

WIND ETUDE
Taide on ajattelua

SOILI HUHTAKALLIO



Kuva 1. Jouni Ihalainen

KOREOGRAFIAN KOULUTUSOHJELMA

WIND ETUDE

Taide on ajattelua

SOILI HUHTAKALLIO

TIIVISTELMÄ

Päiväys: 12.4.2016

TEKIJÄ Soili Huhtakallio		KOULUTUS- TAI MAISTERIOHJELMA Koreografian koulutusohjelma	
KIRJALLISEN OSION / TUTKIELMAN NIMI Wind Etude – Taide on ajattelua		KIRJALLISEN TYÖN SIVUMÄÄRÄ (SIS. LIITTEET) 64 s.	
TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI Taiteellisen työn nimi tähän mahd. teostietoineen (tekijät, ensi-ilta, paikka) Täytä myös erillinen kuvailulomake. Taiteellinen osio on suoritettu TeaKissa <input checked="" type="checkbox"/> Taiteellinen osio on suoritettu muualla (tekijänoikeuksista on sovittu) <input type="checkbox"/>			
Kirjallisen osion/tutkielman saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input checked="" type="checkbox"/>	Opinnäytteen tiivistelmän saa julkaista avoimessa tietoverkossa. Lupa on ajallisesti rajoittamaton.	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Koreografian koulutusohjelman opinnäytteeni kirjallisessa osassa pyrin hahmottamaan sitä, kuinka ajattelun eri rekisterit: teoria ja käytäntö nivoutuvat yhteen taideteoksen tekemisessä. Kirjallinen työ on ollut aktiivinen osa taiteellista prosessia yhtenä teoreettisten teemojen jäsentämisen mediumina, enkä siksi käy tässä taiteellista osaa läpi alusta loppuun reflektoiden. Pyrin kuljettamaan teoreettista pohdiskelua ja käytännön havaintoja rinnakkain ja tuon esiin taiteellisen työn kysymyksiä ja käytäntöjä sitä mukaa kun ne liittyvät kulloiseenkin asiakokonaisuuteen, joista kirjoitan. Pyrkimykseni ymmärtää teorian ja käytännön suhdetta on tavallaan kysymys mielen ja kehon erottumisesta, eri tavalla, tai eri mittakaavassa kysyttynä.</p> <p>Ensimmäisessä kappaleessa, nimeltä <i>Vaellus</i>, vaellus avautuu sekä strategiana osallistaa yleisöä aktiiviseen ajattelun prosessiin että saatella heitä teoksen maailmaan ja näin hämärtää rajaa teoksen ja maailman välissä. Tuon esiin näkökulmia kokijan ruumiillisuudesta esityksessä ja pyrin sitomaan tämän laajempaan kysymykseen ihmisen ruumiillisesta suhteesta elettyyn ympäristöön. Näkemisen ja kuulemisen kysymysten kautta käsittelen paikantumista paikkaan sitoutumisena ja imeytymisenä. Tuon myös esiin sitä ristiriitaa, joka teoksen ulkona tapahtuvan osan lähtökohdan ja sen lopullisen muodon välillä oli.</p> <p><i>Totuuden estetiikka</i> –kappale pyrkii jäsentämään kehon ja mielen erottelun historiaa ja omaa suhdettani siihen. Siinä puhun ruumiillisuudesta ja lihallisuudesta sellaisena kokonaisvaltaisena maailmassa olemisena, jossa tietoisuus on jatkuvassa liikkeessä kehon ja mielen välillä ja jossa tuo jaottelu lopulta muuttuu mahdottomaksi paradoksiksi. Tuon esiin keho-mieli -erottelun kautta avautuvaa lineaarista ja jälkikäteistä suhdetta aikaan. Siitä siirryn pohtimaan modernia ja postmodernia tanssia hallitsemisen ja hallitsemattomuuden teemojen valossa.</p> <p>Lopulta <i>Muokkaamisesta ja maailmasta</i> –kappaleessa hahmotellen omaa toimijuuttani taiteilijana. Puhun toiston poliittisesta ulottuvuudesta feministisestä näkökulmasta. Kuuntelua käsittelevässä osassa pyrin avaamaan sitä monisyistä vyyhtiä, joka kuuntelemisen käsitteen kautta aukeaa niin taideteoksen ”temaattisena” kysymyksenä kuin ryhmätyön toimintakulttuurina. Tuon esiin joitain näkökulmia siitä, miten kuuntelevat työtapaukset vaikuttivat teoksen materiaalisuuteen.</p> <p>Teksti piirtää esiin sitä monipuolista kysymystenasettelujen kenttää, joiden äärellä Wind Etude muodostui.</p>			
ASIASANAT : RUUMIILLISUUS, RESONANSSI, PAIKALLISTUMINEN, ÄÄNI, KUVA, TEOS, TANSSI			

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	9
Muutokset prosessin aikana	10

1. VAELLUS	12
1.1. Kehollinen sijainti ja paikallistuminen	12
1.1.1. Metsään	14
1.1.2. Rikkinäiseen metsään	17
1.2. Luonto – kaupunki - kodittomuus	18

2. TOTUUDEN ESTETIIKKA	23
2.1. Lihallisuus	25
2.2. Deborah Hay	27
2.3. Nietzsche, modernismi ja postmoderni	29

3. MUOKKAAMISESTA JA MAAILMASTA	34
3.1. Toisto arvokysymyksenä	35
3.1.1. Kuva naisesta	36
3.1.2. Tavin soolo	40
3.1.3. Toimijuus	41
3.2 Kuuntelu	45
3.2.1. Laulu	48
3.2.2. Äänellinen ja kuvallinen hahmottaminen	50
3.3. Tilan soittaminen - Kuuntelukohtaus	52
3.4. Luunainen	53
3.5. Beat – rituaalinen tuuli	55
3.6. Polska (painovoima)	58
Loppusanat	59

LÄHTEET	61
LIITTEET	63

JOHDANTO

”Dionysos-härkä on puhdas ja moninainen myöntö, todellinen myöntäminen, myöntävä tahto; hän ei kannata mitään eikä lastaa itseään millään vaan keventää kaikkea, mikä elää. Hän osaa tehdä sen, mihin ylempi ihminen ei pysty: nauraa, leikkiä ja tanssia eli myöntää. Hän on Keveys, joka ei tunnista itseään ihmisessä”
(Nietzsche Deleuze, 160 mukaan).

Minulle on muovautunut ajatuskimppu, jossa asiat liittyvät tuuleen eri tavoin. Yksi itselleni tärkeä osa tätä kimppua on tämä Nietzschen ajatus myöntämisestä. Tuuli on hallitsematon elementti. Se tulee näkyväksi siinä mitä se liikuttaa, puissa ja karvoissa. Tuuli tulee kuulluksi siinä mitä se liikuttaa tai mihin se törmää, metsän kasvustossa ja kaupunkitilan rakenteiden väleissä. Tuulen inspiroimana minua kiinnosti prosessin alussa lähteä ajattelemaan sitä, kuinka jotain mikä jo on tapahtumassa, voi tulla näkyväksi ruumiillisuudessa. Tuuli toi minulle kysymyksen näkyvästä ja näkymättömästä, tapahtumasta ja kuvasta.

Päätin lähestyä ruumiillisuutta äänellisyyden kautta, koska se vapautti minut kuvallisuuden ensisijaisuudesta. Maailma kuvana on jotain pysähtynyttä ja yhdensuuntaista. Se asettaa eteemme kysymyksen siitä, mitä edessämme on ja jättää piiloon sen, mikä jää näkökenttämme taakse. Jotta voisimme rikkoa tuon yksisuuntaisuuden perspektiivin, on meidän jatkuvasti käännettävä päätämme – tai kuunneltava.

Mitä jos arvokkaaksi nähty tapa ottaa asioita harteilleen ja kantaakseen onkin lähinnä elämän tapahtumallisen luonteen, sen hetkellisyyden ja muutoksien kieltämistä ja rajoittamista? Elämän tapahtumiselle myöntymisellä on kevenevä laatu. Siihen viittaa tämän tekstin lisäksi oma kokemukseni elämästä. Se on jonkinlaista tarrautumattomuutta, takertumattomuutta. Siihen liittyy myös asioiden häviämisen vääjäämättömyyden hyväksyminen. Jatkuvasti muotoutuu uutta ja jotain unohtuu tai poistuu, kuolee pois. Tällaisesta jatkuvan ilmentymisen ja katoamisen kierrosta käsin muodostuva aikakäsitys on syklinen. Tällainen maailman tarkastelu jäsentää suhdettamme luotoon eri tavalla. Siinä olemme osa aineiden ja ideoiden kiertoa, jossa

solumme, tapamme ja ideamme kumpuavat aina jo olemassa olevasta käsin. Kuten Walter Benjamin sen sanoi: ”merkitys on intention kuolema.” Teoksen harjoitusvaiheessa tällaisten ajatusten läsnäolo vaikutti työhöni koreografina. Yritin nähdä tämän teoksen osana taiteellisen ajatteluni kiertoa, jossa uutuudeksi riittää erilainen jo olemassa olevien asioiden yhdistäminen. Yritin myös antaa itselleni luvan kokeilla mitä tapahtuu, jos minulla on selkeä temaattinen kenttä ja suhteellisen selkeitä kehollisia ideoiden ituja, jos pyrin voimakkaan hallinnan sijaan ikään kuin usuttamaan asioita ja eri mediuumeja toisiaan vasten määrittämättä niiden välille hierarkiaa. Yritin siis pitää teoksen lähtökohdan pohdiskelevana.

Muutokset prosessin aikana

Pyrin tuomaan omat lähtökohtani Wind Etudeen mahdollisimman laajasti koko työryhmän tietoon, jotta he voisivat ajatella noita asioita itsenäisesti oman mediuminsa kautta. Varsinkin prosessin alkuvaiheessa taistelin sitä vastaan, että olisin tilannut työryhmältä asioita, jotka toteuttavat ennalta ideoimaani maailmaa. Olin kyllä tehnyt rajausta siitä, millaisessa temaattisessa maastossa liikumme. Mutta halusin kutsua työryhmän jäsenet siihen maailmaan, jotta he voisivat kyseenalaistaa sen ja muokata sitä. Pyrkimyksenäni oli havaita mihin suuntaan työryhmän jäsenet, erityisesti valosuunnittelija ja äänisuunnittelija, lähtivät. Näin pyrin integroimaan heidän tapojaan tarttua aiheeseen osaksi omaa ajatteluani sekä integroitumaan itse siihen yhteiseen teokseen joka oli syntymässä ja samalla toistuvasti päästämään irti omista mielikuvistani teoksesta. Vaikka minä olin koko ajan selkeästi produktion johtaja, sen ei tarvinnut tarkoittaa, ettemmekö olisi olleet työryhmässä tasa-arvoisia ajattelijoita. Teimme pitkään erilaisia kohtauksien ja toimintalogiikoiden luonnoksia esiintyjien kanssa, joissa kaikissa oli jotain teoksen lähtökohdille olennaista. Yritin etsiä tietä sellaisen esitystapahtuman äärelle, jossa olisi useita hyvin erilaisia esittämisen ja olemisen tapoja omina erillisinä paloinaan. Ajattelin, että nämä palat muodostaisivat yhdessä kokonaisuuden, joka voisi piirtää esiin niitä kysymyksiä ja teemoja, joiden äärellä olimme.

Prosessin edetessä opin tärkeän opetuksen liittyen suunnittelijoiden kanssa työskentelyyn: jos ajankäyttö ja suunnittelijoiden totuttu toimintamalli on painottunut enemmän jonkin valmiin itsenäisen kokonaisuuden esille tuomiseen tai siihen suhteessa olemiseen, on vaikea lähteä toimimaan toisella

tavalla. Melko pitkän ajan prosessin alussa sekä puhuin lähtökohdistani, että harjoitutin asioita treenisalissa ilman, että sain varsinaisesti vastusta työryhmältä. Vaikuttaa olevan jossain määrin kyse erilaisista työtavoista ja odotuksista sen suhteen, missä vaiheessa prosessia tehdään rajauksia. Esimerkiksi suunnittelijat vaikuttivat pitkään odottavat minun työni valmistumista ennen omien ideoidensa tarjoamista. Koska oma kiinnostukseni koreografiaan oli äärimmäisen läheisessä suhteessa ääneen ja tilaan, päädyin vetäytymään melko passiiviseksi, jotta saisin suunnitteluryhmäni aktivoitumaan ja että saisimme yhteisen ajattelun käyntiin. Toisaalta en myöskään välttämättä vain osannut tehdä niitä ratkaisuja, koska pelissä oli niin monta muuttujaa.

Passivoituminen ei tarkoittanut sitä, että olisin luopunut roolistani työnjohtajana, mutta jouduin radikaalisti vaihtamaan taktiikkaa, jotta työryhmän osallistumaan vielä kokonaisvaltaisemmin teoksen teemojen käsittelyyn. Toisaalta olin tehnyt selkeän virheen siinä, miten ajoitin ennakkosuunnittelun suhteessa harjoituskauteen. Ennakkosuunnittelua olisi kenties pitänyt olla hiukan enemmän, jolloin harjoitusten alkaessa olisimme olleet pidemmällä keskustelussa, ja olisi ollut selkeämpää, mikä kenenkin oma suhde on teokseen. Nyt esimerkiksi äänen ja tapahtuman tarkat merkityssuhteet, jotka muodostuvat asioiden materiaalisesta rajauksesta ja niiden ilmenemisen ajallis-tilallisista suhteista, muodostui tiukaksi vasta viimeisten esitysten myötä. Äänten luomat merkitykset myös muuttuivat melko paljon eri esitysten välillä, kun niiden voimakkuus ja ajoitus vaihtelivat. Tämä olisi ehkä voitu välttää, jos keskustelua olisi päästy käymään kunnolla aikaisemmin. Toisaalta yksi teoksen keskeisiä teemoista oli hallitun ja villin, rakennetun ja luonnon välisyys, ja tavallaan teoksen hallitsematonkin eläminen tuntuu omalla tavallaan ihan relevantilta.

1. VAELLUS

Jos teos on ajattelun paikka, niin miten sinne mennään? Minua on kiinnostanut pitkään teoksen sisään matkaaminen yhtenä strategiana vähentää esityksen rajautumista jonkin tietyn tilan sisälle. Se liittyy tarpeeseen purkaa rajaa esityksen ja arkitodellisuuden väliltä, saatella yleisöä teoksen outoon maailmaan. Koska maailmassa olemisemme on ruumiillista, haluan koreografina asettaa yleisön ruumiillisen suhteutumisen teoksessa yhdeksi sen keskeisistä parametreista. Uskon että tällöin teoksen herättämät ajatukset ovat kokonaisvaltaisempia. Tällöin myös ne mahdolliset valinnat, joita kokija tekee kulkiessaan yhdessä esiintyjien kanssa, valitessaan tilallisen suhteensa muihin kokijoihin ja esitykseen itseensä, ovat kokonaisvaltaisempia kuin jos niiden ideat pelkästään esitellään heidän eteensä näyttämöllä. Tällöin teos ei vaadi yleisöä määrittelemään suhdettaan teoksen tapahtumiin, vaan sitä voi tarkastella pelkästään ulkopuolelta.

1.1. Kehollinen sijainti ja paikallistuminen

Suunnittelin aluksi, että Wind Etuden ulkona tapahtuva osa tekisi näkyväksi voimakkaan kontrastin esiintyjien kehon pienuuden ja pehmeiden ja valtavan kaupunkirakennuksien infrastruktuurin välillä. Olin valtavan inspiroitunut Trisha Brownin työstä *Man Walking Down the Side of a Building* (18.4.1970), jossa mies kirjaimellisesti kävelee hitaasti alas kerrostalon seinää pitkin. Siinä piirtyy esiin rakennetun ympäristön luonnottomuus ja samaan aikaan ihmisen kyky ottaa haltuun lähes mikä tahansa ympäristö. Olin ajatellut hyvin konkreettista, ellei jopa pedagogista matkantekoa ulkona tapahtuvan näkemiselle rakennetun esityksen ääreltä sisälle teatteritilaan, jossa puolestaan esitys organisoituisi äänellisen logiikan mukaan. Esityksen sisäosan piti alun perin olla abstrakti tutkimus tilasta äänen ja kehon yhteisenä nimittäjänä.

Tällaisessa versiossa ulko-osa olisi viitannut niihin taidetanssin traditioihin, joissa keho asetetaan suorittamaan abstrakteja muotoja, joista jäsentyvä koreografinen kompositio on arkkitehtoninen ja laskennallinen. Näen tällaisen abstrahoinnin yhtenä ratkaisuna pyrkimykselle operoida koreografisesti ympäristössä, jonka jäsentymisen logiikka on pääasiallisesti mielen ja ruumiin erottelua ylläpitävää. Kulttuurissa jossa näkeminen on

ensisijaista, on vaikeaa hahmottaa aikaa muuna kuin lineaarisena jatkumona. Asioihin myös haetaan helposti yhtä totuutta vastaparien ja vastakkainasettelujen kautta, sen sijaan että ”sekä-että” tyyppinen elämän paradoksaalisen luonteen hyväksyminen olisi mahdollista (McLuhan 2004, 70). Kun esiintyjän kehollinen toiminta on muotoiltu katsojan eteen niin, että siinä piirtyy esiin toisto ja kehittäminen, koreografia työstää esiin lineaarisesta ajasta aikaa. Siten päästään organisoimaan esitystapahtumaa sellaisen maailmankuvan mukaan ymmärrettäväksi, jossa aika on totuttu hahmottamaan progressiivisena. Olkoon keino sitten kompositio tai narraatio, niin suhde aikaan on jossain määrin samankaltainen.

Tieteen hallitsemassa yhteiskunnassa on ollut tärkeää löytää tavat hallita luovuutta analysoimalla se tekniikoiksi ja metodeiksi. Toisaalta uskonnon hallitsemassa maailmassa, tai ainakin sellaisten uskontojen piirissä, jotka erottelevat kehon ja sielun toisistaan, on keho erillistetty joksikin, joka viettelee ja häiritsee sielua, ja siksi on ollut tärkeää hallita ruumista eri tavoin. Abstrakti ja ylevä kehon käytön tapa, joka mahdollisimman vähän liittyy elämellisiin tarpeisiimme, on väistämättä jollain tapaa osa tätä hallinnan prosessia.

Tämän takia mittakaavan kysymys on niin tärkeä. Niin sanotun Korkeakulttuurin ja ”tavallisen kansalaisen” välillä on hurjan määrä diskursseja, teoksia, historiaa, instituutioita, rahaa ja nimiä. Kaikki nuo välissä olevat asiat ovat se etäisyys ja este, joka pitää etäällä taiteesta monta sellaista kokijaa, joiden lähelle tahtoisin tekijänä päästä. Ratkaisu ei kuitenkaan voi olla se, että palaan taiteilijana toistamaan asioita, jotka ovat jo ennalta ymmärrettyjä. Siksi minua kiinnostaa vaellus, kokijan matka teokseen, saattelu ja saapuminen. Kuinka voimme eri etäisyyksien päästä, eri taustoista, tulla teoksen äärelle, kokoontua pohdiskelemaan? Voimmeko jakaa jotain, vaikka pysymme aina väistämättä toisina ja erillisinä? Kokijan ruumiillinen kokemus on siksi niin oleellinen, koska se on jotain, johon hänellä on aina pääsy ja joka on yksilöllinen.

Millaista osallisuutta katseelle rakennettu koreografia ehdottaa? *”Omaa aikakauttamme on analysoitu ´kartesiolaisen perspektivismin´ aikakaudeksi, jossa maailma avautuu subjektin katseen eteen objektiivisesti järjestettynä, varmennettuna ja esitettynä ´kuvana´, maailmankuvana”* (Monni 2004, 162). Tässä mielessä ajatus kuvasta ja kuvallisuudesta on paljon laajempi, kuin pelkkä imitaation kritiikki. Se porautuu perustavalla tavalla

siihen, miten miellämme maailman, millä logiikalla sen merkitykset rakentuvat. Monia taideteoksia on rakennettu oman sisäänpäin kääntyneen esteettisen logiikkansa mukaisesti. Rakentuessaan pelkästään esteettiselle logiikalle taiteellinen teko irtautuu kompleksisesta maailman systeemisyydestä. Maailma ei ole kuvan kaltainen stabiili entiteetti, vaan systeeminen tapahtuma. Jättäessään kysymättä ruumiillista suhdettaan maailmaan tällainen teos jatkaa ihmisen jakamista mieleksi ja kehoksi. Ja toistaessaan kehon ja mielen kahtia jakamista, se samalla jatkaa myös maailman jakamista ihmiseksi ja siitä erilliseksi luonnoksi. Jäsennämme kulloisenkin hetken jonkinlaiseksi, ja tarve hallita kaaosta on sinällään ymmärrettävä. On kuitenkin yhä uudelleen myönnettävä muutokselle, mikäli ei halua ensisijaisesti perustaa käsitystään sille illuusiolle, että on vain yksi totuus tai että mikään ei muutu.

Vaeltaminen itsessään on sellainen tapa asuttaa maata, joka ei ole kapitalistinen. Siinä ei ole kyse omistamisesta eikä hallitsemisesta. Ihmisten ja muiden eläinten muodostama yhteisö ja tapa olla osa ekosysteemiä ovat siinä eri tavalla tärkeä kuin yhtä paikkaa tai aluetta asetettaessa.

Vaeltaminen liittyy usein elinolosuhteiden huononemiseen tai luonnonolojen säännölliseen vaihteluun, joiden seurauksena olennot lähtevät etsimään esimerkiksi ruokaa, vettä tai suojaa. Eläinkunnassa vaeltamista tapahtuu myös synnyinseuduille esimerkiksi lisääntymään. Ihmisille vaeltaminen on pyhiinvaelluksen muodossa ollut myös pitkään meditaation harjoittamisen muoto. Toivoin että Wind Etuden alussa tehtävä vaelluksesta muistuttava kävely puistossa voisi kutsua yleisöä pohdiskelevan ajattelun äärelle ja siten auttaa kokijaa avautumaan vapaan assosiaation tilaa kohti. Toivoin että teoksen ulko-osa voisi avata kysymystä suhteesta villiin ja hallittuun, sekä muistuttaa ihmisten vaeltamisesta. Sitä tietoa, että samaan aikaan valtava määrä ihmisiä vaeltaa kohti Eurooppaa turvapaikan toivossa, ei voi myöskään tässä ohittaa, vaan se on potentiaalisesti läsnä tuossa teoksessa tapahtuvassa vaeltamisen eleessä.

1.1.1. Metsään

Esityksen alussa esiintyjistä Meeri Altmets, Elisa Keisanen ja Katriina Tavi veivät yleisön kävelylle Sörnäisten rantatien toisella puolella sijaitsevaan puistikkoon. Alun perin yleisö oli tarkoitus viedä Merihaassa sijaitsevalle portaikolle katselemaan puistikkoon päin. Puistikon puut kutsuivat kuitenkin

harjoitusten alkaessa heti luokseen. Sen sijaan että olisin suoraan työstänyt esiin merkityksettä kuvia kommentiksi kehon esineellistymiselle, kuten olin ajatellut, päädyin ohjaamaan asioita, jotka saivat inspiraationsa ruumiillisesta suhteestamme puihin, puiden liikkeestä tuulessa ja siihen hiljaisuuteen, joka niiden keskuudessa vallitsi Sörnäisten rantatien liikenteen huristessa vieressä. Tyhjällä muodolla leikkiminen jäi aluksi vain ” metsään ” menemisen esileikiksi, pelkäksi esityksellisen jännitteen lumisen välineeksi. Myöhemmin harjoituskaudella koitin vielä palata alkuperäiseen ideaan ja teimme tyhjän liikesarjan, joka leikkitteli erilaisilla uniformujen ja kuuliaisten kehollisuuden muotojen toistamisella. Kuljetus portailta metsään sisälsi erilaisia kiinnostavia luonnoksia, mutta ne vaikuttivat kaikki sotivan tuon puistikon ajallisuutta ja omaa painoa vastaan.

Minulta kesti jonkin aikaa tajuta, että alkuperäisen ulko-osan esitys-paikan siirtäminen betonin ääreltä tuohon puistikoon oli ollut radikaalimpi muutos kuin olin ensin tajunnut. Olin kyllä kiinnostunut ihmisen suhteesta ympäristöönsä, mutta vasta aivan loppumetreillä kunnolla käännyin noita teemoja kohti tehden niistä teoksen keskeisen. Tai ehkä kyse oli lähinnä siitä, millä tavalla nuo teemat olivat esillä. Alkuperäinen kysymys kuvallisuuden ja tapahtumallisuuden/äänellisyyden asettamisesta rinnakkain oli minulle eräänlainen abstrahointi ihmisen ja luonnon suhteen kysymyksestä. Entä miten sukupuoli-kysymys liittyy tähän? Samaan tapaan kuin ihminen on länsimaisessa ajattelussa ennen ja osittain edelleen asetettu luonnosta ulkopuoliseksi, on nainen asetettu ihmisyyden ulkopuolelle tekemällä toiseksi. Mystifioimalla useille naisille tyypillistä syklistä maailmassa olemista, joka osittain kietoutuu hormonaaliseen kiertoon, tekemällä hänestä pelkästään keho, hänet on asetettu järjen ja logiikan ulkopuolelle ajattelussa, joka jäsentää itseään kehon ja mielen erillisyyden kautta. Todellisuudessa ainut ongelma on kuitenkin ollut näköaistin ensisijaisuuden kautta rakentuva ajattelu, joka jo itsessään ehdottaa yhden totuuden logiikkaa. Se sulkee pois pluralismin mahdollisuuden ja siten erilaisten maailmassa olemisen tapojen samanaikaisen tapahtumisen mahdollisuuden.

Sekä taiteellisen työni ohjaava opettaja, että professorini puhuivat harjoitusläpimenoja seurattessaan siitä, kuinka ulko-osalla vaikutti olevan erityisesti yleisön virittäminen tehtävä. Eli siinä mielessä olin lähempänä vaeltamista yleisön teoksen maailmaan kuljettamisena, kuin olin ensin tajunnutkaan.

Lopulta karsin lähes kaikki ulkona tekemämme asiat. Esityksessä kävellään puistikon keskelle ja esiintyjät pyytävät yleisöä kerääntymään heidän ympärilleen. Yleisön asetuttua he pyytävät yleisöä jakamaan heidän kanssaan hiljaisen hetken. Hiljaisuus sinällään herkistää kuulemiselle. Tuo noin viisi minuuttia kestävä tyhjyys tarjoaa myös tilaisuuden antaa ajatuksien vaeltaa vapaasti. Toisaalta hiljaisuus kuitenkin esitellään sellaisessa kielellisessä asussa, jonka olemme tottuneet yhdistämään hiljentymiseen jonkin traagisen tapahtuman kunnioittamisen. Viittaus tällaiseen hiljentymiseen ja se että se kestää hieman yli mukavan sosiaalisen hiljaisuuden keston, vievät yleisön ensimmäisen kerran jonkin hieman hankalan läpi. Tämän kautta teokseen tulee painoa ja rauhaa. Kokija joutuu jo tässä kohtaa myös valitsemaan itse mihin fokusoi, kun esiintyjien ehdottama teko on niin äärimmäisen yksinkertainen mutta samalla pitää sisällään valtavasti assosioinnin mahdollisuuksia.

Hiljaisuus purkautuu itkevähkөөn ulvontakuoroon. Äänen väriä on hienovaraisesti säädetty itkun laatua kohti. Hiljaisuudesta yllättäen alkava ulvonta säikäyttää monet kokijoista, ja sitä kautta alkaa tietynlaisen vaarallisuuden esittely. On tärkeää aktivoida kokijan vastuu itsestään, sekä hänen turvallisuutensa vuoksi että pyrkimyksenä avata juuri sitä aktiivista ajattelun paikkaa ja ruumiillista paikantumista teoksen maailmaan. Turvallisuusmääräykset julkisen esityksen tekemiseen ovat melko tiukat ja voisi väittää että yleisö on melko tottunut asetelmaan, jossa heidän jokaisesta askeleestaan pidetään huolta. En väitä, että olisi huono asia että yleisölle ei satu mitään. Samaan aikaan se kuitenkin myös ehdottaa tietynlaista passiivisuutta ja olen tekijänä ollut kiinnostunut tämän rajan äärellä olemisesta. Vaikka katsojilla ei Wind Etudessa ole vaaraa sinällään, on kuitenkin tosiasia, että esimerkiksi puistossa liikuttaessa kompastumisen riski on suurempi kuin tasaisella lattialla Teatterisalissa. Turvallisuuden tunne on tietynlaista asioista etäällä olemista, asioiden ennalta-arvattavuutta ja tuttuutta. Kun kokija haastetaan teoksen sisään, hän joutuu harkitsemaan suhdettaan teoksen luomiin tilanteisiin myös ruumiillisesti. Tällaista aktivointia haen sillä, että laitan kokijan tilanteeseen, jossa hän joutuu tavallaan itse ratkaisemaan teosta sitä seuratessaan. Samaan tapaan kuin jokainen meistä valitessaan tapansa toimia ja olla, tulee samalla maailman muokkaamaksi ja muokkaa sitä itse uudelleen.

Samaan aikaan kun yleisö kävelee Altmetsin, Keisasen ja Tavin kanssa Teatterikorkeakoulun torilta puistikkoon, neljäs esiintyjistä, Anni Koskinen, seuraa valkoiseen turkkiin pukeutuneena koko tätä joukkoa etäisyyden päästä. Tässä eleessä sain esiteltyä etäältä tarkkailevan, yhteisöön kuulumattoman suden/naisen teemaa. Se tuo esiin puhumattoman ja yhteisön ulkopuolelle ajetun tai jättäytyvän hahmon, joka toisaalta on tilanteen salaperäisessä kauneudessa villinaisen arkkityypin ylistys ja toisaalta asettaa meille kysymyksen siitä, miksi hahmo ei voi kulkea meidän kanssamme. Tässä ulkopuolisessa tarkkailijassa objektivoiva katse kääntääkin itse asiassa hauska tavalla suuntaa. Sen sijaan että yleisö asetettaisiin ensin katsojan positioon, kuten alkujaan oli ajatus, tuodaankin heidät hienovaraisesti tarkkailluiksi. Toki väistämättä osa yleisöstä ei huomaa tätä hahmoa lainkaan, vaikka huomiota vedetäänkin siihen päin esimerkiksi sillä miten Koskinen kulkee suhteessa yleisöön ja mitä reittiä muut esiintyjät kuljettavat yleisöä ja missä vaiheessa he itse katsovat Koskisen suuntaan. Esityksen kuluessa esittämisen suunta vetäytyy välillä yleisöstä pois päin ja tulee välillä suoraan kohti yleisöä ja äärimmäisen lähelle sitä. Tällainen aaltoliike, tai tuuli, saa aikaan tietynlaista olemisen väljyyttä ja ajallisuuden rauhallista, keinuttavaa painoa. Se myös omalta osaltaan syleilee yleisöä ympäröimällä heidät, ottaa heidät osakseen, ja asettaa samalla arvaamattomuudessaan sietämisen haasteen.

1.1.2. Rikkinäiseen metsään

Valosuunnittelija Teo Lanerva antoi harjoitusprosessin aikana keskeiselle valosuunnittelulliselle idealleen nimen Rikkinäinen metsä. Siinä lamput roikkuvat eri korkeuksilla läpi Teatterisalin luoden tilan, jossa siellä liikkuva henkilö reitittyy löytämällä reitin jolla ei törmää lamppuihin. Se on voimakas koreografinen tilaratkaisu, joka hienosti toistaa puistossa kulkemisen logiikan sisätilassa. Puhuimme paljon ulkona olevasta ”oikeasta” luonnosta ja teatteritilan abstraktion perinteestä. Niinpä Teatterisalissa ei ole ihmisten lisäksi mitään orgaanista, vaan sekä tuuli, metsä että ääni on niin sanotusti koneistettu. Sana rikkinäinen tulee siitä ajatuksesta, että koneellisesti rakennettu ei kuitenkaan voi koskaan korvata sitä mikä luonnossa ilmenee ikään kuin itsestään.

Sisään Teatterisaliin saavutaan Koskisen avaamasta takaovesta, tuulikellokaapin kautta. Teatterisalin takana oleva pieneen eteisaulaan on

ripustettu paljon erilaisia tuulikelloja. Esiintyjät vuoroin soittavat niitä kehollisen tuuli-tehtävän kautta ja vuoroin kertovat ohjeita siitä, kuinka tästä eteenpäin tulee toimia. Lattia puolestaan on päällystetty arabialaisilla matoilla ja räsymatoilla. Tämä tila on osa teoksen asteittaista muuntautumista mysteerisemmän alueelle. Seuraavassa, edelleen pienessä, eteisessä yleisö saa riisua ulkovaatteensa ja halutessaan lainata villasukkia lämmikkeeksi. Sekä tilaratkaisu että riisuutumisen asemointi suhteessa teoksen kulkuun viittaa sekä teatteriin saapumisen perinteeseen, että rituaalisuuteen. Läsnä on myös hyvin voimakas intiimiyden elementti, kun yleisöä pyydetään riisumaan kenkensä.

Tilassa yleisöä odottaa tyynykasa. Heille on kerrottu, että tyynyjä on runsaasti ja heitä on pyydetty asettumaan mukavasti. Nämä läheisyyden ja kotoisuuden elementit näen yhdellä tapaa postmodernin tanssin jatkumona. Arkisten eleiden ottaminen osaksi teoksen estetiikkaa ja kaikenlaisen liikkeen ja kehollisen taidon hyväksyminen taiteellisesti arvokkaana lähtökohtana olivat Yvonne Rainerin ja Judson Dance Theaterin suuria tekoja tanssitaiteelle. Hienovarainen arkeen ja kotoisuuteen viittaaminen ovat tämän teoksen tapoja pitää esitystä kiinni jokapäiväisessä elämässä. Se myös kytkeytyy kokijan vapaan assosioimisen aktivoimiseen. Se tarjoaa vapauden asettua havainnoimaan sillä tavalla, mikä kullekin on luontaisinta. Toisaalta tiivis tyynykasa on yleisölle melko voimakas koreografinen ehdotus, joka kutsuu asettumaan lähelle toisia, mikä on mukavasti ristiriidassa suomalaisille tyypillisen sosiaalisesti mukavan etäisyyden kanssa.

1.2. Luonto – kaupunki - kodittomuus

Kummastelin joskus sitä, miksi ihmiset puhuvat niin paljon juuristaan, kun me emme ole puita. Ja jos ihmisen juurtuminen ei ole juurilla juurtumista, niin millaista paikkaan suhteutumista ja kotoutumista se sitten on? Minusta ihmiselle, kuten muullekin luonnolle, oleellisinta on systeemisyyttä. Olemme kykeneviä vaeltamaan ja muuttamaan pitkien etäisyyksien päähän, totuttautumaan uusiin olosuhteisiin ja rakentamaan sosiaalisia yhteisöjä. Juuremme eivät ole jokin tietty sijainti, vaan ne ovat ne systeemit, jotka omaksumme tutuiksi jossain ympäristössä, joidenkin ihmisten, muiden elollisten ja elottomien, kuten susien, asfaltin, öljyn ja tuulen kanssa. Niiden muodostaman tiedon, sekä kokemuksellisen että analyttisen, perusteella pyrimme selviytymään tässä maailmassa.

Ihmisen elämä on mielestäni sekä osa kehämäistä kiertokulkua että a:sta b:hen etenevää narratiivia. Molekyylit kiertävät keskittymästä toiseen, hiukkaset hajautuvat ja kasautuvat yhä uudelleen kiviksi, sateeksi ja ihmiseksi. Silti juuri nämä keskittymät, kuten koira tai auto, muodostuvat ajassa ja niissä on mahdollista havaita yksi tai useita alkuja ja loppuja. Tarkastelun mittakaavalla voi leikkiä. Yksi mahdollinen näkökulma on, että häviän joka hetki olemasta, kun se molekyyliden kasautuma joka hetki sitten olin, muuttuu. Toinen mahdollinen näkökulma on hahmottaa itsemme stabiilimmiksi kokonaisuuksiksi, joita nimetään yhdellä sanalla, kuten ”Soili” tai ”minä”, ja joiden ajatellaan olevan muuttumattomia.

Koen että Wind Etuden harjoitusprosessi oli eräänlaista hidasta muutosta, vaeltamista lihallista olemista kohti. Lihallisella olemisella tarkoitan tässä sekä eräänlaista rentouden ja voimakkuuden hersyvää liikkumisen tapaa että sitä tosiasiaa, että maailmassa olemisemme toteutuu juuri lihallisuutena. Olemme materiaalisena osa maailman materiaalisuutta. Ideat eivät poista meitä siitä, eikä ajattelu tapahdu siitä erillisenä, vaan jokainen artikulaatio on osa asioiden loputonta uudelleen muodostumisen prosessia.

Tein monenlaisia pienempiä ja isompia luonnoksia kutsuakseni esiin vapisevaa, heiluvaa ja tärisevää lihallisuutta, joka resonoi tilassa ottaen sen valtaansa, tullen omaan pituuteensa ja painoonsa. Teimme paljon tähän liittyviä erilaisia harjoitteita, sekä liikesarjoja että score –pohjaisia tehtäviä. Niissä pyrin virittämään tällaisen lihallisuuden erilaisten muotojen tai kuvastojen kautta, pyrkimyksenäni eräällä tavalla saattaa ruumiin läpi resonoinnin ja kuvan logiikat yhteen. Näistä monet asiat olisivat voineet päätyä teokseen sellaisinaankin, mutta koen että ne olivat kuitenkin liian muotokeskeisiä siihen nähden, että esiintyjien ne olisivat kutsuneet esiin villiä esiintyjissä. En puhu nyt siitä, että ne olisivat olleet esiintyjille liian monimutkaisia, vaan siitä, että halusin varmistaa, että systeemisyydet ja reaktiivisuus, pysyisivät niinä asioina, joiden läpi esimerkiksi muodot suodattuvat tai ilmenevät. Koen että tälle keskeistä oli esiintyjien keskeisen tapahtumien rytmin soittamisen vapaus. Puskin tempoa kyllä ylös ja puhuin auki siitä, miksi joidenkin asioiden täytyisi tapahtua nopeasti. Esimerkiksi polska-kohtauksessa, jossa Altmets ja Koskinen liikkuvat hitaasti askeltaen tilan poikki, etenemisen nopeudella oli suora suhde siihen miten nopeasti heidän oli mukauduttava tilaan ja siellä oleviin ihmisiin ja tämä vaikutti siihen, miten aktiivisesti heidän täytyi havainnoida ympäristöään. Silloin itse

kohtauksen etenemisen tempon ylläpitäminen oli heille tärkeää, jotta tietty etenemisen hankaluus loisi sen jännitteen, joka kannatteli pitkään kestävästä kohtausta. Ilman tätä kokijana kadotti luottamuksensa siihen, että esiintyjät ovat kulkemassa jotain kohti, että jotain tapahtuu.

Arvelin, että erityisesti nuo liikesarjat palvelevat paremmin työryhmän pohjatietona, eräänlaisena yhteisenä kehollisena maaperänä. Muutamissa tehtävissä yksi oleellinen elementti oli unisono erilaisissa muodoissa. Siihen pyrkiminen on yksi tapa aktivoida valpasta valmiustilaa, koska siinä liikkuja asettuu selviytymään ulkopuolelta määräytyvästä ajoituksen ja muodon suhteesta liikkeessä. Toisaalta se joskus estää havaitsemasta mitä meissä tapahtuu, koska olemme niin voimakkaasti kohti päämäärää. Kaipasin siis vielä erilaista assosiativisuutta, juuri tätä kuuntelun tilaa, jonka unisono saa helposti, vaikkakaan ei aina, häviämään. Parveilu –strategioiden kautta toteutettu yhtenäinen liikkuminen voi olla assosiativista ja liikkujan rooli siinä olla vapauden kautta aktiivisempi. Silloin taas joudutaan kysymään, miten tapahtuman esiin tuomien merkityksien muodostuminen tapahtuu. Hieman erityyppinen lähestymistapa, väljempi muoto, mahdollisti työryhmän muiden jäsenten ja erityisesti esiintyjien oman ruumiillisen assosioimisen, ja halusin antaa sille tilaa.

Unisono on muotona ongelmallinen, kun se melkein väistämättä asettaa sen tekijät alisteiseen asemaan siihen tahoön nähden, joka unisonon muodon määrittelee. Tai vähintäänkin se tuo esiin tällaisen kysymyksen. Pohdin myös unisonon käyttämistä juuri tästä syystä, sen militaristisesta luonteesta johtuen ja tämän luonteen suhteesta siihen, että esiin tuodaan vain yksi ehdotus, jota kaikki noudattavat. Ulko-osan liikesarja alkujaan operoikin muun muassa juuri tätä unisonon aspektia suhteessa sekä tanssin historiaan että sotilaskuvastoon. Lopulta en kuitenkaan halunnut tuottaa tätä kuvastoa uudelleen ja olen tyytyväinen siihen, että teoksessa nähdään kyllä joukko ja ollaan hetken pieni yhteisö, mutta pidättäytyen militaristisuudesta. Vaikkakin yleisön läpi konttaamisen ja haistelun jälkeen esiintyjät kyllä käyvätkin hetken unisonossa, jossa he napsuttavat sormia samanaikaisesti, aloittaen beatin muodostumisen, joka jatkuu myöhemmin kaiuttiminen kautta lähes teoksen loppuun saakka. Tässä välähtää hetkellisesti kuva viihdyttävistä artisteista, mutta se myös hälvenee pian ja muuttuu elektroshamaanin anteeksipyytelemättömäksi lihan liikkeelle laittamiseksi, rituaalin käynnistäjäksi.

Olen kuluneen vuoden aikana matkustanut kohtalaisen paljon Pohjanmaalla olevan lapsuudenkotini ja Helsingin välillä. Sen myötä olen tullut ajatelleeksi paljon johonkin kuulumisen tunnetta, kotia ja etäisyyttä asioiden välillä. Johonkin kuulumiseen, osallisuuteen, kuuluu samaan aikaan itsenäisyys, tila olla oma itsensä, ja eräänlainen kokemus vääjäämättömyydestä, siitä että ei voisi kuulua mihinkään muualle. Kun on sitoutunut tai kotoutunut, paikantunut jonnekin, se on enemmän kuin pelkkä sijainti, jossa satun olemaan. Silloin minulla on jokin henkilökohtainen suhde tuohon paikkaan tai yhteisöön, ja koen että sillä miten toimin siinä paikassa, on merkitystä. Että voin toiminnallani vaikuttaa tuohon paikkaan ja että toisaalta se vaikuttaa myös minuun.

Tällaisia kaupunkiin ja kodittomuuteen liittyviä ajatuksia mietin paljon viime kesänä osana sitä ajatuksien pilveä, jossa Wind Etude oli muodostumassa. Taiteellisessa prosessissa ne näkyivät muun muassa siinä, että minulle oli tärkeää, että työryhmän jäsenillä olisi tilaa ajatella itsenäisesti teoksen teemoja ja ottaa tilaa omille tarpeilleen prosessin aikana. Meillä oli paljon pissataukoja, yksi sairaalareissu, toinen loukkaantuminen, matelehtimistä, eteenpäin painamista ja monia muita vaihtelevia tekemisen vaihteita. Yritin hyväksyä sen, että ihmisten tilanteet vaikuttava teokseen. Yritin hyväksyä sen siitä syystä, että pohdin myöntämisen teemaa, muutoksen, hallitsemattomuuden ja villeyden luonteita. Tästäkin syystä vaellus ilmiönä resonoi voimakkaasti Wind Etuden kanssa. Vaikka emme voi kotiutua teokseen pysyvästi, voimme silti vaeltaa ja ehkä muuttua yhdessä. Tuuli on minulle juuri tätä. Että teoksessa ja sen tekemisen prosessi on jo lähtökohtaisesti tilaa jonkin tapahtua meidän jokaisen toiminnan yhteisvaikutuksen piirissä. Siksi tämän teoksen nimi oli Wind Etude. Se ei kuitenkaan ole mitään maailman ulkopuolista, vaan se on nimenomaan tämän Maan laulu, jonka se itse laulaa meille.

Vaellus ja tietynlainen asettumattomuus ovat läsnä teoksessa myös siten, että teos kulkee monenlaisten kuvien ja tapahtumien läpi, mutta ei juurikaan palaakaan taaksepäin käsittelemään esittelemiään asioita. Oleminen kohti reaktiivista ruumiillisuutta ja kysymystä ihmisestä ja eläimestä kai osaltaan kyselee sen kodin ja paikan perään, ruumiin kodin perään, joka on jatkuvasti muuttuva. Jos "keho" olisi "mielen" sijainti sellaisessa ajattelussa, jossa keho ja mieli ovat toisistaan erilliset, niin "ruumis" voisi olla maailmaan paikallistuminen ja

kotiutumisen sellaisessa ajattelussa, joka kieltäytyy ajatuksesta, että mieli ja keho eivät olisi yksi systeemi, jonka piirissä ajattelun eri rekisterit ovat mahdollisia. Mitä enemmän tätä ajattelen, sitä paradoksaalisemmaksi asia käy. Tähän voisi hyvin soveltaa kristinuskon jumaluusopin kolminaisuutta. Jumala on luoja, Jeesus on ruumis ja Pyhässä hengessä jumaluus on kaikkialla läsnä. Se kattaa melko lailla kaiken.

Mutta miten merkittävää kotoutumiselleni on se, että hahmotan hyvin kaupungin tai alueen kartan, sen kahvilat, kiinnostavat sijainnit tai turvalliset reitit? Onko oleellista, että hahmotan ja otan kaupungin niin sanotusti haltuun? Vai onko haltuun ottamisen pyrkimys, kartoittava katse, itse asiassa juuri se elementti, joka pitää minut etäällä kaupungista? Mitä se vaatii, että kaupunki ”imaisee” minut sisäänsä? Mitä vaaditaan siihen, että uskallan päästää irti omasta ennalta määritellystä suhtautumisestani tai identiteetistäni? Mitä vaaditaan siihen, että voin ja uskallan asua kaupunkia? Entä voiko teosta asuttaa kokijana tai tekijänä? Jos tila ei ole täysin abstrakti, niin sen historiaa tai etenkin omaa historiaansa suhteessa tuohon tilaan ei voi ohittaa. Se miten olen tottunut toimimaan jossain tilassa, vaikuttaa minuun. Se miten jokin tila on ajateltu käytettäväksi, tai millaista koreografiaa se itsessään ehdottaa, vaikuttaa minuun. Samaan tapaan ihmisillä on olettamuksia teoksen seuraamisesta, tanssiesityksestä tai teatteriin tulemisesta.

Pohdin tätä sekä suhteessa kokijan kokemukseen että kysymykseen teoksen tekemisestä. Kuinka minä koreografina hallitsen tai pyrin hallitsemaan teosta niin, että siitä tulee koherentti väite. Voinko teos sisältää useita näkemyksiä maailmasta yhtä aikaa? Onko sekä-että mahdollinen? Mikä on pienin yhteinen nimittäjä?

2. TOTUUDEN ESTETIIKKA

Tähän mennessä kertyneen kokemuksen perusteella ainut tie sekä prosessiin että teokseen, jossa jotain tapahtuu, on nähdä ja hyväksyä se ihmisten ja asioiden muodostama verkosto, jossa teosta ollaan tekemässä. Kaikki mielikuvat ideaalisesta, hienosta, onnistuneesta tai menestyksekkäästä tavasta toimia, aina valmiista esiintyjästä tai hienosta koreografista voi hylätä hetimiten. Ajatus jostain ideaalisesta tilanteesta ja erityisesti pyrkimys tehdä jotain hienoa saavat minut jo lähtökohtaisesti ajattelemaan sitä, millaisena teos tulisi nähdä, sen sijaan että keskittyisin siihen, mitä juuri nyt on käsillä, tässä näiden teemojen ja ihmisten äärellä. Ajatukseni maailmasta eivät aina ole mukavia ajatuksia, eikä näyttämölle asettuvat asiat viihdyttäviä tai kauniita. Teoksen suhde maailmaan on paradoksi. Se ei muuta maailmaa hetkessä. Kuitenkin osallistuessaan loputtomaan representaatioiden sekalaiseen leikkiin, se on poliittinen valinta, joka koskee sitä millaista maailmaa se rakentaa ja millaisia ajatuksia siinä ajatellaan.

Omien ideoiden kehittäminen ja silti jatkuva luopuminen niistä merkitsee myös sen hyväksymistä, että minä en hallitse teosta. Esa Saarisen 007-filosofian mukaisesti pyrin etenemään niin pitkälle kuin suinkin, mutta samalla hyväksyn jatkuvan epäonnistumiseni tässä päämäärässä. James Bond pudotessaan lentokoneesta ilman laskuvarjoa, hyväksyy käsillä olevan tilanteen realiteetit ja ”vaivaantumisen” sijaan etsii välitöntä ratkaisua niistä olosuhteista käsin, joissa hän on. Niinpä hän havaitsee allaan liitävän laskuvarjohyppääjän, jota kohti kaartaa jo ilmassa, vielä pudotessaan. (Saarinen, 8.4.2016) Niin ikään minunkin on taiteilijana oltava jatkuvasti valmis hyppäämään tuntemattomaan, luottamaan siihen että ratkaisu löytyy matkalla aina jos olen valmis etsimään sitä. Ja juuri tämä hallitsemattomuus on tekemisissä sen luovan voiman kanssa, jota taiteilijana haluankin manata esiin. Olkoonkin, että se tarkoittaa aina uudelleen sen riskin ottamista, että saatan näyttäytyä huonona koreografina tai että teos ei kuulu johonkin kategoriaan, johon ehkä itse toivoisin sen sijoittuvan. Juuri tämä turvattomuus, josta käsin aukeaa olevaksi jotain vielä tuntematonta, on heideggerilaisittain taiteen tapahtumisen paikka (Luoto 2015, 51). Olen opiskellut koreografiaa ja minulla on välineitä artikuloida ja tarkastella taiteellisia valintojani analyyttisesti. Prosessissa on usein hyvin erityyppisiä vaiheita, joista toisissa on kuitenkin syytä päästää analyyttisyydestä irti ja

kuunnella intuition tarjoamaa tietoa maailmasta. Se on strategia, joka mahdollistaa ajattelun kapasiteetin kokonaisvaltaisen käytön. Kutsun tätä epähierarkkista teoksen piirin rajaamista ”pilvi –metodiksi”. Se on mielestäni erittäin hyödyllinen erityisesti prosessin varhaisessa suunnitteluvaiheessa. Se ottaa huomioon aivojen ja muistin verkostomaisen ja syvyysuuntaisen rakentumisen. Se vapauttaa ajattelun luovan voiman ”objektiivista” katsetta hallitsevasta vaatimuksesta tietää jo varhaisessa vaiheessa, miksi jokin asia kuuluu tämän teoksen piiriin ja jokin toinen ei. Silloin annan alitajuntani tuoda oman panoksensa teoksen maailman luomiseen. Voi olla, että tässä ajatuksessa kaikuu hieman modernin tanssin vaikutteita, mutta siitä lisää myöhemmin.

Tässä lähestymistavassa tuulella on erityinen roolinsa. Tuuli on tässä eräänlainen tekijöiden vapaa vaellus niiden asioiden lomassa, jotka ovat mahdollisesti valikoitumassa teokseen. Wind Etuden tapauksessa olin jo tehnyt selkeän aihealueen rajauksen ja kutsunut ihmisiä mukaan projektiin kirjeellä, joka esitteli noita minua kiinnostavia lähtökohtia. Kysyin, kiinnostivatko tällaiset kysymykset heitä ja halusivatko he tulla ajattelemaan niitä kanssani. Ensisijainen lähtökohta oli äänellisen ja kuvallisen hahmottamisen erot ja akustiikka, tila ruumiin ja äänen yhteisenä nimittäjänä. Nietzschen Maan laulun käsitteen kautta luonnon hallitsematon luonne oli jo läsnä alusta asti, vaikka se ei ensin ollut niin keskeisessä asemassa kuin lopulta. Joka tapauksessa työryhmälle jäi paljon liikkumavaraa siinä, mihin kohtiin tätä kysymysten kenttää teosta alettaisiin perustaa näistä äänellis-kuvallisista kysymyksistä käsin. Tämä yhteinen pohdiskelu noiden teemojen äärellä oli minulle myös yksi tuulen teeman aspekteista, joita halusin tutkailla Wind Etudessa.

Intuitiivisia valintoja ja impulsseja ei kuitenkaan voi päästää sellaisenaan teokseen – ainakaan koko ajan. Tämä on osa teoksen tekemisen väkivaltaista ja surullista ”kill your darlings” –luonnetta. Saatan haluta sanoa ”maailman kahtia jakaminen on illuusio” tai että ”avioliitto konseptina on rakentunut palvelukseen omistamista, vaikka se olisi kuinka tosi sen kulloisillekin osapuolille” tai saattaisin haluta pitää mukana jonkin erityisen hienon kohtauksen, mutta en voi pakottaa teosta omien halujeni mukaiseksi. Samalla tavalla kuin tieteen tekijäkään ei voi pakottaa tutkimustuloksiaan toiveidensa mukaiseksi, en voi muuttaa maailmaa muuta kuin askelen kerrallaan siitä todellisuudesta käsin jossa nyt olemme. Ja kuten kävelyssä tai juoksussa, ei

tässäkään tapauksessa askel ole irrallaan edellisestä. Tämän hyväksyminen on minulle totuudellista. Se on siinäkin mielessä hyödyllistä, että se vähentää minuun tekijänä kohdistuvia paineita. Se ei poista vastuutani siitä mitä teen, mutta se pitää minut aina kiinni kaikessa siinä, mikä on edeltänyt tätä teosta.

Tästä huolimatta ja ehkä juuri tämän takia teoksen tekemisen prosessi tuntuu parhaimmillaan merkitykselliseltä. Tästä taiteen tekemisen arkisuudesta huolimatta se voi puhutella ulottumalla arkisen olemisen ulkopuolelle, siihen mikä on erilaista, uuteen tai outoon, ja sitä kautta kokemukseen jonkin muun kuin ”saman” ja tutun mahdollisuudesta. Että teoksen piirissä voi kuitenkin tapahtua jotain. Uskon vakaasti, että taiteen tekeminen on ihmiskunnalle tärkeä prosessi, jossa ihmisen maailmassa olemisen kokemuksellisuus, henkisyys ja materiaalisuus tulevat yhä uudelleen artikuloiduiksi ja kysytyiksi, ajatelluiksi. Tämä prosessi on mielestäni keskeinen osa aktiivista demokratiaa, koska siinä ei ole pysyvää eikä yhtä totuutta.

2.1. Lihallisuus

Ruumiillisuudessamme me olemme tekemisissä sekä institutionaalisen ajan että vaistojen reaktiivisen ajan kanssa. Instituution aika on houstauksen aikaa (Burrows, muistiinpanot, 2015), vieraan pitämisen aikaa. Se on kohteliasta ja huolehtivaa aikaa. Vaiston varainen ajallisuus taas on tekemisissä ruumiillisen viretilan ylläpitämisen kanssa. Rentoutumisen ja aktiivisuuden suhde ei määräydy sosiaalisten konventioiden myötä, vaan olemisen rekistereiden tasapainon säilyttämisenä. Syö kun on nälkä, juoksee kun haluaa päästä jonnekin tai kun tarvitsee liikuntaa pitääkseen aineenvaihduntansa vireänä, pohdiskelee liikkeessä tai pysähtyy lepäämään, kun tarvitsee vähemmän impulsseja jne. Se on omassa mitassa olemisen aikaa, itselleen tilaa ottavassa laadussaan röyhkeääkin aikaa.

Institutionaalinen aika merkitsee tietynasteista etäisyyttä tarpeista ja haluista. Se merkitsee jonkin toisen päämäärän palvelukseen sovittautumista.

Tarkoitan tässä nyt sitä, että institutionaalisessa ajallisuudessa toimiva henkilö ei ensisijaisesti operoi omista tarpeistaan käsin, vaan sosiaalisen koodiston, kuten vaikkapa työtapojen hierarkian määräämällä tempolla. Vessaan mennään vapaa-ajalla.

Havahduin tähän ajallisuuksien eroon teoksen kehä-nimistä kohtausta työstettäessä. Aluksi lähdin hahmottelemaan sen muodostumista edellisestä

kohtauksesta niin, että esiintyjät muodostavat kaiuttimista kehän, jonka sisäpuolelle he sitten menevät vuorotelle ja eri tavoin. Tässä versiossa olin määritellyt yksityiskohtaisesti liikkeiden muodot ja reitit, mutta niiden keskinäinen ajoitus oli hieman epäselvä. Kohtaus jäsenyi scoremaisesti niin, että jokaisen liikkeen alulle oli merkkinä jokin edeltävä, toisen esiintyjän tekemä liike. Tällä pyrin saavuttamaan toisiinsa reagoimisesta ajallisuudesta muodostuvan eläimellisen energian kentän kehän sisälle ja esiintyjien välille. Toiminnalla oli kerta toisensa jälkeen tapana hidastua ja kehän sisälle tulemiset ajoittuivat oudosti. Päädyin luonnostelun hengessä antamaan ulkopuolelta merkkejä, milloin kunkin oli tultava sisään. Kun sitten kokeilimme kohtausta ilman minua huutelemassa, vaikutti siltä, että esiintyjät pyrkivät toistamaan sitä ajoitusta, jota minä olin ulkopuolelta aktivoinut merkeilläni sen sijaan että olisivat toimineet sen mukaan, miten heidän ajatuksensa asiasta olivat. He olivat kuitenkin ainoat, joilla oli ruumiillinen suora yhteys tuohon tilanteeseen. Mietin asiaa hetken ja pyysin heitä sitten olemaan tavoittelematta mitään tiettyä ajoitusta ja reagoimaan ensimmäiseen ajoitukselliseen impulssiin kyseenalaistamatta sitä. Pyysin heitä toisin sanoen kuunteleman ruumiinsa aikaa minun idean aikani tavoittelun sijaan. Tämä sai aikaan uskomattoman energiavirtauksen kehän sisällä.

Tällaisen vaiston ajallisuuden mahdollistuminen vaati rentoa lihastonusta, jotta oli valmis millä hetkellä hyvänsä ”hyökkäämään tai pakenemaan”. Siihen liittyi olennaisesti massan hitauden hyväksyminen. Tällöin liikkumisessa mahdollistui paradoksaalisesti samaan aikaan painavuus ja nopeus. Energiaa ei kulunut fysiikan lakien vastaan taisteluun, vaan niistä tuli tuki, johon nojautua ja josta sai voimaa. Painavuuden vastustus näyttäytyi mielestäni sekä kinesteettisenä että ajallisena kireytenä ja kaksiulotteisuutena. Painavuus ei tässä tapauksessa ole keveyden vastakohta, vaan tarkoittaa painovoimassa olemisen jatkuvaa havainnointia ja sen kautta hahmottuvaa ruumiin ajallisuutta. Esiintyjien ruumiillisen ajallisuuden myötä heillä aukesi erilainen yhteys toisiinsa ja samalla tila avautui.

Tämä on minulle sitä Maan laulua, josta Nietzsche puhuu. Se on se hetki, kun maailman materiaalisuus avautuu omassa ajallis-tilallisuudessaan näkyville. Se on kokemuksena jotain sellaista kuin näkymättömät universumin mannerlaatat loksahdaisivat paikoilleen ja siitä resonoi valtava energia-aalto joka suuntaan. Uskon että tämä on myös juuri se ”El duende”, josta Clarissa Pinkola Estés kirjoittaa kirjassaan *Naiset jotka juoksevat susien*

kanssa. ”Yksi vanhimmista ja minua suuresti kiinnostavasta tarinan kertomisen muodoista on intohimoinen transsitila, jossa kertoja ”aistii” yleisönsä – oli se yksi ihminen tai suurempi joukko – ja astuu ”maailmojen väliseen maailmaan”, tilaan, jossa tarina hakeutuu kertojan tykö.” (Pinkola Estés 2014, 31)

Toisaalta taas fenomenologian puolelta tähän liittyy Merleau-Pontyn määritelmä maailman lihallisuudesta, jossa näkyvässä itsessään on jo näkymätön. Se on hänelle elementti, josta käsin eriytyy aistittu ja aistiva. Se voi olla teoksessa tai jossain yksittäisessä elämän hetkessä erillistymisen kautta tapahtuvaa maailman uudelleen avautumista. Havahtuminen tähän maailman lihallisuuteen on ehkä juuri sitä, josta Zizek puhuu hahmotellessaan sitä, mikä on tapahtuma putoamisena (Zizek 2014, 50 ja 82) Yksi sen määritelmistä on löytää itsensä ja olemasta tapahtuman keskeltä. Se on havahtumista johonkin, joka jo on. Minusta maailman lihallisuuteen, tai ruumiillisuuteen, havahtuminen purkaa väistämättä nimenomaan kahtiajakoisuuden periaatetta, tai vähintäänkin antagonismia. Se purkaa joko tai –rakenteen ja muuttaa sen sekä-etäksi. Sivumennen sanoen: ei mikään ihme että maailman lihallisuus on kristinuskolle niin myrkyllistä. Se heikentää hyvän ja pahan, oikean ja väärän välistä hierarkiaa.

2.2. Deborah Hay

Olin Hayn kurssilla sekä luennolla Teatterikorkeakoulussa 23.-27.3.2015. Hänen praktiikkansa, jota yleisesti kutsutaan havainnonharjoitukseksi, on kehollisen tila-ajassa olemisen kysymistä tarkoin muotoiltujen filosofisten kysymysten kautta. Esimerkiksi kysymys ”Mitä jos kaikki kehoni solut voisivat havaita ajan ja tilan nyt, ja nyt, ja nyt, ja nyt...”, liikettä ohjaavana tehtävänä saattaa ensin tuntua aivan mahdottomalta, koska keho mielletään usein instrumentiksi, joka vain vastaanottaa ympäristön impulssit, mutta havainto tapahtuu vasta aivoissa, hieman ”erillään muusta systeemistä”. Tuon kysymyksen kysyminen liikkeessä kuitenkin saa kuitenkin aikaan juuri tällaisen maailman lihallisuuteen havahtumisen. Ajan ja tilan materiaalisen punoutumisen kokemusta on täysin mahdotonta tyhjentävästi selittää muussa ajattelun rekisterissä kuin missä se tapahtuu. Mielestäni ainut tapa ajatella sitä on pysytellä liikkeessä ajattelun eri rekistereiden väleillä. Sen ei tarvitse tarkoittaa sitä, ettei voisi jäädä pohdiskelemaan pidemmäksi aikaa enemmän

”pään sisälle” tai ”kehoon” tai ”alitajuiseen” jne; mutta sinne tai tänne jääminen, institutionalisoitumisen sijaan olisi syytä aina palata liikkeeseen. Havainnonharjoitus läpäisee tai pitää sisällään mielestäni aivan keskeisiä filosofisia väitteitä ajasta, tilasta, niiden suhteesta, ihmisen maailmassa olemisesta, ihmisen rajoista, piirtymisestä ja piirtymättömyydestä, identiteetin kulttuurisesta rakentumisesta ja siitä kuinka sosiaalisia olemme, tai oikeastaan kuinka emme ole irrallisia muista ympärillämme olevista olennoista, vaikka olemmekin erillisiä. Hayn havainnonharjoitus on ainut tähän asti kohtaamani praktiikka, jossa olen kokenut niin voimakasta filosofian lihallistumista.

” Turn your fuckin head”, sanoo guruji Hay. Pään kääntäminen liikkuessani, havaitessani, katkaisee yhteen kohtaan intensiivisesti tuijottelun, virkistää näkymän. Kun se miten näen, tapahtuu suoraan ja välittömästi kehossani, tai kun se miten näen, on kehoni, niin pään kääntämisen ja sitä myötä uuden näkemisen merkitys liikkeelleni on radikaali. Se paljastaa kollektiivin. Kun näen yllättävinä hetkinä uusia otteita ympäristöstäni, löydän sellaisen liikkeen äärelle, joka jatkuvasti uudelleen muotoutuu ympäristöstäni käsin, ei omasta toimeliaisuudestani. Samalla tapahtuma on kuitenkin hyvin yksilöllinen. Vaikka näkeminen tapahtuu kehossani, se on kuitenkin aina juuri minun muotoiseni ja historiallisen kokonaisuuteni näkemys, tapa nähdä, joka on yksilöllinen. Kuitenkin sekä tapani nähdä, että se mitä ympärilläni tapahtuu, on kulttuurista, historiallista ja kollektiivista.

Teimme havainnonharjoitusta yhtenä tapana yhdistyä vaistonvaraiseen, assosiativiseen liikkumiseen. Siinä hienoisessa sattumanvaraisuudessa, jonka pään kääntäminen aiheuttaa, oli jotain samaa kuin tuulessa, joka tempoilee nykäyksinä yllättäviin suuntiin. Tämän ja kehittämäni luunais-scoren yhdistelmästä syntyi se tuulen liikkeellinen laatu, joka oli lopulta mukana teoksessa eri muodoissa. Se on havainnoista syntyvä tapahtuma, jonka esiintyjä ikään kuin antaa tapahtua itselleen. Esimerkiksi Keisasen ensimmäisessä soolossa on hetkittäin tarkasti rajattu muoto, kuljetus tai lopussa nykivien tilaan levittäytyvien räjähdysten pyrähdykselliset ajoitukset, mutta tuuli-tehtävä kulkee niissä kaikissa mukana. Se on eräänlainen eri suuntaan vetävä vastavoima muodolle, se häiritsee sen eheää piirtymistä ja pakottaa lihan hereille.

Puhuin esiintyjille paljon antautumisesta, sitoutumisesta ja liikkeen totaalisuudesta, jota tavoittelin. Olin havainnut niistä vilahduksia sekä

havainnonharjoituksen että gaga-tekniikan kautta. Susan Foster kirjoittaa Hay:n teoksista: "Throughout the concert itself, dancers manifest an extraordinary presence, a willingness to be seen moving that results from complete commitment, even surrender, to the movement" (Foster 1986, 9). Koen, että Hayn havainnonharjoituksessa tulee havaittavaksi ihmisen ruumiillinen ajallisuus, olemisen sietämätön keveys.

2.3. Nietzsche, modernismi ja postmoderni

Teoksen suhde ruumiillisuuteen sijoittuu väistämättä myös jonkinlaiseen keskusteluun modernin ja postmodernin tanssitaiteen perinteiden kanssa. Kysymykset hallitusta ja hallitsemattomasta, tiedostetusta ja alitajuisesta liittyvät kysymykseen Apollonisesta ja Dionysisesta, joka oli monille modernin tanssitaiteen tekijöille eri tavoin läsnä. Kahteen vastakkaisuuteen jakaminen, tai ajatus vastavoimista, on vaivannut minua suunnattomasti koko opintojeni ajan. Se mitä en ollut aikaisemmin kunnolla tajunnut on se, miten oleellisesti se liittyy myös näihin tanssitaiteen isoihin liikahduksiin.

"The extraordinary influence of Friedrich Nietzsche on modern dance begins with the rediscovery of the Dionysian, which, in *The Birth of Tragedy in the Spirit of Music* (1972), the philosopher set in contrast to the rationality of Apollonian forms." "However, the twentieth century also witnessed a return to Apollonian forms" (Jones 2013, 44).

Yhteistä modernin tanssin tekijöille voisi sanoa olleen pyrkimys pois baletin tradition suuresta narratiivista. Mary Wigman saksalaisen ilmaisutanssin pioneerina, Martha Graham tunteiden kehollisuuden abstrahojijana ja Isadora Duncan luonnollisen liikkeen äärelle paluun hakijana sukelsivat tutkimaan ruumiillisen ja alitajuisen kokemuksen maastoja. Cunningham taas asetti tekijän hallinnan mahdollisuuden kyseenalaiseksi, tai lähestyi sitä eri tavalla sattumaoperaatioiden avulla.

1900-luvun alku oli aikaa, jolloin psykoanalyysi jäsensi alitajuisia kokemuksia uudella tavalla. Koska keho oltiin länsimaissa siihen asti pyritty pitämään tiukasti hallinnassa, ei ole ihme, että näihin ajassa oleviin ajatuksiin tartuttiin juuri tanssitaiteessa niin hanakasti. Sitä ennen taidetanssia oli edustanut etupäässä baletti, jonka piiriin mahtui vain yhdenlainen liikesanasto. Aiheet olivat paljolti satuja ja sitä kautta toki tekemisissä jonkinlaisen mystiikan kanssa. Baletit kuitenkin etupäässä kuvittivat ja imitoivat näitä tarinoita, sen sijaan että olisi kysytty uudestaan sitä, miten

ihminen kokee mielekkyyttä, miten merkitykset rakentuvat tai millaista on ihmisen ruumiillinen maailmassa oleminen.

Rituaalisuuden ja alitajuisen tutkimisen äärelle hakeutuminen oli radikaali mutta ymmärrettävä liike yhteiskunnassa, jossa asioiden mielekkyys ja järjellisyys nähtiin kuuluvaksi ruumiista erillään olevan mielen pariin ja jossa ilmeni tästä johtuvia outoja oireita kuten esimerkiksi niin kutsuttua hysteriaa. Oli tarpeen purkaa ei pelkästään ylevä, vaan ylipäätään kysyä harmonian määritelmää uudelleen niin psykologiassa kuin taiteessakin. Ei liene ihme, että tässä toimessa pioneereina toimivat monet naiset. He olivat ne, joita tuon mallin ylläpitämiseen vaadittavien arvojen purkaminen eniten suoraan hyödytti. He olivat niitä, jotka tuossa prosessissa vapautuivat kodin ehdottomuudesta ja lihallisena olemisen syntisyydestä.

Modernin tanssin kenttää vaikuttaa kuitenkin edelleen yhdistäneen tietynlaisen kehon vaatimus tai ihannointi. Nämä vaatimukset vaihtelivat koreografian liikekielen mukaan, mutta kunkin työ vaati edelleen tiettyihin asioihin kykenevän tanssijan. Teosten vaatimuksien mukaisten tanssijoiden muokkaamisen mukana syntyi erilaisia modernin tanssin tekniikoita, joita jotkin koreografit kehittivät saadakseen haluamallaan tavalla liikkuvia tanssijoita. Pitkät jalat, notkeus ja kauneus olivat tanssijalta edelleen odotettuja ominaisuuksia. En toki tiedä, mikä on ollut aikalaisten kokemus asiasta. Itse pystyn kuitenkin edelleen 2000-luvulla samaistumaan siihen, että käsitykseni tanssijaan kohdistuneista vaatimuksesta oli pitkään Teatterikorkeakoulun aikanaikin hyvin ulkonäkö- ja taitokeskeinen ja se tuotti suurta vaikeutta opiskella tätä alaa ja olla esillä. Koen että kunnolla vasta koreografian opintojen aikana ja syvällisemmän tanssin historian sekä käytäntöjen poliittisuuden pohdiskelun myötä olen pystynyt voimakkaammin artikuloimaan tätä ongelmaa. Silti vuosien tanssitaustan myötä syntynyt mielikuva upeasta tanssijasta, joka sekoittuu median tyrkyttämään naiskuvastoon, vaatii päivittäistä uudelleen arviointia. Se on jatkuvaa sen tarkkailua, miten suhtaudun itseeni ja toisiin liikkujina ja ihmisinä, jäljittelenkö kuvaa, pysynkö kiinni omassa ruumiillisuudessani vai pystyisinkö liikkumaan vapaasti molemmissa rekistereissä?

Toisaalta olen itse kiinnostunut työskentelemään myös ihmisten kanssa, joiden kanssa koen että pääsemme nopeasti yhteiselle ajattelullisella maaperälle. Tämä on myös jonkinlainen vaatimus esiintyjälle. Ja toisaalta suurin osa nykykoreografiasta työskentelee erilaisten liikkumisen maneerien

poistamisen strategioiden kanssa, kuten Jonathan Burrows totesi pitämällään kurssilla Münchenissä kesällä 2015. Koskaan kun työskennellään jonkinlaisen rajauksen kanssa, ei voida välttyä vetämästä rajoja ja tekemästä valintoja. Keskeisin nykykoreografian piirre lieneekin tietoisuus kontekstista, jossa teos toimii ja niistä keinoista, joita se käyttää. Mutta palataan vielä taaksepäin.

Postmoderni tanssi viimeistään purki täysin tietoisesti ideaalin kehon määritelmän tanssissa. Postmodernia tanssia määrittävä tekijä onkin ehkä juuri tästä luopuminen tai ainakin sen voimakas kyseenalaistaminen sekä arkisen olemisen tuominen näyttämölle ja liikkeen motoriikkaan pureutuminen. Ivone Rainer sanoutui irti niin esiintyjän kuin katsojankin osallistamisesta, sekä liikkumisesta että liikuttumisesta (Rainer 1965, <https://www.scribd.com/doc/85792156/Yvonne-Rainer-No-Manifesto> (12.4.2016)). Vaikuttaa siltä, että modernismin muun muassa alitajuntaa kaivelevan kauden jälkeen oli tarve ottaa etäisyyttä ruumiillisiin kokemuksiin ja tarkastella kehon liikeratoja ja arkisia operaatioita. Samalla kentällä operoi myös Steve Paxton kehitellessään kontakti-improvisaatiota, joka itsessään on ylistys ruumiilliselle viisaudelle. Se lähestyy ihmisen kehoa ystävällisesti ja toiminnallisesti, ollen ensisijaisesti kiinnostunut ”momentumista”, eli liikkeen voiman ja vauhdin otollisesta suhteesta sekä painon kuljetuksesta ja liikeradoista. Kontakti-improvisaatiossa kosketus toisen kehon kanssa muuttui jossain määrin epäseksuaaliseksi, kun huomio oli fyysisessä toiminnallisessa informaatiossa.

On kiinnostavaa tarkastella eri tanssitaiteen historian vaiheita sen kautta, millainen etäisyys ja suhde mielellä ja keholla on niissä ollut. Pohtimalla tässä taiteellisessa prosessissa kuvallisuutta ja äänellisyyttä, jotka edustavat minulle hyvin erilaisia ruumiin hahmottamisen tapoja, olen ymmärtänyt että juuri tuo liike, joka tapahtuu ihmisen ajattelun eri rekisterien välillä, on se harmaa ja vielä tuntematon alue, joka minua kiinnostaa. Huomio vaeltaa välillä mielen rekisterissä pitkäänkin niin, että en ole ”tietoinen”, mitä kehossani tapahtuu. Sitten havahdun jalan puutumiseen ja vaihdan asentoa. Juon vettä. Stressaannun ja selkäni menee jumiin. Eroan läheisestä suhteesta ja tunnen oloni raskaaksi ja väsyneeksi. Syön liian kevyesti, kun innostun, ajattelen nopeammin, kun juon kahvia ja joku toinen vaikuttuu näistä asioista eri tavalla, koska hänen on erilainen kuin minä.

Tilan ottaminen on hyvin konkreettinen asia, jossa kehossamme näkyy se, miten olemme tottuneet olemaan ja toimimaan sosiaalisissa tilanteissa.

Puhuimme esiintyjien kanssa paljon siitä, miten yhteiskunta on opettanut meidät tuntemaan häpeää joistain asioista, koska olemme naisia. Se rajoittaa sitä, miten rennosti olemme, miten leveästi istumme ja miten vapaasti nauramme. Meistä jokainen tunnisti kokemuksen paineesta olla pieni ja sievä, ollaksemme kiinnostavia. Vaikka olemme tietoisia mainonnan, median, viihteen ynnä muun ympärillä pyörivän kuvaston vääristyneestä naiskuvasta ja tunnistamme sen historiallisen rakentumisen, emme silti ole onnistuneet vielä täysin olemaan välittämättä siitä.

Purimme tätä sekä kirjoittamalla, puhumalla, että tuomalla aktiivisesti mainitsemiani lihallisuuden, tilan ottamisen ja omaan mittaan tulemisen asioita mukaan teokseen. Yritimme sallia tunteemme tulla ja mennä lävitsemme äänen tai tuulen tavoin, yritimme antaa asioille luvan virrata. Villinaisen arkkityyppi, johon törmäsin hieman ennen joulua, sopi tähän kuvaan oikein mainiosti. Villinaiselle ominaista on nimittäin kyky elää ”samanaikaisesti hengen maailmassa ja ulkoisessa todellisuudessa” (Pinkola Estés 2014, 285).

”Ymmärrämme, että vastakohtien liitosta egon ja sielun välillä syntyy jotain äärimmäisen arvokasta – henkiläpsi. On totta, että kun ego tunkeutuu törkeästi psyyken ja sielun herkemille alueille, tapahtuu ristipölytys. On ristiriitaista, että viemällä sielulta kyvyn sukeltaa pinnan alle, ego tekee sen kanssa lapsen, joka saa kaksoisperintönä maailman ja sielun ja pystyy kuljettamaan viestejä ja lahjoja puolelta toiselle” (Pinkola Estés 2014, 289).

Saman kaltaisia ajatuksia on ollut myös Martha Grahamilla:

”There is a vitality, a life force, an energy, a quickening that is translated through you into action, and because there is only one of you in all of time, this expression is unique. And if you block it, it will never exist through any other medium and it will be lost. The world will not have it. It is not your business to determine how good it is nor how valuable nor how it compares with other expressions. It is your business to keep it yours clearly and directly, to keep the channel open. You do not even have to believe in yourself or your work. You have to keep yourself open and aware to the urges that motivate you. Keep the channel open... No artist is pleased. [There is] no satisfaction whatever at any time. There is only a queer divine dissatisfaction, a blessed unrest that keeps us marching and makes us more alive than the others” (<http://www.missourireview.com/tmr-blog/2011/05/no-artist-is-pleased/> (12.4.2016))

“At the end of *The Birth of Tragedy* he [Nietzsche] claims that ultimately the two forces, the Apollonian and the Dionysian, need to be resolved in order to produce great art” (Jones 2013, 51). En ole ainakaan vielä sitä mieltä, että suurelle taiteelle olisi annettava tällainen määritelmä. Joka tapauksessa koen tarpeelliseksi pohtia kehon ja mielen suhdetta ja kyseenalaistaa niiden erillisyyttä. Koen että tuossa suhteessa, johon tässä teoksessa yritin päästä äänellisyyden ja kuvallisuuden hahmottamisen kautta käsiksi, tai pikemminkin niiden välissä, on kätkössä jotain oleellista tietoa maailman ja ihmisen tavasta olla. Koen että sinne ei ole pääsyä pelkän analysoivan ajattelun kautta, koska ajattelumme jo lähtökohtaisesti rakentuu polarisoituneelle kuvalle maailmasta. Ehkä juuri tästä syystä olen yrittänyt päästää irti hallinnasta, jotta voisin kuin huomaamatta luikahtaa noille vielä tuntemattomille vesille, joilla ajattelun eri rekisterit voisivat kohdata.

3. MUOKKAAMISESTA JA MAAILMASTA

Mahdollisuuteni maailman ”muokkaajana” eivät ole rajattomat. Täksi olenoksi syntyneenä olen sekä omaan elinkaareeni että tähän aikaan ja sen resursseihin rajattu toimija. Toimintani tosin vaikuttaa oman rajallisuuteni ulkopuolelle kommunikaatiossa, toisen kohtaamisessa. Prosessin aikana minulla oli voimakas kokemus siitä, että erityisesti muistini on jakautunut työryhmälle. En edes pyrkinyt muistamaan kaikkia teoksen osia koko ajan, vaan kysyin suoraan esiintyjiltä, miten tämä meni, mitä sinä tässä teit, jos en itse sillä hetkellä muistanut. Sitten kokeilimme asiaa, palasin siihen ehkä kehollisesti itse esiintyjien kanssa. Tällöin jotain koko ajan häviää, olemme jatkuvassa tislautumisen prosessissa. Ongelmallista siinä on se, että minun pitää olla erittäin tarkka havaitsemaan ja nappaamaan verbaalisesti kiinni niistä asioista, joiden on toistuttava, jotta tietyt kokonaisuuden kannalta oleelliset merkitykset varmasti ovat läsnä. Esimerkiksi Keisasen soolon lopussa oli hetki, jolloin hän teki niin sanottua vinkulelu-asiaa, jossa hän vetää lavat yhteen hurjalla voimalla ja joka kimpoaa vinkuvan äänen ulos. Jos tämä tapahtui niin, että hän tepsutteli puolivarpaillaan pieniä keveitä askelia tehdessään sitä, se viittasi selkeämmin baletin traditioon, sekä tyttömäiseen keveyteen. Jos taas hän teki muuten saman asian mutta raksain askelin, ei tuo viittaussuhde noussut esiin koska liikkeen laatu muuttui niin radikaalisti.

Esityskauden aikana pohdin paljon sitä, kuinka itse koen teoksen. Koska esityksen muoto asettui vasta ensi-ilta –päivänä, teimme vielä melkein läpi koko esityskauden tarkennuksia eri mediumien keskinäisiin ajoituksiin sekä laatuihin, kuten jonkin tietyn vaiheen keveyteen tai räjähtävyyteen.

Tarkennuksista huolimatta esitys eli paljon ja huomasin yhä selvemmin itsessäni tarvetta vakiinnuttaa monet kohdat sellaisiksi kuin ne olivat jossain esityksessä tai jollaisia ne olivat olleet harjoituksissa. Viimeisessä esityksessä otin tehtäväkseni ”vain kokea”, pyrkiä luopumaan tekijän roolista ja vain matkata teoksen kanssa. Silloin havahduin kunnolla siihen, että tämä tosiaan ei ole yksin minun teokseni. Se elää ja hengittää sen mukaan, miten ensemble sitä soittaa kulloinkin. Osa valinnoista joita he tekevät, palvelee mielestäni paremmin teoksen imua tai teemaa, osa taas tuntuu häivyttävän sitä, pyöristävän sen kulmia. Seuratessani esityksiä mietin, miksi. Kuinka kiinni

esimerkiksi esiintyjät ovat teoksen kokonaiskaaren piirtämisessä, hahmottavatko he sitä? Ja millaisena se heille näyttäytyy?

3.1. Toisto arvokysymyksenä

Luomistyö on valikoidun toiston prosessi. Ilmiöt ja ideologiat, jotka vaikuttavat ihmisen elämän piirissä, todentuvat henkilön ruumiillisuudessa ja toistuvat niissä tavoissa, joilla käytämme kehoamme liikkeessä. Työssäni minua on tähän asti erityisesti kiinnostanut seksuaalisuuteen, sensitiiviseen lihallisuuteen ja voimankäyttöön liittyvät asenteet, jotka kohdistuvat erityisesti naisiin ja tyttöihin. Jonathan Burrowsin puhui kesän kurssilla Munchenissa siitä, kuinka suurin osa tämän ajan koreografisista praktiikoista operoi kehollisten toimintamallien uudelleenmuotoilulla. Kysymys ei koske vain sitä, kuinka esiintyjä oppii irtautumaan liikkeellisistä manereista ja luomaan uudenlaista estetiikkaa. Syvemmillä tasolla kysymys koskee sitä, millaisia ajattelun rakenteita erilaiset keholliset praktiikat ja taiteelliset estetiikat ovat. Maailmassa olemisemme on ruumiillista, ja siksi se millaista ruumiillisena ihmisenä olemista luomme esityksessä, on suoraan yhteydessä siihen, millaista reaali maailmaa muovaamme teollamme.

Pyrin sekä tämän teoksen kontekstissa että yleisemminkin työssäni koreografina kohti kokonaisvaltaista kehonkäyttöä. Kokonaisvaltaisella tarkoitan tässä sitä, että keho toimii funktionaalisesti esimerkiksi siten, että reaktiivinen ja moniaistinen eläinvaisto ei ole poiskytkettynä. Tämä on eräänlainen radikaali valmiustila, jonka kautta liikuttaessa mysofaskiaaliset lihasketjut toimivat mahdollisimman optimaalisesti. Liikkumisen nautinto toimii eräänlaisena turvaverkkona vammojen varalle (Naharin, <https://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og> 22.3.2016). Oman historiani kautta tiedän, että ruumiillisen nautinnollisuuden ja liikkumisen eläimellisen riemun kieltäminen aiheuttaa katkoksia lihasketjutukseen, mikä taas on suoraan yhteydessä ihmisen kokonaisvaltaiseen hyvinvointiin. Miten ihminen voi asettua nähtäville muuttumatta kuvaksi? Miten tanssija pysyy ihmisenä olemisen materiaalisuudessa ja sen maailmasuhteen kysymisessä, jos teos operoi pelkästään niin sanotulla abstrakteilla tanssiliikkeillä? En väitä, ettei olisi erilaisia syitä ja tapoja päätyä abstraktin liikkeen äärelle. Minusta on kuitenkin mahdotonta ajatella, että abstrakti taide ei käsitelisi aina myös abstraktin käsitettä itseään.

Ihminen ei ole jumalan kuva, ihminen ei ole abstraktio jostain itsensä ulkopuolisesta, vaan jokainen meistä on uniikki eri tavoin ajatteleva olento. Uskon että ruumiillisuutensa kautta esiintyjän ja teoksen on mahdollista käsitellä ilmiöitä eri keinoin, kuten mukautumalla niihin, tuoden ne ajateltavaksi muistuttamalla niistä tai tehden jotain niiden vastaista, antaessaan niiden häivähtää siinä tavassa jolla esiintyjä asettuu esille ja liikkuu.

3.1.1. Kuva naisesta

Asian tai henkilön arvon määrittäminen pelkästään esteettisen kautta paljastaa nähdyn ja näkijän välisen valtasuhteen ja sen myötä jotain näkökeskeisyyden ongelmallisuudesta laajemminkin. Näkemisen kohteesta tulee helposti objekti, joka määrittyy katsojan katseen edessä kuvana. Kuva objektina, tai objekti toiminnan kohteena eivät tietenkään ole täysin sama asia, mutta ne kumpikin kietoutuvat samantyyppisen logiikan vyyhtiin. Katseen kohteen, joka erityisesti naisen keho on historiassa usein ollut, toimijuus katoaa helpommin, kuin jos toista lähestytään moniaistisena itsenäisenä toimijana, jota ei ulkopuolelta pysty koskaan tyhjentävästi ymmärtämään. Pelkän ulkomuodon työstäminen kadottaa ihmisenä olemisen mielekkyyden ja maailmasuhteen, se tyhjentää ihmisen pelkäksi kuoreksi, jolloin hänellä itsellään ei ole toiminnassa näennäisesti mitään väliä. Melkein kuin häntä ei olisi olemassa. Melkein kuin keho olisi säiliö, jossa mieli matkustaa ja josta se voidaan tarvittaessa eristää ulos.

Tanssitaiteessa nämä kysymykset tulevat mielestäni vääjäämättä esiin, kun teoksia muokataan ruumiillisen alueella ja joudutaan jatkuvasti neuvottelemaan kuvan ja ”kehollisen tapahtuman” välisestä suhteesta. Jos määritellään että on olemassa kehon käytön piirteitä (keveys, sirous, hallittu olemus, notkeus jne.), jotka ovat naiseen automaattisesti liitettäviä ominaisuuksia, niin silloin myös sellaiset praktiikat, jotka keskittyvät näiden kehon käytön ominaisuuksien tavoitteluun kyseenalaistamatta niitä, ovat osa pitkää naisiin kohdistuneen ruumiillisen väkivallan historiaa. Väkivallalla tarkoitan tässä erilaisia tapoja hallita kehoa ja alistaa se johonkin yleisesti hyväksytyyn muotiin, joka ei välttämättä vastaa tuon henkilön omaa ruumiillista todellisuutta ja kokemusta maailmasta. Kehon käytön rajaaminen on kuitenkin yksi aivan keskeinen koreografian rakentamisen tapa. Siksi yritin teoksen tekemisen prosessissa kannustaa työryhmän jäseniä olemaan

aktiivisia sen suhteen, että he kommunikoisivat omaa suhdettaan siihen, mitä minä koreografina ehdotan. Jotta uskallan olla tarkka siinä mitä toivon esiintyjän tekevän, minun täytyy pystyä luottamaan siihen, että tuo toinen ihminen ei vain kyseenalaistamatta noudata ohjeitani kuuntelematta itseään. Kauniiden ja ylevien liikkeiden historia eräänlaisena hyväksyttynä lihallisuuden ongelman ratkaisuna, tekee minut välillä surulliseksi, koska koen että se vaikuttaa edelleen niin voimakkaasti siihen mitä erityisesti valtaväestö tanssilta odottaa. Ei siksi, ettei maailmassa saisi olla kauniita tai seksikkäitä asioita, vaan siksi että sekä liikkeen että liikkujan ulkoinen kauneus tunnutaan usein edelleen nähtävän arvoksi sinänsä erityisesti tanssin kontekstissa. Ulkoinen kauneus taiteen arvon mittana operoi myös jossain määrin seksismin tavoin. Seksismissä seksuaalisuuden ja siihen liittyvän lihallisuuden voima esineellistetään tai kuvallistetaan. Siinä pyritään poistamaan seksuaalisuuden toiminnallisuus ja tämän toiminnallisuuden merkitys elämälle tekemällä siitä toiminnan kohde, sen sijaan että se käsitettäisiin yhdeksi keskeiseksi ihmisen maailmassa olemisen tavaksi. Sen sijaan että kysyttäisiin mitä tanssiteos kertoo maailmasta, ollaan paljolti, jollei pelkästään, kiinnostuneita siitä miten taitavia tanssijat ovat ja miten sujuvasti liikkeet on sommiteltu yhteen. Koen että tanssi käsitteenä on monelle, ehkä erityisesti nykytanssiin perehtymättömille, mutta myös sen kentällä toimiville tekijöille, edelleen kuin tyttö, jonka arvoa mitataan kauneudessa tai viihdyttävyydessä. Tämä kumpuaa siitä ristiriidasta, että vaikka tanssitaiteessa on kysytty näitä kysymyksiä jo vuosikymmenten ajan, vaikka teoreetikot ovat analysoineet kaiken tämän ja enemmän, jo monia kertoja, niin edelleen valtavirran käsitys tanssista on hyvin vanhanaikainen. Tämä puhe kumpuaa myös siitä kokemuksesta, joka minulla on henkilönä suhteessa tanssiin. Syy miksi tanssin, oli jo lapsena paljolti se, että siinä sain jäsenystä ruumiilliselle maailmassa ololleni. Siinä hahmottui aina edes jollain tapaa jotain siitä, mitä on ihmisenä olemisen materiaalinen todellisuus, vaikkakin se suodattui aina melko heteronormatiivisen kuvaston lävitse. Siitä huolimatta lihallinen harjoittaminen ankkuroi minua maailmaan. Kunnes pienenä viitosluokkalaisena aloin pohtia, miksi olen olemassa ja mitä tapahtuu kuoleman jälkeen. Silloin ei kenelläkään, vähiten tanssiharrastuksella satutansseineen ja rentoutusharjoituksineen, ollut enää mitään sanottavaa. Ainut ihmisen kuolevaisuutta mielestäni riittävän aktiivisesti pohdiskelleva yhteisö oli vanhoillis-lestadiolainen herätysliike,

johon lopulta liityin kahdeksannella luokalla. Se oli ainut jäsenitys, joka todella vaati minua ottamaan aktiivisen suhteen itseensä ja maailmaan, väittäessään muun muassa että keho on syntinen ja että on olemassa oikea tapa elää. En osannut kyseenalaistaa tuota ruumiin ja mielen, sekä maailman ja transendentin kahtia jaotteluun perustuvaa ajattelua, kun koko yhteiskunta ympärilläni, siinä mittakaavassa kuin minulla Pohjanmaalla vuonna 2004 oli mahdollista hahmottaa, rakentui samalla logiikalla. Oli helppo päätellä, että näin siis varmasti on, koska ympäröivän ajattelun jäsentymien vaikuttaa tukevan näitä väitteitä, joita herätysliikkeen piirissä oli.

Koska tanssi oli minulle niin tärkeä ja rakas harrastus, koin erityisen tärkeäksi kitkeä sen nyt totaalisesti irti itsestäni. Koin että historiani takia, minulla oli erittäin painava syntitaakka, ja vaara pudota takaisin ruumiillisuuteen, siitä puhumattakaan, että taistelin samanaikaisesti myös bi-seksuaalista suuntautumista vastaan itsessäni. Monien mutkien kautta löysin kuitenkin lopulta ensin takaisin tanssin pariin, sitten Teatterikorkeakouluun ja vielä hieman myöhemmin koreografian opintojen ääreen. Ja vasta täällä olen kokenut, että saan kysyä niitä kysymyksiä täydessä mitassaan, joille ei aiemmin ollut paikkaa eikä tilaa. Koen että taide on ainut paikka, jossa on turvallista kysyä maailmassa olemisen luonnetta, koska taiteessa ei lähtökohtaisesti ole yhtä ideologiaa, ei oikeaa eikä väärää. Siksi taide on niin tärkeää. Ja siksi on niin tärkeää ymmärtää millaista maailmaa oma taiteellinen toiminta rakentaa.

Kysymys kuvasta on minulle siis samalla kysymys siitä, millaista maailmaa aistien välinen hierarkia tuottaa ja millaista suhdetta ruumiillisuuteen kuvan, kehosta tai sen tapahtumallisuudesta irtautumisen, kautta hahmottuminen tuottaa. Liittyen sukupuolittuneeseen fyysisten ominaisuuksien jakoon: esimerkiksi herkkyys tai syöksyvä voima eivät ole ominaisuuksia, jotka kuuluvat eksplisiittisesti sukupuoleen. Ne ovat elämässä selviytymiseen tarvittavia ominaisuuksia, joihin meillä kullakin on yksilöllisesti erilaisia taipumuksia. Harrastaessani tanssia en koskaan oikein ymmärtänyt, miksi minun piti esittää poikaa voidakseni tanssia tiettyä roolia paritanssissa tai miksi vain ryhmän pojat saivat rooleja sotatansseissa, joissa pääsi hyppimään hurjasti ja huutamaan kovaa. En myöskään ymmärtänyt, miksi vielä ammattiopinnoissa selkäni takana balettitunnilla kuulin supistavan, että ”Soili hyppää kuin mies”. En tiedä oliko se pahantahtoista vai havainto suhteessa baletin historiaan, mutta en hyppää kuin mies. Hyppään kuten minä hyppään.

Ja jos se, miten teen asioita, liittyisi minun kohdallani jompaan kumpaan sukupuoleen, niin pikemminkin naiseen, joka biologisesti olen. En pidä todenmukaisena länsimaista jaottelua, jonka mukaan maskuliininen on yhtä kuin mies ja feminiininen yhtä kuin nainen. Ominaisuuksia voidaan tarvittaessa luokitella maskuliinisiksi tai feminiinisiksi, mutta niiden jonkinlainen toiminnallinen tasapaino on se, mitä jokaisen yksilön tulisi minun mielestäni tavoitella omista lähtökohdistaan, eikä mukautuakseen johonkin yhteiskunnalliseen sukupuolittuneeseen muottiin.

Jos minulta kysytään mikä on kaunista, niin vastaan, että ne hetket kun ajattelu tapahtuu. Niin näyttämön kuin harjoitussalin ruumiillisessa materiaalisuudessa, jossa työryhmän kanssa heittäydytään kohti tuntematonta. Kaunista on minusta sen nöyryys, jolla esiintyjä jokaisessa esityksessä suostuu epäonnistumisen mahdollisuuteen, suostuu siihen tosiasiaan, että ei voi koskaan valita ennalta onnistuvansa, mutta yrittää silti kaikkensa. Minulle kauneutta on se, että ihmiset uskaltavat sanoa mitä ajattelevat, kuunnella vastaväitteitä ja eriäviä mielipiteitä, ja pysyä kannassaan tai vaihtaa mielipidettä sen mukaan mitä ajattelevat noista kommentaareista. Minusta kaunista on se, että ihmiset pysähtyvät kuuntelemaan ja ihmettelemään. Minusta kauneutta on se hallitsematon moninaisuus, jolla elämä ilmenee. Se merkityksien edes-takainen liike, jossa ajatukset kirkastuvat ja sumentuvat vuorotellen. Jos kauneus on katsojan silmässä, niin täytyy olla tarkkana siitä millaiset rakenteet silmää opettavat.

Juuri tämän kuvallisuuden kysymyksen takia minulle oli tärkeää miettiä myös yleisön ruumiillista suhdetta esitykseen. Siksi ääni, joka operoi yleensä näkymättömänä, oli oleellinen. Näkeminen on ja vaatii etäisyyttä. Mietin, onko näkemisen valta syntynyt tarpeesta olla koskettamatta toisia. Liittykö tämä siihen, että seksuaalinen kanssakäyminen on rajoitettu yhteiskunnassamme hyvin tiukkoihin raameihin, jotta periytyminen olisi aina mahdollista jäljittää ja omaisuus siirtää oikealle henkilölle? Jollain tapaan patriarkaarinen jälkeläisten selvittäminen on näkymättömän legitimoimista. Aikana, jolloin ei ollut mahdollista tehdä geenitutkimusta, äiti oli kuitenkin aina näkyvästi äiti, kantaessaan lapsen mahassaan. Miehen isyys, tapauksessa jossa naisella olisi ollut useampia seksikumppaneita, oli mahdotonta varmuudella selvittää. Siksi patriarkaatin periytyvä valta vaatii ehdottomasti juuri naisen yksiavioisuutta, ollakseen legitiimi.

Tämän takia kuvan kysymys on myös kysymys katsojan vallasta. Tuon kuvan perspektiivin rikkominen on aina väistämättä pluralismin kysymys. Se on kysymys erilaisuudesta ja ekologiasta, ja se on aina pohjimmiltaan feminismin kysymys, siinä mielessä kuin feminismi on nähtävissä taisteluna maailman kahtia jakamisen absoluutiota vastaan.

3.1.2. Tavin soolo

Katriina Tavi esittää Wind Etudessa soolon alkaen tilanteesta, jossa muut esiintyjät seisovat ja Tavi on polvillaan maassa. Hän peruuttaa kaikkia neljää raajaansa käyttäen pois ryhmän luota ja kääntyy kohti pimeänä olevaa muuta tilaa ja kohti yleisöä. Kun hän konttaa kohti yleisöä, hänelle syttyy spotti, jonka valoon hän saapuu yleisön nähtäväksi. Hän katselee yleisöä ja alistumisen eleenä painaa katseensa ja päänsä alas ja valuu maahan asentoon, jossa hänen takapuolensa jää ilmaan. Tässä hetkessä valokeilassa on samaan aikaan läsnä nainen ja jotain suden- tai ylipäätään eläimen kaltaista. Siinä yleisön ja esiintyjän välille muodostuu kuilu, joka muistuttaa erillisyydestämme katsottavaan kohteeseen ja siitä, kuinka tuo etäytyminen voi tapahtua yllättäen ja nopeasti. Se on yksi keino päästä etäälle tapahtumasta, joka ei välttämättä ole miellyttävä tai jota ei ole helppo kohdata.

Soolo sai alkunsa kahden tehtävän yhdistymisestä. Ensimmäinen oli hengityksen tempoa ja pehmeyttä hakeva ryhmätehtävä, jossa keskityttiin lattialle ja sieltä ylös virtaavaan liikkeeseen, pyrkimyksenä jatkuva



Kuva 2. Jouni Ihalainen

eteneminen ja siitä käsin niin sanotun perille pääsyn kehollisen tai vaistonvarainen tunnistamisen. Toinen oli sukupuolittuneiden kuvastojen tutkimukseen liittyvä tehtävä. Siinä edellisen tehtävän perillepääsyn hetkeen lisättiin pysähtymisen lisäksi virittyminen erilaisiin muotoihin. Katriina soolon ensimmäisessä versiossa tämä tarkoitti sitä, että hän painui lattiaan ja nousi sieltä, päätyen ylhäällä ja alhaalla erilaisiin alistuviin, mahtaileviin, pullisteleviin, pupumaisiin, nöyristeleviin, lyyhistyneisiin kolmiulotteisiin muotoihin tai erilaisten auktoriteettiasteiden ruumiillisuuksiin, virittäen ne tietoisesti sukupuolittuneen jaon kautta. Ensimmäinen versio oli rakennettu näillä tehtävillä Katriinan improvisoinnista. Se oli kolmiulotteisuudessaan ja erilaisien voimien ja jännitteisyyksien vaihtelun virtana lumoava.

Soolon olemassaolon alusta asti minulle oli selvää, että tämä soolo on jonkinlainen painavan väitteen paikka teoksessa. Se on yksi selkeimmin yhteen tiukkaan pisteeseen tilassa painautuva kohta, ja siksi koin lopulta välttämättömäksi muuttaa sitä radikaalisti. Sain palautetta, että ensimmäinen asento maassa oli kiinnostava ja toivottiin, että olisin käsitellyt sitä pidemmälle. Itse etsin tuossa vaiheessa prosessia teoksessa paikkaa hyökkäävyydelle ja eläimelliselle liikkumisen tavalle. Olin hakenut sellaista ”kehä”-kohtauksessa, mutta se oli nyt kulkeutumassa kohti ihmismäisempää olemista ja beatin valtaan antautumista. Siksi päädyin muokkaamaan Tavin sooloa sellaiseksi, että hyökkäämisen voiman, alistumisen ja kuolleen tai hyväksikäytetyn ruumiin elementit tulisivat esiin.

Painettuaan ensin katseensa ja sitten itsensä maahan Tavi esittää sarjan hyökkäyksiä, perääntymisiä, valumisia, lattian pintaa pitkin nuohoamisia ja jännittymisiä asentoihin, jotka muistuttavat raiskauksesta ja seksistä. Soolo päättyy siihen, että Tavi palaa katsomaan yleisöä istuen perinteisessä ”merenneito” –asennossa ja raahautuu takaisin pimeyteen. Oleellista soolossa on myös se, että Tavi antaa kehonsa olla mahdollisimman raskas koko ajan, jolloin lihallisuus pysyy näkyvissä sen sijaan että sitä pyrittäisiin häivyttämään.

3.1.3. Toimijuus

Teoksen sisäosan alkuun oli pitkään suunnitteilla äänigalleria-osa. Ajatuksena oli aktivoida yleisö liikkumaan tilassa itsenäisesti omia mielenkiintojaan seuraten. Tilan seiniin oli asetettu pieniä kaiuttimia, joista piti tulla erilaisia uskontunnustuksia ja puheita liittyen rajoihin, joita me yhteiskunnan

kasvatteina, ja erityisesti naisina, laitamme itsellemme ja toisillemme. Näiden puheiden oli tarkoitus kuulua sen verran hiljaa, että niitä olisi mentävä kuuntelemaan todella lähelle. Tarkoitus oli Mette Ingvarnsenin teoksesta *69 Positions (2014)* inspiroituneena käyttää galleriatilanteen lukuohjetta sen mahdollistamiseen, että yleisö saadaan tottumaan tilaan sellaisena, että he itse voivat valita mistä näkö- tai kuulokulmasta he haluavat tapahtumia tarkkailla, tai miten paljon he haluavat niihin itse osallistua.

Toisaalta halusin antaa konkreettisesti äänen esiintyjille heidän puheensa muodossa. Tätä äänigalleriaa varten työstettiin puheita, jotka esiintyjät itse kirjoittivat antamieni kirjoitustehtävien pohjalta. Ensimmäinen tehtävänanto oli kirjoittaa siitä, mihin usko ja toinen oli kertoa jostain, mitä on aina halunnut tehdä, mutta jonka eri syistä on jättänyt tekemättä. Olimme puhuneet paljon ruumiillisesta tiedosta, jonka siirtyminen sukupolvelta toiselle on paljolti katkennut ja ulkoistettu terveydenhoitolaitokselle. Olimme puhuneet paljon vaistosta ja itsensä kuuntelemisesta. Olin myös itse kirjoittanut tekstin nimeltä uskontunnustus, joka ehkä osaltaan myös ohjasi kirjoittamisen suuntaa, tai antoi ainakin yhden mahdollisen strategian kirjoittamiselle (liite 1.). Sen loppuosa oli tehty kalevalaiseen runomittaan, eli laulettavaksi, ja tuo olikin sitten se laulu, joka teoksen lopussa laulettiin. Tekstien pohjalta nousi esille paljon kehotietoisuuden, itsensä pienentämisen ja häpeän kysymyksiä. Luimme tekstejä ja puhuimme niistä yhdessä. Joitain pyysin kirjoittamaan uudelleen tiukemmalla rajauksella, joka kumpusi heidän alkuperäisestä tekstistään. Yksi näistä oli esimerkiksi kirje äidille, niin omalla kuin kiltin äidin sisäiselle äänelle meissä, joka saa meidät pysymään turvallisella alueella (Pinkola Estés 2014, 90).

Lopulta ääni-galleria ei kuitenkaan ollut teokselle välttämätön ja sen toteutus suhteessa teoksen kokonaisuuteen ei toiminut ja siksi se poistettiin kokonaan. Vielä noin kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa teoksen muoto johdatti siihen, että yleisö oli täysin vapaa liikkumaan tilassa. Esityksen sisäosa tapahtui ympäri tilaa, välillä samanaikaisesti eri puolilla. Tämä aiheutti eräänlaisen ajallisuuden ongelman. Jotta olisin voinut varmistaa, että ne elementit, joiden oli tärkeää tulla huomatuiksi niiden välisten asiayhteyksien takia, minun olisi pitänyt pitkittää monien asioiden kestoja. Tässä kohtaa kuulin koeyleisöiltä kommentteja, kuten että asioiden keskinäiset suhteet jäävät epäselväksi, että mitään ei kehitellä ja tästä kehittelemättömyydestä kai

kumpusivat puolestaan kommentit siitä, että asioita haluaisi katsoa pidempään.

Tässä kohtaa minulle tärkeitä elementtejä olivat kokijan ruumiillisen reagoinnin aktivoiminen esityksen suuntaa muuttamalla, kuuntelemisen yksityinen kokemus, tapahtumien ilmestymisen ja häviämisen unenomainen tai assosiatiivinen logiikka, villeys ja tietynlainen arvaamattomuus, esiintyjien pysyttäytyminen kolmiulotteisina kuvaksi muuttumisen sijaan, toisaalta kuvallisuuden käsittely viemällä tapahtumat kauas yleisöstä, sekä erityisesti se että kaikki toiminta pysyisi mahdollisimman lihallisena ja painavana. Tajusin, että sellainen kokonaisvaltainen äänen tilallinen koreografia, jota olin lähtenyt tavoittelemaan, ei olisi tässä tapauksessa mahdollinen. Yritin löytää tasapainoa tilanteelle, joka avautuisi pohdiskeluun kutsuvana rauhallisena tilanteena sekä sille että esitykselliset tilanteet pääsisivät kuitenkin etenemään tilassa vauhdilla ja voimalla. Koin että esiintyjien on tärkeää kokea, ettei heidän tarvitse varoa liikaa, jotta juuri nuo tärkeät laadut, kuten lihallisuus ja villeys, pääsevät tulemaan esiin. Nyt tilassa oli kuitenkin hurja määrä muuttujia: matalalla ja eri kohdissa roikkuvat lamput, hämärä ja toisaalta liikkuva valo ja sekä yleisön että esiintyjien toiminnan ajoituksen vapaus. Pelkäsin että tämä saa aikaan varomista, odottelevaa aikaa esiintyjän työssä ja lihasjännitettä.

Kun sitten asetin yleisön melko rajatulle alueelle, ratkesi tämä mahdollisesti liian monen liikkuvan tekijän ongelma, niin ironista kuin se onkin. Jotain tuosta yleisön tilassa vaeltelun ja ihmettelyn ajallisuudesta kuitenkin säilyi teoksen lopullisessa muodossa. Kun nuo lähtökohdiltaan melko yksinkertaiset kohtaukset, joiden olin ajatellut tapahtuvan samanaikaisesti, ilmestyivätkin pimeydestä vuorotellen, niille lankesi erilainen painoarvo. Se nosti esiin kysymyksen siitä, ovatko nuo asiat tarpeeksi syviä ollakseen esillä tällä tavoin. Jouduimme toteuttamaan luunaisen operaation, ja laulamaan yhdessä noiden kohtausten luiden päälle sen lihan, joka teki niistä tuntuvia, todellisia ja reheviä. Juuri niiden erilleen vetäminen pakotti jokaisen meistä kysymään, mitä juuri nämä kohtaukset ovat ja mitä juuri näiden asioiden kautta on pyrkimässä esiin?

Kaikki keskustelut, tekstien hiominen ja äänittäminen, itsenäisten työskentelyjen hetket olivat äärimmäisen tärkeitä työvaiheita, joiden kautta teimme tilaa esiintyjien henkilökohtaisuudelle sekä noiden kokemusten

jakamiselle. Tällöin artikuloituivat juuri esiintyjien ruumiillisen maailmassa olemisen kautta ilmentyvät asiat, eivätkä pelkästään omani. Toisaalta koko ajan on kuitenkin selvää, että olemme tekemässä teosta ja suuntaamme omien kokemustemme kautta kohti sitä. Esiintyjät mainitsivat usein ääneen tästä neuvottelusta, jota he kävivät itsensä kanssa siitä, mitä kohti suodattaa omia kokemuksia ja ajatuksia, kun kyse ei ole terapiasta ja meidän ensisijainen päämäärämme on ajatella, ei parantua.

Minulle on koreografina tärkeää, että esiintyjä pystyy harjoitusvaiheessa itse tutkimaan teoksen kysymysten kenttää, vaikka teos lopulta olisi todella tiukasti muotoon rajattu täysin koreografijohtoisesti. Silloin rajausta kuitenkin edeltää tutkimuksellinen vaihe, jossa esiintyjä voi itsenäisesti tutkia teemoja, joita olen ehdottanut kutsuessani heitä mukaan työryhmään. Kamppailen tässä kohtaa usein sen kanssa miten paljon aikaa antaa asioille. On haasteellista työskennellä siten, että pyritään jossain määrin kaivautumaan henkilökohtaisen alueelle, mutta samalla välttämään sekä traumapisteistä mahdollisesti purkautuvat ihmisten totaaliset lukkiutumiset että itseilmaisuuksiin jääminen. Wind Etude - työryhmän kanssa oli sillä tavalla hieno tilanne, että pystyimme hyvin suoraan kysymään ja kommunikoimaan keskenämme. Sekä minä että esiintyjät sanoimme hyvin suoraan toisillemme silloin kun olimme hukassa sillä tavalla, että koimme olevamme ulkona tutkimuskentästä. Pystyimme myös antamaan tilaa jokaisen esiin purskahtaville kivuille, joita esimerkiksi tasaiseen beat:iin asetettu selkärangan aaltoliike aiheutti.

Yksi lopulta keskeisistä harjoituksista, joita teimme esiintyjien kanssa, oli ”luunainen-score.” Sen äärellä tuli erittäin havainnolliseksi, kuinka erityisesti lantion alueen lihallisuuteen liittyy paljon sosiaalista painetta ja kieltoja. Tavi artikuloi jaetun kokemuksen siitä, kuinka luihin keskittyminen lantion liikkeessä tekee sen helpommaksi, koska siitä poistuu eräänlainen häpeä, toisin kuin lihallisuuteen keskityttäessä.

Minusta on kiinnostavaa koettaa pysyä kiinni siinä ajatuksessa, että meidän ajattelumme mahdollisuudet ovat olemassa meidän ruumiillisuudessamme. Me olemme ajatuksemme. Toisaalta kehon erottaminen itsestä on varmasti palvellut monenlaisissa tilanteissa.

Produktiomme harjoitusprosessin aikana Koskinen joutui sairaalahoitoon tulehtuneen haavan takia. Hän joutui käymään läpi paljon verikokeita, joista hän ei pidä. Tällaisesta tilanteesta selviämiseen huomattavasti parempi

työkalu on ehkä juuri kehon ja mielen erittely, jolloin pystyy kestämaan ruumiillisen inhotuksen tai kivun tunteet helpommin luodessaan illuusion omasta etäisyydestä niihin.

Wind Etudessa halusin tuoda näyttämölle voimakkaita naisia, jotka eivät palaudu kuviksi ja joiden sensuaalinen ja seksuaalinenkin lihallisuus ei palaudu kaupalliseen seksiobjektien kuvastoon. Koen meidän onnistuneen tässä, ja onnistumiselle oli välttämätöntä, että oli aikaa keskusteluun. Keskustelun pohjaksi toin työryhmälle luettavaksi kaksi tekstiä: Johdannon kirjasta *Naiset jotka juoksevat susien kanssa* (Pinkola Estes 2014, 13) ja artikkelin *Visual and Acoustic Space* kirjasta *Audio Culture – Readings in modern music* (McLuhan 2004, 67), joiden koin yhdessä tiivistävän lopulta hyvin kysymyksenasetteluni. Koen, että ollakseen muuttumatta kuviksi, pysyäkseen toimijoina näyttämöllä, oli esiintyjien ymmärrettävä kysymyksenasettelu, tai kysymyksen kenttä, ja kysyttävä omaa suhdettaan siihen ja vasta sen kautta keskusteltava minun näkemysieni kanssa.

3.2 Kuuntelu

Luin joitain vuosia sitten Slavoj Zizekin teosta *Ideologian ylevä objekti*. Sen äärellä innostuin suunnattomasti Lacanin halun graafista. Se havainnollistaa valtavaa ajatuskokonaisuutta. Yksi kohta sitä on signifioija, merkitsijä, joka menee graafiin sisään ja ulos tulee merkitsemisen prosessista ylitse jäävä ääni. Tuo graafi outoudessaan sysäsi minut ihmettelemään sekä henkilön että teoksen identiteetin rajautumisen prosessia. ”---Meidän täytyy käsittää ääni tiukasti lacanilaiseen tapaan: ei merkityksen läsnäolon itselleen ja täyteen kantajana (kuten Derrida), vaan merkityksettömänä objektina, merkitsevän toiminnan, capitonnagen, objektimaisena jäänteinä ja ylijäämänä: ääni on se, mitä jää jäljelle sen jälkeen, kun vähemmän signifioijasta ”tikkaamisen” takautuvan operaation, joka tuottaa merkityksen. Äänen objektimaisen statuksen selkein konkreettinen ruumiillistuma on hypnoottinen ääni: kun samaa sanaa toistetaan meille epämääräinen aika, sekaannumme, sana menettää viimeiset jäljet merkityksestään ja jäljelle jää vain sen liikkumaton läsnäolo, jolla on eräänlainen unettava, hypnoottinen voima. Sellainen on ääni ”objektina”, merkitsevän operaation objektimaisena ylijäämänä” (Zizek 2005, 150).

Vaikuttimieni kuuntelu, sen kuuntelu mistä käsin tekijänä valitsen ja toimin, sen kuuntelu millaisesta maailmasta, traditiosta ja konventioista käsin toimin auttaa minua ymmärtämään miten ja mistä kaikesta käsin teos rajautuu teokseksi. Miten minun haluni tai työryhmän jäsenten halut vaikuttavat teokseen? Voimmeko koskaan ulkoistaa itseämme taiteen tekemisen prosessista? Olemmeko me aina teoksessa mukana? Voinko koskaan paeta itseäni, vai löydäkö väistämättä teoksen uumenista aina jotain itsestäni, jos vain kaivaudun riittävän syvälle? Tähän hetkeen saakka kertyneen runouden harjoittamisen kokemuksen perusteella jokaisen tekemäni teon lomasta löytyy samalla jotain uutta minusta.

Ääni merkitsemisen prosessin ylijäämänä kietoutui koreografisiin kysymyksiini monessakin mielessä. Olin pohtinut muun muassa sitä, onko liikkeen ja teoksen muoto se asia, joka tuo esiin sen mitä haluan sanoa? Ehkä osittain siitä syystä olinkin usein vaikeuksissa teoksen rajaamisen kanssa. En useinkaan halunnut ensisijaisesti sanoa jotain, vaan kysyä. Minulla oli ristiriitaisia ajatuksia siinä, että itse muiden teoksia seurattessani usein pohdin mitä teos väittää maailmasta, sen sijaan että olisin tarkkaillut sitä aktiivisena kysymisen prosessina, kuten tekijänä halusin ajatella. Tämä kertoo paljon myös siitä, että taideopinnoista huolimatta olin edelleen melko tottunut passiivisen katsojan rooliin. Mutta se kertoo myös siitä, että monet teokset itsessään ehdottavat sellaista katsomisen tapaa.

Zizekin mukaan vallankumous tapahtuu aina takautuvasti. Taakse kallistuva vaikutus ”koetaan jonain, mikä oli olemassa jo alusta asti” (Zizek 2005, 151). Maailman jo jonkinlaiseksi väittäminen tuntui vahvistavan valtavirran historiankäsitystä, kun taas ilmiöiden uudelleen kysyminen vaikutti paljastavan niitä kytköksiä, jotka historiankirjoituksessa ovat jääneet vähemmälle huomiolle, tai kokonaan piiloon. Juuri tämä piirre Pinkola Estésin kirjan psykoanalyttisessä tarinankertojuudessa vetoaa minuun. Hän palauttaa kuuluviin niitä naisten ääniä, jotka lineaarisen historiankirjoituksen legitimoimiseksi on täytynyt lakaista pois näkyvistä.

Wind Etuden lopullinen muotoon asettaminen tuntui siis ongelmalliselta. Minulla oli käsitys siitä, mitkä ilmiöt liittyivät niihin kysymyksiin, joita pohdin. Halusin hahmottaa ihmisen ruumiillisena tapahtumisen ja kuvaksi ”jäämisen” suhteita, ja sitä kuinka nuo ilmiöt liittyvät esimerkiksi luonnon ja naisen yhteen liittämisen historiaan. Olimme kehitelleet kohtauksia ja teoksen materiaalisia elementtejä, jotka olivat valikoituneet sen perusteella, että niissä

oli läsnä aina jotain näistä kysymyksistä. Esimerkiksi puistikko paikkana, ulvonta, tietynlaiset asennot, jotka liittyivät naisen fyysiseen alistamiseen, konttaaminen, Teatterisalin rakenteiden soittaminen, resonanssilaulu, kehä sosiaalisena muotona, lihan painon salliminen ja niin edelleen. Niiden asettuminen suhteessa toisiinsa teoksessa oli kuitenkin epäselvää viimeiseen asti.

Se ei ole ihme, koska kysymysten kenttä jota yritin jäsentää, on valtava. En myöskään ole aiemmin ollut tekemässä teosta, jossa ei porauduta tiukasti rajattuun tutkimusalueeseen, vaan läsnä on samanaikaisesti useita toisiinsa liittyviä rakenteita ja ilmiöitä. Tämä oli kuitenkin tiedostettu valinta ja riskinotto. Taide, ja miksei erityisesti koreografia, on tällaiselle asioiden suhteisuuden kysymiselle sopiva paikka. Koen että teoksen muovaamisen prosessi konkretisoi noita kysymyksiä, kun se haastaa ne ”palaamaan” maailman materiaalisuuteen.

Pohdin että Lacanin halun graafista voisi jäädä jäljelle äänen lisäksi myös liike. Liike siinä mielessä, kuin se on koko ruumiillisen todentumisemme läpi virtaavaa elämän liikettä. Wind Etudessa oli paljon yksinkertaisia liikkeellisiä tehtäviä, joissa kaikissa keskeistä oli se, että sen toteutuminen läpäisi koko ruumiin. Tässä tuulesta inspiroituneessa liikkeen kaikumisen logiikassa on oleellista se, että jokainen solu on mukana liikkeen tapahtumisessa. Tämä tuo näkyväksi ajan, joka kuluu liikkeen virtaamiseen ruumiillisuutemme läpi. Ruumiillisen ajan ero johonkin muuhun, on hyvin vaikea selittää sanallisesti, mutta kokemuksena se on minulle selkeästi havaittavissa. Uskon että se on tekemisissä liikkeen havainnoinnin kanssa. Jos liikkuja itse ei suuntaa havaintoa lihan painoon, se ei ehkä voi myöskään näyttäytyä ulospäin.

Tästä hieno esimerkki oli Altmetsin tekemä matka Elektroshaman –nimisen soolon kanssa. Siinä on muutamia päällekkäisiä, harjoituksissa rinnakkain kehiteltyjä liikkeellisiä tehtäviä. Niistä keskeisin on kuitenkin rintakehästä selkärankaan alas kulkeva etu-taka –suuntainen aalto. Se alkaa lähtökohtaisesti rintakehästä ”beat:llä” ja on tempoltaan aika nopea. Siksi se on kauan tehtäessä hermotuksellisesti melko haasteellinen. Huomasin että hän kamppaili melko pitkään sen kanssa, että antoi tuon yksinkertaisen tehtävän tapahtua kaikessa lihallisessa potentiaalissaan. Kun tapa tehdä sitä kokonaisvaltaistui, ilmaantui myös jumeja selkään. Liike on melko rajua ja ehkä meille nykytanssin tekijöinä hieman poikkeava. Samanaikaisesti kun tuo jumiutunut tila poistui, soolo lihallistui, hurjistui ja tuli painavaksi. Ottamalla

oman aikansa ja tilansa, se opetti itse meille, kuinka integroitua suhteessa siihen, niin että liike hoiti ja lisäsi elämänvoimaa kehon vaurioittamisen sijaan. Altmets itse sanoi, että hän koki oppineensa tuossa prosessissa jotain uutta tämänkaltaisesta liikkeestä ja hänen omasta suhteestaan siihen.

Toisaalta kuuntelun kautta nousee esiin kysymys muutoksesta ja sen kautta ajasta ja ajan suhteellisuudesta. Tämän ajatuksen äärelle tulin omien niin sanottujen kehollisten ongelmieni kautta. Minulla oli vielä pitkään ammattipintojen alussakin käsitys siitä, että selkäni ei tulisi liikkumaan kunnolla, vaikka tekisin mitä. Sitten tutustuin feldenkreis –metodiin, jonka myötä aloin ymmärtää solujen jatkuvassa uusiutumisessa piilevää muutoksen mahdollisuutta. Sanotaan, että koko luuston uusiutumiseen menee n. 4 vuotta. Se millaisia liikeratoja toistan tuon neljän vuoden ajan, määrää osaltaan sen, yhdessä geenien ja muiden tekijöiden kanssa, millainen luusto minulla on neljän vuoden kuluttua. Muutoksen mahdollistuminen kuitenkin edellyttää, että pystyn kohtaamaan sen, millainen olen nyt. Minulle tämä on kuuntelua. Tämän hetken todellisuuteen virittäytymistä, jotta muutos voisi olla mahdollinen. Jos pyristelen eroon kehostani silloin, kun materiaalista todellisuuttani on vaikea kohdata, luon itseäni tunnettomia alueita. Silloin en voi ”ottaa koko kehoani, opettajaani, mukaan”, kuten Deborah Hay kehotti tekemään Teatterikorkeakoululla pitämällään kurssilla keväällä 2015. Se tarkoittaa sitä, että kieltäydyn siitä tiedosta, johon minulla ruumiillisena olentona on pääsy. Se liittyy meidän vaistonvaraiseen kykyymme tietää mikä meille on parasta. Kuten Malcolm Manning sanoi eräällä kurssilla vuonna 2010, olemme aina paras ratkaisu siihen elämään, jota olemme eläneet.

Kuuntelu on dialogisen työskentelyn peruspilari. Se on myös hiljaisuutta ja mietiskelevyyttä esiin kutsuva lähestyminen tekemiseen. Kuuntelu – orientoitunut työskentely on myös introvertille tyypillinen tapa työskennellä. Itse sijoitun introvertti-ekstrovertti –akselilla luultavasti johonkin puoliväliin. Jotta pystyn ajattelemaan vapaasti, on tärkeää että työryhmän keskinäinen dynamiikka on itsenäistä työskentelyä ja toisten kuuntelua tukevaa. Kuuntelu käsitteenä on läsnä työssäni tällä hetkellä monessa eri mielessä.

3.2.1. Laulu

Kun ääni voi tapahtua vapaasti, me hengitämme vapaasti. Kun me hengitämme vapaasti, olemme ruumiillisen läpäisevyyden ja resonanssin tilassa. Toisaalta silloin myös päästämme hengityksen tarttumaan

rakenteeseemme, samaan tapaan kuin tuuli tarttuu puun oksaan. Minua kiinnosti äänen tapahtuminen ruumiissa, se miten eri taajuuksien ääniaallot olisivat esiintyjän havaittavissa ruumiillisesti. En halua sulkea äänen tuottamista, laulua tai puhetta pois kinestesian alueelta. En väitä, että minulla olisi välineitä toimia äänen kanssa sillä tarkkuudella ja tavalla, joka lauluteknisesti harjaantuneella muusikolla on. Väitän kuitenkin, että on äänenkäytön alueita, joihin minulla ruumiillisen todellisuuteni kautta on ihmisenä aina pääsy. Niinpä meillä on teoksen lopussa kohta, jossa esiintyjillä on kinesteettinen laulutehtävä.

Siinä heidän tehtävänsä on kuunnella kaiuttimesta tulevan tutun kansanlaulun resonointia ruumiissa. Tuo improvisatorinen laulu ei siis organisoidu harmonisen äänimaailman luomisena. Esiintyjien tehtävä on pyrkiä virittymään siihen resonanssiin, jota ääniaallot aiheuttavat, ja päästää ääni ulos sen synnyttämänä. Pyrkimyksenä on, että he laulavat perinteisessä mielessä väärin, välittämättä muodostuvasta harmoniasta ”korvallaan”. Myös muita rajoituksia toki on, mutta ne liittyvät esimerkiksi äänen väriin. Pyysin heitä laulamaan melko itkevästi ja jossain kohtaa hieman huutavasti, antaen äänen rikkoutua. Kirjoitin lauluun uudet sanat, jotka purkavat ja rakentavat uudelleen miehen ja naisen roolia kalevalaisessa sanastossa, sekä ylistävät villiä naista. Laulu on teoksen viimeinen asia ja se toimii eräänlaisena alleviivauksena tai uusien asiayhteyksien luojana teoksessa aiemmin ilmenneiden asioiden välillä. (liite 1.)

Kehollisen, välillä epäviereisen ryhmälaulun tai ulvonnan kauneus ja koskettavuus piilee minulle siinä, että se tuo näkyväksi arkisen kaipuun johonkin kokonaisvaltaisempaan ihmisenä olemiseen, villiin. Villiin, josta on siksi tehty mystistä, että se ei kokemuksena jäsenny tieteellisen logiikan mukaisesti, mutta jonka olemassaoloa ei voida kiistää eikä hävittää niin kauan kuin on elämää. Tämä laulu on eräänlaisessa hiomattomuudessaan ja hetkittäin jopa rumuudessaan todentuntuista. Se että kuulen tällaisen alkukantaisen sievistelemättömän räyynnän, joka kuitenkin koskettelee tuttua melodiaa, pääsee minussa kuulijana sellaisiin kerroksiin, joissa sijaitsee monia kelpaamattomuuden ja epätäydellisyyden tunteita. Niissä ääni on ikään kuin vapautettu sen arkkitehtonisista rakenteista, teoreettisista ja totutuista konventioista. Se on vapaa ”vain värisemään” meissä. Sen keskeisimpiä funktioita on päästää ääntä, kuten ihminen usein päästää suuren hädän, kärsimyksen tai ilon äärellä. Samalla laulun sanat, jotka leikkivät

merkityksillä ja sanojen tunnuilla, mutta toisaalta esittävät hurjia ajatuksia ja mielikuvia, asettuvat erilaiseen rekisteriin kuin ”pelkkä ääni”.

3.2.2. Äänellinen ja kuvallinen hahmottaminen

”Jotta musiikki vapautuisi, sen on siirryttävä toiselle puolelle, sinne missä territoriot vapisevat tai arkkitehtuurit luhistuvat, missä eetokset sekoittuvat, missä purkaantuu voimakas Maan laulu, suuri kertosaä, joka muuttaa kaikki laulut, jotka se vie mennessään ja saa palaamaan” (Deleuze 2007, 163).

Kuuleminen on yksi tapa hahmottaa tilaa. Se toimii samaan tapaan kuin tuntoaisti, reagoidessaan ääniaaltojen kosketukseen korvassa ja muissa elimissä. Basson voi tuntea lattian pinnasta tai ilman väreilyä. Kokemuksena se paikallistaa minua, kun taas näkeminen sijoittaa minut tilaan. ”We hear from all directions at once. --- Sound---passes through us and is rarely limited by the density of physical objects. Most natural materials act as a tuning fork” (McLuhan 2004, 68). Jos suljen silmäni, niin kokemus tilasta on hyvin erilainen kuin näkemisessä. Koska kuulon kautta tekemäni havainnot tilasta ovat suoraan tekemisissä kolmiulotteisen resonanssin kanssa, on siinä väistämättä mukana koko kehoni pelkkien korvien sijaan. Kuulohavainto on jo itsessään monisuuntainen. Kun taas eri suuntiin nähdäksemme meidän on käännettävä päätämme, jossa silmämme ovat.

Jos maailman hahmottamisemme jäsenyisi tällaisen monisuuntaisuuden mukaan, olisi meidän ehkä helpompi antaa useampien, joskus ristiriitaistenkin, asioiden olla totta samanaikaisesti. Sen sijaan etsimme aina identifioitunutta kokonaisuutta, eheää väitettä, jonka voimme hyväksyä todeksi. Siksi mystifioimisen prosessit länsimaisessa yhteiskunnassa ovat liittyneet lähinnä niihin asioihin, joita emme pysty kielellisesti määrittämään. Onko siis mikään yllätys, että kun naisilla ei vuosituhansiin ollut oikeutta opiskella ja osallistua akatemian elämään, ei se myöskään huomionut naisen ruumiillista maailmassa olemista, vaan jäsenyi yksinomaan miehisestä näkökulmasta.

Mieskeskeinen toimintakulttuurin jäänteitä näkyy edelleen myös tanssissa esimerkiksi siinä, että on äärimmäisen harvinaista, että tanssijana toimimisessa olisi mahdollista ottaa huomioon esimerkiksi kuukautiskierron vaikutus kehoon. Minusta se pitäisi ottaa huomioon, varsinkin kun kuukautiskierto usein synkronoituu harjoitusprosessin aikana nopeasti työryhmän naisten kesken, jolloin varsinkin pitkissä prosesseissa olisi helppo

reagoida niihin yhdessä. Vaikka tätä synkronoitumista ei tapahtuisikaan, tai kuten sitä aina ei tapahdu, olisi kuitenkin aiheellista kunnioittaa ihmisen ruumiillisuutta, ja erityisesti naisilla lantion alueen joka kuukautista poikkeustilaa, huomioimalla varsinkin kuukautisten rajuimmat päivät kevyemmällä fyysisellä rasituksella joko yksittäin tai yhdessä. Se että taistellaan luonnollista ruumiillista kiertoa vastaan heijastaa ajattelumallia, jossa kehon täytyisi poikkeuksetta palvella elämän ”muuta” päämääriä.

Kappaleen alussa olevassa Deleuze -sitaatissa on mielestäni hyvin kiinnostavaa se, että siinä puhutaan juuri Maan laulun purkautumisesta. Vapaasti assosioiden se liittyy Heideggerin maan käsitteeseen perustattomana perustana, perustana joka jokaisessa luovassa prosessissa täytyy määritellä uudelleen. Toisaalta se assosioi myös maahan materiaalina, maan painovoimaan, jonka mukaan kaikki liikkeemme organisoituu. Se assosioi myös multaan ja hiekkaan, siihen maaperään josta kaikki elämä nousee, ja jonka ihmiset ovat kaupunkitilassa paljolti peittäneet betonilla ja asfaltilla

Vaikuttaa siltä, että oli ajattelun foorumi mikä tahansa, palaamme aina kysymykseen uskosta ja lainmukaisuudesta. En tarkoita uskoa näkymättömään, vaan uskoa ylipäätään. Jotta ihminen alkaa toimia jollain tavalla, tai jonkin asian puolesta, on hänen koettava se merkitykselliseksi joko oman elämän tai yhteiskunnan kannalta, eli uskottava siihen. Tai vähintäänkin hänen on uskottava tuon toiminnan seurauksiin, jos ei siihen itseensä.

Äänen ja kuvan eroavaisuuksien pohtiminen liittyy siis kysymykseen ajattelumme perustumisen logiikasta. Kuinka tiedoksi määritelty informaatio rakentuu aina joistain jo olemassa olevista olettamista käsin. Tietäminen ei ole koskaan objektiivista ja tämä juuri on jumalan kuolema. Siksi tietäminen, tapahtui se missä tahansa ajattelun rekisterissä, on aina ajan ja paikan paradoksi, jotain jota ei olisi ilman ruumiillisuutta. Siksi vaikka kykenemme ajattelemaan ”aivoilla”, tuo ajattelu ei koskaan irtaannu ruumiillisuudestamme. Omalla tavallaan sana tai kuva liikkuvat ajassa eri tavalla kuin ruumiillinen traditio, mutta ne tulevat aina ymmärretyksi ajattelin ruumiillisesta maailmassa olemisesta käsin, vaikka henkilö ei siitä itse olisi tietoinen. Emme voi olla tietoisia kaikesta, ja siksi intuition salliminen erityisesti taiteessa, mutta myös muussa ajattelussa, on niin

tärkeää. Sen avulla pystymme liikkumaan sellaisessa hallitsemattomassa maastossa, johon emme

3.3. Tilan soittaminen - Kuuntelukohtaus

Teatterisaliin tultaessa yleisö houkuteltiin asettumaan tyynyille salin keskipaikkeille sekä sanallisten ohjeiden, että Koskisen johdattamina. Muutamat ottivat tyynyt ja menivät salin reunalle, mutta suurin osa yleisöstä jäi kasan keskelle asettuvan Koskisen ympärille. Siirtymänä teoksen sisäosan maailmaan toimi Kuuntelukohtaus. Se alkoi niin, että Koskinen soitti alun perin posliinisista, myöhemmin turvallisuussyistä peltisiksi vaihdetuista, kahvikupeista tehtyä tuulikelloa. Kahvikupeissa oli minulle läsnä kodin teema, ja naishenkilö soittamassa noita kuppeja toi minulle mieleen naisen historian kodin ylläpitäjänä. Tultaessa Teatterisaliin ensimmäisessä eteisessä esitelty tuulikellojen teema jatkui myös posliini-tuulikellossa, jota soitti kolme valopöytään kytkettyä tuulikonetta.

Kun muut esiintyjät olivat vaihtaneet vaatteet ja siirtyneet myös makaamaan tyynyille, laittoi Koskinen soittamansa tuulikellon pyörivään liikkeeseen. Samanaikaisesti kun tuulikello alkoi nousta kohti kattoa, aktivoituivat yleisön ympärillä olevat kaiuttimet. Ne liittyivät mukaan tuulikellon liikerataan, jolloin syntyi vaikutelma siitä, että tuulikellon liike sai tilassa jotain liikkeelle. Tämä oli samaa kaiun logiikkaa, joka toistui eri puolella teosta sen keskeisimpänä komposition logiikkana.

Samalla valot himmenivät ja sammuivat kokonaan. Seurasi noin kuuden minuutin jakso, jolloin äänisuunnittelija Lukas Nowok soitti eri taajuuksista muodostuvan musiikillisen kokonaisuuden. Osa taajuuksista oli sellaisia, että ne saivat tilassa olevia putkia tai muita materiaaleja resonoimaan. Mukana oli myös salin toisen kerroksen siltaan kiinnitetty iso tuulikone, jonka äänen taajuuden Nowok otti samalla tavalla huomioon sävellyksessään, kuin tilan muunkin soimisen. Hän oli siis määritellyt musiikin taajuudet yhdessä tilan soinnin kanssa.

Tilan soittaminen liittyi osittain pyrkimykseen luoda yleisölle sellainen kokemus tilasta, jossa sen äänellinen sointi ikään kuin sulkee kokijan sisäänsä. Toivoin että se voisi mahdollistaa teoksen maailmaan antautumista tai vaihtoehtoisesti antaa jotain jota vasten olla tai jota vastustaa. Lopullisessa

muodossaan siitä tuli hulppea rakennuksen rakenteiden tärisyttäminen. Minusta se tuntui samaan aikaan siltä kuin teatterikone itse olisi herännyt eloon ja toisaalta kuin me olisimme tekijöinä ravistelleet sitä.

Kohtaus oli pitkään teoksen sisäosan alkupuolella. Ajatuksena oli esitellä yleisölle sitä suhdetta ääneen, joka meillä oli. Olimme tehneet eri äänitaajuuksien kartoittamista siten, että paikansimme eri taajuuksien parhaat kuuluvuuspaikat tilassa merkkamalla ne tyynyillä. Ajatus oli liikuttaa ääntä niin että se välillä saapuisi noihin paikkoihin ihmisten luo ja välillä poistuisi kauemmas. Teatterisalin harjoitusajan puolimailla kävi kuitenkin ilmi, että tämä ajatus ei oikein toiminut tällä kaiutinsysteemillä, joka meillä oli käytössä. Siihen olisi tarvittu jonkinlainen kaiutin seinä, joka Nowokin mukaan kyllä on systeeminä jo olemassa jossain päin maailmaa.

Niinpä lopullisessa teoksessa kuuntelukohtaus asiana, joka kuljetti teosta Teatterisalin ja ulkomaailman konkretiasta alitajunnan ja unennäön maailmaan. Teoksen kokonaisuuden kannalta oli äärimmäisen tärkeää, että kohtaus pakotti yleisön hetkeksi keskittymään siihen, miltä äänen resonanssi tuntui heidän ruumiillisuudessaan. Tätä edesauttoi myös täysi pimeys, jonka laskimme saliin kuuntelu-kohtauksen ajaksi.

Äänien voimakkuudet elivät hieman joka esityksessä, koska Nowokin tapa työskennellä taiteilijana on soittaa kaikki livenä esitystilanteessa. Lähes jokaisen esityksen myötä tehtyjen tarkennuksien myötä koen, että päädyimme lopulta melko lähelle sopivaa äänenvoimakkuuksien yhdistelmää, jossa käydään sietokyvyn ääri rajoilla, mutta ei pysytä siellä liian pitkään.

3.4. Luunainen

Soolossani Weight Etude (2013) ajattelin sitä, miten viritän tilan ruumiillisuuteni kautta. Jo silloin mietin paljon akustiikkaa ja tahto tutkia sitä oli olemassa. Silloin päädyin kuitenkin ensisijaisesti käsittelemään minun lihallisuuttani tilassa muotona ja rajana, piirtymisenä näköaistille. Tuolle soololle hyvin tärkeää on se, että se nähdään juuri tietystä suunnasta ja tietystä kulmasta. Se on rakennettu katseelle ja katseen kautta hahmotettavaksi. Samalla se pyrkii kuitenkin tulemaan nähdyksi ns. tuntumallisena, ruumiillisena.

Ajatteluani äänen ja akustiikan suhteen on innoittanut se, että maisteriopintojeni ensimmäisenä vuonna opiskelijakollegani Linda Martikainen suositteli minua perehtymään Evelyn Glennien työhön

kertoessani kiinnostuksestani akustiikkaa kohtaan. Glennie on perkussionisti, joka kuuroutui hyvin nuorena ja sai opetella uudenlaisen väylän kuulemiselle.

Olin jo pitkään ollut kiinnostunut äänen ja kehon suhteesta. Erityisesti minua oli kiinnostanut ääni eräänlaisena indikaattorina, joka tuo esiin tietoa kehon jännittyneisyyksien määrästä ja paikasta. Ääni tapahtuu liikkeenä kehon sisällä ja sen läpi, ja sen avulla on mahdollista päästää irti turhasta kehon kannattelusta. Glennien esimerkki valoi minuun uskoa siitä, että kuuleminen käsitteenä ja ilmiönä on paljon monimutkaisempi kuin olin aikaisemmin ajatellut. Se rohkaisi minua tarkastelemaan ääntä liikkeenä ja ruumiillisena. Hänen kauttaan minulle avautui uusia ajatuksia siitä, kuinka tarkkaan todella on mahdollista havaita ja artikuloida ääntä, sen rytmiä ja jopa korkeutta ”vain” sen informaation turvin, jota saa ”ainoastaan” kehon ulkopuolelta tulevan ääniaallon resonanssista, kun se kulkee kehon läpi. Hän soittaa useimmiten paljain varpain, voidakseen mahdollisimman tarkasti tuntea lattian, jonka kautta perkussioiden tärisevä resonointi on helpoiten aistittavissa.

Tässä oli minulle kiinnostava yhtymäkohta tarinaan ”luunaisesta”, joka myös kulkee paljain jaloin. Kantapäiden sanotaan olevan hänen vaistonsa silmät, joita ilman hän ei osaa kulkea metsässä. Pinkola Estés kirjoittaa otsikon *Luille laulaminen* alla näin: ”Villin luontomme kohtaamisen ansioista emme rajoita ihmisten kanssa käymiämme keskusteluja, säästä loistokkaimpia liikkeitämme tanssilattialle tai korviamme vain ihmisten valmistamien soitinten synnyttämälle musiikille tai rajaa katsettamme näkemään pelkkää ”opittua” kauneutta. Sen kohtaaminen avaa kehomme myös muille kuin vain hyväksyttävälle tuntemuksille ja mieleemme muillekin kuin vain sopivina pitämillemme asioille” (Pinkola Estés, s.32).

Pinkola Estés on psykoanalyytikko ja filosofian tohtori, joka purkaa ja uudelleen rakentaa vanhoja naisiin liittyviä myyttejä ja kertomuksia. Hän erottelee niitä elementtejä, joiden merkitystä on muokattu kristinuskon mukaiseksi. Niissä keskeistä on ollut naisen seksuaalisuuden demonisointi, eläimellisen vaiston vähättely, ja ylipäätään vanhojen pakanallisten traditioiden juurten irti kitkeminen.

Omissa havainnoissani olen havainnut useiden lihasjännitteiden liittyvän vaikkapa stressaavan sosiaalisen tilanteen aiheuttamaan hallinnan tarpeeseen. Kun itse tilannetta ei voi hallita, voi keho-mieleni saada tarpeelle

työdytyksen puristamalla ja voimakkaasti yllä- tai ylöspitämällä kehoa, vastustaen halua romahtaa painovoimaan, antautua tai paeta.

Jonathan Burrowsin ja Matteo Fargion kurssilla (Tanzwerkstatt Europa, Munich, 2015) törmäsin hyvin konkreettisella tavalla tähän samaan ilmiöön. Teimme erilaisia haastavia ja yksityiskohtaisia scoreja, eli tapahtumakäsikirjoituksia käsille tuolilla istuen. Jonkin ajan päästä Burrows huomautti, että käsien liikkeiden tulisi kytkeytyä selkärankaan saakka. Tällöin koko keho tanssisi käsiliikkeitä, eivätkä vain kädet. Oman kokemukseni perusteella syy siihen, että tanssijat useinkin tukkivat tiensä selkärankaan, oli juuri tällainen hallinnan tarve haastavan ja paljota muistamista vaativan tehtävän äärellä. Se on ikään kuin estetiikan perässä juoksemisesta aiheutunut kuuroutuminen kehon todelliselle tapahtumallisuudelle.

Loppujen lopuksi koko ihmisenä oleminen kiteytyy minulle tällä hetkellä juuri tähän loputtomaan peliin painovoiman kanssa. Kun lopulta kuolemme, emme enää nouse sitä vastustamaan.

Äänen läsnäolo ja käyttö tanssin tai liikkeen yhteydessä ja sen kanssa on siis nähdäkseni mahdollisuus kysyä kokonaisvaltaista ihmisenä olemista. Se mahdollistaa ja vaatii auki ja hereillä olemisen tason, jonka äärelle olen päässyt myös Ohad Naharinin kehittämää gaga-metodia harjoittaessani (Visby 2011, Tel Aviv 2012, TeaK 2014). Hänen käyttämät ohjeet kuten ”hide the beginning” ja ”snap into it” resonoivat kokemuksellisesti samanlaiseen äänen mahdollistavaan ja vapauttavaan auki olemisen tilaan. Sitten taas lause ”let other forces take you” tunnistuu minussa saman tyyppiseen kokemukseen kuin edessäpäin kuvailtu laulaminen, joka tapahtuu ulkopuolelta tulevan äänen kehossa resonoinnista lähtien, ei ns. ”musiikillista harmoniaa” aktiivisesti luoden ja muokaten.

3.5. Beat – rituaalinen tuuli

Kokemus siitä, että musiikki ”menee jalan alle” on varmasti suurimmalle osaa ihmisistä tuttu. Siinä musiikin rytmi tarjoaa maaston, jota vasten liikkumisen rytmi voi piirtyä. Toisaalta liikkeen rytmi voi organisoitua myös siten, että se suoraan toistaa musiikin rytmiä. Oman kokemukseni mukaan nämä voivat myös tapahtua samanaikaisesti. Vaistonvarainen liikkuminen on paljolti tekemisissä ulkoisten ärsykkeiden kanssa. Nopea ja ”oikea” reaktio paeta tai hyökätä voi pelastaa hengen tai välttää raiskaukselta. Kerran todella juostuani

pakoon nuorten miesten joukkiota yksin yöllä en ole kertaakaan kyseenalaistanut, etteikö tyttöjen olisi oleellista oppia yhdistymään vaistonvaraiseen voimakkaaseen lihallisuuteen. Tämän takia haluan tuoda näyttämölle lihallisia ja reheviä liikkumisen tapoja ja erityisesti naisten tekeminä. Koska vuonna 2015 luin viimeksi lehdestä artikkelin, jossa miespuolinen henkilö ihmettelee sitä, miksi tyttöjen pitäisi oppia tappelemaan. Koska se on tarpeen ja koska se on osa terveellistä ruumiillisena maailmassa olemista. Tällainen maasto on minulle koreografina perusteltu. Siksi käytimmekin suuren osan harjoitusajasta siihen, että pyrimme aktivoimaan tällaista ruumiillistumista, kehon systeemiälyn aktivoitumista. Sitä teimme erilaisten ärhäköiden liikesarjojen, havainnonharjoituksen, beattiin tanssimisen ja mm. keskustelun avulla.

Koska suurin osa hermostosta ja siten suurin osa aivojen ja muun kehon välinen informaatiosta kulkee selkärangan kautta, on selkärangan liikkeen suhde transsikokemuksiin oleellinen. Selkäranka on ainut kehon osa, joka yhdistää kaikki viisi raajaamme toisiinsa, jos myös pää luetaan raajaksi. Tällöin erityisesti tasaisen biitin tahtiin liikkuminen selkärangan ollessa mukana nostaa enemmän tai myöhemmin esiin kysymyksen rituaalisista kokemuksista ja traditioista. Rituaalisessa kokemuksessa jotain ikään kuin tapahtuu meille, ja useissa shamanistisissa perinteissä siinä on keskeistä se, että juuri musiikki, tai ääni, kuten rummun iskut tai laulun johtajan ääni, tapahtuu meille liikkeessä.

Minua kiinnostaa sekä se hetkellinen lihasvoima, että pitkäkestoinen jaksaminen, jotka mukaansa tempaava musiikki joskus mahdollistaa. Tuo voima kumpuaa mielestäni siitä, että silloin yhdistyn kokonaisvaltaisesti liikkumiseen, vaistonvaraiseen lihallisuuteen, jolloin koko se älykäs ruumiillinen systeemi, joka olen, on aktiivinen. Voisi tietysti kysyä onko ylipäättään mahdollista liikkua ilman että koko tuo systeemi on mukana, että roikkuuko jalka silloin jossain perässä, vai miten? Kyse on erilaisista tavoista, joilla liike ketjuuntuu. Koreografia voi operoida liikettä monin eri tavoin, ja teosta tehdessä olennainen kysymys onkin, miten erilaiset tavat olla liikkeessä ja valita niitä ovat suhteessa maailmaan. Wind Etudessa jäsensin liikettä ensisijaisesti sen läpivirtaavuuden ja tämän virran estämisen kautta. Oleellista oli liikkumisen vapautuneisuus ja lihallisuus. Erityisen tärkeä kehon alue suhteessa näihin kysymyksiin on lantio, koska naisilla siihen liittyy edelleen valitettavan usein seksuaalisuuteen liittyviä häpeän tunteita.

Palikkaesimerkki liikkeen ketjuuntumisesta: koukistan nilkkani, jonka jälkeen koukistan ranteeni, jonka jälkeen toinen henkilö vieressäni koukistaa vasemman ranteensa ja sen jälkeen oikean ranteensa. Katsojana voin hahmottaa samankaltaisen liikkeen etenemisen tilassa ketjuuntumisena. Tässä liikkeiden ketju ei jäsenny niinkään sen tapahtuman kautta joka liikkeiden välillä tapahtuu, vaan kuvallisen samanlaisuuden hahmottamisen kautta. Siinä koukistumisten välissä on etäisyyttä, jonka olemassaolon mahdollistaa liikkeiden ketjuuntuminen nimenomaan kuvana.

Wind Etudessa tuo etäisyys on nähtävissä esimerkiksi siinä, että Keisasen ensimmäisen soolon kierrettyä yleisön ympäri ja päädyttyä toiselle puolelle salia, seuraava kohta alkaa, valon avulla leikaten, toisella puolen salia. Tällöin yleisö joutuu kääntymään toiseen suunaan nähdäkseen teoksen jatkon. Ketju kuitenkin säilyy, kun valollinen pimeydestä ilmestymisen logiikka pysyy samana ja leikkaus tehdään ajallisesti niin, että toisen spotin sammussa toinen jo syttyy.

Toinen liikkeen ketjuuntumisen tapa voisi olla sellainen, jossa tällainen etäisyys ja sen myötä tilallinen hyppy ei ole mahdollinen. Tämä logiikka on enemmän tekemisissä tuulen ja aaltoliikkeen kanssa. Kuten tuuli tai aalto, oli se sitten veden tai äänen aalto, ei liikekään tässä voi ilmestyä yhtäkkiä toisaalla, vaan sen on tehtävä koko matka sinne saakka, tai säryttävä johonkin esteeseen ennen sinne saakka pääsemistä. Käytimme näitä molempia liikkeen ketjuuntumisen logiikoita tässä teoksessa, mutta valinnat niiden välillä organisoituivat aina tämän ketjuuntumisen tavan kysymyksen ympärille. Se oli yksi niistä tuulen tutkimuksista, joita teoksessa tehtiin ja se motivoitui osittain yllämainittujen feminististen asetelmien kautta.

Wind Etuden toiseksi viimeinen kohta, jotka kutsuimme kehäksi, operoi tämän beat-kysymyksen äärellä. Se jatkuu elektro-sahmaani –kohtauksen jälkeen. Olin pohtinut sitä, missä tilanteissa tällainen kokemus liikkeestä omassa ja tuttavieni arjessa tapahtuu ja sen kautta päädyimme teknon ja klubi-kulttuurin kontekstin äärelle. Kohtauksessa keskeinen tehtävä esiintyjillä on musiikin biittiin lähteminen. Liikkeen muoto on vapaa mutta toisteinen. Ajatuksena on, että esiintyjä vaihtaa nopeasti asentiaan, sijaintiaan tai molempia ja tarttuu ensimmäiseen impulssiin siitä, minkälaiseen toisteiseen muotoon biitti kehossa on tullakseen. Tällaisella nopealla hyppäämisellä teosta toiseen hain vaistonvaraisuutta ja tiettyä hyökkäävää tai eteenpäin nojaavaa dynamiikkaa. Toinen motiivi on siirtyä

kävellen toisen esiintyjän taakse ja kopioida suoraan ja mahdollisimman tarkkaan se mitä toinen tekee. Tässä kysymys on minulle kuvan logiikasta, siitä että toistetaan eteen annettu toiminta. Näiden tehtävien vuorottelusta piirtyy esiin liittymisen ja irtaantumisen, yhteisen ja oman vellova maasto. Beat toimii siinä asiana, jonka ympärille liike nivoutuu. Ohjasin esiintyjä tavoittelemaan sellaista lihallista tonusta, jossa liha pääsee heilumaan ja jossa lantio ja selkäranka ovat mahdollisimman laajaliikerataiset.

3.6. Polska (painovoima)

Istuin eräänä perjantaina studio 709:ssä Teatterikorkeakoululla ja tutkailin painon siirtymistä lattiaa vasten. Siihen oli tullut todella kiinnostava tvisti nyt, kun Raisan Vennamon feldenkreis-tunneilla olin löytänyt lantion ylös työntävän, kannattavan ja alkukantainen, nautinnollisen voima. Se oli singonnut minut takaisin tanssillisille syntysijoilleni. Painon liikuttaminen, siinä kujeilu, oli minulle aivan keskeisiä kiinnostuksen kohteita liikkumisessa jo tanssia harrastaessani. Rytmi piirtyi minulle aina suhteessa painoon, ei laskuihin, kuten tanssikouluissa usein painotetaan. Tutkailin tätä salissa tuona perjantaina ja jollain tapaa tuo eriluonteisten painopisteen ja kehon massan liikahdusten soljunta, jonka palautin aina tietynlaiseen muhevaan askellukseen, oli tekemisissä tuulen tunnun kanssa. Se tarjosi samanlaista vastetta ja imua kuin tuuli. Se puhutteli jotenkin samankaltaisesti siinä, että suhteuduin jatkuvasti uudelleen painovoiman informaatioon.

Tässä on tuotava esille Tommi Kitti. Minua inspiroi suunnattomasti se, miten Kitin tavassa jäsentää liikettä on oleellisesti keskiössä kuunteleva leikki painovoiman. Äärimmäisen musikaalinen rytmitys tulee näkyväksi siinä, että tanssija antautuu painovoiman realiteeteille. Koen, että hän ei pyri hallitsemaan maailmaa, vaan että läpi hänen työskentelynsä on läsnä fundamentaalinen nöyryys ihmisen mitalle, koolle, painolle, massan hitaudelle ja sen myötä kuolevaisuudelle. Tämä uskollisuus näyttäytyy minulle ihmisen materiaalisuuden kuuntelemisena, sen sijaan että se pyrittäisiin ohittamaan.

Se tarkkuus jolla Kitti puhui liikkeestä maisterikurssilla Ylivieskassa 2008 oli huikeaa. Keskiössä oli lihan ajallisuudesta kumiseva musiikki. Siinä oli keskiössä tapahtuma, joka oli synnyttävä kerta toisensa jälkeen uudelleen painovoiman kuuntelemisen avulla.

Polska rakentui niin, että lähdin hakeutumaan kohti muhevaa askellusta, jossa painovoiman kuunteleminen organisoi kehoni jatkuvasti uudelleen. Siinä oikeastaan koko kehon systeemin, mutta erityisesti lantion tehtävä oli jatkuvasti organisoitua uudelleen askelluksen myötä. Jokaisessa askeleessa tapahtuvan painonsiirron myötä koko massan läpi kulki informaatio eräänlaisena askeleen kaikuna. Tämä on juuri niin yksinkertaista kuin miltä se kuulostaakin, mutta kuitenkin yllättävän vaikeaa toteuttaa. Tapamme liikkua on monenlaisten estetisoimisen tapojen kyllästämiä ja mitä yksinkertaisempi tehtävä on, sitä enemmän nuo tavat puskevat esiin.

Hahmotan tämä keinunnan ja jatkuvan uudelleen organisoitumisen, joka tuohon muhevaan askellukseen ja sen eräänlaiseen svengaavuuteen liittyy, jollain tapaa tuulen kaltaisena. En tarkoita tällä svengaavuudella coolia liikekieltä tai svingaavia jalkoja, vaan eräänlaista perustavanlaatuista groovea, sitä tilaa kun kaikki mahdollisuudet ovat auki ja niissä voi liikkua ja tehdä radikaalejakin valintoja pysyen silti koko ajan kuuntelemisen tilassa. Tätä tapahtuu mielestäni ainakin mainitsemassani Tommi Kitin liikkumisessa, sekä Batsheva Dance Companyn tanssijoilla Ohad Naharinin teoksissa.

Pyrimme vakiinnuttamaan Himlens Polska nimisen kappaleen avulla askelluksen rytmin, jota Altmets ja Koskinen soittivat jaloillaan.

Loppusanat

”Ollessani studiossa jatkoin harjoitusta. Kuuntelin eri musiikkejä kannustimena ja vastuksena liikkeideni rytmille ja päädyin hetkittäin istumaan tuolille, katselemaan tilaa samaan aikaan kun soittolistani soi edelleen. Jonkin aikaa siinä istuttuani, kuulosteltuani tilaa, josta kehoni on osa, havahduin musiikin resonanssiin tilassa. Kuinka kehossani tapahtuva pieni liike, pieni tanssi, olikin salaa vaikuttanut tuon akustisen resonanssin rytmistä. Siitä ajatukseni kimposi ”alkukantaisiin” tanssiperinteisiin erilaisissa etnisissä yhteisöissä ympäri maailman, joissa monissa rumpujen tärinällä on suuri merkitys. Tai yökerhoihin joissa bassojen riittävä jytä on merkittävä tekijä sille, kuinka todelta tanssin paikka tuntuu, kuinka kehoni rajat häviävät ja olen yhtä ääniaallon kanssa. Toisaalta asiaan liittyvä, mutta ehkä hieman eri asia, on kokemus, jota ainakin pohjanmaalla hyvin tunnettu sanonta ”menee jalan alle” kuvaa. On mielestäni kiinnostavaa, että esimerkiksi jazzmusiikissa svengaavuus on se tekijä, joka menee jalan alle. Mikä on se hienoinen ero, jonka myötä sama kappale sykähdyttää enemmän

kuin eri esittäjän esittämänä tai jonain muuten eri versiona. Entä kun groove ydistyy johonkin sellaiseen rytmiin minussa, joka saa minussa aikaan liikkeen ”kuin itsestään”?” (omat muistiinpanot, 2015)

Tällainen kuuntelemisen tila on läsnä voimakkaasti monissa tanssin tai kehon metodeissa ja tekniikoissa, joita olen ensin harrastukseni ja sitten opintojeni varrella harjoittanut, mutta erityisesti olen kohdannut niitä Deborah Hay:n havainnonharjoituksessa ja Ohad Naharinin gaga:ssa.

Miten tämä liittyy hengitykseen? Hengityksessä jotain liikkuu lävitseni. Samalla tavalla tässä kuuntelemisen tilassa minun ajatteluni, kulttuurinen kuvasto, ilmiöt joihin keho-mieleni havainto on tarttunut, tulevat ja menevät kehollisen ajatteluni lävitse, ajattelen niitä käymällä niissä kinesteettisesti, olen ajatus. Voin myös kehittää näitä viipymällä niissä ja lähtien varioimaan niitä kinesteettisesti. Olen huomannut, että usein jäämällä toistamaan jotain liikkeellistä mallia löydän uusia asiayhteyksiä ilmiöiden välillä, kun seuraan kinesteettistä samankaltaisuutta toiston mahdollistamassa muovautumisessa.

Herkistymiseni näille asioille, minkä koulukseni tuoma ruumiillisuuden havainnoinnin tarkkuus mahdollistaa, on ensimmäinen askel siihen, että voin valita toisin. Koenkin, että taiteellinen kiinnostukseni liittyy juuri tuohon kohtaan, niihin hienovaraisiin ilmiöiden kytkeytymisen prosesseihin, jotka koskettavat minua myös arkitodellisuudessani. Luulen että postmoderni refleктоiva etäisyys kehoon oli vaihe, jota ilman en pystyisi kysymään näitä kehon ja mielen välissä tapahtuvan liikkeen kysymyksiä, jotka koen niin tärkeiksi. Ne eivät ole varsinaisesti mitään uusia kysymyksiä.

Mutta piirtyessään länsimaiseen historiaan ja suhteessa 2000-luvun teknologia-yhteiskuntaan, ne ovat mielestäni edelleen äärimmäisen oleellisia. Me olemme ajattelumme mahdollisuudet.

Olen onnellinen siitä, että ymmärsin olevani ylpeä tästä Wind Etudesta ja siitä matkasta, jonka teimme yhdessä työryhmän kanssa.

Olen onnellinen siitä että tunnen ja olen kuullut muidenkin sanovan, että Wind Etudella oli pitkä kaiku, kun asioiden kaikumista niin paljon harjoitussalissa pohdimme.

Tätä kirjoittaessani olen palannut toistuvasti miettimään kahta asiaa: olemisen poeettista liikettä ja sitä, että Deborah Hay on nero.

LÄHTEET

Deleuze, Gilles. 2007. *Kriittisiä ja Kliinisiä esseitä*. Paradeigma-sarja. Helsinki: Tutkijaliitto.

Man Walking Down the Side of a Building. Trisha Brown. Esiintyjä: Joseph Schlichter. Visuaalinen suunnittelu: Trisha Brown ja Richard Nonas. Ensi-ilta 18.4.1970, 80 Wooster Street , New York.

McLuhan, Marshall. 2004. "Visual and acoustic space." Teoksessa Christoph Cox ja Daniel Warner (toim.). *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum, 67-72.

Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999*. ACTA SCANICA 15. Helsinki: Näyttämötaide ja tutkimus, Teatterikorkeakoulu.

Saarinen, Esa. 2016. Filosofia ja systeemiajattelu –luentosarja – Elämänfilosofia, kokemuksesta oppiminen ja systeemiäly, Luento 8. *The Pink Tuxedo* , Aalto Yliopisto, Dipoli, Sali 1 25.3.2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=ULyVM7GO9w8> (8.4.2016)

Luoto, Miika. 2015. "Work, practice, event: on the poietic character of the work of art." Teoksessa Kirsi Monni & Ric Allshopp (toim.). *Making Practice, Texts, Dialogues and Documents 2011-2013*. Helsinki: Kinesis 06, University of the Arts Helsinki, 34-57.

Pinkola Estés, Clarissa. 2014. *Naiset jotka kulkevat susien kanssa – Villinaisen arkkityyppi myyteissä ja kertomuksissa*. Viisas elämä. Helsinki: Basama Books.

Zizek, Slavoj. 2014. *Event – A philosophical journey through a concept*. Brooklyn, NY 11201: Melville House Publishing.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading dancing, Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Jones, Susan. 2013. *Literature, Modernism, and Dance*. Oxford: Oxford University Press.

Rainer, Yvonne. 1965. *No Manifesto*.

<https://www.scribd.com/doc/85792156/Yvonne-Rainer-No-Manifesto>
(12.4.2016).

Graham, Martha. Quote in The Missouri Review: *No Artist Is Pleased With The Blessed Unrest*

<http://www.missourireview.com/tmr-blog/2011/05/no-artist-is-pleased/>
(12.4.2016).

Naharin, Ohad. 2013. Batsheva Dance Company: *‘It’s about making the body listen` 14.11.2013*

<https://www.youtube.com/watch?v=gRky99sO-og> (22.3.2016).

69 Positions. Mette Ingvarsten. Valot: Nadja Räikkä. Lavastus: Virginie Mira. Äänisuunnittelu: Peter Lenaerts Will Guthrien musiikkiin (Breaking Bones). Dramaturgia: Bojana Cvejic. Ensi-ilta 2014, PACT Zollverein, Essen.

Zizek, Slavoj. 2005. *Ideologian ylevä objekti*. Vantaa: Apeiron Kirjat.

LIITTEET

Liite 1.

Nousen nyt tunnustamaan uskoni

Minä uskon jumallisuuden villiin tasapainoon meissä

Minä uskon siihen että Jumala ei ole mies eikä nainen

Minä uskon elämän palauttavan auringon nousemiseen

Minä uskon reheviin, rähiseviin naisiin

Minä uskon itkeviin miehiin

Uskon leikkiviin lapsiin ja sähiseviin teineihin

Uskon runoihini, lauluihini, tansseihini,

uskon sanoihini ja näkemyksiini

uskon lahjoihin ja rakkauteen joka tulvii sisälläni

Uskon ulvontaan

Minä ulvon laumaani

Ja minä puren kaikkia niitä, jotka vähättelevät,

väheksyvät

kysyvät mitä sinä sillä, ei tuo ole mitään

Aino Vanha Väinämöinen

Ikärouva Aikamoinen

Laulaja Lavankajuinen

Tietäjä Tuonelan Luiden

Katsoi suolle katsoi metsään

Suomi eipä tunne tietään

Minne menee suden vilja

sinne menee sinun vilja

Aino Vanha Luunainen

Suden kanta huutolainen
Ulkolainen ulvolainen
Muukalainen Ajantainen

Huusi sutta lähemmälle
Kahtoi väkiä kauemmalle
Lauloi vitsaa vienommalle
Vanginkauhtaa soljemmalle

Tukki suita turhanpäiden
Antoi tulla äkkinäiden
Vannoi valat hädännäinen
Itki illat alintainen

Lukki lukki ristin piirsi
Tuonela ta Tuonne siirsi
Isännälle kovan löylyn
viritti hän langan vöylyn

Siihen piti pitimiksi
purrun kaulan kalujaksi
sanan suussa suppujaksi
loppu Herran surkiaksi.