonen 1996, 152-153.)

Lincoln Kirstein kutsui Balanchinen Yhdysvaltoihin 1933. He perustivat ensimmäisen yhteisen balettiseurueensa, josta myöhemmin tuli New York City Ballet. NYCB on Amerikan kuuluisin baletti. Muita merkittäviä balettiseurueita ovat American Ballet Theatre ja Joffrey Ballet. (Makkonen 1996, 152, 154; Wahlström 1979, 90.)

Juri Grigorovitsh hallitsi Neuvostoliiton balettia 1960-luvulta lähtien. Hän toimi Bolshoin pääkoreografina vuoteen 1995 asti. Hänen koreografioissaan keskeistä on draamallisuus, joiden aiheena on ihmisluonteen suhde hyvään ja pahaan. Neuvostoliiton ensimmäinen balettivierailu länteen tapahtui 1956, jolloin Bolshoi-baletti esiintyi Lontoossa Covent Gardenissa. Neuvostotanssijoiden tekninen taituruus herätti suunnatonta huomiota ja ihailua lännessä. Balettitanssijoiden tekninen koulutus pohjautui Agrippi-

na Vaganovan kehittämään Vaganova-metodiin. (Makkonen 1996, 159-160.)

6.10 Nykysuuntauksia

6.10.1 Jazztanssi

Jazztanssi on kehittynyt Yhdysvalloissa mustien orjien tansseista. Jazztanssin juuret ovat afrikkalaisessa tanssissa. Siihen on sulautunut myös vaikutteita jazzmusiikkiin liittyvistä seuratanseista, karibialaisista ja latalais-amerikkalaisista tansseista sekä länsimaisesta baletista ja modernista tanssista. (Makkonen 1996, 171; Wahlström 1979, 73.)

Jazztanssia on vaikea määritellä sen moninaisten historiallisten juurien takia. Sen varhaisimpana muotona pidetään 1800-luvun puolivälissä kehittynyttä steppiä. Jazzmusiikki säesti myöhemmin 1900-luvun alussa mustien seuratanseja, joista kehittyvät one-step, foxtrot, charleston ja jitterbug. Uusia kombinaatioita olivat myös mamba, samba ja cha-cha. Yhdysvalloissa modernista tanssista ja baletista vaikutteita saanutta jazztanssia alettiin kutsua nimellä modern jazz dance 1950-luvulla. (Makkonen 1996, 171; Wahlström 1979, 80.)

Modernin jazztanssin tekniikat on nimetty opettajien mukaan. Kuuluisimpia tekniikoja ovat Mattox-tekniikka ja Luigi-tekniikka. Nykyisin jazztanssin eri muotoja ja vaikutteita nähdään useissa erilaisissa yhteyksissä, kuten musikaaleissa, taidetanssiesityksissä, musiikkivideoissa ja mainoksissa. (Makkonen 1996, 171-172.)

6.10.2 Saksalainen tanssiteatteri ja Ranskan uusi tanssi

Merkittävä eurooppalainen tanssisuuntaus on saksalainen tanssiteatteri. Sen vaikutuksesta Eurooppaan syntyi amerikkalaisesta modernista tanssista poikkeava tanssityyli. Saksalaisen tanssiteatterin painopiste on tanssin avulla tapahtuvassa ilmaisussa ja tanssin sisällössä. Tanssi etsi itselleen sisältöä, joka kosketti ihmistä ja yhteiskuntaa omana aikanaan. Tanssiteatteri yhdisti aineksia ausdrückstanzista, amerikkalaisesta

modernista tanssista ja kokeilevasta teatterista. (Makkonen 1996, 175.)

Saksalaisena tanssiteatterina tunnetun tanssisuuntauksen keulakuva on Pina Bausch. Hänen näkemyksessään eri taiteenalat, tanssi, puheteatteri, ooppera, ja miimi ovat koreografian vapaassa käytössä. Tanssiteatteri on kiinnostunut siitä, mikä saa ihmiset liikkumaan. Tanssijat eivät esitä rooleja, vaan kertovat ihmisten todellisista kohtaloista ja kokemuksista. (Makkonen 1996, 177.)

Merkittävimmät uudet eurooppalaiset tanssi-ilmiöt nousivat esiin Ranskassa 1980-luvulla. Modernin tanssin kukoistusta Ranskassa kutsutaan uudeksi tanssiksi. Tanssin keskeisiksi piirteiksi nousevat teosten draamallisuus, rakenteen katkonaisuus, hiljaisuuden ja musiikin välisen suhteen tarkastelu, energisyys, nopeus ja sensuaalisuus, käsien liikkeiden ja eleiden runsas käyttö. Monien koreografioiden liikunnalliset ja taiteelliset taustat olivat muualla kuin tanssissa, kuten urheilussa, itämaisissa taistelulajeissa, kuvataiteissa, yliopistossa ja puutarhanhoidossa. Myös vieraat kulttuurit ovat vaikuttaneet ja rikastuttaneet uuden tanssin kehitystä. Nykyään Euroopassa modernista tanssista käytetään usein myös nimitystä nykytanssi. (Makkonen 1996, 179-180.)

Nykyään länsimaisella taidetanssilla tarkoitetaan pääasiassa balettia ja modernia tanssia. (Parviainen 1994, 14.) Länsimaisessa tanssikäsityksessä erotetaan esittävä tanssi, jota kutsutaan taidetanssiksi, ei-esittävästä tanssista. Taidetanssilla käsitetään ammattimaisten tanssijoiden esittämää tanssia taideteoksena. (Parviainen 1994, 12.)

6.10.3 Buto

Butotanssi syntyi Japanissa toisen maailmansodan jälkeisinä murroksen vuosikymmeninä. Se on yhdistelmä perinteisestä japanilaisesta tanssista ja teatterista sekä länsimaisista kulttuurivaikutteista. se toi esille tunteet hylkäämällä no- ja kabuki-teatterin naamioit. Buto keskittyy kehon peruskieleen ja sille on tyypillistä erilaiset muodonmuutokset olemisen tasolta toiselle. Butoa voidaan pitää taidetanssin kentällä modernin tanssin japanilaisena muotona. Buton liikekieli kuitenkin rikkoo modernin tanssin rajat. (Makkonen 1996, 181.)

Butossa tavoitteena ei ole ilmaista, vaan olla tai tulla joksikin. Esittäjän omaa persoonaa ei haluta korostaa, vaan se hävitetään valkoiseksi maalattujen kasvojen ja kehon avulla. Liikkumisen ja toiminnan motiiveina ovat mielikuvat, jotka saadaan usein luonnosta. Butotanssi palaa eletyn kehon rakenteisiin. Butotanssijalle keho on mysteeri, eikä väline, kuten se on länsimaiselle tanssijalle. Buton idea on ”kuolleessa kehossa”, johon tanssija sijoittaa tunteensa, jotka sen jälkeen vapaasti ilmaisevat itsensä. Buto on herättänyt paljon kiinnostusta länsimaisessa tanssissa ja teatterissa. (Makonnen 1996, 182-183; Parviainen 1994, 65-66.)

7 TIE TANSSIN MAAILMASSA OLEMISEN AJATTELEMISEEN



Sinbad, Lahden kaupunginteatteri

Tanssija tuntee olemisen läheisyyden kehossaan - minä tunnen olemisen läheisyyden itsessäni, olen olemisen tapahtumista. Se on kaikkein läheisimmin ja perustavimmin sitä, mitä minä olen. Oleminen tapahtuu minussa väräilyinä, lämpönä, sykkeenä, se kihelmöi, virtaa ja värisee, se on kohiseva pehmeä kosketus ja nostattava aalto. Minä tapahtun olemisen kosketuksessa, oleminen koskettaa minua. Koska oleminen koskettaa minua, voin nähdä myös sen miten oleminen koskettaa muita, miten muut ovat omaa olemisen toteutumistaan. Tämä on ymmärtääkseni se kaikkein läheisin läheisyys, jota tanssija ajattelee, jota hän on, josta hänen luova voimansa on (Monni 2004, 210).

7.1 Tanssin kulttuurillinen lähtökohta

Antropologinen tutkimus pitää tanssia inhimillisen käyttäytymisen muotona, joka vaihtelee kulttuurista toiseen. Tanssi on nähty ensisijaisesti kulttuurin tuotteena. Tanssimuodot heijastavat kulttuurisia traditioita, joiden myötä ne kehittyvät. Länsimainen taidetanssin tutkimus on yleisesti keskittynyt ilmaisun teoriaan. Tanssin lähtökohtana tutkimuksessa on tanssin estetiikan eri aspektit. Kuitenkaan länsimaisten tanssitaiteilijoiden yksilöllisistä päämääristä muotoutuvia teoksia ei voida tulkita vain länsimaisen kulttuurin kontekstissa. Ihminen on enemmän kuin pelkkä ympäristönsä tuote. Tanssin ja taiteen merkitystä ihmiselle ei voida selittää vain kulttuurisella selitysmallilla. (Parviainen 1994, 14.)

Parviaisen (1994) mukaan Nietzsche oli ensimmäinen, joka käsitteli tanssin merkitystä ihmiselle. Nietzsche ei kuitenkaan sijoita tanssia mihinkään historialliseen ajanjaksoon tai traditioon. Tanssi edustaa hänelle jotain konkreettista, vastakohtaa henkisyydelle, joka on pelkkää puhetta vailla maailmaa. Nietzsche toi esiin kysymyksen siitä, mikä sija tanssilla on ihmisen olemisessa. Tanssi ei ollut Nietzscheelle taidetta estetiikan mielessä. Tanssi ei ole esteettistä liikuntaa, vaan tanssi on keino palauttaa ihminen keholliseen olemiseensa, josta hän on vieraantunut. (Parviainen 1994, 15.)

Parviaisen (1994) tulkinnan mukaan Nietzsche esitti kritiikkinsä länsimaista filosofian perinnettä kohtaan, joka oli unohtanut ihmisen kehollisuuden ja kehon olemassaolon ja käsitellyt vain henkeä ja sielua. Nietzscheelle tanssi oli jotain erityistä ihmisen olemisessa. Hän piti tanssia mahdollisena pelastuksena kriisiin, jonka on synnyttänyt dualistinen perinne, jossa ihminen on kutistunut pääksi tai sieluksi. Tanssin kautta ihminen avaa uuden väylän itseensä ja maailmaan. Nietzscheelle tanssija tarkoittaa ihmistä, jonka kehollisuuden voimat ja hengen voimat ovat yhdistyneet. Tanssija on kokonainen ihminen, jolle länsimainen dualistinen perinne ei anna mahdollisuuksia toteutua. Parviaisen (1994) mukaan Merleau-Ponty ilmaisee asian niin, että tanssi yhdistää ihmisen maailmaan ja tekee maailman ja ihmisen yhdeksi lihaksi. (Parviainen 1994, 15-16.)

7.2 Tanssi elämismaailmassa

Osaammeko ajatella ihmistä ilma tanssia? Tanssiminen kuuluu liikkuvan ihmisen maailmassa olemiseen. Ihminen ja tanssi ovat sitoutuneet yhteen. Tanssi on ihmisen olemisen ulottuvuus. Se on oma tasonsa ihmisen olemisessa, eikä tanssi korvaa mitään muuta ihmisen olemisen tasoa. Tanssi onkin sitoutunut ihmisen ontologiseen perusrakenteeseen. Ihminen on saanut tanssimisen lahjan. Tanssi ilmenee ihmisen lahjakkuuden osana. Se ei ole vain joidenkin onnekkaiden erityislahjakkuutta. Tanssin kautta ihminen voi tavoittaa elämismaailman tavalla, joka on mahdollista vain tanssissa. (Parviainen 1994, 32.)

Tanssiessaan ihminen oppii tuntemaan elämismaailmansa ulottuvuuksia. Tanssija myös heijastaa elämismaailmaansa tanssissa. Tanssimuotojen moninaisuus syntyy ihmisten erilaisista tavoista kokea elämismaailma. Tanssi muuttuukin elämismaailman muuttumisen myötä. Tanssin prosessissa muuttuu suhde elämismaailmaan, koska perspektiivi kehossa avautuu uudelleenlaiseksi kehollisten kokemushorizonttien avautumisen myötä. Näin tanssissa heijastuu koettu maailma. Tanssi muuttaa ihmisen maailmasuhdetta. (Parviainen 1994, 33.)

Vaikka tanssin kokemus on aina kehollinen tuntemus, tanssia ei pidä kuitenkaan tulkita pelkän liikkumisen kautta. Pelkkä kehon perussuuntautuneisuus maailmaan ei riitä tanssin ymmärtämiseen. Tanssi onkin tietoista toimintaa. Tanssin lähtökohta on kehollisuus ja tanssiminen liikkumisena palautuu keholliseen kokemushorizonttiin. Egotietoisuuden kautta voimme ymmärtää omaa kehollisuuttamme. Emme kuitenkaan voi koskaan palauttaa tanssia täysin egotietoisuuden alueelle. Emme voi ymmärtää tanssia vain älyllisesti tai palauttaa tanssia tunteiden kokemushorizonttiin. Ego ei ohjaa tanssia. Kehollisuus on ihmiselle osittain transsendenttiä, näin myös tanssi pysyy ihmiselle osittain transsendenttina. (Parviainen 1994, 33-34.)

Parviainen (1994) on asettanut kysymyksen, miten egotietoisuus on yhteydessä kehollisuuteen ja miten tanssi voi toimia tuon yhteyden välittäjänä. Tämän yhteyden löytäminen ei tapahdu automaattisesti tanssissa, vaan se edellyttää projektin asettamista. Tanssi läpäisee koko ihmisen olemisen. Se ei kuitenkaan ole mikään automaattinen toiminto, joka saattaa ihmisen kokonaisuudeksi tai jossa ihminen löytää itsensä koko-

naisuutena. Tanssin merkitys ihmiselle hämärtyy helposti tradition painossa. Tanssilla on kuitenkin aina sijansa ihmisen olemisessa. (Parviainen 1994, 34.)

7.3 Liike tanssin lähtökohtana

Länsimaisessa perinteessä on vaikeaa erottaa puhutaanko tanssista teoreettisesti vai kokemuksellisesti, koska kokemuksellista leimaa aikaisemmat tietomme luonnontieteellisestä näkemyksestä ihmiskehosta ja yleensä luonnosta. Länsimaisessa tanssissa ilmenee luonnontieteellinen käsitys ihmiskehon liikkeestä tilassa ja ajassa. Tanssin liikkeen ja liikkumisen mahdollisuuksia yritetään ottaa haltuun teoreettisen kehikon avulla, joka on mahdoton yritys. Myös tanssijan keho nähdään tilassa ja ajassa käsiteltävänä objektikehona. Objektikehoa tarkastellaan esineenä. Länsimainen ihminen ajattelee helposti tietävänsä kehonsa. Kuitenkin aktuaalinen oleminen ja kokemuksemme kehosta on aina eletyn kehon kokemus. (Parviainen 1994, 39-40.)

Tanssin lähtökohtana on liike. Liikkeet ovat tanssin perusyksiköitä ja liikkumisen ideaalissa pyrkimyksenä on eksaktin ja selkeän liikkeen tuottaminen. Liikkeellisestä epäselvyydestä ja hämäryydestä pyritään eroon. Länsimaisessa taidetanssissa tanssin harjoittelun perustan muodostaa liikkeiden ja liikeratojen harjoittelu. Tanssin olemuksen perustana on pidetty liikettä. Liike on asetettu teoreettiseen viitekehykseen. Esimerkkinä tästä on Rudolf Labanin kehittämä liikeanalyysimenetelmä. Liikkeen teorian taustalla heijastuu liikkeentutkimuksen selittäminen luonnontieteellisen selitysmallin kautta. Tällainen liikkeen analyysi ei voi kuitenkaan koskaan yksinään paljastaa liikkeen merkitystä. (Parviainen 1994, 36-37.)

Tanssija, joka oppii ja kykenee vähitellen kuulemaan läheisemmin oman eletyn kehon kokemuksen maailmaa avaavaa voimaa, kykenee myös vähitellen kuulemaan suoremmin ja henkilökohtaisemmin liikkeen maailmaa avaavaa voimaa. Näin liikkeen tulkinta voi tapahtua vain suhteessa elämismaailmaan. On hyvä muistaa, että liikkeen kuvailu on aina myös liikkeen tulkintaa. (Monni 2004, 228; Parviainen 1994, 38.)

Jos liikkeelle annetaan etukäteen oikealla tavalla esteettisesti muotoiltu liikkumisen tapa, se johtaa helposti kehon ymmärtämiseen suhteessa visuaaliseen mielikuvaan.

Liike ilmenee kuvallisena staattisuutena tapahtumallisuuden sijaan. Tämä johtaa helposti liikkeen maailmaa avaavan voiman ohuuteen ja rajoittuneisuuteen. Se vaikeuttaa myös antautumista ennakoimattomaan, henkilökohtaisessa kinesteettisessä todellisuudessa ohjautuvaan liikkeellisyyteen. Luottamusta keholliseen havainnointiin ja tulkitsemiseen voi kuitenkin kehittää. Kysymys on tanssijan kehollisuuteen sisältyvän autenttisen muodon tajun avaamisesta. Kysymys on myös eletyn kehon kokemushorisonttien herkistämisestä. (Monni 2004, 229.)

7.4 Tanssin tekniikka - tanssijan taito

7.4.1 Teknologinen lähestymistapa tanssijan taitoon

Länsimaisessa taidetanssissa tanssi edellyttää taitoa ja kehon hallintaa. Luonnollinen, harjoittamaton ihmiskeho ei sellaisenaan riitä tanssin synnyttämiseksi ja esittämiseksi. Tanssijan kehoa pyritään muokkaamaan erilaisten tekniikoiden avulla ilmaisuvoimaisemmaksi. Tekniikka antaa valmiuksia luoda tanssia. Tekniikasta on kysymys aina, kun kehollista olemista pyritään muokkaamaan. (Parviainen 1994, 54.)

Useiden tanssitekniikoiden päämääränä on avata erilaisia kehollisia kokemushorisontteja. Liikesarjojen harjoittelun tarkoituksena on vaikkapa lisätä notkeutta ja liikkuvuutta. Tanssitekniikojen pyrkimyksenä on yleensä muokata objektikehoa tietynlaiseksi. Modernin tanssin ja baletin tekniikan taustalla on ollut yleensä joku tietty henkilö, joka on kehittänyt harjoituksia, joilla kehoa muokataan haluttuun suuntaan. Haluttu tavoite saavutetaan kehittämällä sopiva menetelmä eli tekniikka. Tanssitekniikan opetuksella pyritään auttamaan tanssijaa kehittymään "hyväksi" tanssijaksi. Tanssija oppii tekniikan avulla hallitsemaan kehonsa liikkeit esteettisesti oli sitten kysymyksessä mikä tahansa tanssin laji. (Parviainen 1998, 101-102; Parviainen 1994, 54.)

Säännöllinen ja jatkuva tanssin harjoittaminen muuttaa ihmisen kehollista olemista. Tanssitekniikan avulla voimme vaikuttaa kehomme muuttumisen suuntaan. Tanssinopettajan näyttämiä liikeharjoituksia toistamalla sekä noudattamalla opettajan ohjausta ja esteettistä näkemystä liikkeen oikeasta suorittamisesta, tanssija pystyy vähitellen

hallitsemaan omaa kehoaan suhteessaan tanssin liikekieleen. Länsimaisissa tanssitekniikoissa kehon muokkaaminen tapahtuu suhteessa tanssin estetiikkaan. Näiden tekniikkojen taustalla oleva ihmiskäsitys on unohtanut ihmisen kokonaisuuden ja kohdistunut vain siihen, miltä tanssi näyttää ulospäin. Tanssitekniikka vaikuttaa kuitenkin aina ihmiseen kokonaisuutena, eikä vain johonkin tiettyyn osaan ihmistä. (Parviainen 1998, 38; Parviainen 1994, 51.)

Länsimaisessa tanssissa hallitsee teknologinen asenne. Luonto on ymmärretty itsensä kokonaan paljastavana koneistona. Parviaisen (1994) mukaan Heideggerille teknologian olemus on kehystäminen. Luonnon sallitaan olla vain sille asetetuissa puitteissa. Puitteen ulkopuolella taas ei ole mitään. Länsimaisessa tanssissa ihminen ja keho asetetaan juuri puitteeseen. Ihminen ja keho on tanssin väline, joka otetaan haltuun tekniikalla. Tekniikan avulla voidaan saavuttaa tanssijaihanne. Tanssin ideaali tulee esille tekniikan avulla manipuloidun kehon välityksellä, joka palvelee käsitystämme tanssin estetiikasta. Kaikki muu tämän puitteen ulkopuolelle jäävä koetaan merkityksettömäksi. (Parviainen 1994, 56.)

Jos tanssin lähtökohdaksi otetaan ajatus, että tanssi ei ole mitään ennalta tiedettyä, silloin ei myöskään tekniikan olemus voi olla ennalta olemassa. Kehoa ei voida koskaan ottaa kokonaan haltuun tekniikan avulla, jos ymmärrämme ihmisen kokonaisuutena, osana luontoa. Näin ihmisen asenne ei rajaa kehoa mihinkään puitteisiin. Keho on itsessään käsittämätön ja se, mitä kehosta paljastuu, ei ole etukäteen tiedettävissä. (Parviainen 1994, 56.)

7.4.2 Tanssin uusi paradigma ja tanssijan taito

Tanssin uudessa paradigmassa tanssijan tiedon laatu ymmärretään ajattelutapana, jossa jaetaan käsitys tanssin ontologisesta perustumisesta kehontietoisuuteen eksistenssikysymyksenä. Tanssin mielekkyyttä ja merkityksellistymistä ymmärretään kehon toiminnallisen älyn ja eksistenssin tilanteen avautumisen kautta, kehollisen runouden lähtökohtana. Tanssin mielekkyys ei synnykään kehon liikkeen esteettisen muotoilun kautta avautuvana esityksenä. Uusi ja vanha ajattelutapa tanssin mielekkyyden rakentamisen lähtökohdista ei ole selvärajaista tanssikäytännöissä, vaan ne sekoittuvat ja

todentuvat teoksissa omina ilmiöinä. (Monni 2004, 208.)

Monnin (2004) mukaan Heideggerin tekniikka käsityksessä olennaista on se, että tekniikka asettaa olevan ja sen ajattelemisen, miten se asettaa olevan, millä tavoin tekniikka antaa olevan kohdattavaksemme. Ihminen voi myös kehittää olevan paljastamisen tapoja niin pitkälle, että ne muuttuvat teknologiseksi ajatustavaksi. Näin tekniikka peittää olevan olemisen. Näin tietämisen ja olemisen yhteys katkeaa. Taiteilijuuden kehittämisen mieli ei voi perustua tekniseen lähtökohtaan, mutta tanssitaiteilijan koulutuksessa voi hyödyntää teknistä tietoa. (Monni 2004, 211.)

Tanssitekniikan harjoittelu sisältää liikesarjojen laskujen ja liikeyhdistelmien muistamista. Se on myös tyylin omaksumista, käsittämistä ja hallintaa. Se on kehon ja liikkeen esteettistä muotoilua. Tanssitekniikan syvempi ymmärtäminen avautuu, kun liikemuoto alkaa tanssijalla yhdistyä kulttuurisiin asettamisen tapoihin ja keholliseen olemisperustaan. Kehollisesta olemisperustastaan liike avaa maailmaa maailmasuhteena, ja liikkeen laatu ja vire ovat maailman avautumisen tapaa. (Monni 2004, 216.)

Tanssijalle keho ei ole olemisen väline, vaan eksistenssin tapahtumisen tapa. Eksistenssi tapahtuu paikallisesti, ajallisesti ja kehollisesti. Monnin (2004) mukaan ihminen on heitetty olemisen potentiaalin sisäisyyteen ja sen suomaan keholliseen esiymmärrykseen. Tanssijan suuntautuessa kohti kehoaan hän kohtaa tietoisella tasolla kehollisen esiymmärryksensä oman toiminnallisuutensa perustana. Kehollisen esiymmärryksen kuuleminen ja tuominen esiin on eksistenssiä avaavaa toimintaa. Tällä tavoin syvenevä suhde keholliseen esiymmärrykseen tulee esiin syvenevänä kehontietoisuutena. Se kulkee tienä liikkeellisen esiintuomisen potentiaaliin, tienä tanssin tekneen. (Monni 2004, 117-118.)

Tanssija on kehollisessa kokemuksessaan tekemisissä ei-inhimillisten voimien kanssa, jotka samalla kulkevat myös hänen itsensä lävitse. Silloin tanssijan kehontietoisuus ja hänen liikkeessään ilmenevät dynaamiset voimat ja tapahtumat eivät ole tanssijasta lähtöisin olevia voimia. Ne ovat hänen lävitseen kulkevan olemisen itseilmaisua, joka artikuloituu muiden kanssa jaettavuuteen ja maailmaksi tanssijan tekneen kautta. Tämä olevan näyttäytyminen merkitsee astumista rajoihin, joissa oleva voi näyttäytyä omassa hahmossaan. Ihminen on luova olento laittaessaan olemisen tapahtumisen tiet-

tyihin rajoihin. Juuri raja antaa olevalle olemisen. (Monni 2004, 218-219.)

7.4.3 Tanssijan taito ja sosiaalinen keho

Ihmisen olemus muotoutuu hänen olemassaolossaan. Kulttuuri ja ihmisen henkilökohtainen situaatio muovaavat ihmisen olemista. Suuri osa ihmisen tavasta olla on tiedostamattomasti omaksuttu. Tämä koskee yleensä juuri kehon aluetta. Ymmärryksemme omasta kehosta sekä liikkuvuutemme on kulttuurin muokkaamaa. Juuri tätä kulttuuri muovaamaa kehoa Parviainen (1994) kutsuu sosiaalseksi kehoksi. Arkisessa olemisessamme kehomme mahdollisuudet rajautuvat sosiaalisen kehon mukaan, jolloin kehomme mahdollisuudet ikäänkuin jähmettyvät. (Parviainen 1994, 57.)

Tanssiva ihminen on tanssiessaan aina myös jossain suhteessa sosiaaliseen kehoon. Tanssin lähtökohtana voi olla sosiaalinen keho tai sitten tanssiminen edellyttää sosiaalisen kehon muuttamista. Monien tanssiteksiikoiden tavoitteena on juuri sosiaalisen kehon ja liikkumisen muuttaminen. Tanssin harjoittelun avulla pyritään muuttamaan ja samalla jatkuvasti pitämään yllä tätä muutosta. Samalla, kun harjoittelun avulla muutetaan sosiaalista kehoa, synnytetään uusi sosiaalinen keho, tanssijan keho. Taustalla on usein käsitys siitä, minkälainen kehon tulisi olla. Silloin tanssin harjoittelussa keskitytään kehoon objektikehona. (Parviainen 1994, 59-60.)

7.5 Tanssin ja ilmaisun projekti

7.5.1 Projektin merkitys

Klemolan mukaan (1998) ihminen on jatkuvasti projekti, koska hän suuntautuu eteenpäin kohti mahdollisuuksiaan. Ihminen projektoituu olemisen erilaisissa mahdollisuuksissa, pelitilassa. Klemola onkin luokitellut neljä liikunnan projektia; voiton projekti, terveyden projekti, ilmaisun projekti ja itsen projekti. Nämä projektit voivat perustua ihmisen epävarsinaiseen tai varsinaiseen ymmärrykseen. Liikunta nähdään mahdollisuutena kohti varsinaista itseä. (Klemola 1998, 48.)

Ilmaisun projektissa kehoa käytetään ilmaisun välineenä ja keho pääasiassa ymmärretään myös ilmaisun kanavaksi. Ilmaisun projektissa tarkastellaan ihmisen liikkeen mahdollisuuksia. Siinä tutkitaan ja avatataan liikkuvuuden kenttää sekä tutkitaan myös liikkeen ja tunteen välistä suhdetta. Ilmaisun projektissa etsitään kehon ja sen liikkeen erilaisia ilmaisullisia tapoja. Tanssin ja ilmaisun suhde ei ole helppo, sillä tanssia ei voida pitää vain tunteiden ilmaisuna. Tanssi pystyy ilmaisemaan mitä tahansa psyykkis-henkisen horisonttimme kokemusta. (Klemola 1998, 55-56.)

7.5.2 Kaksi tanssin intentionaalista perustasoa

Ilmaisun projektissa tanssin olemisen tapa on ilmaisu. Tanssija pyrkii liikkeen kautta ilmaisemaan, välittämään katsojalle jotakin. Kehon intentionaalisuuden valossa keho on aina suhteessa johonkin. Ilmaisun projektissa suhde on ilmaisu. Tanssijan kehon alkuperäisintä intentionaalisuutta on hänen suhteensa koko maailmaan ja hänen tiluutensa. Liike tapahtuu maailmassa, joka on sen tausta. Tämän maailman osa, joka on tanssijalle esimerkiksi näyttämö, asettaa rajat hänen ilmaisullisen intentionaalisuutensa toteutumiseksi. Situaatio voi myös avata mahdollisuuksia ilmaisun intentioiden esiintuomiselle. Tanssijan intentionaalisen suhteen maailmaan voidaan jakaa eri tasoihin saadaksemme esiin tanssijan kokemuksen eri ulottuvuudet. Näin voimme saada esiin ne kokemukselliset tasot, joista tanssijan kokemus tanssiessa rakentuu. Ensimmäinen ulottuvuus on tanssijan kehon ja maailman suhde ja toinen on tanssijan suhde ideaan, jota hän tanssiessaan intentoi. (Klemola 1998, 56.)

Tanssijalla, joka tanssii teosta, on aina ilmaisullinen suhde maailmaan. Tanssi tapahtuu aina jossakin tietyssä ympäristössä, joka on sen tilanteen yksi komponentti. Olennaisia tilanteen komponentteja tanssijan kannalta ovat suhde yleisöön, suhde toisiin tanssijoihin, suhde itseen, suhde koreografiaan ja suhde liikekieleen. Tanssi on tanssijan kehon dialogia maailman kanssa. Konkreetinen ympäristö on se perusta, missä dialogi tapahtuu. Tanssin tilanteen faktisuus vaikuttaa myös tanssin liikekieleen olemalla tanssijan liikkeen ja maailman välisen dialogin toinen osapuoli. On eroa tanssiiko esimerkiksi luonnossa vai näyttämöllä. Näin tanssin faktinen avoimuus voi myös avata tanssin ilmaisullisia mahdollisuuksia. (Klemola 1998, 56-57.)

Tanssija on tanssiessaan suhteessa maailmaan. Tanssija on myös suhteessa siihen, mitä hän tanssii. Hän on myös suhteessa siihen, mitä hän pyrkii tanssiessaan ilmaisemaan ja minkälaista liikekieltä hän käyttää pyrkiäkseen päämääräänsä. Tanssiessaan tanssi-teoksessa tanssija yrittää ilmaista joitakin kokemuksellisiin tasoihin liittyviä sisältöjä. Näitä erilaisia kokemuksellisia tasoja on psyykkis-henkisessä ja kehollisessa kokemushorisontissamme. Psyykkis-henkisiä horisontteja ovat esimerkiksi eettiset, esteettiset, älylliset, tunteisiin ja tahtoon liittyvät kokemuksemme. Näitä sisältöjä tanssija asettaa tanssinsa intentionaaliseksi objektiksi. Objektin taas ei tarvitse olla käsitteellistettävissä niin, että voisimme aina käsitteellistää kokemuksiamme, varsinkaan syvimpiä kokemuksiamme. Tanssija pyrkii asettamaan kehollisen kokemuksensa liikkeestä sopusointuun tanssin intentionaalisen objektin kanssa, mikä tapahtuu yleensä tanssin traditioon liittyvän liikekielen puitteissa. (Klemola 1998, 60-61.)

7.5.3 Ilmaisun ja varsinaisen olemisen

Tanssissa ilmaistessaan jotakin tanssija joutuu katsomaan läheltä omaa kokemustaan kehosta ja samalla niitä psyykkis-henkisiä kokemuksiaan, joita haluaa tanssiessaan ilmaista. Tanssija tarkastelee kokemushorisonttejaan samalla laajentaen ja aukaisten niitä. Hän tarkastelee hyvin konkreettisella tavalla fyysisen ja psyykkisen välistä suhdetta. Tanssija kääntääkin omassa kokemuksessaan psyykkis-henkisen kokemuksensa liikkeen kielelle. Tanssijassa liike voi synnyttää kokemuksen, jossa kehollinen ja psyykkis-henkinen kokemushorisontti yhtyvät. Tällaista kokemusta voidaan pitää

tanssin syntykokemuksena. Silloin henki muuttuu lihaksi ja liha hengeksi. (Klemola 1998, 62.)

Klemolan (1998) mukaan Heidegger ajattelee ihmisen olevan prosessi, jossa varsinaisuus ja epävarsinaisuus toteutuvat. Epävarsinaisuudesta varsinaisuuteen siirtymisen prosessi sisältää erilaisia asteita. Tanssijan ilmaistessa itseään tanssissaan, ei ilmaisu ole kuitenkaan puhtaasti kenen tahansa määräämää siitä huolimatta, että tanssija tanssiikin toisen koreografiaa. Omassa koreografissaan tanssija päättää liikekielen itse. Ilmaisun projektissa itseä ei kuitenkaan mitata toisiin, koska ilmaisussa ei ole odotettavissa mitään voittoa. Näin epävarsinaisen olemisen olennaisimmat tunnusmerkit puuttuvat ilmaisun projektissa. Se ei kuitenkaan tee ilmaisusta itsen projektia. Toiminta, jossa ihminen ilmaisee jotakin, on luonteeltaan erilaista kuin toiminta, jossa ihminen etsii mahdollisuuttaan olla varsinaisella tavalla. (Klemola 1998, 62.)

Jaana Parviainen on ottanut kantaa kiinnostavalla tavalla Klemolan luomien ilmaisun ja itsen projektien suhteesta tanssiin. Parviainen (1990) mukaan tanssija olisikin sitoutunut itsen projektiin sen sijaan, että olisi ensisijaisesti kiinnittynyt ilmaisun projektiin. Itsen projektin kautta tanssijan on vasta mahdollista löytää ilmaisu. Ilmaisun projekti tarvitsee alkuun itsen projektin, itsen löytämisen, ennenkuin ilmaisu on mahdollista. Tanssi on pelkkää imitointia ilman itsen projektia. (Parviainen 1990, 79.)

7.6 Tanssin estetiikka

Tanssitaide syntyy ihmisen suhteesta maailmaan. Taiteessa toimitaan maailmassa, joka on jo avoinna ja asettaa ensin käsittämistapamme. Estetiikan traditio vaikuttaa tanssin käsittämistapaamme. Se vaikuttaa siihen, miten tanssi merkityksellistyy taiteena. Klassinen baletti on luonut länsimaiselle taidetanssille voimakkaimmin vaikuttaneen tanssihistoriallisen perinnön. Se vaikuttaa edelleenkin historiallisena esiyymmärryksenä siitä, millä tavalla tanssi nähdään taiteena. Tanssin merkityksen näkeminen tanssin estetiikan kautta asettaa ristiriidan sen välille, jos tanssin merkitys nähdäänkin ensisijaisesti kehollisesta olemiskysymyksestä käsin. (Monni 2004, 143; Parviainen 1994, 13.)

Monnin (2004) mukaan kartesiolaisuuden vaikutuksesta uuden ajan maailmassa tuli tarve säännönmukaistaa esteettisen objektin valmistamista koskevat taidot ja tiedot. Piti luoda määritelty esteettinen systeemi, joka takaa pysyvästi taiteellisen esityksen arvon. Tanssissa tämä johti siihen, että maailma avautui kuvana ja kehottoman subjektin katseessa. Tanssijan keho on ajattelevan hengen ulkopuolella. Se on objektivoitavissa olevaa ja esittämällä todennettavissa ja hallittavissa. (Monni 2004, 147-148.)

Tanssin ja erityisesti baletin on nähty olevan miimisesti ilmaisevaa sekä liikettä, joka on omassa esteettis-visuaalisessa ilmaisuvoimassaan puhdas symboli. Kehon liike käsitetään näyttämökuvallisesti muotoiltavana aineena ja koreografia esteettisenä muotona, symbolina tai esteettisen elämyksen herätteenä. Tanssitekniikan avulla luodaan kinesteettinen illuusio kehollisesta todellisuudesta, kuten pyörimisen, lentämisen tai liittämisen ajattomasta jatkuvuudesta. (Monni 2004, 150, 152.)

Tanssin merkitys syntyy kinesteettisen illuusion välittämänä merkityksellisyytenä, jonka tanssija luo ja esittää teoksessa. Tanssin symbolinen arvo toteutuu tämän illuusion luoman merkityksellisyyden kautta. Tanssi merkityksellistyy oman esteettisen systeeminsä sisäisenä merkityksellisyytenä. Tällaisessa symbolisessa puhtaassa esityksessä tanssijan eksistenssin faktisuus kätkeytyy. Tanssijalla ei ole omaa olemista, vaan hän edustaa omaa asemaansa tanssissa. (Monni 2004, 152-153.)

Tanssiteoksen arvo nähdäänkin usein siinä, jos se on esteettisesti hyvä. Teos koetaan esteettisesti hyvänä, jos katsojan maku ja tradition määrittämät kriteerit koetaan oikeiksi suhteessa toisiinsa. Esteettinen arvostus merkitseekin tanssin kokemisen makuasiana, jossa tanssin arvo määrittyy tradition standardeina ja kriteereinä. Tanssiva keho saa arvonsa esteettisten arvojen kautta. (Parviainen 1998, 86; Monni 2004, 158-159)

Jos esteettisyyttä pidetään päämääränä itsessään, voi taiteeseen muodostua pysyviä standardeja, kuten klassisia taiteita kannattelevat kauneuden standardit. Tällaiset klassisen taiteen objektiiviset arvot voivat toimia pakopaikkoina jatkuvasti muuttuvassa hallitsemattomassa nykyisessä elämismaailmassamme. Kohdentamalla katseemme tällaiseen esteettisten objektiivisten arvojen pohjalta luotuihin teoksiin, voimme ainakin hetkeksi sulkea silmämme nykyiseltä elämismaailmaltamme. (Parviainen 1998, 88;

Monni 2004, 160)

Tanssin estetiikan tutkimuksessa on oletettu, että tanssi on pääasiassa esittävää. Tanssia tehdään ihmisten katsottavaksi. Olennaisena tanssissa pidetään sitä, miltä tanssi näyttää tai mitä se ilmaisee. Tanssin toiminnallisena lähtökohtana on kuitenkin yksilön kokemusmaailma. Tämä kokemuksellinen lähtökohta tarkoittaa sitä, joka tekijällä itsellään on tanssissa. Tanssia tulisikin tarkastella ensisijaisesti kokemuksellisena ja vasta sitten nähtynä. (Parviainen 1994, 16.)

8 TIE SINBADIN MAAILMAAN



Sinbad, Lahden kaupunginteatteri

8.1 Alkuidea teokseen Sinbad

Sinbad on saanut vaikutteita Circue du Soleililta, jota voidaan pitää aikamme uuden sirkustaiteen loistavana tähtenä. Circue du Soleil yhdistää esityksissään vapaasti perinteisen sirkuksen akrobatiaan ja klovneriaan liittyviä elementtejä muihin taiteisiin ja urheiluun. Esitykset perustuvat vahvaan esteettiseen ilmaisuun ja taiteilijoiden oman alansa huipputeknisiin taitoihin. Circue du Soleilin kotipaikkana on Montreal, mutta ryhmän esityksiä pääsee seuraamaan ympäri maailmaa pysyvissä toimipaikoissa ja kiertävien esitysten pysähdyspaikoissa.

Pääsin itse tutustumaan Circue du Soleilin toimintaan Las Vegasissa 2001. Tutustuin

ryhmän valmistautumiseen illan esitykseen sekä koulutukseen ja toimintaan yleensä. Näin myös ikimuistaisen esityksen "O" Las Vegasin Bellagio-hotellissa. Kokemus jätti lähtemättömän jäljen, tulevaisuuden suunnan. Tiesin, että olin nähnyt jotakin, mikä vaikuttaisi tuleviin töihini.

Toimin tanssin ja liikeilmaisun sekä akrobatian ja sirkuskoreografian opettajana Lahden käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen sirkuslinjalla vuosina 1999-2005. Minulla oli jo aikaisempaa kokemusta tanssin ja liikkeen yhdistämisestä sirkuksen elementteihin teoksessa Sirkus Zambina, joka oli ensimmäinen Lahden kaupunginteatterin ja Lahden käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen sirkuslinjan yhteistyöproduktio. Teos sai Lahdessa erittäin hyvän vastaanoton ja yhteistyön toivottiin jatkuvan.

Sinbad olikin sitten seuraava yhteistyöproduktio. Teos Sinbad oli sanatonta teatteria, joka perustui liikkeelliseen ilmaisuun hyödyntäen erilaisia sirkustekniikoita ja musiikkia. Teoksen voima oli sen visuaalisessa esteettisyydessä. Punainen lanka oli nuoren Sinbadin matka itsen ja rakkauden löytämiseen. Teos sai vaikutteita ja ajatuksia Tuhannen ja yhden yön saduista tunnetun Sinbad merenkävijän seikkailuista. Se oli kuitenkin tekijöidensä näköinen työ ja kertoi vapaasti tekijöiden kuvitteellisesta maailmasta. Sinbadin ei ollut tarkoitus kertoa mitään tiettyä tarinaa tai opetusta.

8.2 Yhteistyöproduktio lähtökohdat ja toteutus

Lahden kaupunginteatteri ja Lahden käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksen sirkuslinja toteuttivat yhteistyöproduktiona teoksen Sinbad. Se oli suunnattu sekä aikuisille että lapsille. Teos luotiin Lahden kaupunginteatterin Eero näyttämölle. Sinbad sai ensi-iltansa 28.10.2004 ja se jatkui koko näytäntökauden toukokuuhun 2005 saakka. Sinbadia esitettiin 53 kertaa ja sen näki yli 12 500 katsojaa.

Sinbadin ohjauksesta vastasi Lahden kaupunginteatterin näyttelijä ja sirkuslinjan kouluttaja Petri Hanttu ja lavastuksesta ja puvustuksesta Anne Lasonpalo. Minä vastasin koreografiasta, mikä piti sisällään teoksen liikkeeseen perustuvan sisällön ja estetiikan. Teoksen esittivät kaksi Lahden kaupunginteatterin näyttelijää ja Lahden käsi- ja taide-

teollisuusoppilaitoksen sirkuslinjan kolmannen vuosikurssin oppilaat. Teos oli myös samalla opiskelijoiden lopputyö. Lahden kaupungintetteri mahdollisti kaiken näyttö-mötekniiseen toteutukseen liittyvät asiat ja sirkuslinja antoi käyttöönsä sirkusvälineet. Teoksen tuotto meni Lahden kaupunginteatterille.

Sinbadin sirkusteknisiä osioita alettiin harjoitella jo keväällä 2004 sirkuslinjan oppi-tunneilla. Sirkustekniikka vaatii pitkäjänteistä harjoittelua, eikä sirkustemppeja olisi voitu oppia Sinbadin varsinaisella harjoitusajalla Lahden kaupunginteatterissa syksyllä 2005. Tekniikka oli oltava hallussa jo siihen mennessä. Varsinainen harjoitusaika me-ni itse teoksen luomiseen ja ilmaisulliseen ja sisällölliseen harjoittamiseen. Tekni-kesti ei enää harjoiteltu mitään uutta.

Lähtökohtana meille, ohjaajalle ja koreografille, oli se, mitä oppilaat hallitsivat sirkus-tekniisesti. Voimme vain toivoa jokaisen antavan itsestään parastaan. Oppilaiden il-maisulliset, liikkeelliset ja sirkustaidolliset tausta olivat hyvin erilaiset. Toisilla oli jonkin verran kokemusta produktiotyöskentelystä, toisilla taas ei juuri lainkaan. Kaik-ki olivat kuitenkin opiskelleet jo kaksi vuotta sirkuslinjalla. He olivatkin erikoistuneet joko akrobatiaan, mikä pitää sisällään myös ilma-akrobatian ja tasapainoilun tai jong-leeraukseen. Näitä taitoja piti hyödyntää teoksen kerronnassa.

8.3 Teoksen punainen lanka

Sinbadin höllänä dramaturgisena lähtökohtana oli Tuhannen ja yhden yön saduista tu-tun Sinbad merenkulkijan tarina. Teoksen ei koskaan ollut tarkoitus kertoa tarinaa sel-laisenaan, vaan se oli vain alkuidea ja aihe yhteisille mielikuville. Se kuvasi työryh-mälle paremmin tapahtumien aikaa ja paikkaa kuin teoksen sisältöä, mahdollista sa-nomaa. Sinbadin tapahtumapaikkana ja -aikana olikin kuvitteellinen menneisyys elä-mäntäyteisessä Bagdadissa.

Sinbad haluttiin toteuttaa uuden sirkuksen keinoin, mutta mitä sitten käsitimme uudel-la sirkuksella. Mielestäni uusi sirkus on juuri sitä ja sen näköistä kuin sen tekijätkin ovat. Se on esittävänä taiteenalana äärimmäisen herkkä omaksumaan kaikkien ennen-

kokemattoman ja samalla kuitenkin se imee itseensä ja yhdistää kaiken sen, mikä on jo nähty, kuultu ja koettu. Uusi sirkus ottaa ideansa, välineensä ja tekniikkansa, mistä haluaa. Se on irrottanut perinteisen sirkuksen traditiosta ja on vielä vapaa, ennenkuin uuden sirkuksen kenttä ehtii ottamaan sen haltuunsa ja asettamaan sille rajat. Minulle teoksen toteutamispaikaksi oli vapaa temmellyksen kenttä, jossa ilmaisu sai syntyä vapaasti juuri läsnäolevasta hetkestä. Myös omaan tanssilliseen traditioon perustuva ajatteluni oli ainakin hetkittäin vapaa, sillä olinhan luomassa jotain muuta kuin tanssia sellaisenaan.

Me emme halunneet luoda teokselle tietoisesti mitään tiettyä sanomaa tai ainakaan opettavaista sanomaa. Tarinan dramaturginen rakenne perustui Sinbadin, nuoren miehen, matkaan kohti aikuisuutta ja oman itsensä kohtaamista elämän virrassa. Se kertoi rakkauden kaipuusta ja toivosta. Halusimme tavoittaa hetkiä ja kohtaamisia eletyssä elämässä. Kohtaukset syntyivät tunteesta, näkemyksestä, ajatuksesta, olotilasta ja ajan virrasta. Tärkeää oli, että olimme kokemuksellisesti läsnä juuri siinä, meneillään olevassa hetkessä.

8.4 Koreografiset lähtökohdat ja työskentelytavat

8.4.1 Liikkeen merkityksen monet jäljet

Jokainen koreografi joutuu tavalla tai toisella vastaamaan ainakin itselleen kysymykseen, mitä liike yleensä on. Kysymys kosketti minua ensimmäisen kerran Teatterikorkeakoulun improvisaatiokurssilla. Saimme tehtäväksi valmistaa soolotanssin. Pelkästään liikkeestä ja liikkumisen fyysisyydestä nauttiminen ei enää riittänyt. Liike, vailla mieltä, tuntui merkityksettömältä. Siitä lähtien tanssin merkitys on etsinyt tietään yhä syvemmillä omaan itseeni ja kokemukseeni maailmasta. Sinbadin harjoitusten alkaessa palasin taas tähän kysymykseen, mikä on oman liikkeen mieli ja miten löydän sen. Halusin tarkastella liikkeen merkitystä itselleni uudesta näkökulmasta, missä ei olisi läsnä tanssin tradition kautta opittu ajatus liikkeen merkityksestä ilmaisullisesti, vaan liikkeen todellisesta merkityksestä omassa kokemusmaailmassani.

Liikkeen merkitys henkilökohtaisena kokemuksena ei ole helppo. Ymmärtääkseni lopullisen eli aina kehittyvän vastauksen voi antaa vain jokainen henkilökohtaisesti itselleen. Kuitenkin tutkimalla, tarkastelemalla ja jakamalla liikkeellisiä kokemuksia muiden liikkeen parissa työskentelevien kanssa, on mahdollista löytää joitakin yhteisiä piirteitä, mitkä koskettavat useimpia meistä. Tie liikkeen olemassaolon lähteille on pitkä. Se vaatii voimaa kasvattaa ja purkaa itseään kohti omia mahdollisuuksiaan ja ymmärtää omien kokemusten syvimpiä lähteitä.

Mitä on se, mitä ymmärrämme kehomme äänellä, kun se ei kerran ole puhuttua kieltä ja ymmärrettäviä käsitteitä? Mitä on se liikkeellinen maailma, jota katsoessani tiedän ymmärtäväni, mutta ymmärtäväni mitä? Minkälainen kokemus ja ihmisyyys minusta kumpuaa kokiessani liikkeen kehossani ja ilmaistessani kehoni kautta jotakin kokemastani maailmasta? Mitä en vielä ole löytänyt kehollisuudestani ja nähnyt toisten koetuista kehoista? Joka kerta uuden teoksen alussa kysyn itseltäni nämä kysymykset uudestaan ja uudestaan. Joka kerta tieni vastauksen äärelle on hieman erilainen, koska kokemukseni jälki on uusi. Mitä siis liikemaailmani oikeastaan pitää sisällään? Sinbad on taas uusi matka kotiin, itseni äärelle.

8.4.2 Teoksen koreografinen lähtökohta

Aika ja ajan merkitys oli jättänyt minuun lähtemättömän jäljen äitini kuoleman kautta. Elämä näyttikin nyt hyvin lyhyeltä ajalta. Se, mitä olen nyt, muuttuu nopeammin kuin ymmärrän. Koen olemassaoloni joksikin muuksi kuin mitä todellisuudessa elin. Se on ihmisen kykyä ylittää tämän hetkinen ja elää menneisyyttä tai tulevaisuutta, vaikka kehollinen läsnäolo on juuri tässä ja nyt sellaisena kuin se todellisuudessa on. Olin ehkä jäänyt mieleni vangiksi, koska tulevaisuus tuntui loppumattomalta. Kuolema kuitenkin pysäytti tuon illuusion.

Sisälläni nousi voimakas vastarinta ja kapina kaikkea sitä vastaan, mitä mielestäni olin ja miten toimin. Olin mielestäni elänyt liian sovinnaisesti, ja kaikki tärkeä oli piilotettuna sisälleni niin, että en itsekään osannut etsiä tietä itseni sisään ja ulos. Toteutin elämässäni ja valinnoissani mahdollisesti jotain, mikä ei oikeastaan ollut ollenkaan itseäni. Palvelin ehkä enemmän kuviteltua muiden toivomaa kuvaa itsestäni kuin todell-

lisen itseni näköistä kuvaa.

Sinbadin työprosessi antoi mahdollisuuden päästä lähelle itseäni, pois arjen rutiineista ja totunnaisuuksista. Minulla oli mahdollisuus paneutua keholliseen läsnäolooni ja kuunnella sisäistä kokemustani. Se oli mahdollisuus irrottautua kaikesta ympärillä olevasta ja sukeltaa omaan kokemukselliseen maailmaani. Halusin löytää oman liikkeellisen lähtökohtani ja tehdä oman itseni näköistä työtä. Minulle oli kuitenkin tanssin kautta tullut kannettavakseni koko opitun tanssin ja tanssikäsityksen tradition paino.

Tanssin traditiossa painottuu voimakkaasti tanssin esteettisyyden kriteerit ja tekniset taidot ilmaisussa. Pyydetty liikesarja rakennetaan kehoon ulkoapäin näyttämään halutulta. Todellinen, rehellinen läsnäolo ja toisen kohtaaminen sellaisena kuin on, ei riitä. Tanssin maailmassa lyhyt keho on aina lyhyt ja pitkä keho on aina kauniimpi, laajempi ja ilmaisullisempi. Käsitys oikeasta tanssijan kehosta kulkee tradition mukana. Silloin lähtökohtana ei voi olla kysymys ihmisen maailmassa olemisesta. Minä halusin keskustella teoksessa juuri täällä maailmassa olemisesta sellaisena kuin sen kohtaamme. Todellisuus sellaisenaan voi olla kaunista ja arvokasta, ja meidän olemme erilaisia myös fyysisesti. Se on osa todellisuutta.

Ajattelin, että oman maailmani löytäminen vaatisi mielen avaamista uudella tavalla. Miten minun sitten pitäisi toimia? Haluaisin tavoittaa intuition, joka toisi kokemukseni esiin sellaisena kuin se on, ilman opitun tradition sensuuria. Tiesin, että joidenkin tanssin tekniikoiden avulla oli mahdollista vaputtaa ja rentouttaa keho niin, että se, mitä oli syntymässä, voisi avautua minulle. Lähdinkin etsimään tietä itseni improvisaation kautta. Kehoni rentoutumisen apuna sovelsin myös tietoa Aleksander-tekniikasta, jossa keho etsii luonnollisen tavan olla.

En halunnut päättää etukäteen liikkeen muodolle mitään valmista, näkyvää muotoa. Halusin tehdä lopullisen valinnan siinä hetkessä, kun liike tuodaan esitettävään tilaan ja niille henkilöille, joiden kehoon liike sitten jää. Halusin antaa tilaa myös esiintyjien kokemukselle liikkeellisen kohtauksen varsinaisella valmistumishetkellä. Halusin kuitenkin päästä myös omassa kehossani liikkeelliseen kokemukseen jokaisesta tekemästäni kohtauksesta. Oma kehoni kertoi, mihin mennään ja miten se mahdollisesti voisi

tulla ilmaisullisesti näkyviin.

8.4.3 Teoksen koreografiset työskentelytavat

Teoksessa Sinbad tehtäväni oli toimia koreografina eli vastata teoksen liikkeellisestä kokonaisuudesta. Tämä piti sisällään liikkeen sisällöllisen, esteettisen, ilmaisullisen ja teknisen kokonaisuuden. Lähtökohtana oli löytää liikkeen merkitys kehon sisäisen kokemuksen ja merkityksen kautta. Kehollinen kokemus antaisi liikkeelle sen näkyvän muodon, mikä sitten voitaisiin kokea eri tavoin esteettisenä ja ilmaisullisena.

Jouduin kuitenkin huomioimaan, että teos kuljettiin myös sirkustekniikoiden kautta. Liikemaailma tuki sirkusteknisiä rakenteita, joita ei voinut unohtaa. Tästä katsottuna sirkustekniikka asetti liikkeelle ehtoja, joiden puitteissa liikemaailma voi syntyä ja toteutua. Se ei kuitenkaan ollut mielestäni liian sitovaa. Tekniikka voi auttaa ja laajentaa sisäisen maailman näkyväksi saattamista, koska se luo laajemmat keholliset toteutumismahdollisuudet. Lisäksi oli huomioitava, että esiintyjien kehot olivat harjoitettuja kehoja, eikä tavallisia kehoja. Harjoitus oli jo laajentanut kehollista kokemusta ja tietoisuus siitä näkyi liikkeessä.

Olellista oli myös se, että minä en itse esittänyt omaa koreografiaani, vaan kokemukseni siirtyisivät toisen kehoon. Esiintyjä toimisi ikäänkuin minun oman kehoni kokemuksen ja myös hänen oman kehollisen kokemuksensa tulkkina. Parhaimmillaan hän antaisi avautumisen tulla näkyväksi kaikkien läsnäollessa. Opiskelijoilla oli kuitenkin erilaiset kokemukset ja taustat liikkeen ymmärtämisessä. Jotkut olivat tanssineet kauan ja toiset taas hyvin vähän. Näin tietoisuus kehollisuudesta ja liikkeen mahdollisuuksista tarkoittivat meille kaikille eri asioita. Yritimme kuitenkin rakentaa jotakin yhtenäistä kokemuspohjaa, johon voisimme teoksessa palata, luodessamme yhdessä tulevaa liikemaailmaa.

Lähtökohtanani oli ensin oma kokemuksellisuus liikkeessä. Se loi minulle käsityksen siitä, mitä kohden oli kulkemassa ja mihin olisin toisia viemässä. Tätä omaa kokemustani yritin tuoda toisten ulottuville. Käsiteltävän kohtauksen maailmaa etsittiin keskustelujen kautta, joissa yritin avata omaa kokemustani ja hakemaani liikkeellistä maail-

maa. Kuulemansa jälkeen oppilas eli esiintyjä sai tuottaa itse vapaasti liikkettä ja minä yritin tulkita sen antamaa vaikutelmaa. Annoin esiintyjien myös improvisoida vapaasti liikkettä esimerkiksi kohtaukseen tulevaan musiikkiin. Joskus oma liikkeen siirtyi oppilaille sellaisenaan, puhtaan opettelun kautta. Silloin oppilas meni omaan maailmaansa minun kokemani liikkeen kautta. Yhteistä liikemaailmaa haettiin myös improvisoimalla yhdessä muiden, samassa kohtauksessa olevien esiintyjien kanssa.

Tärkeää oli tavoittaa oppilaan oma kehollinen kokemusmaailma, mistä liike sitten saa ilmaisuvoimansa. En pitänyt tärkeänä sitä, että liike olisi koknaan minun tekemää. Oppilas tunsikin minua paremmin oman sirkusteknisen välineensä, joka oli myös jatkuvasti läsnä liikkeellisessä kokonaisuudessa. Haluisin vain, että oma kehollinen kokemukseni tavoitti kuitenkin oppilaan kokemuksen, mutta liikkeen lopullinen muoto sai syntyä oppilaan kehossa. Minun oma koreografinen osuus näkyi liikkeen olomuodoissa kuten, ajan ja liikkeen suhteessa, liikkeen dynamiikassa ja liikkeen virtaavuudessa. Nämä olivat omia kehollisia kokemuksiani liikkeen olemassaolosta ja niiden halusin näkyvän myös oppilaan kehossa. Liikemaailman luomisen pohjana oli ehdoton yhteistyö.

8.5 Teoksen liikkeellinen ja ilmaisullinen esteettisyys

Teoksen liikkeellinen esteettisyys ei syntynyt minkään tietyn tanssitekniikan mukaan. Liikkeen lähtökohtana oli pyrkimys ymmärtää liikkeen alkuperäinen merkitys omassa kokemuksessa. Näin liikkeen muodolle ei asetettu ennakkovaatimuksia. Kuitenkin usein toistamme opittua. Itselläni on takana vahva modernin tanssin perinne. Kysymys onkin, kuinka uutta, omaa ja autenttista liikkettä oli mahdollista saavuttaa.

Myös oppilaan omilla kokemuksilla ja käsityksillä oli vaikutuksensa Sinbadin liikemaailman muodostumiseen. Toivoimme kuitenkin ohjaajan kanssa saavuttavamme teoksen maailmaan ehyen kokonaisuuden. Eheys tarkoittaa minulle teoksen kokonaisuutta tukevaa harmoniaa, kauneutta ja keveyttä. Jo näissä sanoissakin kuuluu tanssin traditio. Kuitenkin myös ruma voi olla kaunista ollessaan aitoa. Todellinen läsnäolo voi olla keveyttä. Keveyttä voi olla myös liikkeen suhde aikaan. Juuri ajallisuus puhutteli

minua. Liike sai kasvaa rauhassa todelliseen muotoonsa ajan jatkuvassa virrassa. Ajan kulkeminen kuljettaa myös meitä ja liikettä itseään eteenpäin, tasaisen rauhallisesti. Ajan ja liikkeen virtaavuus voivat kohdata toisensa ja jatkaa matkaa yhdessä. Etsin näitä, kuvaamiani piirteitä, kertomaan ajatuksiani teoksen luonteesta.

Estettisyyden vaatimuksena koin kuitenkin tärkeänä liikelaajuuden säilyttämisen. Tämä tarkoittaa, että kehosta virtaava energisyys voi jatkaa matkaansa kehosta tilaan. Oppilas yrittää liikkeissään tavoittaa kehonsa ääripäät. Liikkeet, olivatpa ne mitä tahansa, pyrkivät saavuttamaan kehollisen liikeradan mahdollisimman laajasti. Ilmaisussa yritin hakea esiin esiintyjän todellista läsnäoloa. Jos esiintyjä on roolinsa takana todellisena, hän on aito. Sellaisessa koetussa hetkessä esiintyjässä avautuu läsnäolevaksi jotain, mitä on vaikea saavuttaa pakottamalla se esiin ulkoapäin.

9 TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN

9.1 Tutkimuksen tarkoitus ja tutkimustehtävä

Tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää, mikä on tanssin merkitys minulle henkilökohtaisena kokemuksena. Tanssilla en tarkoita mitään tiettyä tanssin tekniikkaa tai ilmaisullista metodia, vaan liikkettä ja liikkeen merkitystä. Tieni liikkeen ymmärtämiseen on kuitenkin käynyt tanssin tradition kautta. Näin tanssin kokemuksellisen merkityksen selvittämisessä tulee ymmärtää ja huomioida tanssin tradition merkitys.

Tarkoituksena on purkaa tanssin traditon luomat ennakkoluulot ja asenteet ja löytää tanssin sisäinen, henkilökohtainen merkitys. Tanssin traditio vaikuttaa ymmärrykseemme liikkeen esteettisyydestä sekä sen omaksumiseen ja hallintaan liittyvistä tekniikoista. Kaikki tämä on rakentunut tanssin historian kautta, johon vaikuttaa voimakkaasti länsimainen dualistinen ajattelutapamme mielen ja kehon erillisyydestä.

Löytääkseni oman sisäisen tanssin merkityksen, minun on uskallettava ylittää objektiivinen asenne tanssiin ja tanssivaan kehoon. Tanssin merkitys ei löydy vain ajattelun kautta, vaan syvin liikkeellinen ymmärrys syntyy eletyssä, koetussa kehossamme. Eletyn kehon ymmärtäminen vaatii herkistymistä kuuntelemaan kehoa. Eletyn kehon viestit eivät aina avaudu meille kielellisinä käsitteinä. Kehomme kuunteleminen voi kuitenkin avata meille maailmaa kokemuksena, joka voi aukaista meille tietä kohti olemassaolomme syvimille lähteille. Se on mahdollisuus kuljettaa meidät sinne, missä voimme kokea olevamme osa jotakin itseämme suurempaa.

Tutkimukseni vääjäämättä vie minut myös pohtimaan ihmiskäsitystäni sekä ihmisen maailmassa olemista kehollisena olentona. Tarkastelun alla avautuu elämäni todellisen merkityksen avautuminen tanssin kautta. Tanssi ei tietenkään ole koko elämä, mutta se yksi kokemuksellinen mahdollisuus käsittää elämäni merkityksellisyys ja etsiä tietäni kohti kadotettua itseä.

Tutkimustehtäväni on selvittää, miten tanssin traditio vaikuttaa kykyyni ymmärtää tanssin merkitys ja miten tanssin kehollinen kokemuksellisuus vaikuttaa tanssin sisäisen merkityksen syntymiseen.

9.2 Tutkimuksen menetelmälliset ratkaisut

9.2.1 Kvalitatiivinen tutkimus

Lähtökohtana kvalitatiivisessa eli laadullisessa tutkimuksessa on todellisen elämän kuvaaminen. Todellisuus nähdään moninaisena, mutta laadullinen tutkimus pyrkii huomioimaan sen, että todellisuutta ei voida pirstota mielivaltaisesti osiin. Tapahtumat muovaavat yhtäaikaan toinen toisiaan ja niiden suhteet voivat olla monensuuntaisia. Laadullisessa tutkimuksessa pyritään kuvaamaan kohdetta mahdollisimman kokonaisvaltaisesti. Tutkijan on myös huomioitava arvolähtökohdat, koska arvot muovaavat käsitystämme ja ymmärrystämme tutkittavasta ilmiöstä. Laadullisessa tutkimuksessa on pyrkimyksenä löytää tai paljastaa tosiasioita pikemminkin kuin todentaa jo olemassa olevia totuusväittämiä. (Hirsjärvi, Remes & Sajvaara 2000, 152.) Tarkoituksena on ymmärää tutkittavaa ilmiötä syvemmin ja useammasta näkökulmasta. (Hirsjärvi & Huttunen 1999, 201.) Laadullisessa tutkimusotteessa keskeisintä on juuri tulkinta ja ilmiön ymmärtäminen. (Soininen 1995, 34, Taylor & Bogdan 1984, 1-2.)

9.2.2 Tutkimuskohteena elämismaailma

Kvalitatiivisen tutkimuksen kohteena on yleensä ihminen ja ihmisen maailma, joita yhdessä voidaan tarkastella elämismaailmana. Elämismaailma tarkoittaa sitä kokonaisuutta, jossa ihmistä yleensä voidaan tarkastella. Elämismaailma on niiden merkitysten kokonaisuus, joka muodostuu sellaisista tutkimuksen kohteista, joita ihmistutkimuksessa kohdataan. Näitä ovat yksilön, yhteisön, sosiaalisen vuorovaikutuksen, arvo-todellisuuden ja yleisesti ihmisten välisten suhteiden kohteet. Nämä yksittäiset tutkimuksen kohteet saavat merkityksensä ja lähtökohtansa elämismaailmasta. (Varto 1992, 23-24.)

Elämismaailma on erilainen kuin luonnollinen maailma. Luonnollinen maailmaa muodostuu luonnontapahtumista ja elämismaailma merkityksistä. Nämä molemmat ovat olemassa usein lomittain, mutta niitä ei voi tarkastella samalla tavalla. Esimerkiksi kuolema on luonnollisen maailman luonnollinen tapahtuma, joka on väistämätön ja välttämätön. Elämismaailmassa sillä on yksittäisen ihmisen ja hänen lähipiirinsä elämässä monia erilaisia, ristiriitaisiakin merkityksiä, joita ei voi löytää luonnollisen tapahtumisen tutkimisessa. Kvalitatiivisessa tutkimuksessa elämismaailmaa tarkastellaankin merkitysten maailmana, jossa merkitykset ilmenevät ihmisestä lähtöisin olevana ja ihmiseen päättyvinä tapahtumina. Yksikään elämismaailman ilmiöistä ei ole riippumaton ihmisestä, koska merkitykset voivat syntyä vain ihmisen kautta. (Varto 1992, 24.)

9.2.3 Hermeneuttinen fenomenologia

Laadullisen tutkimuksen päämenetelmä on tulkinta ja erityisesti tutkittaessa yksittäisten ihmisten kokemusmaailmaa tulkinta on se menetelmä, joka parhiten tunnistaa tutkimuskohteen laadun. Hermeneuttista kaanonaa käytetään perustana sille tulkinnan menetelmälle, joka luodaan kulloistakin tutkimusta varten. Hermeneuttinen kehä kuvaakin tapaamme ymmärtää. Kysymys on kehästä, koska ymmärtäminen lähtee aina tietyistä lähtökohdista ja palaa takaisin niiden oivaltamiseen ja ymmärtämiseen. Näin hermeneuttinen kehä ei ole kuitenkaan umpeutuva kehä. Hermeneuttinen kehä paljastaa edetessään toisaalta yhä selkeämmin tutkittavan ilmiön mieltä ja toisaalta se kerii auki tutkijaa, syventäen hänen ymmärrystään itsestään. (Varto 1992, 69; Perttula 1996, 12.)

Ihmistutkimus on aina ilmiöiden tutkimusta eli sen tutkimista, kuinka maailma on ihmiselle merkityksinä. Fenomenologia tarkoittaa ilmiöiden kuvausta siten kuin koemme ne. Fenomenologisella menetelmällä pyritään ennakkoluulottomaan havainnoimiseen, jossa tutkittavan ilmiön pitäisi päästä itse antautumaan tutkijalle sellaisena kuin se on, kaikessa alkuperäisessä rikkaudessaan ja moninkertaisuudessaan, ilman teoreettista ohentamista. (Varto 1992, 85-87; Parviainen 1999, 90.)

Fenomenologiassa on kiinnitetty huomiota siihen, että kaikki ihmisen tietoisuus on ai-

na tietoisuutta jostakin ja kaikki tieto on aina tietoa jonakin. Mielellinen sisältö on kiinni jossain tajunnan ulkopuolisessa ja kaikki sisältö on tietona aina jotenkin muotoutunut. Elämismaailman tapahtumisessa ja elämän ilmiöissä on monia aidosti epäselviä ja sekavia piirteitä, joiden muuksi muuttaminen muuttaa itse ilmiötä. Näissä piirteissä voi kuitenkin piillä syvempi merkitys, jonka kautta itse elämän ilmiöt voidaan ymmärtää. Usein tämä tarkoittaa metafysisiä merkityksiä. Metafyysiset merkitykset ovat mukana lausuttuina tai lausumattomina, tutkimuksesta syntyneinä tai sen ennako-oletuksina. Tutkimuksesta itsestään syntyneinä ja siten lausuttuina niillä on tutkimuksen kannalta hedelmällinen panos. (Varto 1992, 90-91.)

9.2.4 Merleau-Pontyn fenomenologinen metodi

Parviaisen (1999) mukaan Maurice Merleau-Pontyn mielestä on välttämätöntä astua ulos arkipäivän kokemuksesta sekä sulkeistaa ulkoisen tarkkailijan asenne ja kääntää arkipäivän asenne ajattelun kohteeksi, jotta siitä tulisi tietoiseksi. Arkipäivän asenne tarkoittaa kaikkein perustavimmillaan perusluottamusta siihen, että maailma ei yhtäkkiä katoa olemattomuuteen. Näin olemme jatkuvasti osallisia näkyvän ja näkymättömän kulttuurisen ja historiallisen maailman monimutkaisessa kokonaisuudessa. Merleau-Ponty esitti oman tulkintansa Edmund Husserlin fenomenologisesta reduktiosta niin, että keskeisenä lähtökohtana oli Martin Heideggerin maailmassa-olemisen käsite. Fenomenologinen reduktio tarkoittaa "palaamista asian alkuperään", jonka olemme kadottaneet näkyvistä tehdessämme jokapäiväisiä, liian hätäisiä oletuksia. (Parviainen 1999, 84, 86- 87.)

Merleau-Ponty tulkinta fenomenologisesta metodista korostaa havaitsemisen ensisijaisuutta. Havaitsemisella hän tarkoittaa koko kehon havaitsemista eikä pelkästään näkökykyä. Sulkeistamalla havaitsemisesta tieteellinen tulkinta tutkimus pyrkii kuvaamaan kehoa niin kuin se kokemuksessa ilmenee. Merleau-Ponty ei pidä havaitsemista vapaana illuusioista, vaan havaitsemisessa on aina olemassa harhan mahdollisuus. Hänelle havaitsemisen fenomenologia on ensisijaisesti yritys tutkia peruserrostumaa kehollisessa kokemuksessa, sellaisena kuin se on annettu ennen tieteellistä tulkintaa kehosta. Hänen mielestään pitäisi palata esiobjektiiviseen, ja samalla löytää yhteys kielen ja esiobjektiivisen välillä. Silloin voidaan päästä kuvaamaan maailmassa kehollisena

olemisen piilossa olevia merkityksiä. Merleau-Pontyn mukaan maailmalla ja subjektilla ei ole erillistä eksistenssiä, vaan ne ovat riippuvaisia toisistaan ja muodostavat yhden kokonaisen systeemin. (Parviainen 1999, 88-87.)

Merleau-Pontyn kehon fenomenologinen analyysi on luonteeltaan prosessi, joka on kaiken aikaa uudelleen rakentuva kokonaisuus näyttäytymättä koskaan kokonaan. Merleau-Pontyn reduktio auttaa meidät takaisin merkityksen lähteeseen ja koetun maailman olemassaoloon. Näin reduktio on jatkuva reflektiivinen tila, eikä lopullinen vastaus asioihin. Kehoa voidaan tarkastella kehon ulkopuolelta, mikä tarkoittaa toisen kehon tarkastelua tai kehon sisäpuolelta oman kehon tarkasteluna. Parviaisen (1999) mukaan David Michael Levin ajattelee kuuntelemisen tarkoittavan kehon tunnolle tai kehontietoisuudelle herkistymistä. Fenomenologisessa tarkastelussa kehon kuunteleminen on luonteeltaan eräänlaista havainnonvirtaa. Näin myöskään kehon fenomenologia ei ole koskaan valmis, vaan aina muutoksen tilassa. (Parviainen 1999, 89-90, 92.)

9.3 Tutkimusprosessi

Otan tutkimusprosessin kohteeksi yhden kohtauksen teoksesta Sinbad ja pyrin kuvaamaan mahdollisimman tarkasti kohtauksen syntymisen vaiheet. Tarkoituksena oli etsiä oman tanssini sisäistä merkitystä ja yrittää välttää tradition luomia käsityksiä tanssista, liikkeellisyydestä. Tanssin sisäinen merkitys saa teoksessa liikkeellisen muodon, jossa kuitenkin huomioidaan osana myös sirkustekniikan puitteet. Liike kuitenkin määrää sisällön, eikä tekniikka.

Valitsemani kohta on Palatsi, jossa nuori nainen (prinsessa) esittää kangasnumeron, joka on ilma-akrobatiaesitys. Kankaaseen kuuluu omat sirkustekniset taidonnäytteet, mutta kankaalla esiintyjä myös "tanssii ilmassa". Kangaskohtauksen ilmaisuus rakentuu juuri liikkeen sisällön merkitykseen. Prinsessan soolon aikana Sinbad tulee myös lavalle ja tapaa prinsessan ensimmäisen kerran kahdestaan. Kuvaan kuitenkin vain soo-

lo-osuuden valmistumista. Koin tämän prinsessan soolo-osuuden teoksessa lähimmäksi itseäni, koska liikkeen ilmaisi vain yksi henkilö ja hänen tanssillinen taustansa oli lähinnä omaa taustaani. Soolossa sainkin parhaiten esiin omat liikkeelliset kokemukseni ja liikeilmaisun, kun dialogia toisen kanssa ei ollut. Kohtauksen lähtökohtana oli kuvata ihmisen yksinäisyyttä ja kaipuuta toisen luo.

9.3.1 Liikkeen ja työtavan hahmottelua

Olin koulun pihalla syksyllä 2004, vähän ennen Sinbadin harjoitusten alkua. Yhtäkkiä vain tiesin, että tulevassa produktiossa en piittäisi tuon taivaallista aikaisemmista käsitksistäni tanssista sekä kaikesta siitä, miten teos pitäisi oikeaoppisesti suunnitella ja toteuttaa. Äitini kuolema oli herättänyt kapinan jo aikaisemmin kaikkea totuttua vastaan ja nyt uskoin olevani riittävän rohkea lähteäkseni omille teille. Oikeastaan ajattelin kykeneväni vihdoinkin toteuttamaan jotakin todella omaa. Työn onnistumisen suhteen oli kyllä paineita, koska työ jäi Lahden kaupunginteatterin ohjelmistoon. En halunnut tanssin tradition painon kuitenkaan vaikuttavan tulevaan liikekieleen, vaan toivoin löytäväni teokseen oman, tanssin sisäisen merkityksen kautta rakentuvan, liikekielen, mikä voisi vapaasti syntyä mistä tahansa.

Miten siten jotakin omaa voisi syntyä? Päätin luottaa intuitioon jokaisen kohtauksen kohdalla. Kuuntelemalla itseäni ja antamalla asioiden tapahtua omalla painollaan löytäisin luultavasti sen, mitä kohtaukseen etsinkin. Tällainen lähestymistapa myös pelotti. Jos en luottaisikaan itseni tarpeeksi, kohtaus voisi jäädä keskeneräiseksi ja sisällöltään vajaaksi. Intuitio olisi kuitenkin kaiken alkulähde, jonka pohjalta voisin lähteä kohti liikkeellistä maailmaa. Toivoin intuition vievän minut johonkin sellaiseen, mitä sillä hetkellä elin ja koin, mutta joka oli jäänyt tajunnalta näkymättömäksi. Intuitio olisi kuitenkin kokemukseni kehossa elämässäni kokemista asioista ja niiden liikkeellinen muoto saisi syntyä tuon kokemuksen painosta.

Vaikka halusinkin liikkeen sisällön todentuvan oman itseni kautta, päätin myös antaa esiintyjän tulkinnalle tilaa. Pyrkimyksenä oli välittää oma kokemus mahdollisimman puhtaana toiselle. Toisen maailma on kuitenkin aina toisen maailma. Mielestäni paras tulos syntyykin yhteistyöstä, koska esiintyjän on sisäistettävä ja tultava sinuksi tulkin-

nan kanssa. En halunnut tehdä koreografiaa valmiiksi ja opettaa sitä sitten sellaisenaan esiintyjälle. Halusin vain ensin löytää oman sisäisen tulkintani ja liikkeellisen maailman, joka sitten muuttuisi vielä sen kohdatessa tekijänsä. Varsinainen muoto syntyisi spontaanisti itse luomistilanteessa minun ja esiintyjän välisen yhteistyön kautta. Intuitio oli sisällön lähde ja improvisaatio sen toimeenpanija. Näiden avulla luotaisiin liikekieli.

9.3.2 Tie kohtauksen sisäiseen maailmaan

Aloitin kohtauksen esivalmistelun kotona. Musiikilla oli iso osansa kohtauksen tunnelman luomisessa. Yritin tavoittaa jotain herkkää ja puhdasta, mutta sellaista, mitä ei voisi suoraan yhdistää mihinkään aikaisemmin kuultuun. Löysinkin musiikin aasialaiselta cd:ltä, mitä en ollut aikaisemmin kuullut. Musiikki liittyi thaimaalaiseen traditioon, mutta muuten sen alkuperä ei minulle selvinnyt. Tässäkin tuli yksi uskalluksen kynnyksen ylitettyä. En voinut sanoa, oliko musiikki arvostettua vai ei, pidin kuulemastani ja valitsen sen.

Jotta kehon ja itsen kuunteleminen olisi mahdollista, etsin itselleni kotoa rauhallisen ja melko pimeään paikan rentoutumiselle. Keho lepää vapaana selinmakuulla silmät kiinni. Näin muu maailma jää parhaiten tietoisuuden ulkopuolelle. Musiikin soidessa näen kehoni vapaassa tilassa ja tuotan liikettä. Liike on pehmeää, jatkuvaa ja virtavaa. Mieleni tanssii kyseistä kohtausta. Siinä vain tulee liikettä, joka on hyvin sisäänpäin kääntynyttä. Liike ei avaudu toisia kohti, vaan itseeni. Silmät ovat kiinni ja näin katsetta ei suunnata mitään kohti. Mikään ulkopuolinen ei häiritse tai vaikuta liikkeeseen. Tila ja aika eivät rajoita mieleni tanssia.

Musiikin kautta koen tunnelman jollakin tietyllä tavalla, joka muttuu mielessäni liikkeeksi. Sisäinen kokemus on samalla kehoni kokemuksesta, koska kehoni myötäilee liikettä lepäessäni selinmakuulla. Tunnen selvästi sen lihaksissani pienenä jännityksenä, minkä kautta liike läpäisee kehoni. Hengitykseni rytmittää liikelauseita, jotka kulkevat eteenpäin tasaisena virtana. Kehoni aistii sisältäni jotakin, minkä mieleni tulkitsee mielikuvissaan liikkeeksi. Koska liike on joskus harjoitettu kehooni, pystyn toistamaan konkreettisesti mieleni esiin nostaman liikesarjan tai ainakin osan siitä sellaise-

naan. Se ei voi olla mitään täysin ennenkokematonta, koska liikkeen radat ja muodot ovat selkeitä. Kuitenkaan en tietoisesti etsi mitään tiettyä muotoa tai liikelaatua. Koen, että liike tulee minusta ulos juuri sellaisena kuin kehoni tunto sen tuo esiin. En ohjaa liikettä mitenkään, vaan annan sen vain tulla.

Seuraavaksi yritän päästä uudelleen tästä liikkeen virrasta kiinni. Jos äsken olin uneliaassa tilassa, nyt olen hereillä. Käytän havaintojani hyväkseni saadakseni konkreettisia liikesarjoja valmiiksi. Testaan havaintojeni todellisia toteutumismahdollisuuksia. Kehoni alkaa tanssia samaan musiikkiin, samaa kohtausta kuin mielikuvissni oli. Toistan samaa liikkeen mielikuvaa niin pitkälle kuin pystyn, mutta nyt kehoni alkaa tehdä oikeaa työtä tanssien tätä liikesarjaa. Tässä vaiheessa kehon rajat tulevat vastaan ja ne karsivat liikkeestä oikeasti toimimattomat kohdat pois. Liikesarja muuttuu improvisaation kaltaiseksi työskentelymetodiksi. Lähtökohtana oli ensin esitetty kehon sisäinen kuuntelu ja mielikuvat. Improvisaatiokin on vain suuntaa antavaa, enkä koskaan toteuta liikesarjaa täydessä kehollisen ilmaisun laajuudessa. Olen kuitenkin saanut sen, mitä etsin eli löytänyt tanssini suunnan.

Nämä, kehon kuuntelu ja havaitseminen sekä liikkeellisen muodon tulkinta, avaavat käsitystäni kohtauksen liikkeellisestä sisällöstä. Valittu musiikki pitää minut Palatsi kohtauksen soolo-osassa, eikä missä tahansa tilanteessa ja tilassa. Musiikki luo jonkun kokemuksellisen tason kehossani, missä osana on varmasti myös kokemani tunnelma. En kuitenkaan hetkeäkään yritä imitoida musiikin kautta mitään tiettyä tunnetta. Liike avaa minussa ennemminkin jotain mahdollista virittyneisyyttä. Kuitenkin tämän kaiken avulla haluamani maailma alkaa hahmottua. En jää mihinkään määrättyyn liikkeeseen tai liikesarjaan, koska en halua viedä kokemustani sellaisenaan toisen tulkittavaksi. Se, minkä haluan tulevan esiin, on kehoni kokemus ja suunta liikkeen ajallisuudesta, dynaamisuudesta ja virtaavuudesta. Nämä elementit kertovat oman liikkeen sisäisestä kokemuksesta ja merkityksestä.

Miten sitten liike saa mielikuvissani muodon? Mielestäni liikesarjat mukailevat modernissa tanssissa oppimiani asioita, sisäistä liikkeen etsimisen tapaa ja ulkoista muotoa. Tällaisten erilaisten liikesarjojen erilaisia kokemuksia ja variaatioita kehoni muistaminen kantaa sisällään. Nämä liikesarjat ovat joskus opittuja, ja varmasti juuri tuttuuden kautta ne tulevat helposti ulos sellaisessa muodossa. Modernin tanssin perintö

on se tie, mitä kautta kehoni kuunteleminen on löytänyt väylän ulos itsestäni, toisten nähtäväksi. En kuitenkaan tietoisesti hae näitä modernille tanssille tyypillisiä liikesarjoja ja liikelaatuja.

9.3.3 Liikkeen merkitys ja muoto kohtaavat

Lähtökohtana oli, että Palatsikohtaus luodaan näyttämöllä eli sillä paikalla, missä se sitten esitettäisiinkin. Olin jo aikaisemmin vienyt itseni omassa rauhassani kohtauksen sisäiseen maailmaan ja minulla oli aavistus siitä, mihin suuntaan olimme menossa. Tavoitteena oli saada näkyväksi se, mikä halusi tulla näkyväksi. Tarkoitin tällä sisäisen merkityksen tulemistä näkyväksi. Lisäksi halusin luoda kohtauksen muodon tässä ja nyt, yhdessä esiintyjän kanssa. En koskaan varsinaisesti kertonut esiintyjälle, kuka hän oli ja miksi hänen piti kasvaa. Se on prosessi, jonka esiintyjä voi tuoda näkyväksi avaamalla itsensä todelliseen läsnäoloon kohtauksen aikana.

Kuuntelimme kohtauksen soolo-osan musiikin. Sen oli tarkoitus johdattaa esiintyjä kohtauksen tunnelmaan. Kerroin hänelle kohtauksen löyhän kerronnallisen puolen; ihmisen yksinäisyys ja kaipuu toisen luo. Kävimme läpi kohtauksen tekniset liikkeet, jotka olisivat mukana ilmaisullisten liikesarjojen kanssa. Sirkustekniset osiot muodostivat joitakin peräkkäisiä liikesarjoja, mutta niiden tehtävä ei ollut kuljettaa kohtauksen sisäistä merkitystä eteenpäin. Esiintyjä valitsi itse tekniikkaosuudet ja minä katsoin, että ne eivät riko kokonaisvaikutelmaa.

Kuvailin esiintyjälle kokemiani liikkeellisiä merkityksiä. Näitä olivat kokemani ajan ja liikkeen välinen suhde, liikeiden dynaamisuus ja virtaavuus. Juuri ajan ja liikkeen välinen suhde nousi merkitykselliseksi. Huomasin painottavani ajan kiireettömyyttä. Ei ollut tarve siirtyä nopeasti eteenpäin, vaan odottaa luonnollista muutosta liikkeen muuttuessa yhdestä olomuodosta toiseen. Liike oli kuin prosessi, joka etenee omalla painollaan. Esiintyjän on vain kuunneltava liikkeen sisäistä kasvua ja annettava sen valmistua rauhassa. Tämä loi perusvirittyneisyyden koko kohtaukselle. Näin esiintyjä sai vapaasti tuottaa hitaasti kasvavaa liikettä. Liikkeen tuottaminen oli kohti itseä, eikä yleisöä. Silmien ollessa auki, katseen suunta on liikkeen suuntaan eli sinne, mihin energia virtaa. Kohtauksessa vuorottelivat tekniset ja ilmaisulliset liikkeet. Annoimme

asioiden edetä omalla painollaan ja luotimme hetkeen, milloin sirkustekniikka ja milloin ilmaisullinen liike vuorottelivat.

Esiintyjä kiipesi kankaalle ja näytti minulle liikkeitä, jotka tuntuivat hyviltä ja luonnollisilta. Liike eteni tasaisen rauhallisesti ja virtaavasti. Tässä vaiheessa alkoi tanssin traditio vaikuttaa liikkeiden viimeistelyyn. Esteettinen ajattelu pohjautui liikkeiden äärimmäiseen viimeistelyyn ja näin energian virtaavuuteen. Esiintyjän omakin tausta suuntautui tämän kaltaiseen liikkeen esteettisyyteen. En olisi ollut kuitenkaan valmis hyväksymään mitä tahansa ojentamattomia nilkkoja tai koukkupolvia. Esteettinen taju ohjasi myös liikkeiden suuntia tilassa. Kohtauksen liikkeen kautta välittyvä merkitys alkoi löytää muotonsa. Sen pohjana oli minun sisäinen kokemukseni liikkeestä, esiintyjän kokema tulkinta liikkeen sisällöstä ja tanssin tradition kautta muodostunut käsitys liikkeen esteettisyydestä lopullisen muodon viimeistelyssä.

Työtapa kohtasi joidenkin prosessissa mukana olleiden oudoksunnan. Se tuntui liian epävarmalta ja sattumanvaraiselta tavalta toimia ja luoda kohtaus annetussa hetkessä. Kuitenkin se toimi hyvin, jos kaikki olivat valmiita asettamaan itsensä hetkelle alttiiksi. Myös liikkeen suhde ajallisuuteen sai aikaan kommentteja pitkästäymisestä. Siitä en ollut kuitenkaan valmis luopumaan, koska se oli olennaisinta liikkeen sisäisen merkityksen kannalta. Aika kasvattaa ja muuttaa liikettä omaan tahtiinsa. Tämä ei kuitenkaan ollut teoksessa täysin mahdollista, koska musiikki kuljetti liikettä myös omaan tempoonsa. Liikesarjat myös toistettiin jatkossa sellaisenaan eli harjoiteltuina. Tämä kaikki olikin jo esiintyjän taitoa ja kykyä saada kohtaus toistettua kaikessa herkkyydessään.

10 AINEISTON TARKASTELUA

10.1 Tanssin tradition vaikutus tanssin merkityksen ymmärtämiseen

Tanssin teoriaosuus paljasti länsimaisen tanssin tradition perustuvan pitkälti tanssin merkityksen ymmärtämisen tanssin estetiikan kautta. Tanssin esteettisyys luo perustan tanssin ulospäin näkyvään muotoon. Tanssin tekniikat taas tukevat tuon muodon omaksumista ja saavuttamista. Siitä rakentuu länsimainen käsitys hyvästä tai huonosta tanssijasta, hyvästä tai huonosta liikekielestä, hyvästä tai huonosta tanssiteoksesta. Parviaisen (1998) mukaan myös kaikki tanssin opetus perustuu hyväksi tanssijaksi tulemiseen. Näin käsitys siitä, mitä tanssin tulisi olla, välittyy tanssin parissa toimiville asettamalla ne raamit, joiden mukaan tanssia luodaan ja arvioidaan.

Parviaisen (1994) mukaan länsimaisen tanssin tradition vaikutus näkyy myös sen suhtautumisena tanssijan kehoon. Keho nähdään objektikehona, jota voidaan muokata kuin esinettä. Tanssijan kehoa kutsutaankin usein tanssijan instrumentiksi. Instrumentti on kuitenkin esine tai väline, jonkin asian suorittamiseen. Tanssi muuttuu välineelliseksi ja ihmisen suhde tanssin kokemukseen ei saa sisällöllistä merkitystä. Tanssista tulee suorittamista, mikä jää vaille sisäistä ymmärtämistä ja merkitystä. Ymmärränkin nyt, juuri tällä hetkellä, että tämä oli se vaihe, missä minä väsyin ja vieraannuin tanssista. Tiesin, että uskailsin jo tehdä mitä vain, mutta sillä ei ollut enää merkitystä itselleni. Tanssin kokemus jäi vain suorituksen kokemukseksi ja tanssissa oli aina läsnä riittämättömyys. Riittämättömyys tuli esiin kaikessa, mitä voitiin mitata. Tanssi oli mittaamista ja vertaamista, vaikka kauniisti puhuttiinkin välillä sisäisestä merkityksestä. Mittaus tuli esiin kaikessa, kehon muodossa ja pituudessa, tekniikan hallinnassa, nilkan kaaressa, suosiossa ja arvoasteikossa, kaikessa mahdollisessa.

Työn teoreettisen osan kautta tanssin tradition merkitys alkoi saada käsityksissäni syvyyttä ja laajuutta. Nämä yksittäiset aikaisemmat kokemukset alkoivat tulla selkeästi esiin. Olin aikaisemminkin opetellut tanssin historiaa, mutta käydessäni sitä nyt uudestaan läpi työni kautta, aloin ymmärtää, mitä minulle oli oikeastaan opetettu ja miksi.

Historiassa vilahdelleet aikakaudet ja niiden painotukset tulivat selvästi esiin omien opettajieni tunneilla. Uusimpia modernin tanssin tekniikoita, jotkut opettajistani olivat jopa käyneet opiskelemassa Yhdysvalloissa. Näillä tunneilla opetettiin sitä käsitystä, minkä traditio oli luonut hyväksi tanssiksi, ja niitä kohden ponnistelimme armotta. Tajusin myös sen, että kaikki traditiossa oli tavalla tai toisella läsnä tanssissa vielä nykyäänkin, oli sitten kysymys baletista tai modernista tanssista. Vaikka pääaineeni olikin moderni tanssi, opiskelin myös jatkuvasti klassista balettia, koska sitä edelleen pidetään modernin tanssin tekniikoiden lähtökohtana. Tanssin kulttuurin siirtyminen uusille sukupolville on mielenkiintoista, mutta se voi painolastina olla liian raskastakin ja tukahduttaa tanssin henkilökohtaisen merkityksen ja kehollisten kokemusten kuuntelemisen.

Monnin (2004) mukaan tanssin uusi paradigma antaa tanssijalle mahdollisuuksia omien kehollisten kokemusten kuunteluun ja avaamiseen. Olen opiskellut aikaisemmin tällaisiakin työtapoja. Silloin ei vain käytetty näitä termejä, koska tuo uusi suhtautuminen tanssin merkityksen avautumisessa oli vasta syntymässä. Kuitenkin Monni (2004) totesi, että tanssiteokset löytävät usein muotonsa uuden ja vanhan tavan kietoutuessa toisiinsa. Kaikkia näitä asioita kohtasin valmistaessani Sinbadin kohtauksia ja erityisen selvästi se tuli esiin juuri kuvaamassani Palatsikohtauksessa, jonka koin teoksessa lähimmäksi oman tanssillisen kokemukseni suhteen.

Pyrkimyksenä oli murtaa tanssin tradition vaikutus henkilökohtaiseen kokemukseeni tanssin merkityksessä. Pystyäkseni sen murtamaan otin lähtökohdakseni uuden työtapavan. Yritin luoda liikkeellisen maailman merkitystä rohkeasti ja spontaanisti juuri käsillä olevassa hetkessä. Halusin myös luottaa intuitioon. Luotin, että se toisi esiin joi-takin syvempiä tasoja ymmärryksestäni. Tämä kaikki ei tullut kuitenkaan esiin teok-sessa sellaisenaan, koska kokemukseni tulkinta siirtyi kohtauksen esittäjälle. Se ei kuitenkaan vähennä oman kokemukseni henkilökohtaista merkitystä ja löytämistä.

Havaitsin, että intuitio on läsnä esivalmistelussa, mutta kuten kuvailin, liike saa muodon heti tajunnassani. Tässä vaiheessa traditio omii sen itselleen. Ymmärsin, että kehoni aikaisempi kokemus loi liikkeen muodon. Tämä kokemus oli aikaisemmin harjoitetun kehoni kokemus, joka alkoi muodostaa liikettä aikaisempien ja tuttujen liikkeellisten reittien kautta. Tässä mielessä traditon vaikutusta oli mahdoton välttää. Tanssi,

liike tuli ulos sellaisessa muodossa, jossa kehoni oli tottunut sen tuottamaan.

Kehoni kokemus oli niin syvällä minussa, että se ei ainakaan tässä työssä hellittänyt otettaan. Liikkeen muoto syntyi opittujen tekniikoiden kautta, vaikka lähtökohtana oli sisäinen alkuperäinen kokemus. En pysty tarkkaan jäljittämään tuota hetkeä, missä mahdollinen alkuperäinen muuttui jo opituksi ja koetuksi. Se on kuitenkin olemassa murtumakohtana, mikä ehkä murtuessaan voisi viedä johonkin täysin ennenkokematomaan.

Havaitsin myös, että tradition vaikutus ulottui juuri liikkeen viimeistelyyn. En päässyt eroon käsityksestäni tanssin estettisyydestä tradition alla. Liikkeet viimeisteltiin tanssitekniikan vaatimusten mukaan ojennuksin ja venyttämällä liike äärimmilleen. Liikkeiden muodon viimeistelyssä vaikutti myös käsitykseni kehonosien oikeasta suhteesta ja harmoniasta toisiinsa nähden. Tarkoitukseni ei ollut kohdella kehoa objektin tavoin, mutta paikka paikoin niin toimin. Tärkeää oli kuitenkin ymmärtää tradition merkitys omassa työssäni ja huomata niitä kohtia, joissa se selkeimmin astui esiin.

10.2 Tanssin kehollisen kokemuksen vaikutus tanssin sisäisen merkityksen syntymiseen

Etsiessäni tanssin sisäistä merkitystä merkitys avautuu minulle tässä ja nyt. Nykyisyydessä on läsnä tulevaisuus ja menneisyys. Se, mitä olen jo kokenut ja löytänyt sekä se, mikä on juuri avautumassa. Klemola (1998) puhuuakin kehon temporaalisuudesta. Etsiessäni sisältöä tanssiini, siihen vaikuttaa koko käsitykseni tanssista, itsestäni ja kokemastani maailmasta. Olen kokenut maailmani kehollani. Eletyssä kehossa on läsnä kaikki se, mitä jo tiedän, mutta kehossani on myös paljon tietoisien ajatteluni ulkopuolella olevaa.

Minä ja kokemukseni maailmasta on enemmän kuin pystyn sanoin ilmaisemaan. Miksi kaikki pitäisi oikeastaan sanoakaan kokemisen ja tuntemisen sijaan. Hiljentymällä kehoni edessä olen läsnä omassa kehossani. Voin aistia kehoni väsymyksen ja eletyn elämän kehoni asennoissa lihasteni rentoutuessa. Tunnen kuinka ulkomuotoni muut-

tuu, koska ilmeeni ja olemukseni muuttuu arkisen kehoni jännittyneisyyden hellittäessä. Suhteeni kehoon on jatkuvassa muutoksen tilassa. Tämä sama prosessi tapahtui antaessani itseni Sinbadin ja erityisesti Palatsikohtauksen maailmaan.

On vaikeaa nähdä, miten syvälle omaan kokemukseensa pääsee kuuntelemalla kehoaan. Mitä kehoni oikeastaan aistii ja viestii kaikesta tapahtuvasta? Kehoni kuuntelemisen vaikeus piileekin siinä, että tietoisuuteni ottaa esiin vain niitä asioita elämästä, joiden luulen olevan tärkeitä. Ajatukseni viestien tärkeydestä perustuu niihin käsityksiin, mitä me yleensä pidämme tärkeinä. Näin monet todellisuuden tasot vaimennetaan pois merkityksettöminä. Halusin kuitenkin antaa kaiken, liikkeen ja mielikuvien, tulla vain sellaisina esiin kuin ne tulevat aloittaessani Sinbadia.

Havaitsin, että kaikessa kehoni sisäisessä tapahtumisessa yhteistä oli muutoksen hitaus. Mikään ei muuttunut yksin, vaan kaikki muuttuivat yhdessä. Liike, liikkeen virtaavuus, pehmeys, keveys ja aika kulkivat eteenpäin yhdessä. Kehoni sisäinen liike oli tasaista, ikäänkuin muuttumatonta, ja kuitenkin se virtasi koko ajan eteenpäin. Liike ei ole puokkoilevaa tai ristiriitaista, vaan tasaista ja liikesarjat ovat sovussa keskenään. Siinä ei ole huippuja, mutta ei myöskään laskuja. Kaikkea kehoni tanssia ja olemista leimaa helpous. Olen kääntynyt sisäänpäin itseäni.

Nämä kokemukset palautuvat kehoni erilaisina tuntemuksina jostain kaukaisuudesta. Kehoni on kokenut aikaisemminkin tämän kaltaisia tapahtumia ja ne ovat jättäneet minuun jäljen jostakin merkityksellisestä. Tanssinopintojeni aikaan tutustuimme joissakin harjoituksissa butotanssin tapaan kuunnella kehoa. Kysymys on hiljentymisestä ja kaiken turhan purkamisesta niin, että jotakin voi avautua hyvin syvältä itsestään, kehostaan. Siinä ihmisen sisin on hyvin paljas ja avoin. Keho aistii ja keho kuulee, kehossa tapahtuu jotain ennalta määrittelemätöntä, joka tulee kehon kautta esiin juuri siinä hetkessä. Tätä tapahtumaa ei voi toistaa samanlaisena tai muuttaa muuksi. Kokemuksena se antaa suunnan jostakin, jota kohden kannattaa kulkea. Se on kuitenkin hyvin syvällä kehossa ja näkymättömänä tavallisessa arjessa. Mitä sitten oikeastaan kuulen kehostani, itsestäni ja liikkeestäni?

Sinbadissa toistui jotain samankaltaista aikaisempien kokemusteni kanssa. Ymmärrän nyt käsitykseni tanssista muuttuvan jatkuvasti oman ymmärrykseni muuttuessa. Tie-

toisuuteni tanssin sisäisestä merkityksestä on myöskin aina tässä ja nyt. Tietoisuuteni avautuessa ja lisääntyessä oman kehoni kokemuksesta ja kuuntelemisesta, myös käsitykseni ja tietoisuuteni tanssin sisäisestä merkityksestä itselleni varmasti syvenee. Työni teoria osuus avasi kuitenkin paljon erilaisia tasoja ymmärtää kehoni kokemusta. Teoria myös tarjosi käsitteitä, joiden avulla voin sanallisesti välittää kokemaani muille. Ymmärsinkin yhtäkkiä kesken tämän työprosessin, että se, mistä liikkeeni niin Sinbadissa kuin muissakin tekemissäni liikkeellisissä töissä kertoi, oli virittyneisyyteni maailmaan. Tämä oli se yksinkertainen perusta kaikissa aiemmissa töissäni ja erityisesti teoksessa Sinbad, missä lähdin taas uudestaan etsimään tanssin sisäistä merkitystä liikkessä ja elämässäni yleensä. Luomani liikkeellinen maailma kuvasi oman sisäisen liikkeeni merkitystä, joka pyrki minusta ulos. Se on jotakin, jossa avaudun maailmalle ja maailmassa. Liikkeeni avaa maailmaani sellaisena kuin elämäni koen. Se on olotila, jossa maailma ja minä kohtaamme. Se on perusolotila sille kaikelle, millaisena elämäni koen ja otan vastaan huolimatta sen ala- ja ylämäistä.

Jos kehoni on maailmassa olemiseni keskus, niin kehoni kokee maailman jollakin tavalla. Tanssissa yksi kokemukseni taso on auki ja tulee nähtäväksi liikkeenä. Koen olemassaoloni tietyllä tasolla. Olen virittynyt maailmaan omalla persoonallisella tavallani. Tästä kaikesta liikkeeni kertoo. Jos tarkastelen liikettäni lähemmin, huomaan siinä joidenkin tiettyjen asioiden nousevan esiin. Näiden asioiden täytyy olla minulle merkityksellisiä. Ne ovat merkityksellisiä kokemani maailman suhteen.

Sinbadin Palatsikohtauksessa ajan ja liikkeen välinen suhde nousee merkitykselliseksi. Liike etenee tasaisesti ja rauhallisesti, mutta vääjäämättömästi. Liike ei voi riuhtaista itseään irti ajasta tai muuttaa ajan kulkua muuksi. Aika on se, minkä virtaa ja liike seuraa. Ajan muutuessa kaikki muukin muuttuu. Ajan muuttuessa myös liike muuttuu. Ehkä minulle onkin merkityksellistä tuoda esille se, miten koen ajan elämässäni. En voi mitenkään taistella aikaa vastaan, enkä voi mitenkään voittaa aikaa. Kaikki elämässäni tapahtuva heijastuu kuluvaan aikaan. Minulle tämä aika on hidas, mutta varma. En koe aikaa negatiivisena, mutta se määrittää elämälleni rajat. Sen, mikä tapahtuu ja sen, mikä jää tapahtumatta. Haluan tavoittaa ajan niin, että voin kokonaisena kulkea sen kanssa tasaisesti, rauhallisesti ja harmoniassa. Tämä kaikki tulee esiin liikkeeni pienissä ja hienoissa dynaamisuuden vivahteissa. Se jää helposti näkymättömäksi, jos katsoja ei pysähdy kuuntelemaan ja asetu ajan kanssa samalle tasolle.

Tanssini sisäinen merkitys perustuu eletyn kehoni kokemukseen maailmasta. Sen lo-pulliseen muotoon vaikuttaa kuitenkin situaationi, jonka erilaiset asenteet ja odotukset vääjäämättä vaikuttavat tulkintaani. Hahmotan kuitenkin itseni selkeämmin kaiken tämän keskellä. Tekemiselläni on suunta ja tarkoituskin. Yritin etsiä liikkeen sisäistä merkitystä intuitiosta, ja tuoda se näkyväksi luomalla kohtausta juuri meneillään olevas-sa hetkessä. Mielestäni tämä toimi. Minä en epäillyt itseäni, mutta tarvitsin siihen roh-kaisua. Emme yleensä toteuta itseämme näin tavallisessa arjessa, vaan kaikki suunni-tellaan ja tiedetään etukäteen, siksi niin moni merkitys jääkin piiloon.

10.3 Tanssin merkitys henkilökohtaisena kokemuksena

Tanssilla on ollut, ja on vieläkin, suuri merkitys maailmaani avaavana kokemuksena. Rauhalan (2005) mukaan ihminen todellistuu kolmessa perusmuodossa; tajunnallisuus-nessa, kehollisuudessa ja situationaalisuudessa. Tanssi vaikuttaa näissä kaikissa ulot-tuvuuksissa.

Tanssin kokemus on eletyn kehoni kokemusta. Se on kokemusta omasta fyysisyydes-täni ja sen potentiaaleista. Tanssin kautta olen avautunut maailmalle tavalla, joka ei to-teudu muun kuin juuri tanssin kautta. Tanssiessani olen päässyt syvälle omaan ole-massaolooni, jonka kokemuksen tasoja on vaikea kuvailla sanoin. Kehoni on vapaa to-teutumaan omalla tavallaan tilassa, ajassa ja liikkeessä. Tanssi onkin mahdollisuus purkaa kaikkia kokemukseni kerrostumia. Keho purkaa ja avaa minua koko ajan taval-la, mikä auttaa minua jatkuvasti ymmärtämään itseäni uudelleen.

Tie tanssin maailmaan on ollut minulle henkilökohtaisesti matka Klemolan (1998) määrittelemiini itsen ja ilmaisun projekteihin. Tanssin opiskelussa, tanssin opettami-nessa ja tanssin luomisessa olen keskittynyt pääasiassa löytämään tanssista sen ilmai-sullisen puolen, johon on kiinteästi sitoutunut yhteen sekä tanssin tradition luoma käsi-tys tanssista, että tanssin sisäisen merkityksen muodostuminen omasta kehollisesta olemassaolostani. Tanssi on kuitenkin minulle selkeästi myös tapa kohdata itseni ja maailmani. Se on tapa tai mahdollisuus ymmärtää itseäni paremmin ja aukaista minua kohti sitä, mitä oikeasti olen tai voisin olla. Merkitykselliset kokemukset tanssin paris-

sa antavat voimaa purkaa sitä Kenen Tahansa elävää minuutta, joka etsii itseään ja mahdollisuuksiaan.

Tanssi on suhde koko siihen maailmaan, jonka kohtaan. Tanssi on minulle tietoisuutta siitä, että elämän voi kohdata monitasoisemmin ja eri tavoin kuin ihminen yleensä olemisensa kokee. Tanssi repii rikki niitä kehyksiä, joita kulttuurimme meihin koko ajan rakentaa. Tanssi on aina mahdollisuus, jota ei voi koskaan lopullisesti määrittää. Näin myös suhteeni tanssin merkitykseen on jatkuva prosessi, joka muuttuu minun tietoisuuteni ja kokemusteni muuttuessa.

Purkaessani tämän pro gradu -työni kautta tanssin merkitystä, se on myös paljastanut minulle monia ajatteluni harhoja tanssista ja elämästä yleensä. Huomaan, miten rajoituneesti maailmaa oikeastaan katsonkaan. Näen ja tulkitsen asiat liian helposti sellaisena kuin ne yleensä nähdään ja tulkitaan. Tämä kaventaa ja rajoittaa mahdollisuuksiani ymmärtää maailmaa edes siinä vähäisessä laajuudessa kuin pystyisin.

Ymmärrän nyt oman tanssillisen traditioni perustan. Tiedän, miten länsimaalainen taidetanssi on kehittynyt ja mitä se perinnössään minulle antaa. Tanssi on muuttuvaa ja käsityksemme siitä muuttuu. Ymmärtämättä kuitenkaan, miten toimin ja miksi, en voi murtaa tradition painoa tai nähdä sen vaikutusta henkilökohtaiseen kokemukseeni tanssista.

11 TUTKIMUKSEN LUOTETTAVUUS

Ihmistieteellisessä tutkimustavassa lähtökohtana tutkimuksen luotettavuuden tarkastelulle on tutkittavan ilmiön perusrakenteen ja tutkimusmenetelmän vastaavuus. Tutkimusmenetelmän luotettavuus määräytyy suhteessa tutkittavaan ilmiöön. Kvalitatiivinen tutkimusote sopii ilmiöiden tutkimukseen, joiden perusta on tajunnassa, ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja sitä jäsentävässä kielessä. Tajunnallisten ilmiöiden perusrakenteena pidetään mielellisyyttä, tajunnan sisäistä merkitsettävyyttä. Nämä tajunnalliset ilmiöt ovat olemassa merkityksinä ihmisen koetussa maailmassa. Tajunnallisilla ilmiöillä on aina subjekti ja ne ovat olemassa tietyn ihmisen kokemuksessa. (Perttula, 1995, 40-41.)

Soinisen teoksessa (1995) luotettavuuden tarkastelu perustuu pääosin Lincolnin ja Cuban (1985) näkemyksiin. Lincoln ja Cuba suosittelevat, että puhuttaessa luotettavuudesta käytettäisiin käsitettä uskottavuus. Heidän mukaansa uskottavuus jakautuu vastaavuuteen, siirrettävyyteen, luotettavuuteen ja vahvistettavuuteen. Perttula (1995) näkee Lincolnin ja Cuban (1985) esittävän kvalitatiivisen tutkimusotteen luotettavuuden koostuvan totuusarvosta, sovellettavuudesta, pysyvyydestä ja neutraalisuudesta. Perttulan (1995) mielestä fenomenologisesta ajattelutavasta katsottuna nämä eivät kuitenkaan sovi sellaisenaan tajunnallisten merkityssuhteiden tutkimuksen luotettavuuden arviointiin. (Soininen 1995, 124-125; Perttula 1995, 43.)

Perttula (1995) esittää yhdeksän kriteeriä, joissa painottuu tutkimusprosessin kokonaisuuden ja tutkittavan ilmiön perusrakenteen analyysin tärkeys. Hän pitää näitä kriteerejä yleisesti kohdallisina tajunnallisiin merkityssuhteisiin kohdistuvien kvalitatiivista tutkimusotetta soveltavien tutkimusten luotettavuuden arvioinnissa. Kriteerit ovat tutkimusprosessin johdonmukaisuus, tutkimusprosessin reflektointi ja reflektoinnin kuvaus, tutkimuksen aineistolähtöisyys, tutkimusprosessin kontekstisidonnaisuus, tavoiteltavan tiedon laatu, metodien yhdistäminen, tutkijayhteistyö, tutkimustyön subjektiivisuus ja tutkijan vastuullisuus. Perustelen tutkimukseni luotettavuuden näiden kriteerien pohjalta Perttulan (1995) kriteereille asettamien vaatimusten mukaan. (Perttula 1995, 43-44.)

Tutkimusprosessin johdonmukaisuudella tarkoitetaan tutkittavan ilmiön perusrakenteen, tutkimuksen aineistonhankintatavan, teoreettisen lähestymistavan ja tutkimuksen raportointivan välistä loogista yhteyttä. Loogisuuden pitää ulottua sekä ontologiselle että reaalisäältäöjä kuvaavalle tasolle. (Perttula 1995, 43.) Mielestäni nämä vaatimukset täyttyivät työssäni hyvin. Lähtökohtani oli tutkia tanssin merkitystä henkilökohtaisena kokemuksena. Kokemukseeni vaikutti käsitykseni tanssin traditiosta ja tanssin kehollisesta sisäisestä merkityksestä. Teoreettinen lähestymistapa lähestyi käsitystäni tarkastelemalla ihmiskäsitystä yleisellä tasolla. Sen jälkeen paneuduin kehona maailmassa olemisen ulottuvuuksiin ja merkityksiin sekä laajensin kehollisuuden kokemuksen merkitystä ja vaikutusta tanssissa. Lisäksi käsittelin sitä perintöä, mistä käsitykseni länsimaisesta taidetanssista on ammentanut vaikutteensa. Tutkimuskohteena on omien käsitysteni rakentuminen henkilökohtaisen kokemukseni kautta. Raportointitavassa yritin päästä mahdollisimman lähelle alkuperäistä kokemustani tanssin sisäisestä merkityksestä kuvailemalla sen eri vaiheita teoksen Sinbad Palatsikohtauksessa sekä siinä ilmeneviä kysymyksiä.

Tutkimusprosessin reflektointi ja reflektoinnin kuvaus tarkoittaa, että tutkimukselliset valinnat pystytään perustelemaan kaikissa tutkimusprosessin vaiheissa. Lukijoille on myös annettava mahdollisuus hahmottaa tutkimusprosessin kulku ja kokonaisuus. (Perttula 1995, 43.) Etsin tutkimuksessa vastausta sekä teorian luoman syvemmän käsityksen tanssin merkityksiin vaikuttavista asioista että omakohtaisen työni kautta, missä henkilökohtainen kokemus paljastaa todellisen sisäisen tanssini merkityksen. Olen onnistunut tässä mielestäni hyvin, koska kokemus ja teoria ovat yhdistäneet ja laajentaneet kokonaiskäsitystäni tanssin merkityksestä ja siihen vaikuttavista tekijöistä. Kokemus on luonut pohjan asioiden käsitteelliselle ymmärtämiselle ja vastaavasti käsitteet ovat syventäneet tulkintaani kokemuksistani. Käsitteiden avulla minulla on ollut mahdollisuus nostaa kokemuksellisesti merkittäviä asioita esiin. Tutkimusprosessin reflektointi ja reflektoinnin kuvaus on yritetty tehdä niin hyvin kuin se työni aikaperspektiivissä on mahdollista.

Tutkimusprosessin aineistolähtöisyys käsittää tässä työssä henkilökohtaisen kokemukseni tanssin merkityksestä. Tähän liittyy läheisesti myös tutkimusprosessin kontekstisidonnaisuus, jolla tarkoitetaan ihmisen ulkopuolisen todellisuuden kokonaisuutta sekä ihmisen koettuun maailmaan eli tajunnan sisällölliseen kokonaisuuteen. (Perttula

1995, 43.) Kontekstisidonnaisuutta työssäni kuvaa tanssitaiteellisen koulutukseni merkityksen vaikutus tanssin merkityksen sytymiseen ja muodostumiseen, länsimaisen tanssin tradition vaikutus käsityksiini ja erityisesti sen piilovaikutus tulkintaani tanssin merkityksestä. Käsityksiini tanssin sisäisestä merkityksestä vaikuttaa lisäksi henkilökohtaiset keholliset kokemukseni tanssista sekä Sinbadin työprosessissa tietoisesti etsimäni vastaus tanssin merkitykseen. Olen pyrkinyt tässä tutkimuksessani avaamaan mahdollisimman rehellisesti koetun maailmani kokonaisuutta.

Tavoiteltavan tiedon laatu on tässä tutkimuksessa persoonakohtaista yleistä tietoa. Persoonakohtainen yleinen tarkoittaa käsitteellistä yleistä, jossa kuvataan yhden koetun maailman merkityssuhteiden verkostoja. Idiografinen persoonakohtainen tutkimus tuottaa persoonakohtaista yleistä tietoa. (Perttula 1995, 44.) Henkilökohtaisen tanssin merkityksen kokemukseni suhde yleiseen tietoon on verrattavissa muiden tanssin tutkijoiden tutkimuksiin, jotka ovat pohtineet tanssin merkityksen syntymistä. Erityisesti Jaana Parviainen (1998) ja Kirsi Monni (2004) ovat omissa väitöskirjoissaan tarkastelleet myös samoja teemoja kuin tässä tutkimuksessa otan esille. Olennaista on ulkoisen ja sisäisen maailman vuorovaikutuksen merkitys tanssin merkityksen rakentumisessa.

Metodien yhdistäminen on mielestäni paljastanut parhaiten tässä tutkimuksessa tutkittavan ilmiön eri näköaloja mahdollisimman kattavasti. Hermeneuttisen fenomenologian metodin mukaan kysymysten asettelun kautta tanssin merkityksen eri aspektit avautuivat syvenevällä tavalla. Ymmärrys tutkittavan asian ympärillä herättää lisää kysymyksiä asiaa kohtaan. Merleau-Pontyn fenomenologisen metodin avulla olen pyrkinyt kuvaamaan kokemustani tanssin syntyvaiheesta mahdollisimman tarkasti, mikä mielestäni nosti hyvin esiin intuition vaikutuksen tanssin sisäisen merkityksen syntymisessä.

Tutkimustyön subjektisuus tarkoittaa, että tutkija on tutkimustyönsä subjekti. Tutkijan tajunnallisuus on tutkimustyön välttämätön edellytys. (Perttula 1995, 44.) Omassa tutkimuksessani olen pyrkinyt avaamaan juuri omaa käsitystäni tutkittavasta aiheesta ja siihen liittyvistä ennako-oletuksista. Olen pyrkinyt toteuttamaan kaikki tutkimukselliset toimenpiteet systemaattisesti, ja näin vastaamaan tutkijan vastuullisuuteen. Tutkijajayhteistyö ei tässä tutkimuksessa ollut mahdollista.

12 POHDINTA

Teos Sinbad on avannut minulle uuden tason ymmärtää tanssin perustava, alkuperäinen merkitys itselleni. Matka tanssijuuteeni on sisältänyt useita eri aspekteja itseäni, eksistenssiäni. Aloittaessaan jotakin uutta ihmisellä on vain välitön kokemus tapahtuneesta. Sen jälkeen hän yrittää ymmärtää kokemaansa. Jokapäiväisen harjoittelun myötä kokemus ja ymmärrys kasvavat. Tanssin lopetettuaankin, vuosien päästä, koettu ja ymmärretty ovat minussa läsnä. Tämä läsnäolo ei irrota minusta otettaan, vaan kulkee mukana nykyisyydessä. Mieleni halu hallita ja kontrolloida, ei tähän yllä. Tahto ei sitä muuta. Kysymys on jonkin paljon syvemmän kosketuksesta, jonkin minua suuremman vaikutusta.

Jaana Parviaisen (1994, 1998), Timo Klemolan (1998) ja Kirsi Monnin (2004) tutkimusten kautta käsitykseni ihmisen kehollisuuden mahdollisuuksista ymmärtää maailmassa olemistaan on saanut laajemman ja syvemmän perspektiivin. Nämä teokset ovat luoneet pohjaa käsitteistölle, joita voidaan käyttää kehollisten kokemusten ilmaisemiseen. Näiden käsitteiden kautta kokemukseni tulee todeksi ja toisten kanssa jaettavaksi. Olen myös ymmärtänyt, että arjen tietoisuudelta piilossa pitämäni asiat ja kokemukset ovat tärkeitä ja merkityksellisiä elämässäni. Kokemukset eivät olleet vain tanssin kokemuksia, vaan ne olivat kehollisia kokemuksia ihmisenä maailmassa olemisesta. Näiden kokemusten todellisuus ei ollut yhtään vähempiarvoista kuin tavallisten kokemusten, joita yleensä arjessa tulee esiin. Olen oppinut palaamaan oman merkityksellisen maailmani tulkintaan uudestaan kehoni välityksellä.

Suuri ilo tulee omien potentiaalieni avaamisesta. Työ on herättänyt minut pitämään kiinni siitä, mitä olen joskus kokenut ja mistä en halua luopua. Luopumalla kehollisuuteni avaamista horisonteista tyypistäisin oman olemassaoloni mahdollisuuksia. Liike on jotain, mitä ymmärrän ja haluan ymmärtää sitä lisää, nyt kuitenkin uudesta näkökulmasta. Timo Klemola (1998) on pohtinut liikunnan merkitystä varsinaisen itsen löytämisen mahdollisuutena. Tämä ja idän filosofia ovat herättäneet kiinnostukseni liikuntaan uudella tavalla, jossa ilmaisulla ei ole enää niin isoa osaa, vaan ennemminkin itsen projektilla. Saman suuntaisia kokemuksia minulla on ollut butotanssin harjoituksissa, ja ne ovat olleet merkityksellisimpiä kokemuksiani omassa tanssinhistorias-

sani.

Taiteen merkitys vei minut usein puhumaan totuuden merkityksestä. Jossain vaiheessa luovuin koko ajatuksesta ja menetin siitä otteeni. Muutamia vuosia sitten aloin ihmetellä, mihin ajatukseni totuudesta katosivat. Oliko se ollut vain nuoruuden intohimoa elämää kohtaan vai onko sillä vielä sijansa? Tämän työni teoriaa kootessani aloin uudestaan ymmärtää totuuden merkityksen ja olemassaolon. Totuus ei niinkään liittynyt ilmaisen läsnäolon syvyyteen ja totuuteen aitona läsnäolona, vaan kehollisen olemukseni purkamiseen ja olevan avautumiseen. Miten voin kohdata olevan avaamalla kehollisen kokemusmaailmani? Taas palasin asioihin, mitkä olin jo haudannut merkityksettöminä. Fenomenologinen prosessi on kuitenkin tehnyt tehtävänsä ja palauttanut minut oikeiksi kokemieni merkityksellisten kysymysten lähteille.

Lähtökohtani olikin ensin purkaa tradition merkitystä kokemassani tanssin merkityksessä ja löytää oma sisäinen ja henkilökohtainen merkitykseni tanssille. Ajattelin käsitteleväni työtäni kielellisesti. Työni edistyessä huomasin kuitenkin, että kysymyksessä oli paljon muutakin kuin vain ajattelua ja ymmärtämistä. Sisältäni aukeni tiedostamattomia tasoja ja välillä oli vaikeaa edetä, koska kokemukseni tuli ulos itkuna. Se oli palaamista kotiin, itseeni kokonaisuutena. Se oli myös kehoni herkistymistä tai oikeastaan uskalsin ja halusin taas asettaa itseni alttiiksi kohtaamilleni asioille.

Eläminen tässä ajassa herättää minut myös ajattelemaan objektikehon ja eletyn kehon välistä ristiriitaa. Johdannossa totesin, että tanssille ei anneta suurtakaan arvoa puhuttaessa elämän todellisista merkityksistä. Tässä mielessä aikamme on ihmeellinen, toisaalta palvomme täydellistä kehoa ja toisaalta työnnämme sen kaiken tärkeämmän edessä syrjään. Ihminen on kuitenkin kehonsa ja maailma välittyy hänelle kehossa. Kulttuurimme ei kuitenkaan tarjoa meille mahdollisuuksia löytää itseämme kehollisina. Kehomme on vain väline jonkin saavuttamiseksi. Siksi olen aina inhonnut tanssin opettamista, jos huomaan, että ihmiset odottavat siltä hauskuuttamista. Hyvä olo on ihan hyvä juttu, mutta tanssi merkitsee ja välittää minulle jotain kokemuksellisesti paljon syvempää. Kulttuurimme raapaisee kaikkea vain pinnalta ja todellisuuden monet mahdollisuudet jäävät piiloon. Kuljemme ulospäin itsestämme, vaikka meidän pitäisi kääntyä sisäänpäin ja opetella kuuntelemaan itseämme. Kehollisilla harjoituksilla voimme oppia kuuntelemaan kehomme sisäisiä viestejä ja merkityksiä.

Minua on erityisesti alkanut kiinnostaa nykyaikainen käsitys ihmisestä ja niistä asioista, joita ajattelemme hyvän elämän pitävän sisällään. Tähän liittyy se tilanne, millaisessa maailmassa koemme elävämme ja miten tulkitsemme sen mielekkääksi. Ihminen ei tässä maailmassa pääse pakoon todellistumisestaan kehollisena olentona. Mikä on tulevaisuudessa kehollisten kokemustemme merkitys, kun suurin osa elämästä koetaan ja eletään koneiden kautta? Mitkä ovat tanssitaiteen mahdollisuudet heijastaa tätä aikaa ja minkä vapauden taiteellemme ja itsellemme annamme? Aavistukseni on, että olemme vieraantuneet omasta itsestä jo aika pitkälle. Vaikka kuinka haluaisin olla vain ajatukseni, niin maailma on minulle olemassa vain kehossani ja kehoni suhteessa aikaan.

Tanssi ei ole enää vain tekniikoita, tapahtumia, ilmiöitä ja hetkiä, vaan tanssi on eletyn kehoni kokemus. Olen löytänyt tieni takaisin itseäni kokonaisuutena, tanssina. Tanssin sisäisen merkityksen ymmärtäminen on avannut maailmani uudella tavalla. Maailmassa on olemassa todellisuuden tasoja, joita silmämme eivät näe tai korvamme kuule. Ne ovat kehossamme, kehollisessa läsnäolossa maailmankaikkeudessa.

Tiedän nyt, että maailma on olemassa ennen minua, minun kanssa ja minun jälkeen. Tanssin kautta voin avata potentiaalejani maailmaa kohti. Tanssi on prosessi, joka avaa minut maailmalle ja jossa altistun maailman moninaisuudelle. Näin myös tanssin tradition rikkomisen ei ollutkaan opitun tanssityylin rikkomista tai oman tanssityylin luomista. Se oli maailmalle avautumista. Tradition läsnäolo on läsnä koko elämisaikamassani, ei yksittäisinä osina, vaan kokonaisuutena kokonaisuudessa, minussa. Tradition voiman rikkoutuminen rikkoi myös minussa niitä kehikkoja ja raameja, joita olin itse itselleni rakentanut. Tanssi ei ollut osa elämääni vain tanssin itsensä vuoksi, vaan oman elämäni sisäisen tarkoituksen vuoksi.

LÄHTEET

Au, S. 1988. Ballet & modern dance. London: Thames and Hudson Ltd

Fraleigh, S. 1987. Dance and the Lived Body. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Hirsjärvi, S. & Huttunen, J. 1999. Johdatus kasvatustieteeseen. Juva: WSOY.

Hirsjärvi, S., Remes, P. & Sajavaara, P. 2000. (6.painos) Tutki ja kirjoita. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino.

Kallinen, T. 2004. Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971-1991. Jyväskylä: Gummerus.

Klemola, T. 1995. (2.painos) Liikunta tienä kohti varsinaista itseä. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Klemola, T. 1998. Ruumis liikkuu - liikkuuko henki? Fenomenologinen tutkimus liikunnan projekteista. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Klemola, T. 2004. Taidon filosofia - filosofin taito. Tampere: Juvenes Print- Tampereen Yliopistopaino.

Koski, T. 1991. Liikunta ja kehollisuus perenniaalisessa filosofiassa. Fenomenologinen tutkimus liikunnanmerkityksestä ihmisen kokonaistumisessa. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Keinänen, J. & Vadén, T. 2005. Filosofian haasteet. Keuruu: Otava.

Laine, T. & Kuhmonen, P. 1995. Filosofinen antropologia. Ihmisen kokonaisuutta etsimässä. Saarijärvi: Gummerus. Jyväskylä: Atena kustannus

Löytönen, T. 2004. Keskusteluja tanssi-instituutioiden arjesta. Helsinki: Yliopistopaino.

Makkonen, A. 1996. Länsimaisen taidetanssin historiaa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu / Avoin korkeakouluopetus

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

Parviainen, J. 1990. Tanssin filosofiasta. Pohdin. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta IX. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Parviainen, J. 1994. Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Parviainen, J. 1998. Bodies moving and moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Vammala:

Vammalan kirjapaino.

Pakkanen, P. K., Parviainen J., Rouhiainen L. & Tudeer A. 1999. Askelmerkkejä tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 3. Taiteen keskustoimikunta.

Platon. (suom. Itkonen-Kaila, M., Thesleff, H., Anhava, T. & Anttila, A. M.). 1999. Platon. Teokset. Kuudes osa. Lait. Keuruu: Otava

Perttula, J. 1995. Kasvatus. Suomen kasvatustieteellinen aikakausikirja. 1-1995. 26. vuosikerta. Jyväskylä: Hetimonex.

Perttula, J. 1996. Psykologia. Suomen psykologisen seuran julkaisu 31.vuosikerta. 1/96. Rauma: West Point.

Puhakainen, J. 2002. Ihmisen arvo tässä ajassa. Vaasa: Ykkösoffset.

Rauhala, L. 2005. Ihmiskäsitys ihmistyössä. Helsinki: Yliopistopaino.

Soininen, M. 1995. Tieteellisen tutkimuksen perusteet. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A: 43.

Suhonen, T. 1991. Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Taylor, S. J. & Bogdan, R. 1984. Introduction to Qualitative Research Methods – the search for meanings. New York: Wiley.

Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1990-1991. 1990. Helsinki: Yliopistopaino.

Teatterikorkeakoulun opinto-opas 1993-1994. 1993. Helsinki: Hakapaino.

Varto, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Helsinki: Kirjayhtymä.

Varto, J.1995. Fenomenologinen tieteenkriikki. (2.painos). Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Varto, J. 1996. Lihan viisaus. Kirjoituksia halusta, katseesta ja puheesta. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu.

Wahlström, M. 1979. Dansens historia. Lund: Studentlitteratur.

Liite1 Teoksen Sinbad kohtaustuettelo

1. Prologi
2. Torikohtaus
3. Juhlakulkue
4. Palatsi
5. Suo
6. Haaremi
7. Manala
8. Laiva
9. Saari
10. Maan syvyyksissä
11. Tanssi
12. Loppuepisodi

Liite 2

CD-rom, **teos Sinbad**, 2005, Lahden kaupunginteatteri.

Produktio Sinbad on osa produktiivista pro gradu -työtäni. Työni kirjallisessa osassa tutkin tanssin merkitystä minulle henkilökohtaisena kokemuksena. Produktion Sinbad kautta kuvaan tanssin kehollisen kokemuksen vaikutusta tanssin sisäisen merkityksen syntymisessä sekä tutkin tanssin tradition vaikutusta kykyyni ymmärtää tanssin merkitys. Olen tarkastellut fenomenologisen metodin avulla kohtausta 4 (Palatsikohtaus).

CD-rom sisältää koko teoksen Sinbad. .Esityksen on taltioinut Lahden kaupunginteatteri.