

Salla-Maria Santos

TANSSIJUUS MINUSSA

TANSSIJUUS MINUSSA

Salla-Maria Santos
Opinnäytetyö
Kevät 2015
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan koulutusohjelma

Tekijä: Salla-Maria Santos
Opinnäytetyön nimi: Tanssijuus minussa
Työn ohjaaja: Niina Susan Vahtola ja Petri Hoppu
Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2015 Sivumäärä: 62 + 4 liitesivua

Tutkin opinnäytetyössäni tanssijuuden yhteyttä ihmiseen. Kiinnostukseni aiheeseen on lähtenyt omista kokemuksistani tanssialan opiskelijana, tanssinopettajana ja tanssijana. Toteutin tutkimukseni haastattelemalla kolmea tanssialalla toimivaa ammattilaista Raisa Fosteria, Tomi Paasosta ja Elina Piristä. Tutkimukseni on laadullinen, ja olen toteuttanut sen kriittisen lähiluvun keinoin. Peilaan tekemiäni haastatteluja alan tutkimuskirjallisuuteen ja omiin kokemuksiini pyrkien löytämään vastauksia tutkimuskysymyksiini: Mitä tanssijuus on inhimillisessä kokemuksessa? Miten tanssijuus voisi muodostua osaksi ihmisen minuutta? Miten käsitys tanssista heijastaa omaa maailmankuvaa, ja millä tavalla tämä vaikuttaa toimintaan tanssialan ammattilaisena tanssialalla?

Olen tullut tutkimuksessani siihen lopputulokseen, että tanssijuuden yhteys ihmiseen on ohittamaton ja ensisijainen. Tanssijuuden avautuminen on yhtä kuin ihmiseksi kasvamista ja oman olemassaolonsa subjektiksi, kokonaisvaltaiseksi ihmiseksi tulemistä. Tanssijuus ei synny kehoissa, joita kohdataan ja kohdellaan instrumentteina tai välineinä eli niin sanottuina objektikehoina. Tanssijuus paikantuu fenomenologiseen asenteeseen, jossa ihmisen oma kokemus tulee tunnustetuksi, nähdyksi ja olemassaolevaksi. Tanssialan ammattilaisilla on osaltaan vastuu siitä, mikä tanssin merkitys ja asema yhteiskunnassa tulevaisuudessa on. Tästä syytä tanssijuuden kokonaisvaltaisuuden tulisi mielestäni olla tanssinopetuksen perusta.

Asiasanat: tanssi, minuus, fenomenologia, kartesiolaisuus, reflektio, tanssipedagogia, improvisaatio

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Bachelor of Arts, Dance education

Author: Salla-Maria Santos

Title of thesis: Dance in me

Supervisor: Niina Susan Vahtola and Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted:

Number of pages: 62 + 4

Spring 2015

This study compiles information on how dance is related with humanity. My interest to this topic was inspired by my own experiments as a dance student, dancer and dance teacher. Hence I executed this research by presenting theme conversations. Here I interviewed three accomplished Finnish dance professionals Raisa Foster, Tomi Paasonen and Elina Pirinen. Reflecting those interviews to my own experiences and to dance literature research, I tried to find out the answers to my research questions: What is dance in human experience? How could dance be formatted as a part of my experience of myself? How our perception of dance is reflecting our worldview and how it effects to our way of working as professionals inside of the dance field?

In my research I have reached the conclusion that there is an unmissable connection between being a dancer and being a human being. To become a dancer equals becoming a human being, subject of your own existence, a holistic human being. This process cannot take place in bodies that are treated as objects or as instruments. The dance teaching should cultivate more phenomenological attitude and recognize of more dancers personal experiments, persons should be seen as whole and become valued as they are. This is related to the fact that professionals in the field of dance must take responsibility in what will be the meaning and the status of dance on a societal-level.

Keywords: dance, selfhood, phenomenology, cartesianism, reflection, pedagogy of dance, improvisation

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	8
2.1 Tutkimuksen toteutus	9
2.2 Käsitteistä	14
3 MITÄ TANSSI ON?	19
3.1 Tanssista yleisesti	19
3.2 Tanssi ideaalina ”totuutena”	20
3.3 Haastateltavien käsitys tanssista	21
3.4 Somekeskustelua tanssista	25
4 MAAILMANKUVA (VAI MAAILMA KUVANA) JA SIIHEN KIETOUTUNUT KEHOKÄSITYS	27
4.1 Kartesiolainen maailmankuva	27
4.2 Fenomenologia purkaa kartesiolaista maailmankuvaa	28
4.3 Kartesiolaisuuden vaikutus länsimaiseen tanssikulttuuriin	30
4.4 Tanssi eletyssä kehossa	32
4.5 Kehotietoisuus	33
4.6 Egottomuuden kokemuksen yhteys läsnäoloon	34
5 TANSSIJUUDEN INHIMILLISYYS	36
5.1 Tanssin uutta ontologiaa	39
5.2 Tanssitekniikka ja kinesteettinen tieto	41
5.3 Improvisaatio kokonaisvaltaisen kehollisuuden mahdollistajana	43
6 REFLEKTION MERKITYS TAIDEPEDAGOGIASSA	47
6.1 Tanssipedagogia ihmistä välineellistävänä vai subjektiutta tukevana	49
6.2 Tanssipedagogian vastuu tanssin asemasta yhteiskunnassa	54
7 LOPPUPÄÄTELMÄT	58
LÄHTEET	63

1 JOHDANTO

Tutkimukseni käsittelee sitä, mitä tanssijuus on inhimillisenä kokemuksena ja kuinka se voisi olla osa minua, sinua, osa jokaista ihmistä. Lähtökohtanani ovat omat kokemukseni tanssinalan opiskelijana Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajan koulutusohjelmassa showtanssin suuntautumisvaihtoehdossa sekä oma ammatillinen kokemukseni tanssinopettajana ja tanssijana. Olen haastatellut opinnäytetyöhöni kolmea tanssinalan ammattilaista ja pyrkinyt ymmärtämään heidän käsitystään tanssijuudesta. Samaan tapaan olen lähestynyt alan teoriakirjallisuutta ikään kuin olisin haastatellut tanssintutkijoita heidän käsityksensä tanssijuudesta inhimillisessä kontekstissa sekä siihen vaikuttavista tekijöistä. Haastateltavani Elina Pirinen, Raisa Foster, Tomi Paasonen ja alan teoriakirjallisuus ovat avanneet minulle uusia näkökulmia ja tapoja ajatella sekä tanssia että tanssijuutta.

Olen tutkimukseni kautta alkanut nähdä, kuinka maailmankuva ja ihmiskäsitys heijastuvat vahvasti ihmisen käsitykseen siitä, mitä tanssi on, ketä varten se on, ja myös siihen, millä tavalla tanssialalla konkreettisesti toimitaan. Olen alkanut nähdä valtarakenteita, jotka implisiittisesti toimivat tanssinopetuksen taustalla. Tämä työni on itselleni yritystä ymmärtää sitä, kuinka tanssijuus voisi rakentua yhä vahvemmin osaksi kokemusta itsestäni ja kuinka tanssinopettajana voisinkin tukea oppilaitani kohti omaa tanssijuuden kokemusta ja hahmottumista. Maailma, jossa tällä hetkellä eletään, on jatkuvasti uudistuva ja nopeassa muutoksessa. Se, että kasvetaan ainoastaan jo olemassa oleviin malleihin ja toteutetaan ulkoa annettuja kaavoja, ei välttämättä enää riitä nykyisessä työelämässä tai ainakaan se ei millään lailla muuta maailmaa.

Olen opettanut tanssia vuodesta 2008, pääasiassa kuubalaisia tansseja ja tanssiteatteria. Tanssin opettamisessa olen risteyskohdassa, jossa minulla on syntynyt suuri sisäinen tarve ymmärtää tanssin merkitystä ihmiselle yhä vahvemmin ja rakentaa pedagogiikkaani uudelle pohjalle. En kykene enää opettamaan tanssia, joka on itselleni merkityksetöntä ja joka ei mielestäni tue ihmissyyttä tai mahdollista ihmisen kokonaisvaltaista kehitystä. Tämä työni on osa

omaa prosessiani löytää sisäinen motivaationi opettaa tanssia ja myös uskaltautua tanssimaan suhteessa elämään ja muihin ihmisiin. En halua tehdä tätä enää egon takia, saadakseni kiitosta ja hyväksyntää. Toivon tulla nähdyksi ja tunnustetuksi, olemassa olevaksi niin kuin jokainen, mutta jostain muusta kuin egon lähtökohdasta. Tutkimuksessani hahmotan tanssijuuden yhteyttä ihmiseen, inhimilliseen kokemukseen. Tavoitteeni on perustella, miksi tanssijuuden rakentumista tulisi tukea tanssinopetuksessa.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Kiinnostus lähtee omasta kokemuksesta, ja näin on myös tämän opinnäytetyöni aiheen suhteen. Aloittaessani tanssialan ammattiopiskelun vuonna 2010 huomasin astuneeni sisälle järjestelmään, jonka olemassaolosta en ollut aiemmin tiennyt. Järjestelmä oli kaupallinen tanssimaailma, jonka opettajaksi olin alkanut kouluttautua. Opin tuntemaan tämän järjestelmän maailmankuvan ja tanssikäsityksen omista nahoistani äärimmäisen konkreettisesti, ehkä siksi etten aiemmin juuri ollut ollut mukana kaupallisissa tanssikouluissa. Opintoissani sain opiskella aktiivisesti liikettä peilin kautta ja jalostaa lihaani kohti oikeaa suoritus- ta. Nautin tästä lihanjalostuksesta ja koin oppivani liikkumaan uudella tavalla, mutta käänköpuolena tanssiopintojeni kautta suhteeni itseäni kaventu i tuijotta- essani päivästä toiseen peilistä muotoa, jota yritin kehollani tuottaa. Käsitteysteni tanssista ja mahdollisuuksistani toimia tanssikäntän sisällä pikku hiljaa kaventu i ja yksipuolistui.

Aloittaessani vakavasti harrastamaan tanssia parikymppisenä olin kokenut liikkeen avulla suurta vapautta. Tanssi muutti vähä vähältä kokemusta itsestäni tehden minut vahvemmin olemassa olevaksi kehossani ja sitä kautta myös kokonaisemmaksi ihmiseksi. Tästä syystä halusin opiskelemaan alaa. Koulutuksessa liikkeestä muodostui kuitenkin kahlitseva ideaali, jota en koskaan ole todella kokenut saavani kiinni. Oma ääneni, se miksi olin ryhtynyt tanssimaan, katosi jonnekin. Kokemuksessani tanssialan opintoissani on pääasiassa keskitytty liikkeen ulkoiseen opetteluun, mikä sinänsä on ollut hyvä, mutta oppilaiden todellinen kohtaaminen, erilaisuuden vaaliminen ja tunnistaminen ja sitä kautta opiskelijan identiteetin kasvun tukeminen itsenäiseksi, uutta tuottavaksi tanssialalla toimijaksi on jäänyt vähemmälle huomiolle. Tästä lähtökohdasta käsin muotoutuivat tutkimuskysymykseni, jotka ovat:

1. Mitä tanssijuus on ihmisellisessä kokemuksessa?
2. Miten tanssijuus voisi muodostua osaksi ihmisen minuutta?
3. Miten käsitys tanssista heijastaa omaa maailmankuvaa, ja millä tavalla tämä vaikuttaa toimintaan tanssialan ammattilaisena tanssialalla?

Tutkimukseni lähtökohtaan vaikuttavat omat kokemukseni tanssin harrastajana, tanssialan ammattiopiskelijana, tanssijana ja tanssinopettajana. Näistä kokemuksista käsin ovat syntyneet sisäiset pohdintani myös ammattikoulutuksen ja tanssiopetuksen taustalla heijastelevista valtarakenteista ja tanssikäsityksestä. Tarpeeni on kokea tanssijuus vahvemmin osana omaa identiteettiäni ja vahvistaa sisäistä motivaatiotani toimia tanssinopettajana.

2.1 Tutkimuksen toteutus

Tutkimukseni on laadullinen eli kvalitatiivinen tutkimus. Juha Varto toteaa, että laadullinen tutkimus tapahtuu aina tutkijan elämismaailmassa, ja tutkija on aina osa merkitysyhteyttä, jota hän tutkii. *Elämismaailman* Varto määrittelee yleiseksi kokonaisuudeksi, jossa ihmistä yleensä voidaan tarkastella. Se on merkitysten maailma, jossa merkitykset ilmenevät erilaisina ihmisestä lähtöisin olevina ja ihmisiin palaavina tapahtumina. Ihmisten toimet, päämäärien asettamiset, suunnitelmat, hallinnolliset rakenteet, yhteisöjen toimet ja päämäärät ovat osa elämismaailman kokonaisuutta. Elämismaailman ilmiöiden merkitykset voivat siis syntyä vain ihmisen kautta, eivätkä ole olemassa ihmisistä riippumattomina. (Varto 2005, 28–29.) Sisäistäni tämän niin, että tapani ymmärtää tutkimuskysymykseni muotoutuu elämismaailmassani. Elämismaailmani ohjaa myös sitä, miten analysoin kysymyksiäni suhteessa tutkimusaineistooni eli tekemiini haastatteluihin ja alan kirjallisuuteen. Elämismaailmani vaikuttaa koko ajan tutkimiseeni. Varto toteaa, että laadullista tutkimusta on ylipäätään mahdollista tehdä ainoastaan oman elämismaailman kontekstissa, sillä siellä tutkimuskohteilla on myös merkitys. Ulkoinen tarkkailijan rooli on laadullisessa tutkimuksessa mahdoton. (Varto 2005, 34.)

Haluni ymmärtää tanssijuutta laajemmin ja moniulotteisemmin kuin sen elämismaailmassani tutkimukseni alussa koin, värittää tutkimusotettani. Pyrkiessäni hahmottamaan tanssin yhteyttä identiteettiini tiedostan etsiväni tanssista alitajuisesti yhteyksiä omaan käsitykseeni maailmasta ja ihmisestä. Haluni kokea

tanssijuus osaksi itseäni on tutkimukseni liikkeellepaneva voima, ja tämä luonnollisesti ohjaa minua myös etsimään tanssialan tutkimuksia, joissa tanssi ja sen merkitykset yhteiskunnassa avautuvat perinteistä länsimaista tanssitradiotaa laajemmalle. Tanssin yhteys minuuteen syntynee siitä, kun se yhdistyy omaan elämismaailmaan ja löytää merkityksensä siellä.

Ennako-oletukseni ja esikäsitökseni tanssijuudesta ovat tutkimukseni alussa täysin yhteydessä omiin kokemuksiini tanssin kontekstissa. Tanssialan opiskelu, tanssin opettaminen, tanssijana toimiminen ja tanssinharrastukseeni liittyvät kokemukseni ovat irrallaan toisistaan, aivan kuin ne olisivat erillisiä maailmoja, joissa kuitenkin konkreettisenä yhdistävänä tekijänä ovat olleet ruumiillisuus ja liike. Suhteeni tanssiin on siis tutkimukseni alussa sirpaleinen ja intuitiivinen, toisaalta kovin ulkokohtainen ja toisaalta sisäinen, eikä se tunnu kunnolla kiinnittyvän mihinkään perustaan tai kokemukseeni itsestäni. Tutkimukseni tavoite on henkilökohtainen tarpeeni ymmärtää tanssijuutta syvemmin ja löytää sen yhteys minuuden kokemukseeni. Varto (ks. 2005, 47–48) puhuu tästä maailmassa olemisen jäsentyneisyyden muutoksena.

Laadullisessa tutkimuksessa merkitykset tulevat Varton mukaan ilmi suhteina, merkityskokonaisuuksina. Merkityssuhdetta Varto kuvaa prosessina, jossa mieli asettuu tutkijan maailmassa jäsentyneenä paikalleen (oikein tai väärin) ja tutkija ymmärtää mielen avulla tutkimuskohteensa. Tällöin muodostuu suhde, joka tulee ymmärretyksi mielen ja tutkimuskohteen välissä, ja tätä kutsutaan merkityssuhteeksi. Varto lainaa Rauhalaa todeten, että ”Merkityssuhde laadullisen tutkimuksen mielessä tarkoittaa yleisesti, että *koettu mielellinen sisältö asettuu suhteeseen maailman tai jonkin sen osan kanssa siten, että maailma tai sen osa merkitsee ihmiselle sitä, mitä hän kokee.*” (Varto 2005, 85–86.) Pysin siis tutkimuksessani muodostamaan merkityssuhteita tutkimuskysymyksieni ja tutkimusaineistoni välille ja ymmärtämään niiden merkityksen omalle kokemukselleni.

Toteutin tutkimukseni haastattelemalla kolmea tanssialan ammattilaista, jotka olivat tehneet minuun vaikutuksen kohdatessani heidät eri tilanteissa. Haastat-

telin 3.8.2014 Helsingissä koreografi ja tanssija Elina Piristä, jonka ohjauksessa olin ollut Sukset ristiin susirajalla -tanssileirillä paria kuukautta aiemmin. Tutkija-taiteilija-kouluttaja Raisa Fosteria haastattelin Tampereella 3.10.2014. Hänen Tanssi-innostaminen® -johdantokurssillaan olin ollut Oulussa keväällä 2014. Koreografi ja tanssija Tomi Paasosen haastattelu tehtiin Oulussa 11.11.2014, jolloin myös työskentelin tanssijana hänen teoksessaan 2nd Nature. Halusin toteuttaa haastattelut pääasiassa dialogin muotoisina, jotta pääsin keskustelemaan haastateltavieni kanssa vapaasti tutkimusaiheestani. Tosin tutkimuskysymykseni ja jopa aiheeni oli haastattelujen alkaessa vielä kovin jäsentymätön ja himmeä itselleni. Haastattelujen dialoginen muoto mahdollisti omien kokemuksieni peilaamisen jo haastattelutilanteessa haastateltavieni näkemyksiin. Pääsin myös esittämään tarkentavia kysymyksiä haastateltavilleni, ja jo ensimmäisessä haastattelussani Pirisen kanssa sain huomata, että oma kieleni puhua tanssijuudesta oli kovin erilainen kuin hänellä. Myöhemmin kuunneltuani haastattelujani olen huomannut, että jo kysymyksieni asettelu ja lähtökohtani, josta lähdin haastattelujani tekemään, paljasti paljon siitä, missä olin itse tutkimukseni alkuvaiheessa menossa oman tanssikäsitykseni ja ymmärrykseni tanssista kanssa. Ensimmäisen haastatteluni seurauksena koko tutkimuskysymykseni muuttui radikaalisti, kun ymmärsin kategorisoivani esiintyjyyden ja tanssijuuden kahteen eri lokeroon. Päätin lopulta muuttaa suunnan, olla rohkea ja tutkia todella tanssijuutta, jota olin olemuksellisesti pelännyt koko opintojeni ajan.

Haastattelukysymykseni siis muuttuivat ja elivät hieman jokaisen haastattelun aikana, mutta pääasiallisesti käsittelin kaikissa haastatteluissani seuraavia kysymyksiä:

1. Mikä sinua kiinnostaa tanssissa/ liikkeessä?
2. Mitä tanssi on sinulle?
3. Millainen on mielestäsi kiinnostava tanssija, ts. tanssija, jonka kanssa haluaisit tehdä töitä?
4. Miten esiintyjyyttä (muuttui myöhemmin käsitteeksi tanssijuutta) voisi opettaa opiskelijoille ja pitäisikö sitä opettaa?

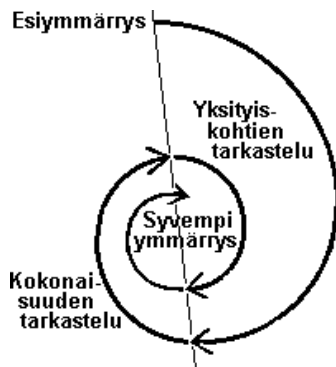
Tutkimusaineistoni ovat siis haasteluni, joita olen aktiivisesti kuunnellut. Olen yrittänyt hahmottaa aineistoni pohjalta pääasiassa haastateltavieni käsityksiä tanssijuudesta ja sitä, mikä heidät on saanut työskentelemään tämän tanssiksi kutsutun alueen sisällä. Heidän puheenvuoronsa ovat vaikuttaneet osittain myös teoriakirjallisuuteen, jota tässä työssäni käytän. Etenkin Raisa Fosterin (2012a) vahvasti jäsentynyt teoreettinen näkemys tanssista tunnustuksen pedagogian kontekstissa on ohjannut työni teoreettisen viitekehyksen muotoutumista. Tunnustuksen pedagogiaan paneudun tarkemmin työni luvussa 6.1 Tanssipedagogia ihmistä välineellistävänä vai subjektiutta tukevana. Koska tutkimuskysymykseni selkeästi liittyvät ihmisen omaan kokemukseen tanssijuudesta, on fenomenologinen teoria ja siitä käsin syntynyt fenomenologinen asenne työssäni tärkeässä roolissa (ks. esim. Foster 2015, 42–46). Eryityisesti filosofi Merleau-Pontyn käsitys ihmisen maailmasuhteesta ensisijaisesti ruumiillisena on avannut minulle ymmärrystä tanssijuuden kokonaisvaltaisuudesta.

Tanssintutkijoiden Jaana Parviaisen ja Kirsi Monnin tutkimusten kautta ymmärrykseni tanssin nykyajan ontologiasta ja tanssijan uudesta paradigmasta ovat radikaalisti muuttuneet. Tämä on oleellisesti vaikuttanut myös tutkimuksessani muotoilemaani käsitykseen tanssijuudesta ja sen yhteydestä ihmiseen. Monnin ja Parviaisen kautta aloin myös ymmärtämään muun muassa Pirisen minulle haastattelussani avaamaa tanssijuuden maailmaa, jota en vielä ensimmäisessä haastattelussa kokenut kovin syvällisesti ymmärtäväni. Pohtiessani sitä, kuinka ihmistä voisi tukea oman tanssijuuden kokemiseen tai löytämiseen, olen tutustunut Eeva Anttilan kriittiseen pedagogiaan, Fosterin tunnustuksen pedagogiaan sekä Veli-Matti Värriin ajatuksiin kasvatuksesta.

Alan teoriakirjallisuutta olen käyttänyt tutkimuksessani haastattelujeni kaltaisesti tutkimusaineistonani. Olen pyrkinyt kriittisen lähiluvun kautta tarkastelemaan kirjallisuutta samalla tavalla kuin haastattelujani, olen suhteuttanut tutkijoiden kirjoituksia tutkimuskysymyksiini, etsinyt vastauksia ja pyrkinyt sitä kautta ymmärtämään syvällisemmin tutkimusaiheittani. Olen yhdistänyt kirjallisuudesta saamaani uutta informaatiota jo olemassa olevaan tietooni ja vertaillut tekstien sisältöjä kokemuksiini. Tutkimukseni koherenssi on siis syntynyt asioiden väli-

sistä assosiaatioista ja erilaisten päättelyketjujen tuloksena. Olen hyödyntänyt tutkimuskysymyksiäni koskevaa informaatiota eli lukenut kirjallisuutta siitä näkökulmasta käsin, että se olisi ollut minulle kirjoitettua ja pyrkinyt vastaamaan haastattelujen tapaan tutkimuskysymyksiini. Oma sosio-kulttuurinen tietämykseni, tulkintani teksteistä ja aktiivinen toimintani pyrkimyksenäni ymmärtää tanssijuutta osana minuutta on ohjannut tutkimustani. (ks. esim. Pääkkönen & Varis 2000, 97-98.)

Tutkimukseni on edennyt niin kutsuttua hermeneuttista kehää (ks. esim. Routio 2007) pitkin. Olen pyrkinyt työssäni erittelemään osa-alueita, jotka vaikuttavat tanssijuuden inhimilliseen kokemukseen ja tulkitsemaan niitä nimenomaan siinä valossa, miten tanssijuuden rakentumista ihmisen omassa elämissaailmassa voisi vahvistaa. Kaikkia tutkimukseni osa-alueita on siis tulkittu osana kokonaisuutta *tanssijuus minus*. Toisaalta myös kaikki erittelemäni osa-alueet vaikuttavat lopputulkintaani siitä, mitä *tanssijuus minus* on. Olen edennyt tutkimuksessani palaten haastatteluihini ja alan kirjallisuuteen yhä uudelleen, ja spiraali kerrallaan ymmärrykseni tutkimusaiheestani on syventynyt, kuten kuva 1 hermeneuttisesta kehästä ilmentää.



KUVA 1. Hermeneuttinen kehä (Routio 2007, viitattu 1.4.2015)

Haastateltavani ja tutkimuskirjallisuuteni ovat johdattaneet minua näkemään tanssialaa yhä laajenevana horisonttina, jossa yhä merkityksellisemmäksi minulle on noussut itseni paikallistaminen ja oman ääneni kuulemaan oppiminen, jotta löytäisin paikkani ja merkitykseni tässä kaikessa. Kaikki haastatteluni eivät

vastaa suoraan tutkimuskysymyksiini, mutta kaikki haastattelut vahvistivat yhä enemmän sitä, että tanssin kenttä ja laajuus on paljon suurempi kuin olen opiskeluaikani kuvitellut. Oman tien löytäminen tanssin viitekehyksen sisällä ei välttämättä ole helppoa niin, että työ tuntuisi myös sisältäpäin motivoitulta. Oman itsen vahvistaminen tanssin monialaisin keinoin tuntuu yhä tärkeämmältä. Tuntuu, että niin voin löytää jotain, mitä voin muille antaa joko pedagogisessa mielessä tai oman tanssini tai luomistyöni kautta.

2.2 Käsitteistä

Seuraavaksi avaan hieman tarkemmin tutkimukseeni liittyviä käsitteitä tanssiuus, minuus ja identiteetti. Koska ydintehtäväni työssäni liittyy tanssijuuden hahmottamiseen, pohdin sen monimuotoisuutta syvällisemmin tutkimukseni analyysiluvuissa. Tässä kerron sen, miksi tanssiuus päätyi työni otsikkoon. Minuuden käsitettä ja identiteettiä pyrin avaamaan siinä merkityksessä kuin ne ovat työni kontekstissa. Olen käyttänyt tässä työssäni suoria puhekielisiä lainauksia haastateltaviltani erityisesti Pirisen ja Paasosen puheosuuksista. Päädyin tähän ratkaisuun, sillä koen, että koreografit Pirinen ja Paasonen puhuivat omailemaisella tavalla tanssista ja osaltaan heidän käsityksensä tanssijuudesta ilmeni heidän käyttämiensä kielellisten ilmaisujen kautta.

Tanssiuus

Koko työni ydinkäsite on tanssiuus ja sen suhde ihmiseen subjektiin, jota kutsun minäksi. Aluksi käytin työssäni ilmaisua esiintyisyys, kunnes ensimmäisessä haastattelussani 3.8.2014 tanssija ja koreografi Elina Pirinen puhui siitä, millä tavalla luomme taidepolitiikkaa kielen kautta:

Tietyissä yhteydessä on tosi merkityksellistä käyttää sanaa tanssija tai tanssiuus tai tanssijan praktiikka, vaikka se ei tarkoittaisi sitä perinteisessä mielessä, niin kuin vaikka liikkeen työstämistä tai liikkeen tutkimista... Helpostihan vois ajatella, että nämä ovat enemmän esiintyjyyden kysymyksiä (viittaa omiin tehtävänantoihinsa Sukset ristiin susirajalla

2014 nykytanssileirillä) mutta ajattelen, että olisi poliittista väittää, että ne ovatkin tanssijuuden kysymyksiä... ei operoidakaan vain ja ainoastaan ready made -liikekombinaatioilla ja todeta, että aa tämä on tanssia´ ja sitten jos on onkin vähän monitaiteellisempi esitys niin se onkin sitten esiintyjyyttä. Esimerkiksi teos, joka pohjautuu ainoastaan tekstikoreografiaan, tekstin koreografisuuteen niin silti sitä operoi tanssija, vaikka se ei liikkuisi millään tavalla, sen kieli on liikkeessä tai sen laulu tai sen tuottama ääni on niin kuin liikkeessä. Mä ajattelen, että se on politiikkaa kutsua tanssijaksi sitä sen takia, että käsitys laajenee siitä praktiikasta ja rooleista ja niistä työnkuvista. (Pirinen, haastattelu 3.8.2014.)

Tästä Pirisen puheenvuorosta käsin lähdin uudelleen miettimään työni otsikkoa ja samalla huomasin itse syyllistyväni siihen, mitä vastaan olen sisäisesti omassa tanssialankoulutuksessani kapinoinut. Olen itsekin tottunut erottelemaan tanssin ja esiintyjyyden omiin lokeroihinsa. Se mitä tanssijuus on, liittyy siis ennen kaikkea siihen, mitä ymmärrän tanssin olevan.

Minuus

Fenomenologia on filosofian suuntaus, joka purkaa yhteiskunnassamme edelleen hallitsevaa Descartesin filosofiasta alkunsa saanutta kartesiolaista dualismia eli tapaa käsittää maailmaa dikotomioiden kautta, esimerkiksi ruumis-henki-jaotteluna. Kartesiolaisuudessa tieto käsitetään absoluuttisena ja ajattelua ja tietoisuutta tarkastellaan kehosta irrallisena yleisenä totuutena, kun taas fenomenologisessa lähestymisessä ollaan kiinnostuneita ihmisen kokemuksesta ja tiedon käsitetään ennen kaikkea olevan yhteydessä tietäjään ja hänen kokemusmaailmaansa. (Ks. esim. Anttila 2011, 155–156; Foster 2012a, 2015.) Fenomenologia on kiinnostunut ilmiöistä sellaisina kuin ne yksilön havainnossa näyttäytyvät pyrkien samalla irtautumaan objektiivisuuden ihanteesta. Kehollisuus on siis ensisijaista, ja se on tiedon muodostumisen perusta. (Ks. myös Foster 2015, 31.)

Foster sanoo Merleau-Pontyn korostavan ihmisen *eletyn kehon* merkitystä havainnossa ja tiedon muodostuksessa. Eletyn kehon käsite on syntynyt Edmund Husserlin Leib/Körper -erottelun seurauksena. Siinä ruumista merkityksessä 'Körper' tarkastellaan ulkoapäin fysiologisena, biologisena tai anatomisena ilmiönä ikään kuin esineen tavoin. Ihmisen ajattelu ja tunteet ovat tarkastelun ul-

kopuolella, ja kehoa tutkitaan ikään kuin objektina. Tämä on tieteen yleinen näkökulma kehoon. Der Leib taas viittaa koettuun kehoon eli siihen, joka on läsnä omassa sisäisessä kokemuksessa. (Foster 2015, 32–35.) Klemolan mukaan tämä on keho, joka on elämämme perusta ja kuuntelija. Eletty keho avautuu kehotietoisuudessa. Merleau-Pontya (1987, 60) lainaten Klemola kuvaa: ”kehon tietoisuus tunkeutuu kaikkialle kehoon, henki levittäytyy kaikkialle sen osiin.” (Klemola 2005, 77–78.) Foster (2015, 35-36) kirjoittaa kehollisen minän kurottuvan tällaisenaan kohti henkisyttä, ihmisen ja maailman ykseyttä, mutta toteaa samalla, että minuudella ei useinkaan arkiajattelussa tarkoiteta fenomenologista elettyä kehoa, vaan minuus supistetaan yleensä mielen rakenteeksi eli järkiperäiseksi kuvaksi siitä, kuka minä olen.

Kokeva subjekti eli *minä* on siis ruumiillinen, ajatteleva ja läsnä oleva maailmassa kantaen eletyssä kehossaan mukanaan kokemuksia, tunteita ja muistojaa. Eletyn kehon historia vaikuttaa aina kulloiseenkin hetkeen ja kokemukseen siitä. (Foster 2015, 35.) Langer puhuu tästä käsitteellä habituaalinen ruumis, joka on ollut olemassa ja omaksunut tiettyjä tapoja olla suhteessa maailmaan. Sitä voidaan pitää esipersonallisena ruumiillisena intentionaalisuutena, joka hahmottaa ympäristöään ennen ajattelua. Ruumis kantaa mukanaan menneisyyttä, jonka se tuo jokaiseen uuteen tilanteeseen ja luo näin tulevaisuuden yleisen hahmon. Ruumis on siis menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden kohtauspaikka. (Langer 1989, 32.)

Omassa tutkimuksessani minuuden käsite on nimenomaan yhtä kuin ihmisen eletty keho eli fyysis-psykykkis-spirituaalinen kokonaisuus (ks. Foster 2014, 345). Käsittelem tässä työssäni minuutta kokemuksena omasta olemassaolosta, jossa subjektiviteetti on ruumiillistunutta sekä lihallista. Tähän sopii Fosterin (2015, 32) kuvaus eletystä kehosta: ”Havaintoja ei kuitenkaan ole mikä tahansa keho vaan *minun* kehoni. Minä olen kehoni: sen välityksellä minä olen ja koen maailman; kehoni kautta ja kehossani elän elämäni.”

Identiteetti projektina

Tutkin työssäni pääosin tanssijuuden yhteyttä minuuden kokemukseen, mutta haluan nostaa esille myös identiteetin käsitteen ja erityisesti sen yhteyden aikaan, jota eletään. Identiteetin rakentumisen projektit (esim. ammatti-identiteetti) ovat yhteiskunnallisessa kontekstissa eittämättä merkittäviä aikana, jona yhteiskunta on jatkuvassa ja nopeassa muutoksessa. Saastamoinen viittaa artikkelissaan teoreetikko sosiologi Anthony Giddensiin, joka puhuu tästä modernin yhteiskunnan muutoksesta kutsuen sitä reflektiiviksi moderniksi. Giddens tarkoittaa tällä tilaa, johon länsimaisissa yhteiskunnissa ollaan päädytty modernin projektin myötä: eletään jälkiteollisessa informaatioajassa keskellä vilkasta globalisaatiota. Reflektiivisyys tarkoittaa tässä elämänasennetta, johon kuuluu tietoisuus siitä, että erilaiset riskit ovat tulleet olemassaolomme ontologiseksi perustaksi. (Saastamoinen 2006, 143.) Riskitietoisuus saa kääntämään katseet itseen, ja Giddensin mukaan myöhäismodernissa ajassa ihminen on yksilö, joka vastaa itse valintojensa kautta siitä, mitä on ollut, on ja tulee olemaan. Minuudesta tulee refleksiivisesti organisoitu pyrkimys, joka on johdonmukaisen mutta samalla jatkuvasti muuttuvan elämäntarinan ylläpitoa monien valintojen kontekstissa. (Giddens 1991, 5.) Giddensin (1991, 54) käsite minäidentiteetti ei ole ihmiselle annettuja ominaisuuksia, vaan jatkuvaa itsensä ylläpitoa, luomista ja ymmärtämistä.

Käsittelen työssäni tanssijuutta osana minuuden kokemusta merkityksellisenä nimenomaan Giddensin kuvaamalle identiteettien muotoutumisen prosessille. Tässä käsittelen tanssijuuden rakentumisen merkitystä erityisesti tanssialan opiskelijoiden ja ammattilaisten ammatti-identiteetin muotoutumiselle. Nopeatempoisessa riskien leimaamassa informaation ajassa identiteetin rakentaminen ja syventäminen on yksi merkittävistä elämänmittaisista projekteista ja se liittyy kaikkiin elämän osa-alueisiin. Parviainen kirjoittaa minuuden muotoutumisesta seuraavasti:

Minuus ei ole kohtalon ihmiselle antamaa tai valmista, vaan alati muuttuva prosessi, joka projektoituu kohti tulevaa. Tämä tarkoittaa, että en vain

tahtomattani tule siksi mitä olen, vaan voin aina joiltakin osin vaikuttaa siihen mitä olen. Omien valintojeni kautta kehollinen minuuteni muuttuu.
(Parviainen 1995, 34, viitattu 1.4.2015)

3 MITÄ TANSSI ON?

Palaan koko ajan työssäni kysymykseen siitä, mitä tanssi itse asiassa on minulle. Kokemukseni tanssista eri konteksteissa ovat kovin erilaisia: tanssini ammatikorkeakoulun tanssitunneilla on eri kuin tanssini tanssitaideteoksissa, tanssini tunneillani opettajana on eri kuin yksin kotona tanssiessani. Joskus se puristaa ja joskus se vapauttaa. Tanssiini vaikuttavat ihmiset ympärilläni ja ajatukset, joita siihen liittyy ja liitetään. Ajatukset, joita opettaja sanoo ääneen tai muuten viestittää, omat ajatukseni, tanssini katsojan ajatukset... Olen kyllästynyt olemaan mieliksi ja pyrkimään olemaan hyvä tanssija. Mikä on hyvä? Olen päättänyt vain tanssia ja löytää yhteyden tanssijuuteni. Se, mitä ajattelen tanssin olevan, vaikuttaa siihen mitä teen ja miten toimin tämän tanssiksi kutsutun alueen sisällä.

3.1 Tanssista yleisesti

Tanssia on kuvattu eri tutkijoiden toimesta monin eri tavoin. Kai Lehikoinen vetää yhteen tutkijoiden tanssikäsityksiä todeten tanssin olevan kulttuurinen muoto, joka syntyy luovasta kehollisesta toiminnasta ja jota harjoitetaan yhteiskunnassa monissa eri asiayhteyksissä ja ympäristöissä. Tanssin voidaan nähdä palvelevan lukuisia tarkoituksia: ihmiset tanssivat pitääkseen hauskaa, juhliakseen, ilmaistakseen kokemuksiaan, taiteellisia ideoitaan tai mahdollisesti seksuaalisuuttaan. Tanssia voi, jotta löytäisi seuraa, saavuttaisi yhteyden jumaluuteen, kuntoillakseen, kilpaillakseen, parantuakseen, parantaakseen, tutkiakseen itselle merkityksellisiä asioita tai irrottautuakseen riitin kautta vanhasta siirtyäkseen johonkin uuteen. Lehikoinen jatkaa, että monet antropologit puhuvat tanssista liikejärjestelminä (esim. Kaepler 2000) usein siitä syystä, että kaikissa yhteiskunnissa ei ole tanssin käsitettä sanan länsimaisessa merkityksessä. Lehikoinen itse puhuu mieluummin historiallisesti ja kulttuurisesti spesifisistä liikekäytännöistä, jotka liittyen tilanteeseen noudattavat tiettyjä esteettisiä ja sosiaa-

lisiä pelisääntöjä tai haastavat niitä kehittämällä omalakisista liikkumisen tapoja. (Lehikoinen 2014, 14–15.)

Petri Hoppu on puhuu artikkelissaan amerikkalaisen tanssintutkija Judit L. Hannahin hyvin yleisesti käytetystä tanssin määritelmästä, joka kuuluu seuraavasti:

Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tanssijan kannalta tarkoituksellisista, tahallisen rytmikkäistä ja kulttuurisesti muotoutuneista jaksoista nonverbaaleja ruumiinliikkeitä, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja vaan liikkeellä on luontaista ja esteettistä arvoa. (Hannah 1979, 19, suom. Hoppu 2003, 21.)

Kuten Petri Hoppu toteaa, Hannah pyrkii määrittelemään tanssin mahdollisimman kattavasti ja universaalisti korostaen sen luonnetta ihmiselle tyypillisenä käyttäytymisenä ilman ekspressiivisen luonteen painotusta. Huolimatta tanssin erilaisista määrittelyistä ja rajaamisesta omaksi kokonaisuudekseen, tanssi ei Hopun mukaan ole irrallinen ja oma ilmiönsä missään muualla kuin länsimaissa. Tanssi kytkeytyy tiiviisti muihin kulttuuri-ilmiöihin, mikä tulee ilmi eri kulttuurien vaihtelevan sisältöisistä käsitteistä. (Hoppu 2003, 21.)

3.2 Tanssi ideaalina ”totuutena”

Sondra Fraleigh puhuu siitä, kuinka tanssi ja tanssija ovat toisistaan erottamattomat. Tanssijan keho on subjekti eikä tanssin niin kutsuttu instrumentti. Tanssijan keho on eletty, kokonaisvaltainen olemassaolon tila, ja tästä syystä liikettä ei Fraleigh'n mukaansa tulisi tarkastella erillisenä ja irrallisena elementtinään. Kuitenkaan tanssija ei Fraleigh'n mukaan ilmaise persoonallista olemisensa tai itseään tanssissa vaan hän ilmaisee *tanssia*. Tätä *tanssia* Fraleigh kuvaa sanalla ”it” eli ”se” viitaten tanssin ideaali objektiin. Hänen mukaansa tanssi on aina ensin tanssijalle ideaali ”se” itsestä ulkoinen, jonka hän on mielessään visualisoinut ja pyrkii sitten asettamaan itsensä ”sen” sisään. (Fraleigh 1986, 13, 29–31.) Tämä asettaminen tarkoittaa lopulta kehon objektivointia ja Foster toteaa, että ”Fraleigh'n väite paljastaa hänen tanssikäsityksensä ytimen: tanssi on jotakin, jonka tulee vastata sille ennalta asetettua visuaalista

standardia”. ”Sitä” eli ideaalia objektia tavoitellaan Fosterin mukaan erityisesti tanssilajien sisällä, kun pyrimme kehollamme kohti mielessämme olevaa täydellistä ihanteellista muotoa valituista liikkeistä. Toistamalla tarkasti määriteltyjä asentoja ja liikkeitä yhä uudestaan saavutetaan lopulta ”se”. Tämä ideaalin muodon tavoittelu elää vahvana kulttuurissamme, ja siitä heijastuu vahvasti kartesiolainen käsitys totuuden absoluuttisuudesta. Maailma käsitetään tuolloin objektiivisena kokonaisuutena, jossa totuus on kaikille sama, tanssissa tuo täydellinen ”se”. (Foster 2014, 351.)

3.3 Haastateltavien käsitys tanssista

Haastattelussani Raisa Foster (3.10.2014) puhuu paljon Tanssi-innostamisen konseptistaan, jonka hän on kehittänyt väitöskirjansa pohjalta. ”Tanssi-innostaminen® on taiteellis-pedagoginen menetelmä, jonka tarkoituksena on elähdyttää sekä yksilöitä että yhteisöjä kehollisten harjoitteiden avulla”. Foster kirjoittaa tanssikäsityksestään seuraavasti:

Kehollisessa kokemuksessa olemme kiinni hetkessä: minun mieleni ja ruumiini tässä paikassa ja tässä hetkessä. Näin ollen tanssi-innostaminen on *jo olevan* löytämistä, ei minkään tietyn ideaalin saavuttamista tai oppimista. Jokaisella on tanssi valmiina kehossaan – joskus se tarvitsee vain houkutella esiin. Tanssi on siis paluuta, ei lähtöä. Tanssi kuuluu kaikille: se on luonnollinen tapa olla. (Foster 2015, 17.)

Yhdysvaltalaisen antropologi Judith L. Hannan mukaan tanssia ei voi erottaa tanssijasta. Hanna kirjoittaa: ”The more we know about dance — its presence, absence and its resurgence in individual and group life — the more we will know about ourselves: To Dance Is Human.” (Hanna 1987, 243.) Foster ja Hanna pitävät tulkintani mukaan tanssia ihmiseen kuuluvana. Tanssi ei heidän näkemyksissään ole jotain, jota meidän tulisi ulkoisesti tavoitella vaan se on ihmisessä itsessään sisällä. Tanssi on olemassaoloa ja liittyy nimenomaan ihmisyyteen.

Tomi Paasonen (11.11.2014) puhuu haastattelussani tanssijuudesta fyysisenä ilmaisuna, joka ”yhdistää kehon, mielen ja sielun yhdeksi putkeksi, yhdeksi suo-

neksi”. Paasoselle tanssitaide on liikkeen kautta ilmaisua. Hän toteaa myös, että nykytanssikentällä tanssijuuden käsitys menee usein vieläkin pidemmälle, joten tanssia käsittelevä videoteoskin nähdään tanssina. Omissa määritelmisään Paasonen kuitenkin näkee, että tanssijuuteen liittyvät ihminen ja fyysisyys. Hän toteaa kontekstin määrittävän sen, miten jotain informaatiota luetaan. Esimerkiksi kadulla ”ramppaava” ihminen ei vielä tanssi, mutta kun hänet laitetaan ramppaamaan lavalle, se voidaan lukea jo tanssiksi. Paasonen sanoo kaiken liikkeen olevan aina muutosta ja kehitystä. Tanssitekniikan merkitys on hänen mukaansa siinä, että tanssija tietää mitä tekee. Kun osaa tietyn tanssilajin tekniikan (esim. salsa, baletti) niin vasta sen jälkeen voi todella alkaa tanssia kyseisen tekniikan tanssia.

Paasosen toteaa haastattelussani, että ”itse tanssissa pitää kuitenkin olla spontaanisuutta, siinä pitää olla luovuutta, siinä pitää olla se kysymysmerkki, että miten mä olen tällä hetkellä just nyt.” Paasonen jatkaa, että liiallinen tekniikan ”pänttäminen” johtaa usein siihen, että ihmiset eivät osaa tanssia enää ollenkaan vaan he menevät ihan tukkoon ”omaan oppimisen tekniikan vankilaan ja nyhlyttävät siellä jotain, joka on niin kaukana tanssin olemuksesta kuin vain olla ja voi”. Tanssijaksi Paasosen mukaan tulee oikeastaan vasta kun niin hyvä tekniikassa, että siitä voi päästää irti tai sitten, kuten hän toteaa, ”on olemassa paljon laajempi kysymys liikkeestä tanssina, tanssista liikkeenä”. Paasonen antaa tässä esimerkin siitä, kuinka on antanut samanlaisen liiketehtävän ammattitanssijalle ja yli 70 -vuotiaille ”mummo-kurssilaisille”, jotka ilmaisevat tehtävää tanssijoihin verrattuna kovin eri tavalla. Paasonen sanoo näkevänsä siinä mummojen tulkinnassa kuitenkin runollisuuden potentiaalin, jossa syttyy nimenomaan kehon, mielen ja sielun yhteys, joka päihittää teknisen taituruuden heti. Hän toteaa: ”siinä on jotain substanssia inhimillisellä tasolla.” (Paasonen, haastattelu 11.11.2014.)

Elina Pirinen (3.8.2014) toteaa haastattelussani, että hän koreografina määrittää tanssijuuden aina uudelleen riippuen siitä teoksesta, minkä parissa hän kulloinkin työskentelee:

Mul ei oo itellä ehkä semmosta, että no näinhän näit juttuja tehdään, että mul on tää tanssijan apparaatti ja nyt mä sit aina sillä operoin vaan mä yritän virittää sen aina niin kuin sen kulloisenkin teoksen mukaiseksi jotenkin... ja ehdottaa sille teokselle myös jotain. Ei niin vaan että on joku teos ja sitten mä menen siihen, vaan mä myös luon sitä teosta tietenkä ja sen havaintoa maailmasta tai jostain. (Pirinen, haastattelu 3.8.2014.)

Hetken pohdittuaan Pirinen kuitenkin jatkaa, että ehkä kuitenkin on olemassa yksi yhteinen nimittäjä: ”se, että ne asiat tapahtuu runollisen ruumiin kautta tai ruumiillisuuden.” Runollisen ruumiin Pirinen määrittelee niin, että se jotenkin neuvottelee abstraktin ja konkreettisen välillä koko ajan.

Mä ajattelen, että viihteellinen ruumis nimenomaan rakentaa kuvaa tosi paljon. Dance –ohjelmat esimerkiksi... nää kaikki, se on niin kuin kuvaksi asettumista, jotenkin se on mun mielestä viihteen ja kapitalismin palveluksessa olevaa semmoista ruumiillisuutta. Mut sit tää runollinen... se asettuu tähän maailmaan vähän toisin, se ei lähde mukaan tollasiin meininkeihin, se niin kuin luo meininkejä... siinä ei ole kerta kaikkiaan mitään mallia tai formaattia mihin mennään. Eräänlainen nykytanssikin on jo formatisoitunut tietynlaiseksi movement designiksi. (Pirinen, haastattelu 3.8.2014.)

Kaikkien haastateltavieni näkemys tanssista on siis tulkintani mukaan selkeästi yhteydessä ihmiseen ja hänen olemassaoloonsa maailmassa. Foster, Paasonen ja Pirinen käsittävät tanssin hyvin kokonaisvaltaisesti ja selkeästi jonain muuna kuin teknisenä suorituksena. Pirinen ja Paasonen puhuvat tanssin tekniikasta ja näkevät sen jossain määrin myös merkityksellisenä, mutta kumpikaan ei pidä teknistä taituruutta taiteena. Mielestäni Paasonen ja Pirisen koreografin näkemyksissä oli hyvinkin paljon samankaltaisuutta. Molemmille tanssi on hyvin kontekstisidonnaista, ja teoksen maailma ja olosuhde vaikuttavat tanssi-juuden muotoutumiseen aina teoksen maailmasta käsin. Fosterin näkemykseen tanssista ei sisälly minkäänlainen perinteinen tanssitekninen harjoittelu vaan siinä korostuu kehotietoisuuden, läsnäolon ja spontaanisuuden teemat. Tästä löydän monia yhtymäkohtia myös Paasonen toteamukseen siitä, että tanssin tulisi olla spontaania, luovaa ja tietoista hetkessä elämistä tanssin sisässä. Tietoisuudella Paasonen ei mielestäni kuitenkaan tarkoita liikettä tai tekemistä arvioivaa ajattelua, vaan jonkinlaista hereillä olemista ja reagointia ja ymmärrystä siitä, mitä kyseisenä hetkenä tapahtuu *minussa* suhteessa tehtävään ja ympär-

ristöön. Myös Foster korostaa tanssimisessa liikkeen tuntemista ja kokemista liikkeen rationaalisen ajattelun sijaan.

Kaikkien haastateltavieni vastauksista kuului heidän käsityksensä tanssin yhteydestä tanssijaan, ikään kuin tanssi syntyisi vasta tanssijassa, ihmisessä. Tanssi muuttuu tulkintani mukaan haastateltavilleni tanssiksi vasta ihmisen ruumiillisessa subjektiviteetissa. Tätä Pirinen kuvasi mielestäni nimenomaan käsitteellä runollinen ruumis, joka ”luo meininkejä” eikä asetu kuvaksi ja objektiksi kuten viihteellinen ruumis. Runollinen ruumis on tulkinnassani vahvasti yhteydessä keholliseen subjektiin, joka elää koko persoonallisessa signatuurissaan tanssin kontekstissa. Runollinen ruumis on aloitteellinen ja oma maailmansa itsessään eikä jotain sellaista, jota täytetään ulkopuolelta upottaen siihen maailmaan meininkejä niitä sen kummemmin suodattamatta. Fosterille tanssi kiteytyy ihmisen yhteyteen omaan elettyyn kehoon ja sen kokemukseen, ja tässä lienee jotain yhtymäkohtia runolliseen ruumiiseen. Tanssijuus tuntuu pakenevan Fosterille kehon kaikenlaista objektivointia, korostaen tanssijan sisäistä kokemuksellista yhteyttä kehoon ja sen kokemukseen. Tanssijuus on kokonaisvaltaista subjektiutta. Paasonen sanoo ”tanssin substanssin inhimillisellä tasolla päihittävän tanssissa teknisen taituruuden heti alkuunsa”. Tanssin substanssia inhimillisellä tasolla hän kuvaa runollisuuden potentiaalina, jossa on kehon, mielen ja sielun yhteys. Myös Paasonelle tanssi on siis loppuen lopuksi ihmisen kokonaisvaltaista subjektiutta, psyko-fyysis-spirituaalisena kokonaisuutena Fosterin määritelmän mukaan.

Pirinen ja Paasonen puhuvat molemmat runoudesta tanssin yhteydessä. Jollainlailla Oxfordin yliopiston professorin Steven Mossin pohdinta siitä, mitä varren runous on, voisi kuvata mielestäni tässä myös tanssin luonnetta. Moss sanoo runouden kehittävän kykyä kiinnittää huomiota elämään, se on tapa havainnoida maailmaa. Hyvä runo katsoo maailmaa läheltä ja näkee kaiken ensimmäistä kertaa tuoreena ja uutena.¹ Erotuksena ainoastaan se, että tanssin yhteydessä puhuisin näkemisen sijaan kokemisesta. Haastateltavieni puheen-

¹ Aleksis Salusjärven kolumni: *Olipa kerran kansa, joka unohti lukutaidon*. Yle Puhe 12.3.2015

vuorojen pohjalta tekemäni tulkinnan mukaan tanssia ei voi erottaa tanssijasta, vaan nimenomaan tanssi on, koska ihminen on.

Kuinka voi löytää tanssiin substanssia inhimillisellä tasolla? Ja Piristä lainatakseni, kuinka löytää persoonallisen signatuurimme tanssin kontekstissa? Mikä on minun tanssini? Näihin kysymyksiin pyrin vastaamaan työni edetessä.

3.4 Somekeskustelua tanssista

Se, mitä tanssin ammattilainen ajattelee tanssin olevan, heijastelee usein hyvin vahvasti hänen maailmankuvaansa. Millaista suhdetta tanssin kautta luodaan itseen ja ympäröivään maailmaan, millaista politiikkaa tanssin kautta luodaan yhteiskuntaan? Huomaan, etten ole kysymyksiäni kanssa yksin, sillä tammikuussa 2015 Facebookin ryhmässä Suomalainen nykykoreografia ja nykytanssi on käyty erittäin kiivasta keskustelua koreografi ja tanssija Valtteri Raekallion aloittaman mielipidekirjoituksen pohjalta (23.1.2015 klo.10.15) nimenomaan arvoista, joita tanssin kautta luodaan yhteiskuntaan. Raekallion ensimmäinen kirjoitus peräänkuuluttaa tanssikoulutuksen treenimentaliteetin muutosta.

- - Tällä hetkellä minusta kuitenkin tuntuu, että meillä Suomessa tulevat tanssijasukupolvet eivät totu sellaisiin harjoitusmääriin - siis sellaiseen määrään fyysistä työskentelyä vuodesta toiseen - että motoriset taidot voisivat kehittyä kovin kummoiksi. Jos tanssija ei opi nuorena harjoitteluun paljon, hiomaan motorisia taitoja, oppimaan liikemateriaalia ja kehittämään omaa fyysistä kapasiteettiaan, on tuon tyyppisen työskentelyn omaksuminen vanhempana todella vaikeaa.

Sittemmin keskustelu on polveillut moneen suuntaan, mutta merkityksellistä tässä on mielestäni ollut juuri omien arvojen ja maailmankuvamme paljastuminen tanssin kontekstin kautta. Tätä korostaa tanssintutkija Anne Makkosen kommentti keskusteluun (24.1.2015 klo.12.05):

Hämmennän soppaa vähän lisää.... mä vaan täällä pohdiskelen että on syytä pitää mielessä että tanssijan työ ei ole ainoastaan erilaisille taidoille kuuluisen kehon tuottamista/kouluttamista vaan tanssija on osallinen

myös siihen estetiikkaan, ideologiaan, väittämään, olemassa olon tapaan, maailmankuvaan, arvoihin joita tanssiksi kutsuttu speaktaakkeli, tapahtuma, prosessi, harjoittelu, koulutus, työskentely jne. kantaa mukanaan...et silleen.

Keskustelu paljastanee mielenkiintoisesti sen, kuinka erilaiseksi suhde tanssiin voi muodostua, ja kuinka vahvasti se peilaa käsitystämme maailmasta ja ihmisestä.

4 MAAILMANKUVA (VAI MAAILMA KUVANA) JA SIIHEN KIETOUTUNUT KEHOKÄSITYS

Foster (2015, 94) sanoo maailmankuvalla tarkoitettavan maailmaa koskevien käsitysten kokonaisuutta, joka suuntaa ihmisen ja ihmisryhmien ajattelua ja toimintaa. Millä tavalla maailmankuva ja käsityksemme ihmisestä vaikuttaa siihen, miten tanssijuus minussa syntyy? Paasonen totesi haastattelussa, että tanssin täydellisen ideaalin tavoittelu voi tappaa tanssin kokonaan ihmisessä. Mistä tämä täydellisen ideaalin tavoittelu saa juurensa? Voiko tanssijuus olla minussa ilman tuota ideaalin saavuttamisen pyrkimystä?

4.1 Kartesiolainen maailmankuva

Leila Keski-Luopa kirjoittaa, että moderni länsimainen kulttuuri rakentuu suurelta osin dualistisen ajattelun varaan. Maailman jäsentäminen ja siitä puhuminen tapahtuu usein dikotomioiden kautta ilman, että huomataan siinä helposti mitään kummallista. Aina kun ilmiöt erotetaan toisistaan sijoittamalla ne vastakkaisiin kategorioihin, käytetään lohkomista huomaamatta. Tämä auttaa ajattelua, mutta se voi vääristää todellisuutta, sillä lohkomalla lukitaan havaintokykyä, toteaa Keski-Luopa. Samalla hukataan kyky avoimesti havainnoida ja nähdä ilmiöt sellaisina kuin ne ovat omassa luonnollisessa olomuodossaan. Tämä kuvaa Keski-Luopan mukaan kartesiolaista filosofista ja tieteellistä perinnettä, jolle länsimainen ajattelu on rakentunut. (Keski-Luopa 2009, viitattu 1.4.2014.) Juha Varto ehdottaa, että länsimaisen maailman historia ja sitä kautta maailmankuvamme olisi varmasti erilainen jos René Descartesin lausahdus ”ajattelen, siis olen”, olisikin kuulunut ”aistin, siis maailma on”. Varto puhuu ohentuneesta maailmasuhteesta ja ”pääistymisestä”, mikä johtuu juuri kartesiolaisesta dikotomisesta ajattelusta, ruumiin ja mielen erottelusta. Maailmamme totuudet muodostuvat ruumiittoman mielen, eli ihmisen pään rakentamina. (Varto 2003, 115.)

Kirsi Monni kirjoittaa, että kartesiolaista perusasennoitumista on luonnehdittu puhtaasti katseen, absoluuttisen katsojan, maailmasuhteeksi. Tämä aikakausi on visuaalisen maailmasuhteen ja visuaalisen representaation aikaa, jossa ajatteleva ihminen on maailman katselija, ei maailmassa osapuolena toimija. Tänä maailmankuvan aikana ihmisillä ei ole kuvaa maailmasta, vaan maailma on heillä kuvana, se on ihmisiä varten systeeminä, jota järjestetään ja hallitaan. Ihminen on subjektina kuvan sisällä, hänellä on käsitys maailmasta, mutta hän katsoo kaikkea olevaa ikään kuin ulkopuolelta. Toisin sanoen katseella hallitaan maailmaa ja samalla asetetaan itse siitä ulkopuoliseksi. (Monni 2004, 61–62.) Parviaisen mukaan kartesiolaisesta perperktiivistä käsin myös kehomme on objekti ja kuva, jonka omistamme ja jota voimme hallita katseen keinoin, itses-tämme irrallisena. Keho on siis mielelle alisteinen. (Parviainen 1998, 21.)

4.2 Fenomenologia purkaa kartesiolaista maailmankuvaa

Värrin mukaan kartesiolaista ajattelua on asettunut purkamaan fenomenologia ja yksi sen tunnetuista edustajista on filosofi Merleau-Ponty. Merleau-Pontyille ruumis on tiedon kohteen sijaan se, minkä välityksellä meillä voi olla tietoa. Värrin kirjoittaa, että ontologisessa mielessä ruumiin liha on myös maailman lihaa, koska liha olemisen yleisenä elementtinä ja eräänlaisena alkuaineena (kuten maa, ilma, vesi) kietoo ruumiin ja maailman yhteiseen ”lihallisuuteen”. Tämä samankaltaisuus ei kuitenkaan tarkoita maailman ja ruumiin sulautumista toisiinsa, mutta se luo mahdollisuuden kommunikaatioon. Ruumiillinen tilanne poistaa Värrin mukaan *minulta* mahdollisuuden objektivoida maailmaa oliona sinänsä ja siitä syystä *minun* on oltava dialogisessa suhteessa maailmaan. Koska *olemme* samaa ”ainetta”, raja *minun* ja *maailman* välillä ei ole tarkka ja näin ollen ”maailma on meissä”. (Värrin 2014, 104–106.)

Värrin kirjoittaa Merleau-Pontyn purkavan subjekti-objekti dualismin käännettävyyteensä, jossa kosketettavan ja kosketetun välinen hämäryys paljastaa maailman hämäryyden. Kun kosketan oikealla kädellä vasenta kättäni, oikea on koskettaja ja vasen käsi kosketettu. Kosketetun ja koskettavan kokemukset ovat

päällekkäisiä osittain, mutta eivät kuitenkaan samanaikaisia. Vaihtaessani kosketetun ja koskettavan suhdetta niiden välillä on risteys, joka ei palaudu niistä kumpaankaan. Ruumis on eräänlainen anonyymi subjekti havaitessaan olioita ja sen maailmasuhde maailman lihana on kietoutunut aina olemisen hämäryyteen. Mitään itselle kirkasta ja läpinäkyvää egoa, jolle maailma avautuisi vakaina ja objektiivisena, ei ole olemassa. (Värri 2014, 106–107.)

Rouhiainen kirjoittaa, että ruumiin kyky olla samaan aikaan sekä aistiva että aistittu, sen kaksipuolisuus, mahdollistaa ihmisen lähentyä maailmaa ja uppoutua siihen. Havainnossa ruumis kykenee samaistumaan havainnon kohteeseen, samalla kun se hiljaisesti tunnistaa eroavansa siitä. Suhde objekteihin ja olioihin rakentuu näin ollen läheisyyden ja etäisyyden jatkumolle näiden ääripäiden ollessa samanaikaisesti läsnä. Ääripäät ovat siis toistensa olemassaolon ehto, eikä identtisyttä kummankaan kanssa koskaan saavuteta. Tämä ruumiin kaksipuolisuus purkaa olemuksellisesti ruumiin objektivointia ja avaa olemassa olomme kaksisuuntaista suhdetta maailmaan, jossa ruumis objektina ei koskaan kata sen koko olemuksellista luonnetta. (Rouhiainen 2012, 87.) Tätä vasten on mielestäni kummallista, jos tanssinopetuksessa kohdataan pääosin ruumis objektina, vaikka se ei olemuksellisesti sitä ole.

Kuten Rouhiainen kirjoittaa, on ruumis Merleau-Pontylle enemmän kuin asia, ruumis on ilmaisu. Se miten aistitaan, havaitaan ja toimitaan, ilmaisee tapaa asuttaa maailmaa. Ruumis on Rouhiaisen mukaan näin ”intentionidemme näkyvä muoto” eli olemisen tyyli, jossa elämäntilanteitamme luonnehtivat eri elementit kytkeytyvät sisäisellä suhteella toisiinsa. Ruumis on kulttuurinsa muovaama todellisuutta jäsentävä prinsiippi. Ihminen voi hahmottaa, millä tavoin on juurtunut asioihin ja maailmaan koettelemalla oman elämän aikana omaksuttua ja yksilölliseksi kehkeytynyttä ruumiillista suhdetta ympäröivään todellisuuteen elämäntilanteisuudesta käsin sekä tätä kautta lopulta avautua uudelle ja tuntemattomalle. (Rouhiainen 2012, 84–85.) Tulkitsen, että ruumiillisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen ensisijaisena, kokonaisvaltaisena olemassaolona maailmassa, on myös sen hyväksymistä, että ruumis ei koskaan tule palautumaan määritelmään ja olemaan täysin hallittavissa. Ruumis on ihmisen olemassaolon koti, ja se

pakenee määritelmiä, arviointeja ja dikotomioita, sillä osa siitä jää aina hämärän peittoon. Ruumis maailman lihana ei ole kenenkään omistuksessa oleva objekti vaan osa maailmaa.

4.3 Kartesiolaisuuden vaikutus länsimaiseen tanssikulttuuriin

Kartesiolainen maailmankuva on vaikuttanut koko länsimaiseen kulttuuriin, myös tanssitaiteeseen. Parviaisen (1998, 90) mukaan ilman kartesiolaista katsetta, jossa katsoja on irrotettu kehostaan subjektiksi, ei olisi voinut syntyä tanssikasvatusta, joka pyrkii säilyttämään tietynlaisen vartaloihanteen ja tanssitekniikan. Foster toteaa, että näin myös tanssista on tullut objekti, jonka voi ”tietää” varmasti ja hallita. Länsimaisessa ajattelussa näkö on ollut aina ensisijaisessa asemassa muihin aisteihin nähden, se yhdistetään rationalisuuteen ja tietoisuuteen, ja ideaali vartalotyyppi ja tanssisuoritus perustuvatkin pääsääntöisesti visuaalisuuteen. (Foster 2012b, 40, 34.) Monni toteaa, että tanssia pitkään harrastaneillekin oma keho voi tuntua vieraalta. Erityisesti tytöillä, jotka ovat lapsesta asti osallistuneet objektikehon kautta havainnoituvien tanssitekniikkojen harjoitteluun, saattaa kehosuhde olla muovautunut anonyymin materiaalin suuntaan. Monnin mukaan objektikehon havainnointiin keskittyvä harjoittelu on totuttanut tanssijat tarkkailemaan peilin kautta liikettään, ja siitä syystä proprioseptiset aistimukset ovat jääneet kehon kuvallista ohjautuvuutta palvelemaan asemaan. Tanssija ei tuolloin ohjaudu kehon sisäisten kineettisten aistien informaation kautta liikkeissään, vaan kehon kuvallisen järjestäytymisen kautta. Kun tanssijalle annettu liike on ennalta oikealla tavalla esteettisesti muotoiltu, suhteutetaan keho tuohon visuaaliseen mielikuvaan staattisesti. Tanssija voi jäädä liikkeiden representiomallien vangiksi ja tämä saattaa johtaa siihen, että liikkeen maailmaa avaava voima jää ohueksi ja rajoittuneeksi. Tanssijalla voi olla vaikeuksia antautua ennakoimattomaan ja henkilökohtaisesta kinesteettisestä todellisuudesta ohjautuvaan liikkeellisyteen. (Monni 2004, 229.)

Parviaisen mukaan tanssikoulutuksessa, jossa on pääosin suuntauduttu harjoittamaan kehoja objekteina tietyn tanssitekniikan hallitsemiseksi, persoonalliset

eroavaisuudet kehoissa tulevat helposti ohitetuiksi ja tanssijoista tulee vain tanssikasvattajan materiaalia. Tanssisalit ovat usein vuorattu peileillä, joiden kautta oppilaat ja opettaja voivat vertailla itseään ja toisiaan. Tämä saattaa aiheuttaa kilpailullisuutta oppilaiden välillä ja vaikuttaa myös oppilaiden keskinäiseen ilmapiiriin. Toisin sanoen oppilaita ei rohkaista tukemaan toisiaan ja tanssimaan yhdessä vaan arvioimaan liikettä peilin kautta. Parviainen toteaa tanssitaiteen olevan osaltaan verrattavissa kilpaurheilun, jossa ihmiskehoja tarvitaan, käytetään ja kulutetaan materiaalina. (Parviainen 1998, 108.)

Kilpaileminen tukee osaltaan kartesiolaisen maailmankuvan määrittelevää ja luokittelevaa luonnetta. Käsitys totuuden absoluuttisuudesta näkyy muun muassa tanssikilpailuissa. Jani Pulkki kirjoittaa kilpailusta yhtenä minän tuottamisen keinona. Kilpailusta on yhdestä näkökulmasta katsoen tullut *minätekniologia*, jossa yksilö tavoittelee rationaalista itsehallintaa ja kontrolloi omaa arvoaan ulkokohtaisen objektiivisella tavalla. Pulkki perustelee *minätekniologia*-käsitteen käyttöä kilpailun kontekstissa Foucault'n (1988) kuvaamalla itsen ymmärtämisen ja muokkaamisen käytännöllä. Kilpailussa painottuvat Pulkin mukaansa samat heroiset hyveet sekä itsehallinta, ja lisäksi kilpailussa *minätekniologia* toimii myös ihmisten välillä statuskilpailussa ja vertailussa. Kilpailussa ihmisten piirteitä voidaan operationalisoida erilaisten mittausten kohteiksi, ja näin tuotetaan ikään kuin tieteellisen kokeen tavoin tuottaen verifioivaa, objektiivista tietoa, jonka kautta yksilö voi oppia tuntemaan itseään paremmin ja menestyessään nousta itsearvostuksessaan muiden yläpuolelle. (Pulkki 2014, 79.) Pulkki toteaa, että ”vertailun kasvatuksellisenä ongelmana on liiallinen arvostelevuus, josta seuraa hedelmätöntä tuomitsemista ja ihmisen ainutlaatuisuuden puutteellista hyväksyntää.” Osallistujat ovat kilpailun näkökulmasta homogeenistä massaa. Kilpailu säädellyissä muodoissaan tuottaa Pulkin mukaan lähinnä säädelyä egoismia eikä niinkään moraalista erinomaisuutta. (Pulkki 2014, 81, 83.)

Haastattelussani Elina Pirinen (3.8.2014) totesi, että viihteellinen ruumis ikään kuin asettuu kuvaksi kapitalistisen maailman palvelukseen eli toisin sanoen osallistuu kehon objektivointiin ja esineellistämiseen. Esimerkkinä Pirinen mainitsi *Dance* -ohjelman. Myös Foster (2012b, 33–34) kirjoittaa ohjelmaformaatti-

en *Tanssii tähtien kanssa* ja *Tanssi jos osaat* (eli *Dance*) perustuvan formalistiseen ja kilpailuhenkiseen käsitykseen tanssista. Pulkkinen (2014, 77–78) mukaan kilpailun aikakauteen liittyy kapitalistinen markkinatalous, ja siihen kuuluu ihmisten erojen näennäinen arvoneutraali vertailu ja arvottaminen, ja se heijastuu myös kasvatuksen maailmaan ja koulutusmarkkinoille.

4.4 Tanssi eletyssä kehossa

Parviainen mukaan tanssia on tarkasteltava ensisijaisesti kokemuksellisenä ja vasta toissijaisesti nähtynä (Parviainen 1994, 17). Mitä tanssin kokemuksellisuus sitten tarkoittaa? Palaan käsitteeseen eletty keho, joka Monnin mukaan (2004, 222) ”kertoo minulle, millaista on olla maailmassa kehollisena, aistivana, kipua ja nautintoa tuntevana olentona, se on perusta sille, että voin ymmärtää myös toista hänen omassa kehollisessa olemisessaan.” Foster puolestaan viittaa sanalla *keho* tai *eletty keho* kokevaan subjektiin eli *minään*, joka on fyysisyksittäinen-spirituaalinen kokonaisuus. *Minä* on Fosterille ruumiillinen, ajatteleva ja läsnäoleva maailmassa kurottuen ulos egosta kohti maailman ja ihmisen ykseyttä. *Minä* ei siis ainoastaan integroi ihmisen ruumista ja mieltä, toisin sanoen ruumiillisuutta ja henkisyttä vaan ”yhtyy” maailmaan. (Foster 2014, 345.)

Tulkitsen, että eletty keho on niin kutsuttu suurempi *minä*, joka ei ole yhtä kuin ihmisen ego vaan pikemminkin kokonaisvaltaista olemassaoloa ”maailman lihanä”. Fosterin mukaan juuri ego on se, joka kykenee arvioimaan ja arvottamaan. Ego toimii eletyn kehon ulkopuolella silloin, kun ajatteleva subjektiminä tarkkailee objektiminää ja instrumentaalistaa ruumistaan arvottaen sitä suhteessa päämäärään. (Foster 2014, 353.) Haastattelussani 11.11.2014 Paasonen puhui tanssijan itsekritiikin ja tekemisen samanaikaisen arvioimisen toimivan tuhoavasti tanssitehtävän sisässä. Paasonen Fosterin ohella painottaa siis tehtävään keskittymistä ja uppoutumista ilman egon arvioivaa katsetta. Kuinka sitten tanssija pystyy palaamaan tanssissaan eletyn kehon kokemuksiin ja päästämään irti egon arvottavasta asenteesta? Vastausta kysymykseen pohdin kappaleessa 4.6 Egottomuuden kokemuksen yhteys läsnäoloon.

4.5 Kehotietoisuus

Timo Klemola kirjoittaa kehotietoisuuden tai proprioseptisen tietoisuuden olevan sisäisten aistien eli niin kutsuttujen proprioseptisten aistien antama kokemus kehon sisäisistä tuntemuksista. Sisäisiä aisteja eli proprioseptisiä aisteja ovat tasapaino, liike ja asentoaistit. Näiden aistien antama kokemus kehon sisäisistä tuntemuksista jää jäljelle, vaikka sulkisimme kaikki ulkoiset aistit eli näkö, kuulo, haju-, maku- ja tuntoaistit. (Klemola 2005, 78.) Monni kirjoittaa kineettisen aistin olevan lihasten liikeaisti eli siis proprioseptinen sisäisen kehotietoisuuden aisti. Kineettinen ymmärtäminen on hänelle proprioseptisessä kehontietoisuudessa tapahtuvaa liikkeen ymmärtämistä. Proprioseptisen aistien välittämästä informaatiosta ei voi koskaan olla täysin tietoinen ja ”kehotietoisuus onkin siis se osa proprioseptisestä informaatiosta, joka havainnoituu tietoisuuteemme”, Monni toteaa. Kehotietoisuuden harjoittaminen muuttaa kykyä havainnoida ja tulkita proprioseptistä informaatiota. Kehotietoisuudesta puhuttaessa on aina syytä korostaa, että kyse on alituisen muuttuvasta kehollisen kokemuksen ja tietoisuuden alueesta, johon harjoitus vaikuttaa ratkaisevasti. (Monni 2004, 221, 224.) Monni (2004, 218) kirjoittaa myös, että ”tanssija, joka kuulee kehollista esiyttä määrittäen eksistenssin avaamisena, tuo esiin ihmisen olemista, mutta ei vain sitä, vaan ihmisen olemisen osallisuutta kaikkeen ilmenevään.”

Pasanen-Willberg kirjoittaa tanssin kontekstissa kineettiseen aistiin perustuvan mielikuvan olevan tärkeä mielikuvamuoto. Kineettinen aisti on hänen mukaansa kuitenkin jäänyt tanssijoilla usein vain mielikuvaksi ulkoisesta muodosta nojautuen esimerkiksi siihen, miltä tanssija omasta mielestään näyttää. Vahvistuksena tästä tai mielihyvän tunnetta tuottavana tekijänä on esimerkiksi oma kuva, joka heijastuu peilistä. Puhuessaan liikkeen kokemuksesta Pasanen-Willberg sanoo tarkoittavansa liikkeen kokemuksen kuuntelua. Tämä muuttaa liikettä automaattisesti lähemmäs autenttisen liikkeen olemusta. Päämääränä on kuunnella ja tarkkailla itseään, kehoaan ja omaa sisäistä liikettään niin, ettei liikkeen luonnollinen virta häiriinny. (Pasanen-Willberg 2000, 144–145.) Pasanen-Willberg lainaa Anna Halphrinia (1995) todeten, että tanssijan tulisi ymmärtää kineettisen aistin kehittämisen tärkeys. Näin liike saa uusia ulottuvuuksia ja kyky

kommunikoida toisen tanssijan ja yleisön kanssa kasvaa. (Pasanen-Willberg 2000, 123.)

4.6 Egottomuuden kokemuksen yhteys läsnäoloon

Foster puhuu visuaalisuudesta ja kehotietoisuudesta erilaisina lähtökohtina liikkeelle. Hän vertailee näitä lähtökohtia toisiinsa ja pyrkii samalla osoittamaan, millä tavalla liikkeen lähtökohta vaikuttaa esiintyjän läsnäoloon. Hän kuvailee yhtä Katiska -teoksensa kohtauksista, jossa teini-ikäiset pojat tanssivat suhteessa pöytään ja toisiinsa. Foster havainnollistaa kahden tanssijansa henkilökohtaista ja toisilleen varsin vastakkaista kokemusta kohtauksesta. Toisen pojan kokemus kertoo Fosterin mukaan objektiminän eli egon häviämisen kokemuksesta. Tämän pojan havainnon keskiössä on ollut sisäinen kokemus, joka syntyy minän ja toisen yhteydestä. Poika oli keskittynyt kohtauksessa kehonsa liikkeeseen, sen aistimukseen ja tunteisiin, jotka olivat läsnä siinä hetkessä. Hän oli kokenut näin minuutensa kokonaisena ja erottamattomana osana yhteistä maailmaa. Toisen pojan henkilökohtainen kuvaus taas paljasti, että hän näki itsensä kohtauksessa niin sanotusti itsensä ulkopuolelta, ulkopuolisena objektina. Tämä poika kuvaili sitä, kuinka huolissaan oli ulkoisesta olemuksestaan, oman itsensä ja liikkeidensä muodosta. Fosterin mukaan tämä poika *ajatteli* itseään ja omia liikkeitään. Hänen kuvausta kokemuksesta väritti se, että hän koki olevansa arvottavan katseen jatkuvan tarkkailun alla. (Foster 2014, 349–356.)

Lainaten Merlau-Pontya (2008) Foster toteaa, että näköaistimus vie objektivoinnin pidemmälle verrattuna tuntoaistimukseen. Näköaistimuksen kautta voimme imarrella itseämme luulleen, että rakennamme itse maailman (ks. myös Monni 2004). Tämä mahdollistaa sen, että kuvitellaan kykenevän kontrolloida todellisuutta ja nähdään oma itse todellisuuden keskiössä. Tuntoaistimus sen sijaan kiinnittyy kehon pintaan, näin tuntoaistimusta ei voida purkaa irrallaan minuedestä. Tuntoaistimus ei siis tunnu koskaan muuttuvan täysin objektiksi. (Foster 2014, 352-353.) Foster sanoo huomanneensa taideprojektiansa yhteydessä sen, että kun esiintyjät keskittyvät selkeisiin ja konkreettisiin tehtävänantoihin ja

mielikuviin, heidän koko psyykkis-fyysis-spirituaalinen kokonaisuutensa on valjastettu toimintaan, ja silloin katsojakin samaistuu katsomaansa. Eletyn kehon ollessa kokonaisena näyttämöllä katsoja kokee sen kokonaisena, eikä keskity mihinkään yksittäiseen aspektiin tanssissa. (Foster 2014, 355.)

Monni kuvaa läsnäolon olemusta seuraavasti:

Jos kehollisen eksistenssin faktisuus (maailmaan heitettynä olemisen rakenne) peittyy ja situaatio (oleminen huolena maailmassa-toistokanssa, rajallisena ajassa) sulkeutuu, esiin nousee ennemminkin vain jo käsillä ja esillä läsnä-oleva. Tästä seuraa käsittääkseni myös olemisen ajallisen mielen peittyminen tai litistymisen. (Monni 2004, 235.)

Tulkintani mukaan Monnin kuvaus liittyy Fosterin esittelemään maailman ja ihmisen ykseyden kokemukseen, joka avautuu eletyssä kehossa sekä myös Klemolan kuvaamaan egosta luopuneeseen ekstaasin kokemukseen. Klemolan mukaan kun ihminen luopuu egosta, hän voi haltioitua siitä mysteeristä, jonka hän tällöin tulee kohtaamaan. Egosta luovuttaessa empatia ja eettinen ulottuvuus avautuvat intersubjektiivisen maailman perustaksi. Tälle kokemukselle vastakkainen on egokeskeinen ekstaasin kokemus, jota Klemola kuvaa itsestä haltioitumisena itsekeskeisestä egosta käsin. Tällöin ihmiselle voi jäädä voimakas kokemus liikkeestä ja kehosta, mutta se jää egokeskeisen ”nautinnon” asteelle. (Klemola 2005, 288–289, 235.) Foster sanoo, että ”egottomuus voidaan ymmärtää myös minän kokemukseksi elettyinä kehona”. Venkulaa (2003, 103–104) lainaten Foster toteaa egottomuuden tilan vaativan aktiivista tietoisuuden muutosta sekä rohkeutta altistaa koko oma persoona muutokselle. Tämä egottomuuden tilan ymmärtäminen tarkoittaa Fosterin mukaan kaikenlaisista vastakohtista eli dikotomioista (esim. ruumis-mieli, materia-henki, minä-toinen) irrottautumista ja olevan ja totuuden etsimistä vastavuoroisuudessa minän ja toisen välitilassa. (Foster 2014, 357–358.)

5 TANSSIJUUDEN INHIMILLISYYS

Haastatteluissani kysyin, millaisten tanssijoiden kanssa koreografit Pirinen ja Paasonen haluaisivat työskennellä. Pirinen toteaa (3.8.2014), että tanssijan oma kiinnostus työskentelyyn on tärkeää. ”Mul ei oo kato mitään sellaista, että hei tulkaa toteuttamaan mun visio vaan ne ihmiset ja mä luomme yhdessä. Mulla ei oo mitään kuvii, joita tulisi toteuttaa.” Pirinen sanoo pitävänsä siitä, että tanssija on kulkenut jonkun kiirastulen läpi ja kouluttautunut monta vuotta tanssialalla. Koulutus on Pirisen mukaan merkki tanssijan tahtotilasta ja siitä, että tanssijalle on oletettavasti kehittynyt työkaluja työskennellä itsensä ja liikkeen kanssa. Koulutetun tanssijan kanssa työskennellessä ei tarvitse pelätä tämän haavoittuvan sisäisesti, tai ainakin tanssija pystynee tunnistamaan oman haavoittuvuutensa ja ilmaisemaan sen jotenkin. Tanssijalla tulisi Pirisen mukaansa olla itsetuntemusta ja ymmärrystä omasta herkkyydestään ja kompleksisuudestaan sekä kykyä tuoda se avoimesti esille teoksen harjoitusprosessissa, kun se liittyy työn kontekstiin. ”Pidän ihmisistä, jotka työskentelee itsensä kanssa... että on kartalla omasta itsestään”.

Pirinen toteaa haastattelussa (3.8.2014): ”Tykkään tanssijoista, jotka ovat sivistyneitä... se ei ole urheilua vaan jotain ihan muuta.” Hänestä on hyvä opetella jotain tanssin lajitekniikkaa pitkällekin, mutta on se on hänestä kuitenkin alkeellisin pohja hioa tekniikka tosi hyväksi ja vasta sen jälkeen alkaa se ”jokin muu”, mitä taiteeksi kutsutaan. Tanssin tekninen osaaminen ei itsessään vielä sitä ole. Joskus tuo tekninen osaaminen tulee Pirisen mukaan myös purkaa, koska se ei välttämättä ole ihmisen oman *persoonan signatuuri* tanssin kontekstissa. Parhaimmillaan tanssikoulutus juuri purkaa hänen mukaansa sitä oletusta, mitä tanssi on. Se, mitä oletetaan tai ajatellaan tanssin olevan, paljastuu Pirisen mukaan usein ihmisen tanssiessa. Tanssi mielletään tietynlaisena mielikuvissa ja tanssiessa representoidaan helposti tätä mielikuvaa tanssista, toisin sanoen esitetään tanssia eikä tanssita, toteaa Pirinen.

Pirinen kertoo, että häntä kiehtoo älyllisyyden ja primitiivisyyden kommunikaatio näyttämötaiteessa. Hän sanoo pitävänsä työskentelystä ihmisten kanssa, jotka-

ovat humoristisia, "stupidoita", sielukkaita, älykkäitä, työskentelevät itsensä kanssa ja osaavat nauraa itselleen. Tanssitaide näyttämöllä tuo esille parhaimmillaan sen, millainen ihminen on suhteessa maailmaan ja toisiin ilman narratiivisuuden pakotetta. Piristä kiinnostaa tanssissa liikkeen kautta esikielelliseen olemiseen pääseminen, toisenlainen olemisentapa, kuin yhteiskunnassa normaalisti on. Tanssi on hänestä mielenkiinnostonta, jos sitä käytetään jonkun muun välineenä näyttämötaiteessa. Hän uskoo, että tietynlaisella tanssilla voi muuttaa maailmaa silloin, jos tanssi syntyy inhimillisessä liikkeessä ja ruumiillisuudessa ja se tuo esiin kätkeytyjä juttuja. Samassa Pirinen toteaa, että kaikki puhuvat siitä, että tanssi on ihmisyyttä, mutta sitten se kuitenkin on todellisuudessa aina suurimmaksi osaksi vain kuvaa. "Tanssi on ihmisyyttä" -ilmaisu on kärsii Pirisen mukaan inflaatiosta. (Pirinen, haastattelu 3.8.2014.)

Paasonen sanoo haastattelussani (11.11.2014) pitävänsä tanssijoista, jotka ovat avomielisiä ihmisiä, rohkeita, estottomia, jotka pystyvät nauramaan itselleen ja joilla on luovaa hulluutta. Liikelaadut ovat myös tärkeitä Paasoselle, mutta loppu onkin sitten teoskohtaista, ja teos itsessään määrittää sen, millaista tanssijaa hän etsii. Paasonen toteaa huomaavansa heti, onko tanssija sellainen, jolla ei ole tarpeeksi lattiaa jalkojensa alla, koska silloin tanssija joutuu kompensoimaan liikettään jännityksellä. Jos kehollinen yhteys lattiaan ei ole vahva, tanssija joutuu pelkäämään liikettä, koska hän pelkää kaatumista. Paasonen toteaa tämän liittyvän myös paljon ihmisen itsetuntoon:

Jos ihmisellä on terve itsetunto, se liikkuu paljon rennommin ja paljon voimakkaammin, se tarvitsee paljon vähemmän energiaa kuin joku, joka on pelokas... psykofyysiset jutut menevät suoraan liikelaatuun kanssa aina, siksi näpille sättäminen ja pakottaminen ei yleensä luo ihmisiä, jotka ovat tukevasti ja mukavasti siinä omassa nahassaan. Itsetunnon kasvataminenkin tekisi ihmisistä parempia ja luottavaisempia tanssijoita, koska he olisivat luottavaisempia ihmisiä kokonaisuudessaan. (Paasonen, haastattelu 11.11.2014.)

Paasonen huomauttaa, että jos tanssijalla on koko ajan itsekritiikki meneillään silloin, kun hän on tekemässä jotain annettua tehtävää, niin "homma ei yleensä silloin toimi". Tanssija yrittää silloin olla kahdessa paikassa yhtä aikaa, kun tulisi keskittyä tekemiseen, unohtaa itsekritiikki ja tekemisen arvioiminen.

Raisa Foster sanoo haastattelussa (3.10.2014), että häntä kiinnostaa esiintyjän läsnäolo, rehellisyys, keskittyminen tekemiseen ja ilmaisuvoima sitä kautta, ei niinkään tanssin tekninen tekeminen. ”Oleellista esiintyjän on vain ajatella tehtävänantoa... läsnäolo syntyy rehellisyydestä aistille, muistolle tai mentaalimielikuvulle.” Foster on kirjoittanut läsnäolosta seuraavasti:

Esiintyjän tulee siis olla läsnä omassa kehossaan mutta myös tietoinen ympäröivästä maailmasta. Keinotekoiset asenteet ja pinnalliset ilmaisut on unohdettava ja keskityttävä ainoastaan rehelliseen ”tekemiseen”. Kun esiintyjä on syvästi uppoutunut maailmaansa, vetää hän mukanaan sinne myös katsojan. (Foster 2014, 355–356.)

Jos tanssija kokee jäykkyyttä, rajoittuneisuutta tai epämiellyttävyyttä omassa kehossaan, johtuu se Fosterin (2014, 356) mukaan siitä, että liikettä *ajatellaan* sen sijaan, että se *tunnettaisiin* kehollisesti.

Pohtiessani tanssijuuden ominaisuuksia haastattelujeni pohjalta huomaan, ettei tanssijuus ole määriteltävissä yksinkertaisesti. Kuitenkin löydän paljonkin samankaltaisuutta kaikista haastatteluistani. Sekä Piristä, Paasosta että Fosteria tuntuu kiinnostavan pääasiassa *itse ihminen*, joka tanssii. Fosterin läsnäolon kuvauksessa on yhtymäkohtia Paasosen painottamaan tanssijan tehtävään keskittymisen ja itsekriittistä irti päästämisen merkityksellisyyteen. Mielestäni Fosterin ja Paasosen läsnäolon ja tehtäväkeskeisyyden kuvauksissa on yhtymäkohtia myös Pirisen kuvaukseen tanssista jonain muuna kuin tanssin mielikuvan representaationa. Tanssin ”esittäminen” kun liikkeessä pyritään toteuttamaan ulkoista esteettistä *kuvaa* tanssista, sekä liikkeen ajattelu ja arvioiminen suorituksen aikana eivät tunnu haastateltavieni mukaan toteuttavan tanssijuuden ydintä. Puhun tässä liikkeen ajattelusta nimenomaan sellaisena, että tanssija ei antaudu liikkeeseen vaan rationaalisesti ja ikään kuin ulkopuolelta arvioi ja ajattelee liikesuoritustaan.

Sekä Pirinen että Paasonen sanovat pitävänsä työskentelystä tanssijoiden kanssa, joihin he liittyvät kovin inhimillisiä ja niin sanottuja syvällisiäkin ihmisyyden piirteitä: avomielisyys, rohkeus, älykkyys, sielukkuus, humoristisuus sekä

itselleen nauramisen taito. Pirinen korostaa lisäksi itsetuntemuksen, itsensä kanssa työskentelemisen sekä tahtotilan merkitystä tanssijalle. Foster korostaa tanssijan kykyä tuntea ja olla auki kehollisille kokemuksille, niin kutsuttua fenomenologista asennetta itse tekemiseen. Tanssijuuden suhde ihmisyhteön on haastattelujeni pohjalta läpinäkyvää. Tanssijan tulisi siis juurtua enemmän omaan inhimillisyyteensä kuin mihinkään muuhun. Paasonen mukaan ihminen on psykofyysinen kokonaisuus ja tällä on vaikutusta myös siihen, kuinka ihminen tuottaa liikettä. Ihminen, jolla on hyvä itsetunto uskaltaa olla myös mukavasti ja tukevasti omassa nahassaan, toteaa Paasonen. Omassa nahassaan olemisen avaa eittämättä myös Fosterin peräämää fenomenologiseen asenteseen uskaltautumista omassa tanssissa eli niin sanottua läsnä olevaa, aistivaa, kuuntelevaa ja reagoivaa olemista tanssissa. Toisaalta tanssi on lienee yhtä hämärän peitossa kuin ihmisen ja maailman yhteen kietoutuneisuuden suhde fenomenologisesta näkökulmasta. Mutta toisaalta se olemuksellisesti tuntuu olevan lähempänä kuin ensin ajatellaan, tanssi on kietoutunut omaan inhimillisyyteen, kehoon ja olemassaoloon.

5.1 Tanssin uutta ontologiaa

Kirsi Monni (2004, 189–194) puhuu väitöskirjassaan tanssin uudesta ontologiasta, joka on syntynyt nimenomaan fenomenologisen ajattelun viitoittamana:

Tulkintani mukaan tällä tavoin käsitettynä tanssi merkityksellistyy virittyneenä, kinesteettisessä kokemuksessa ymmärtämisenä. Se on virittyneessä toiminnan artikulaatiossa (kehontietoisuudessa) tapahtuvaa luonnostavaa ymmärtämistä, johon liittyy aina siinä avautuva tanssin ja tanssijan täällä-olo, sijoittuneisuus, eli eksistenssin ajallisuuteen heitetty tilaatio ja historiallinen maailma - - Silloin ylitetään perinteinen kehon välineellinen käsittämistapa, jossa liike ymmärretään idean visuaalisena representoimisena, ja jossa kehollisuus koetaan 'ajattoman ja paikattoman' yliaistisen/merkityksen esittämisen välineenä. (Monni 2004, 192.)

Monni viittaa tanssin uuden ontologian kuvauksessaan Sheet-Johnstoniin (1981, 1999), jonka mukaan tanssi vaatii koko persoonan kokonaisvaltaista keskittymistä mielellisenä-kehona (minded body) sen sijaan, että mieli komentaisi jotakin erillistä, jota kutsutaan kehoksi. Ymmärrän, että tanssin uusi ontologia

pakenee kehon dualismia ja ymmärtää tanssia kokonaisvaltaisena olemassaolona kinesteettisessä kokemuksessa. Monni (2004, 192) toteaa tanssin uuden ontologian olevan lähtökohtana haastava ja tarjoavan uudenlaisen ymmärryksen tanssin merkityksellistymisestä ja olemistavasta. Tanssi käsitetään siis pikemminkin tietoisena liikkeenä tai liiketietoisuutena kuin ulkokohtaisena taitona. Tämä johtaa myös kysymykseen siitä, mitä tanssijuus sitten on, jos se ei ole vain tanssiliikkeiden ja muodon hallintaa? Vastaan kysymykseen opinnäytetyössäni 7 Loppupäätelmät -luvussa.

Monnin (2004, 192) mukaan silloin, kun keho ei ole olemisen väline vaan nimenomaan eksistenssin tapahtumisen tapa, liike on ensisijaisessa suhteessa olemisen paljastumiseen tai sen peittymiseen. Ymmärrän tämän niin, että liikkeessä paljastuu ihmisen olemassaolo ja sen suhde maailmaan tai liike voi toimia myös tätä olemassaoloa peittäen. Tanssijan tekhné eli niin kutsuttu taito on Monnin mukaan tämän tietämisensä tapa, joka ”saattaa olemisen kehollista paljastuneisuutta esiin maailmaksi”. Toisin sanoen tanssijan taito tanssin uudessa paradigmassa on yhteydessä kehotietoisuuteen ja kykyyn tuoda näkyväksi omaa olemassaolon tapaa. Se on tanssijan oman sen hetkisen kehollisen maailmasuhteen ilmentymistä elävänä tietäessä tilanteessa ja ajassa. (Monni 2004, 192.) Monni kirjoittaa, että 1980-luvulta lähtien eurooppalaisen nykytanssijan suhde tanssitekniikkaan on alkanut muuttua suuntaan, jota ovat viitoittaneet tanssin uuden paradigman menetelmät. Tanssijan tekhnéen ovat alkaneet vaikuttaa mm. eletyn kehon kokemuksen huomioiminen. (Monni 2004, 201.) Monni toteaa:

Kehotukset: 'Laskeudu tähän!' (faktiseen tilanteeseen ja keholliseen tapahtumaan), sekä 'Tule pois sieltä!' (esteettisesti muotoillusta kehosta) kuvaavat tätä pyrkimystä lähestyä tanssia välittömän kokemuksen asenteella. Tanssimuotoilun materiaalin ja puhtaan tanssiesteettisen toteuttajan -George Balanchinen nimittämän 'täydellisen työkalun' sijaan - esiin murtui situationaalinen, sijoittunut, historiallinen, dialoginen, toiminnallinen, luova ja improvisatorinen tanssija. (Monni 2004, 201.)

Monni (2004, 201) muotoilee tanssin mielekkyyden ja merkityksellisyyden tanssin uudessa paradigmassa olevan pikemminkin kehon toiminnallisessa älyssä

ja eksistenssin tilanteen avautumisessa kehollisen runouden lähtökohdaksi kuin kehon liikkeen esteettisen muotoilun esityksessä.

5.2 Tanssitekniikka ja kinesteettinen tieto

Jaana Parviainen kirjoittaa, että niin kutsuttuja tanssin tekniikkoja pidetään tanssin harjoittelun perustana. Termiä ”tanssitekniikka” käytetään useissa yhteyksissä, mutta on harvoin selitetty, mitä sillä todellisuudessa tarkoitetaan. Tästä syystä termi sisältää monia konnotaatioita riippuen kontekstista, missä sitä käytetään. Parviainen ottaa esimerkiksi Graham-tekniikan, Limón-tekniikan ja muut samankaltaiset modernin tanssin liikeseokset, joissa tanssitekniikan käyttö näyttää viittaavan kolmeen eri aspektiin: metodiin, taitoihin ja tyyliin. Tanssitekniikalla tarkoitetaan toisin sanoen tietyn liikeseoksen ja sen tyylin opettamista. Tämä tarkoittaa usein opettajan näyttämien liikeharjoitusten toistamista sekä hänen ohjauksensa ja esteettisen näkemyksensä mukaisten oikein suoritettujen tanssiliikkeiden noudattamista. Tätä kautta tanssija alkaa vähitellen hallita omaa kehoaan suhteessa tanssiliikkeistöön. Taidokas tanssija on siis taidokas tietysti estetiikassa ja liiketyylissä. (Parviainen 1998, 102.) Kirsi Monni muistuttaa tanssitekniikasta puhuttaessa että,

historialliset tanssitekniikat ovat aina sidoksissa siihen, miten kulttuurissa *ihmisen keho* asetetaan, miten ihmisen keho/ ihmistä/ yhteiskuntajärjestystä luodaan ja hallitaan kehontekniikoiden avulla. Tanssitekniikan kysymys ei siten ole vain: miten tanssitekniikka asettaa tanssin ja tanssijan kehon, vaan myös: miten kehontekniikat asettavat ihmisen? (Monni 2004, 214)

Tekniikkaa ja teknologiaa käytetään usein toistensa synonyymeina, ja karkeasti sanottuna tekniikka painottuu erityisesti taitoon, keinoon tai välineeseen kun teknologia viittaa koneisiin ja laitteisiin. Kun viitataan kehon taitavaan koordinaatioon puhutaan luontevasti siitä ”tekniikkana”. ”Tekniikka” kuuluu tiiviisti kehon toimintatapoihin ja sanaa käytetään varsin yleisesti, ja se saa useita erilai-

sia merkityksiä kädentaitojen, urheilun ja tanssin yhteydessä. (Parviainen, 2006, 170–171.) Teknisesti taitavalla liikkujalla *ei* Parviaisen mukaan kuitenkaan *välttämättä ole kinesteettistä tietoa taidostaan*, eli taito ei tarkoita tietoa. Päämäärä ja suorituskeskeisessä lajiharjoittelussa, esimerkiksi urheilussa, jossa kehon toimintatapa rajautuu tietyn ja tarkasti kontrolloidun tekniikan rajoihin, kehon kartoitukselle ei jää aikaa. Taiteellisen työskentelyn tavoitteita ei tulisi Parviaisen mielestä asettaa päämäärälähtöisesti kuten urheilussa, ja tästä syystä kiineettisellä tiedolla tulisi olla keskeisempi asema taiteessa kuin urheilussa. (Parviainen 1998, 92–94.)

Parviainen toteaa, ettei aikaa vaativin asia siis tanssin opiskelussa ole taitavuuden tai virtuositeetin saavuttaminen vaan oman kinesteettisen kartan uudelleen hahmottaminen uusien taitojen ja tekniikoiden muokatessa liikkujan kehon topografiaa yhä uudelleen. Parviainen kirjoittaa: ”Topografialla tarkoitetaan kehoa eräänlaisena maastona, josta erilaiset tuntemukset nousevat esiin ja jota opitut taidot ja tekniikat, moraaliset koodit, tavat ja tottumukset muokkaavat.” Oman kehon topografian tuntemus voi vaihdella suurestikin ihmisillä. Osa ihmisistä kykenee erittelemään tarkastikin kehonsa tuntemuksia, liikkeiden yksityiskohtia, toisin sanoen kuulemaan ja tunnistamaan kehoaan sisäisesti kun taas toiset vain liikuttavat ruumistaan. (Parviainen 2006, 87.)

Ihmisen kinesteettinen kartta pohjaa Parviaisen mukaan oman kehon topografian hahmottamiselle, mutta samalla se etsii yleisiä ehtoja kinestesian logiikalle esimerkiksi lukemalla ja kuuntelemalla toisten kokemuksia liikkeestä ja vertaamalla niitä omiinsa. Kineettinen tieto karttana on luova tila, ja siksi liikkuja kykenee ottamaan vastaan uudenlaisia tilanteita, arvioimaan ja valitsemaan liike mahdollisuuksista tilanteeseen ja tarpeeseen sopivan. (Parviainen 2006, 93.) Tanssinopettajan asiantuntijuudeksi ei Parviaisen mukaan riitä pelkkä virtuositeetti, vaan opettajalla tulisi olla oman kehon topografian tuntemusta ja kineettistä tietoa sosiaalis-emotionaalisen kognitiivisen kinesteettisen kartan pohjalta. Tämän kartan avulla opettaja kykenee kehittämään oppilaiden tarpeille heidän näkökulmastaan käsin sopivia opetusmetodeja. (Parviainen 2006, 95.)

Tulkitsen Parviaisen puhuvan siitä, että tanssitekniikka sellaisenaan, jonkun tietyn tanssilajin liikesanaston hallintana ei vielä riitä kehon kinesteettisen kartan syvälliseen muotoutumiseen ja hahmottumiseen. Tanssin opiskelussa tulisi keskittyä myös oman kehon topografian tuntemukseen ja kinesteettisen kartan ymmärtämiseen. Tämä tapahtuu Parviaisen mukaan esimerkiksi liikkujan paneutuessa ja herkistyessä oman kehon liikkeiden laatuja kuuntelemiseen ja tunnistamiseen. Esimerkiksi dialogissa toisen kanssa liikkuja voi tulla tietoiseksi kosketuksen erilaisista merkityksistä ja tuntemuksista itselle sekä koskettajana että kosketettavana. (Parviainen 2006, 92–93.)

Myös Monni puhuu siitä, ettei taiteilijuuden kehittäminen voi perustua tekniseen lähtökohtaan, vaikka teknistä tietoa ja kausaalisia ja laskennallisia tekniikoita voikin käyttää taiteilijakoulutuksessa. Monni toteaa tanssialan koulutuksen kokemuksensa mukaan olevankin myös paljon muuta kuin pelkkää teknisen asettamisen tapaa. Tanssitekniikka käsitteenä ei hänen mukaansa kuitenkaan ole vapaa teknisen asettamisen tavasta. Taiteilijan taidon nimittäminen yleisesti tekniikaksi kertoo paitsi metafysiikan ja estetiikan historiasta, myös siitä, että oma aikamme on teknisen asenteen läpätunkema ja hallitsema. (Monni 2004, 211, 214.) Uuden tanssin ontologiaan viitaten Monni sanoo käsityksen tanssitekniikan funktiosta sekä opettajan ja oppilaan rooleista alkaneen muuttua. Tanssija voi olla nykypäivänä oman liikkuvan subjektiivensa määrittelijä, oman kehollisen subjektiivensa jatkuva dekonstruoja tai kehontietoisuutta tutkiva taiteilija yhtä hyvin kuin historiallisen tanssiposition (esim. baletti) taiteilija. (Monni 2004, 217.)

5.3 Improvisaatio kokonaisvaltaisen kehollisuuden mahdollistajana

Haastattelussani Paasonen puhui improvisaation merkityksestä seuraavasti:

Itse pystyn hyvin kyseenalaistamaan tekniikan roolin ilmaisun hakemisessa. Improvisaatiomenetelmän ovat niin A ja O tanssijan kehityksessä, mun mielestä mustakaan ei oikein tullut tanssijaa kunnes mä menin San Fransiscoon ja olin siellä sellaisen koreografin kanssa, joka teki niin kuin... kaikki oli balettipohjaista, mut sä et ikinä saanut fraseerata sitä

hänen antamaa askeltaan kahta kertaa samalla lailla, piti koko ajan vääntää ja olla sen kanssa niin kuin luova sen kaavan kanssa. Ja siellä musta oikeastaan vasta tuli tanssija. Että mä niin kuin pystyin käyttämään sitä, mitä mä olin hinkannut vuosi kymmeniä. Mulla oli tosi vankka tekniikka, ja taituruus oli korkealuokkaista niillä klassisen baletin kriteereillä, mutta ei musta tanssijaa tullut ennen kuin mä rupesin tanssimaan ja sain vapauden käyttää sitä tekniikkaa tanssimiseen eikä askelten suorittamiseen. Se vaati sen, että siellä oli semmoinen taiteilija, joka halusi nähdä *sut* sen liikkeen kautta tai ei edes mut, mua henkilökohtaisesti vaan että mä tavallaan avaan niin kuin sen sielun yhteyden tähän maailmankaikkeuteen oman luovuuteni kautta. Et sä pysty tulemaan tanssitaiteilijaksi ellet sä opi ilmaisemaan itseäsi... se vaan on niin. Muuten kaikki on sen ulkopuolisen muotin täyttämistä, niin että sä sovit sinne, niihin ennalta määriteltyihin kaavoihin... ja jos sitä tekee, niin suurimmalta osalta ihmisistä tulee vaan semmoisia jäykkiä, konemaisia, tukossa olevia kehoja, jotka ei ikinä ajattele, että miten minä liikun vaan ne yrittää päästä sinne jonnekin mitä ne ei itse oo. Eihän siitä tuu mitään. (Paasonen, haastattelu 11.11.2014.)

Paasonen kertoo aloittaneensa vuonna 2000 liikkeen ohjaukseen ja improvisaatiomenetelmiin pohjautuvan koreografioimisen Olotila -teoksessaan, jossa tanssijoina toimivat vammaiset ihmiset. Sen jälkeen hän ei ole enää palannut koreografiointiin, jossa hän olisi näyttänyt tanssijoilleen askeleet. ”Koska mun mielestä se on niin tylsää. Ei mua kiinnostaa siirtää mun käsialaa ja pakottaa sitä toisen kehoon” Paasonen toteaa. Kiinnostavana Paasonen kokee sen, kun tanssija löytää oman kielensä. ”Se on paljon autenttisempaa, se on paljon kauniimpaa, se on paljon rehellisempää, se on paljon luovempaa... Se on lähempänä sellaista tiettyä totuutta.”

Paasonen käsitys liikkeen kiinnostavuudesta on samankaltainen kuin Fosterin. Foster (2015, 40-41) toteaa: ”En koskaan näytä tanssijoilleni liikkeitä, jotta omasta suorituksestani ei tulisi standardia, jota toiset yrittävät ulkoisesti jäljitellä. Vahva läsnäolo syntyy rehellisestä ilmaisusta, eikä siitä että tanssija yrittää olla jotakin, mitä hän ei ole.” Foster (2015, 45–46) painottaa tanssi-innostamisen metodissaan sitä, ettei kehoa ymmärretä tanssin tuottamisen instrumenttina vaan nimenomaan tanssin subjektina, ”tanssi mahdollistaa olemisen kokonaisvaltaisena kehollisena, eikä vain älyllisenä tilana.” Fosterin mukaan (2012b, 43) improvisaatio on vapauttavaa ja problematisoivaa kasvatusta, se perustuu luovuudelle ja edistää todellisuuden aitoa reflektiota. Mielestäni tämä kuvaus pe-

rustelee liikeimprovisaation merkitystä tanssissa. Jotta tanssijuudesta tulisi kokonaisvaltaista olemista ruumiin ja mielen yhtymäkohtana, samuutena ja dialogisuutena, tanssija tarvitsee improvisaation maailmaa. Liikkeessä ajattelemisen ei tulisi olla vain rationaalista liikkeen kontrollointia vaan ajattelun tulisi kietoutua aistimuksiin, kuunteluun ja olemiseen.

Parviainen esittelee Meduusan liike (2006) teoksensa lopussa Ervi Sirénin tanssin opettamisen menetelmää, jonka lähtökohdat ovat *improvisaatio*, *alkuliike* ja *tehtävä*. Sirénin mukaan hänen työskentelyssään suurin muutos, mikä lyhyessä ajassa tapahtuu, on se, että tanssija uskaltautuu heittäytyä tuntemattomaan, tuntemattoman tapahtumiseen. Sirénin mielestä tanssitekniikan perinteinen opetustapa tukahduttaa tanssissa asumisen ulottuvuuden. (Parviainen 2006, 221–222.) Parviainen (2006, 223) toteaa sellaisten opetusmetodien, jotka eivät lähde ulkoisen ideaalin lähtökohdasta vaan ”sisäisestä ulkoiseen”, hahmottavan kehon sisäistä karttaa.

Perinteinen tanssinopetus perustuu jatkuvalla demonstroimiselle, jossa tuntia rytmittää liikesarjan näyttö ja läpikäyminen ja opettajan palautteen anto tanssijoille, minkä jälkeen taas näytetään seuraava sarja. Parviainen toteaa tällaisen oppimisen perustuvan eräänlaiselle ehdollistumiselle: hyvää suoritusta kehuutaan ja huonoa suoritusta moititaan. Harjoitusten aikana tanssija pyrkii torjumaan pintaan nousevat tunteet ja keskittymään hyvään suoritukseen. Parviainen sanoo tanssijan pinnistelevän pyrkien ylittämään itsensä, sillä suoritusta saattaa seurata kiitos tai ainakin pieni tauko. Tällaisessa työskentelyssä kielteiset tunteet torjutaan tai siirretään ulkopuolelle häiritsemästä tanssitunnin kulkua, eivätkä tanssijat käy koskaan kineettisesti läpi ikävystymisen, raivon, turhautumisen, epätoivon, aggression tai itsesäälin kokemuksia. Tämä voi johtaa siihen, ettei tanssija löydä kinestesien ja emotioiden välistä suoraa ja välitöntä yhteyttä, Parviainen sanoin ”*emotionaalista kinestesiaa*”. (Parviainen 2006, 227–228.)

Mielestäni edellinen kuvaus tuo hyvin ilmi sen, kuinka tanssiopetus toisinaan kasvattaa vain niin sanottuja puolikkaita ihmisiä, jotka ovat irronneet liikesuorituksissaan olemassaolonsa perusteista. Jos tanssikasvatuksen päämäärä on

opettaa liikesuoritusta, mutta samalla pyrkiä kieltämään tai ohittamaan tanssijan emotionaalinen maailma ja tunteiden yhteys liikkeisiin, ei tanssija kykene ehkä koskaan tuomaan tanssi-ilmaisuunsa koko ihmisyyden potentiaaliaan ja olemassaoloaan kokonaisvaltaisesti. Kuten Paasonen sanoi, improvisaatiomenetelmät ovat A ja O tanssijaksi kasvamisessa, sillä ne ovat vapaita yhdestä oikeasta totuudesta, ja tanssija joutuu oppia olemaan hetkessä ilman valmiiksi annettuja suuntaviivoja. Improvisaation olemuksen on mielestäni Outi Mäenpää (2004) tiivistänyt hienosti seuraavasti:

Se on täysi vapaus. Se on tajunnan kahlitsematon tila. Se on enemmän kuin uni siinä, että se on totta ja läsnä olevaa. Se Ville Virtasen sanoma ”unessa surffaus” on hyvä vertaus, mutta sen pitäisi vaan tapahtua niin kuin valveilla, valvetilassa. Improvisointi on minusta suurinta vapautta, mitä voi olla. Jos ajattelee puhdasta improa, se on suurinta hyväksyntää ja toisen kuuntelua mitä voi olla. Se on jollain tasolla kuin rakkaus. Jos se on puhdasta ja onnistunutta ja vapaata, niin se sisältää mitä eläminen ja elämä ovat kauneimmillaan. Yleensä siihen päälle lähtee kaatumaan yksilön pelkoja ja ahdistuksia, menneisyyden, tulevaisuuden kanssa, mitä tahansa. Se ydin on hyväksyä ne ja sitä kautta päästä niistä irti ja se on improvisoinnin kaunein ja vaikein asia. (Mäenpää 2004, 15.)

6 REFLEKTION MERKITYS TAIDEPEDAGOGIASSA

Teoksen *Taiteen jälki, Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä* johdannossa teoksen kirjoittajat puhuvat näennäisestä taidepedagogiikasta. He kuvaavat sitä sellaisena toimintana, jossa tarkoituksena on johonkin taiteelliseen toimintaan liittyvän taidon oppiminen, mutta jossa inhimillinen kokemus jää etäälle taiteellisesta, esteettisestä tai aistisesta kokemuksesta. Tällaista on esimerkiksi mekaaninen, ennalta määrättyyn lopputulokseen tähtäävä taidon harjoittaminen. (Anttila, Bresler, Löytönen, Juntunen, Rouhiainen, Saastamoinen, Sava, Varto, Väkevä & Westerlund 2011, 6.) Toisin sanoen kaikki taiteen kontekstissa tapahtuva opetus tai oppiminen ei ole taidepedagogiikkaa. *Taiteen jälki, Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä* -teoksen johdannossa muistutetaan, että taide ei tee opetuksesta ja kasvatuksesta viatonta suhteessa ihmisten väliseen vallankäyttöön. Se, että ammatillinen toiminta olisi eettistä, edellyttää ammattikunnan sisällä tapahtuvaa neuvottelua ja jokaisen toimijan kriittistä itsereflektiota. Filosofinen pohdinta siitä, mitä kasvatusta olemuksellisesti on, on tärkeää. Sen pohjalta voidaan ymmärtää, mitkä ovat taidepedagogiikan eettiset perusteet. Taideyhteisön tulisi kriittisesti ja sisäisesti harrastaa itsereflektiota ja pyrkiä tiedostamaan sellaiset taiteelliseen toimintaan ja taiteen harjoittamiseen liittyvät käytännöt, jotka eivät täytä kasvatuksen ja pedagogiikan ehtoja. Tämän esityksen valossa tanssinopetus, joka on vain liikkeiden demonstraatiota ja toistamista ilman inhimillistä kokemusta ja kohtaamista, ei täyttäisi taidepedagogiikan ehtoja. (Anttila ym. 2011, 6.)

Se, millaiselle ihmiskäsitykselle ja maailmankuvalle tanssitaiteen pedagogiikka sekä ammatillisissa tanssioppilaitoksissa että tanssikouluissa rakentuu, vaikuttaa koko opetuksen rakenteeseen, sisältöön ja käytäntöön opetustilanteissa. Osa koulutusinstituution valtarakenteista on myös tiedostamattomia ja vaikuttaa implisiittisesti toiminnan taustalla. Jos koulutuksen taustalla vaikuttavia rakenteita ei pyritä aktiivisesti refleктоimaan tietoisuuteen, osa opiskelijoista jatkaa omassa opettajuudessaan tiedostamattaankin koulutuksen maailmankuvan ylläpitämistä pitäen sitä yleisenä totuutena. Keski-Luopa (2009) puhuu artikkelissaan *Kohti kokonaisvaltaista ihmiskäsitystä* siitä, kuinka helposti tieteellisessä

maailmassa ylläpidetään tiedostamatta vallitsevia valtarakenteita ja tutkimuksen pohjalla vallitsevaa ihmiskäsitystä:

Nuorena opiskelijana harvat osaavat ja uskaltavat kyseenalaistaa oppimistareidensa esitykset. Niinpä he ovat alttiita sosiaalistumaan kritiikittä valitsemansa tieteellisen laitoksen kulttuuriin ja kieleen. Heidän uskallustaan itsenäiseen ja kriittiseen ajatteluun vaikeuttaa se, että laitoksessa toteutettavan tieteellisen tutkimuksen perustana olevaa ihmiskäsitystä ei useinkaan ole eksplisiittisesti esitelty eikä kirjoitettu auki. Kulttuurisena perintönä se on jo muuntunut itsestään selvyudeksi, jota ei enää pohdita. Se vaikuttaa taustalla implisiittisenä ”totuutena”, jota ei osatakaan kyseenalaistaa. Niinpä nuori opiskelija kuvittelee helposti vian olevan hänessä itsessään, jos hänellä on vaikeuksia omaksua tarjottua tietoa. Riskitiedasta tulee henkilökohtainen, ammatillista identiteettiä jäytävä sisäinen ongelma. Ulospäin se näyttäytyy koulukuntaisuutena, tarpeena puolustautua toisin ajattelevia kohtaan, koska heidät nähdään uhkana omalle identiteetille. (Keski-Luopa 2009, viitattu 1.4.2015.)

Vaarana on siis myös se, että kritisoidessa oppilaitoksessa vallitsevaa maailmankuvaa ja ihmiskäsitystä, jatkaa itse toiminnallaan dikotomioiden luomista ja maailman kahtiajakoa, vaikka päämääränä olisikin avartaa tietoisuutta, jonka pohjalta ihmiset voisivat toimia yhteiskunnassa. Mielestäni yksi tärkein oppilaitosten tehtävä olisi kehittää opetuksen sisäistä reflektiota yhdessä opiskelijoiden kanssa vallitsevista tiedostamattomistakin rakenteista, jotka vaikuttavat opetuksen taustalla. Tarkoituksena ei siis ole osoittaa mitään vääräksi vaan oppia ymmärtämään ajattelun taustalla vaikuttavia asenteita ja käsityksiä. Aktiivinen pyrkimys pois dikotomioiden maailmasta, vastakkainasettelusta ja lokeroinnista voisi avata uusia maailmoja ja näköaloja sekä opetukseen että pedagogiseen lähestymistapaan ja sitä myötä myös yhteiskunnalliseen ajatteluun. Kriittisen koulukunnan edustaja Adorno onkin todennut: ”Ainoa voima, jonka avulla yksilö voi vastustaa yhdenmukaisuuden painetta ja taistella epäoikeudenmukaisuutta vastaan, on reflektion voima.” (Adorno 1966, 230)

Parviainen lainaa väitöskirjassaan Van Dykea, joka toteaa, että oppiakseen puhumaan ainutlaatuisella ja autenttisella äänellään ihmisen tulee mennä auktoriteettien luoman systeemin taakse ja luoda omat raaminsa. Tämä on osa aikuisuutemisprosessia, ja tanssijoiden tulisi tehdä näin kasvaessaan tekniikan taitamisesta kohti taiteilijuutta. Parviainen itse toteaa, että tanssijoilla, jotka ovat koulu-

tettuja "materiaaliksi", on vaikeus vastata uusiin haasteisiin. Se olisi kuitenkin merkityksellistä muun muassa oman äänen löytymisen kannalta ja jotta pystyisi uskomaan omiin kykyihin löytää niin kutsuttu totuus itsestä. Materiaaliksi kasvatetuilla tanssijoilla on usein vaikeuksia kyetä uskomaan itseensä ja ideoihinsa. (Parviainen 1998, 109.)

Mielestäni Parviaisen kuvauksen voisi liittää laajemminkin kaikkeen ammattiin tähtäävään taideopetukseen ja esimerkiksi myös tanssipedagogien koulutukseen. Oman autenttisen äänen löytäminen ja ammatillisen identiteetin rakentaminen tapahtuu reflektiivisessä ja tiedostavassa prosessissa, jossa opiskelijat kasvavat koko kehollisen olemassaolon subjekteiksi eivätkä liikepresentaation demonstroimisen materiaaliksi. Subjektiksi kasvaminen on mielestäni myös sitä, että alkaa tiedostamaan rakenteita, jotka koulutuksen taustalla vaikuttavat, ja tulemaan tietoisiksi siitä, millaista maailmaa oman taiteen tekemisen ja opettamisen kautta rakentaa. Värrin toteaa, että sellainen kasvatustapa, joka noudattaa demokratian ideoita, pyrkii kasvatettavan maailmasuhteen avartamiseen ja itsenäistymisen tukemiseen. Tavoitteena on kasvatettavan kasvu vastuulliseksi moraaliseksi subjektiksi, joka osaisi ottaa elämänsä ohjat käsiinsä. (Värrin 2014, 96.)

6.1 Tanssipedagogia ihmistä välineellistävänä vai subjektiutta tukevana

Parviainen toteaa, että tanssinopettajat, jotka arvottavat osaamistaan tanssijoidensa ammatillisen menestyksen kautta, keskittyvät oppilaidensa harjoittamiseen tanssikentän teknisellä tasolla sen sijaan, että he kasvattaisivat heistä kokonaisia persoonia. Uraan tai työhön tähtäävä tanssikoulutus keskittyy usein liiketaitojen kehittämiseen, samalla kun se kieltää yksilölliset filosofiset kysymykset, jotka keskittyvät liikkeen tarkoitukseen tai laajempiin kulttuurisiin perspektiiveihin tanssin harjoittamisessa. Sen lisäksi teollisissa yhteiskunnissa tanssi ja tanssikoulutus ovat alisteisia talouden laeille. Yksityiset tanssikoulut tarjoavat tanssitunteja, mutta niiden tulee saada siitä myös rahallista voittoa. Johtuen tästä voitontavoittelun tarpeesta tanssikoulut luovat monesti kaupallista ilmapiiriä: ne tuottavat kuvaa itsestään pikemminkin tanssijoiden kuin taiteen

tuottajina. Tällainen Parviaisen kuvaama tanssin koulutuksen kulttuuri ja yksityisten tanssikoulujen kaupallinen ilmapiiri toimii itsessään teknisen rationalisuuden vallan ylläpitäjänä, jossa keho on objekti ja instrumentti eikä ihmisen kokonaisvaltaisen olemassaolon ja maailmassa olemisen subjekti. (Parviainen 1998,104.) Usein liikkeellä on myös absoluuttinen esteettinen muoto, niin kutsuttu yksi totuus, jota tanssiessa tavoitellaan. Tällainen kehon käsitteleminen objektina ja tanssin instrumenttina välineellistää ihmistä ja ylläpitää kartesiolaisen perinteen dikotomioihin jakautunutta ”absoluuttisen totuuden” maailmankuvaa.

Riku Saastamoinen kirjoittaa prologissaan, että ”taiteen opettaminen on vaikuttamisen ammatti, jossa arvovalinnat ja käsitykset ihmisestä ja maailmasta muokkaavat ja tuottavat opetusta”. Opettajan valinnat myötäilevät tai vastustavat yhteiskunnallisia kehityslinjoja hänen ollessa suhteessa opiskelijoihin ja opettamisen kontekstiin. Taideopetuksessa käytännöt voisivat murtaa hallintaan tai kontrolliin perustuvaa toimintaa ja yhteiskuntaa. Taideopetus voisi esimerkiksi toimia suorittamisen ja kaltaistamisen eli yhdenmukaistamisen haastajana. Näin ollen virheet havaittaisiin ja sallittaisiin ja ne nousisivat haastajan rooliin. (Saastamoinen 2011, 15.) Tämä purkaisi mielestäni yhtä totuutta palvelevaa maailmankuvaa, ja kuten Saastamoinen sanoo, mahdollisuutena voisi olla luovuuden ja omaperäisyyden kasvattaminen yhteiskunnassamme. Ehdoksi tämän tapahtumiselle hän näkee moninaisuuden näkemisen ja arvostamisen ympäristössä ja kanssaihmisissä. (Saastamoinen 2011, 15.)

Mielestäni taideopetus, joka purkaisi yhden totuuden ja suorittamisen maailmankuvaa, voisi myös itsessään johtaa moninaisuuden tunnistamiseen ja arvostamiseen eli yhteiskunnalliseen suvaitsevuuuteen ja ihmisten vapautumiseen olla ja hengittää. Toki tällainen rakenteita purkava taideopetus vaatii toteutuakseen avoimuutta, olemassa olevien, historiallisesti kehittyneiden pedagogisten käytäntöjen kriittistä tarkastelua ja paradoksien sietämistä, kuten Saastamoinen (2011,15) kirjoittaa.

Opinnäytetyöni puitteissa olen tutustunut Eeva Anttilan (2008, 2011) ajatuksiin kriittisestä pedagogiasta ja dialogisesta oppimisesta sekä Raisa Fosterin (2012a) muotoilemaan tunnustuksen pedagogiaan. Ymmärryksen mukaan sekä Anttila että Foster pyrkivät purkamaan pedagogisilla teorioillaan absoluuttisen ja varman eli positivistisen tiedon maailmankuvaa. Kuten Anttila (2011, 153) Phillipsiin ja Burbulesiin viitaten toteaa, on usko varman tiedon mahdollisuuteen horjumassa sekä luonnontieteiden, humanististen tieteiden että taiteen aloilla, ja yhä merkityksellisemmäksi on nousemassa paikkaan, aikaan ja subjektiin kiinnittynyt tieto.

Anttila toteaa kriittisen pedagogian syntyneen toisen maailman sodan jälkeen kriittisen koulukunnan teoriaan pohjautuen. Kriittinen koulukunta vastusti valistuksen ajan ajatusta ihmiskunnan edistyksestä ja järjen voimasta. Yksi tunnetuimmista liikkeen edustajista, Theodor W. Adorno, painotti ihmiskunnan kasvatusta kohti kriittisen reflektion taitoa sekä yhteiskunnan muutosta kohti sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja tasa-arvoisuutta. Adorno puhui ihmisen välineellistyneestä tietoisuudesta, jolle muut ihmiset ovat esineiden kaltaisia. Tämä johtuu hänen mukaansa ihmisten kyvyttömyydestä tehdä välittömiä inhimillisiä havaintoja, tunteettomuudesta sekä ylikorostuneesta realismista. (Anttila 2008, 31-32.) Anttila (2008, 34) itse toteaa, että kapea käsitys rationalisuuden ensisijaisuudesta ikään kuin kieltää kokemuksen herkkyyden ja pakottaa ihmisen irtautumaan omasta subjektiivisesta kokemuksestaan. Anttila kuvaa kriittisen pedagogiikan ainoaksi hyväksyttäväksi lähtökohdaksi oppilaan omaa maailmaa *sellaisena kuin se oppilaan kokemana ilmenee*, ja samalla hän muistuttaa, että yhteiskunta ja ympäristö ilmenevät jokaisen ihmisen kokemuksessa eri tavoin. Kriittisen pedagogiikan tavoite on tukea oppilasta kohti kriittisen tietoisuuden rakentumista, mikä johtanee tulevaisuudessa laajempaan yhteiskunnalliseen muutokseen. Oppilas on siis aktiivinen toimija, ja kasvatuksen sisältö luodaan dialogissa yhdessä oppilaiden kanssa. (Anttila 2008, 21, 41.)

Foster (2012a, myös 2015, 57–71) on muotoillut tunnustuksen pedagogiansa ranskalaisen filosofin Paul Ricoeurin *reconnaissance* -käsitteen analyysin pohjalta. Ranskan *reconnaissance* ja englannin *recognition* kääntyy suomeksi:

‘tunnistaminen’, ‘tunteminen’ ja ‘tunnustaminen’. Foster ehdottaa siirtymistä *tietämistä* tuottavasta pedagogiasta *tunnistamisen* pedagogiaan. Tunnistamisen pedagogiassa taiteen tekeminen on yhteinen dialoginen oppimisprosessi, jossa ohjaaja ja oppilaat tunnistavat aina jotakin uutta itsestään ja toisistaan. Foster viittakin tässä Eeva Anttilan (2003) kuvaamaan dialogiseen oppimiseen ja muistuttaa, että tällainen oppiminen mahdollistuu vain ihmisten aidossa kohtaamisessa ja toista kuuntelemalla. Foster (2015, 58) jakaa tunnustuksen pedagogian kolmeen merkitykseen:

- 1) tunnistaminen: suorittamisesta improvisointiin
- 2) tunteminen: itsetunnosta itsetuntemukseen
- 3) tunnustaminen: suvaitsevuudesta vastavuoroisuuteen.

Suorittamisesta improvisointiin tarkoittaa astumista maailmaan avoimena ilman valmista tietoa ja näin tunnistaminen avautuu väyläksi tietämiselle. Fosterin mukaan filosofi Ricoeur toteaa, ettei tunnistamista voi kokonaan erottaa tietämisestä. Fosterin kuitenkin itse toteaa, että tunnistamiseen liittyy aina kuitenkin epävarmuus ja epäröinti. Jos väitämme *tietävämmme* jotain, olemme aina oikeassa ja vasta *tunnistaessamme*, huomaamme olimmeko alun perin väärässä. Ihmisten luontainen tapa tunnistaa ilmiöitä vahvistuu ja maailman tutkiminen, ymmärtäminen sekä uudet oivallukset merkityksellistyvät. (Foster 2015, 57-58.)

Itsetunnosta itsetuntemukseen korostaa Fosterin mukaan sitä, että ihmisten minuus syntyy lukemattomien edestakaisten heijastumien kautta. Ihmiset rakentavat tarinaa itsestään toisten ihmisten kautta, eli toiset ovat meille peilejä samoin kuin itse olemme peilejä ympäristöllemme. Identiteetti on siis narratiiviivinen ja performatiivinen konstruktio, joka kehittyy jatkuvassa liikkeessä. Foster sanoo oppimisen olevan minän muutosta. Muutos ei viittaa kuitenkaan siihen, että ihmistä yritettäisiin muokata jonkun tietyn mallin mukaiseksi vaan pikemminkin pyritään pääsemään dialogiseen yhteyteen yhteisen tekemisen äärellä. Tämä toinen vaihe pyrkii tukemaan kasvatettavan itsetuntemuksen kehittymistä eikä ainoastaan itsetunnon vahvistamista. Taidekasvatuksen ei tulisi Fosterin mu-

kaan olla narsistiseen itsekeskeisyyteen pyrkivää itsetunnon nostatusta. (Foster 2015, 65-67.)

Suvaitsevuudesta vastavuoroisuuteen viittaa Fosterin muotoilemassa tunnustuksen pedagogiassa vastavuoroisuuden arvostamiseen. Tässä maailman epämääräisyys ja ihmisten erilaisuus ymmärretään rikkautena. Tunnustuksen antaminen ja saaminen on kasvatuksen tärkein päämäärä, ja se on myös onnistuneen oppimistapahtuman edellytys. Fosterin mukaan suvaitsevuus tarkoittaa jonkun toisen ja erilaisen, mahdollisesti alempiarvoisempaa pidetyn sietämistä. Tunnustuksen antaminen on kuitenkin minän ja toisen aitoa vastavuoroisuutta ja arvostamista. (Foster 2015, 65-67.)

Foster toteaa (2015, 64), että ”Ihmisten aktiivisuus ja tietoisuus eivät lisääny ‘oikeintietämisen pedagogiikalla’ vaan nimenomaan kokeilun, improvisaation ja sitä kautta tunnistamisen kautta”. Tunnustuksen pedagogiikassa kasvattaja pyrkii tulkintani mukaan oppimaan ja kasvamaan yhdessä oppilaiden kanssa innostaen heitä samalla kysymään ja kriittisesti tarkastelemaan ympärillä olevia ilmiöitä. Kasvattaja ei siis halua opettaa muille ylhäältäpäin annettuja totuuksia, vaan kasvatussuhde on dialoginen oppimisprosessi. Ymmärrykseni mukaan tässä pyritään tunnistamaan, tuntemaan ja tunnustamaan kaikki olemassa oleva sellaisena kuin se on. Olemassa olevaa tulisi kuunnella, aistia, tuntea ja nähdä ilman ennakko-oletuksia ja arviointeja, jotta siten voisi hahmottaa, ymmärtää ja oppia olemassaolosta ja elämästä. Kaikki olemassa oleva on arvokasta. Ihmisten harjoittama toisten ja itsen arvioiminen hyvä-huono dikotomian kautta ohjaa osaltaan jo ihmisen havaintoa maailmasta. Elämän arvokkuuden tunnustaminen ja jokaisen ruumiillisuuden olemassaolon arvostettavuus on mielestäni merkityksellinen lähtökohta kaikelle kehollisellekin oppimiselle ja sitä kautta maailman syvemmälle ymmärtämiselle.

6.2 Tanssipedagogian vastuu tanssin asemasta yhteiskunnassa

Kai Lehikoinen kirjoittaa tanssin olevan kompleksinen ilmiö, joka todellisuudessa ulottuu välittömiä havaintojamme ja kokemuksiamme syvemmälle yhteiskunnallisiin järjestelmiin, joissa tuotetaan niin itseä kuin tanssiakin. Tanssia ei tulisi tarkastella irrallaan olosuhteista, arvoista tai ajatuksista, jotka ympäröivät tanssin luomista, esittämistä ja vastaanottamista. Tanssi saa itseensä vaikutteita ympäristöstään, mutta myös vaikuttaa ympäristöönsä. Tanssi voi vahvistaa ja kierrättää kulttuurisia stereotypioita, tai se voi olla purkamassa niitä ja olla samalla edistämässä yhteiskunnallista muutosta. Lehikoinen huomauttaa, että erityisesti koreografien ja tanssipedagogien tulisi tiedostaa, minkälaisia viestejä koreografiaan tai tanssituntien opetussisältöihin sisältyy, jotta muilta osin hieno teos tai tanssisarja ei kantaisi tekijälleen esimerkiksi poliittisesti kestäättömiä merkityksiä. (Lehikoinen 2014, 50–51.)

Tanssi kytkeytyy aina laajempiin merkityksiin, ja tästä johtuen tietyn tanssi-ilmiön tai esityksen sosiohistoriallisen kontekstin ymmärtäminen olisi tarpeellista. Esimerkiksi tästä Lehikoinen antaa kontakti-improvisaation, joka syntyi suhteessa Yhdysvaltojen keskiluokkaisten nuorten aikuisten yhteisölliseen ja liikkuvaan elämäntyyliin 1970-luvulla. Kontakti-improvisaation periaatteet, toiseen luottaminen, oman painon antaminen toisen kannatettavaksi, toisen painon kannattaminen, spontaanisuus, vapaus, tapahtumien virtaan antautuminen ja fyysisen kontaktin seuraaminen, eivät siis syntyneet sattumalta vaan tässä sosiohistoriallisessa kontekstissa. Se, että ymmärretään eri tanssilajeihin sekä myös yksittäisiin tanssiesityksiin liittyviä historiallisia, kulttuurisia, yhteiskunnallisia ja poliittisia merkityksiä, mahdollistaa eri tanssi-ilmiöiden yhteiskunnallisten vaikutusten pohtimisen ja yhteiskunnallisen merkityksen arvioimisen. (Lehikoinen 2014, 51–52.)

Lehikoinen viittaa tulkintani mukaan siihen, että meidän tulisi tanssipedagogeina tulla tietoisiksi siitä maailmakuvasta ja yhteiskunnallisista merkityksistä, joita tanssitunneilla tuottamamme tanssi luo. Tämä tarkoittaa mielestäni sitä, että opettajalla on ymmärrystä tanssisarjojen ulkoisesta muodosta ja siitä sosiohisto-

riallisesta kontekstista, jossa tietyt tanssiliikkeet ovat syntyneet. Tähän liittyy se, kun haastattelussani Pirinen (3.8.2014) muistutti historiallisesta traditiosta, johon esimerkiksi jalanheitto liittyy eli cancan-kulttuuriin ja miesten viihdyttämiseen. Tämä ei tarkoita, etteikö jalanheittosarjoja voisi teettää, mutta opettajan olisi hyvä olla tietoinen siitä maailmankuvasta, joka toimii eri tanssien ja liikkeiden taustalla. Tanssipedagogin tietoiseksi tuleminen tarkoittaa mielestäni myös sitä, että opettaja ymmärtää oman opettajuutensa taustalla vaikuttavat asenteet. Se tarkoittaa, ettei opettaja esimerkiksi ehkä tiedostamattaankin opeta oppilaille omaan esteettiseen näkemykseensä pohjaten sitä, mikä on ”hyvää” ja mikä ”huonoa” tanssia tai tanssia ylipäätään.

Pirinen puhui paljon räjäytyksen ”tekniikasta” eli siitä, kuinka tanssinopettaja voi ottaa jonkun tyypillisen ja traditionaalisenkin liiketekniikkaharjoituksen ja liittää siihen luonnostaan kuulumattoman konkreettisen yksityiskohdan tai laittaa sen johonkin toiseen kontekstiin, johon se ei luonnostaan kuuluisi. Tämä konteksteilla leikkiminen luo tanssiin runollisuutta eikä vain representoi annettua, jo olemassa olevaa muotoa sellaisenaan vaan muuttaa sen merkitystä ja leikkii sillä. Esimerkkinä Pirinen antaa jalanheittosarjan, niin että jalanheittojen väliin tekisi jonkun ”härötyksen”, joka ”häröttää” jalanheittosarjan tradition vaikka niin, että oppilaita pyytäisi laulamaan omasta lempilaulusta aina kaksi säettä sarjan välissä tai ottamaan jonkun tietyn ilmeen naamalle tai jotain muuta sen tapaista.

Pirinen ehdottaa, että vapautumisen agenda voisi olla aina osana tunnin perinteistä tekniikkatreeniä niin, että tanssitunnilla tekniikka ja improvisaatio sekoituisivat toisiinsa eivätkä olisikaan erillisinä osioina tanssitunnin tuntisuunnitelmassa. Opettajan tehtävä olisi siis kauttaaltaan miettiä, miten olisi mahdollista luoda sellaisia hetkiä tanssitunnin sisälle, jotka olisivat luettavissa inhimillisiksi ja jotka tukisivat ihmisyyttä. Näin oppilaat eivät voisi uppoutua myöskään ”proteiinikalvofokukseen” kuten Pirinen kuvaa. Räjäyttämisen tekniikka kasvattaa oppilaista Pirisen mukaan yhteiskuntakriittisiä kansalaisia, jotka eivät ota itsestään selvyyksinä annettuja muotteja ja tämä antaa heille ison työkalun myös maailmassa toimimiseen. Räjäytys ei Pirisen mukaan ole siis tuhoavaa, vaan se eh-

dottaa olemassa olevalle, flirttailee sen kanssa ja luo ehkä jonkun toisen todellisuuden näkyville, joka ei yleensä ole niin selkeästi havaittavissa.

Eeva Anttila on tehnyt mittavan tutkimuksen *Koko koulu tanssii!* (2013), jonka laajana tavoitteena oli herättää keskustelua tanssin ja taiteen yhteiskunnallisesta merkityksestä sekä kehollisuudesta osana ihmisen oppimista ja kokonaisvaltaista kehitystä. Kuten Anttila toteaa, suomalaisessa koulukulttuurissa tanssi käsitteenä ja ilmiönä kohtaa lukemattomia haasteita sekä opettajien, vanhempien että oppilaidenkin taholta, ja että kyseisessä tutkimushankkeessa sana ”tanssi” kyseenalaistettiin moneen otteeseen. Lehikoiseen (2004, 138) viitaten Anttila toteaa tanssia pidettävän osaltaan sukupuolittuneena ilmiönä, johon yhdistyy feminiinisyyteen liitettäviä ennakkoluuloja ja elitistisyyttä (Anttila 2003, 25). Tanssin asema yhteiskunnassa lienee siis monestakin syystä kovin marginaalinen. Tanssi on jotain, jota harrastetaan tanssikoulujen tanssitunneilla, ehkä joskus jopa liikuntatunneilla, vanhojen tansseissa, yökerhossa tai sitä katsotaan kilpailujen muodossa televisiosta. Moni kokee, ettei osaa tanssia, koska ei ole opetellut jonkun lajin tanssiaskelia ja vartalonkäyttöä. Äärimmilleen vietyinä tanssi on siis joku taito ja kuva, jota toteutetaan ”oikein”. Mielestäni tanssinpedagogeilla on osaltaan vastuu siitä, mikä tanssin asema yhteiskunnassa tulevaisuudessa on. Yhteiskunnallisella tasolla tanssikäsityksen olisi pikku hiljaa muututtava monipuolisemmaksi ja laaja-alaisemmaksi, jotta tanssi voisi joskus saada merkittävämmän aseman yhteiskunnassa ja olla esimerkiksi osa peruskouluopetusta.

Tanssinopettajat ovat merkittävässä roolissa siinä, minkälaiseksi käsitys tanssista yhteiskunnassa muokkautuu vai pysyykö tanssi marginaalisena ”lajina”, jossa korostuu tanssin muodon ja ulkoisen kuvan tavoittelu, kilpailu ja suoritus. Se millä tavalla tanssitunneillamme käsittelemme tanssia ja liikettä, miten opetamme sitä ja millä tavalla kohtaamme oppilaat ja heidän ruumiillisuutensa, vaikuttaa oppilaisiin monella eri tasolla. Tämä puolestaan vaikuttaa laajemmin yhteiskuntaan ja ihmisten käsitykseen tanssista ja sen mahdollisuuksista. Kuten Anttila toteaa, nykypäivänä tunnustetaan yhä laajemmin tietoisuuden, ajattelun ja oppimisen perustan olevan kehollinen ja tiedon olevan sitoutunutta paikkaan,

aikaan ja keholliseen perspektiiviin. Tämä horjuttaa tieteellisen menetelmän vanhoja perusteita ja lienee tanssille suuri mahdollisuus, sillä onhan tanssi itsessään kehollista. (Anttila 2011, 156.) Tanssi voi parhaimmillaan avata ihmisen yhteyttä omaan keholliseen, kokonaisvaltaiseen olemassaoloon ja myös tiedon muodostamisen prosesseihin.

7 LOPPUPÄÄTELMÄT

Tekemieni haastattelujen ja tarkastelemieni tutkimusten perusteella totean tanssijuuden olevan syvässä yhteydessä ihmiseen ja hänen kokemukseensa omasta subjektiviteetistaan. Tanssijuuden maailmaa ei voi rakentaa ulkoa sisälle päin vaan päinvastoin. Tanssiuus syntyy ihmisen yhteyden avaamisesta omaan sisäiseen maailmaansa, luovuuteen, omiin kokemuksiin ja tunteisiin ja kaikkeen siihen, mikä itsessä on näkymättömissä ja osittain uinumassakin alitajunnassa. *Tanssiuus minusa* tulee näkyviin kokonaisvaltaisena kehollisena olemassaolona kurottaen ja laajentuen kohti ympäröivää maailmaa. Se on ihmisenä olemisen fyysis-psykkis-spirituaalista kokonaisuutta, joka antautuu tulemaan näkyväksi ruumiillisessa olemassaolossaan spontaanisti suhteessa siihen olosuhteeseen ja ympäristöön, jossa ihminen tanssii. Tanssiuus on osaltaan siis *minuuden* reaktiivisuutta ja läsnäoloa hetkessä. Tanssiuus ei ole kaavaa eikä valmista ja hallittavaa kokonaisuutta vaan se on antautumista olemassaoloon, hetkeen ja tapahtumiseen. Se on myös epätietoisuuden ja epävarmuuden sietämistä, keskeneräisyyttä ja olemassaolevan hyväksymistä sellaisenaan.

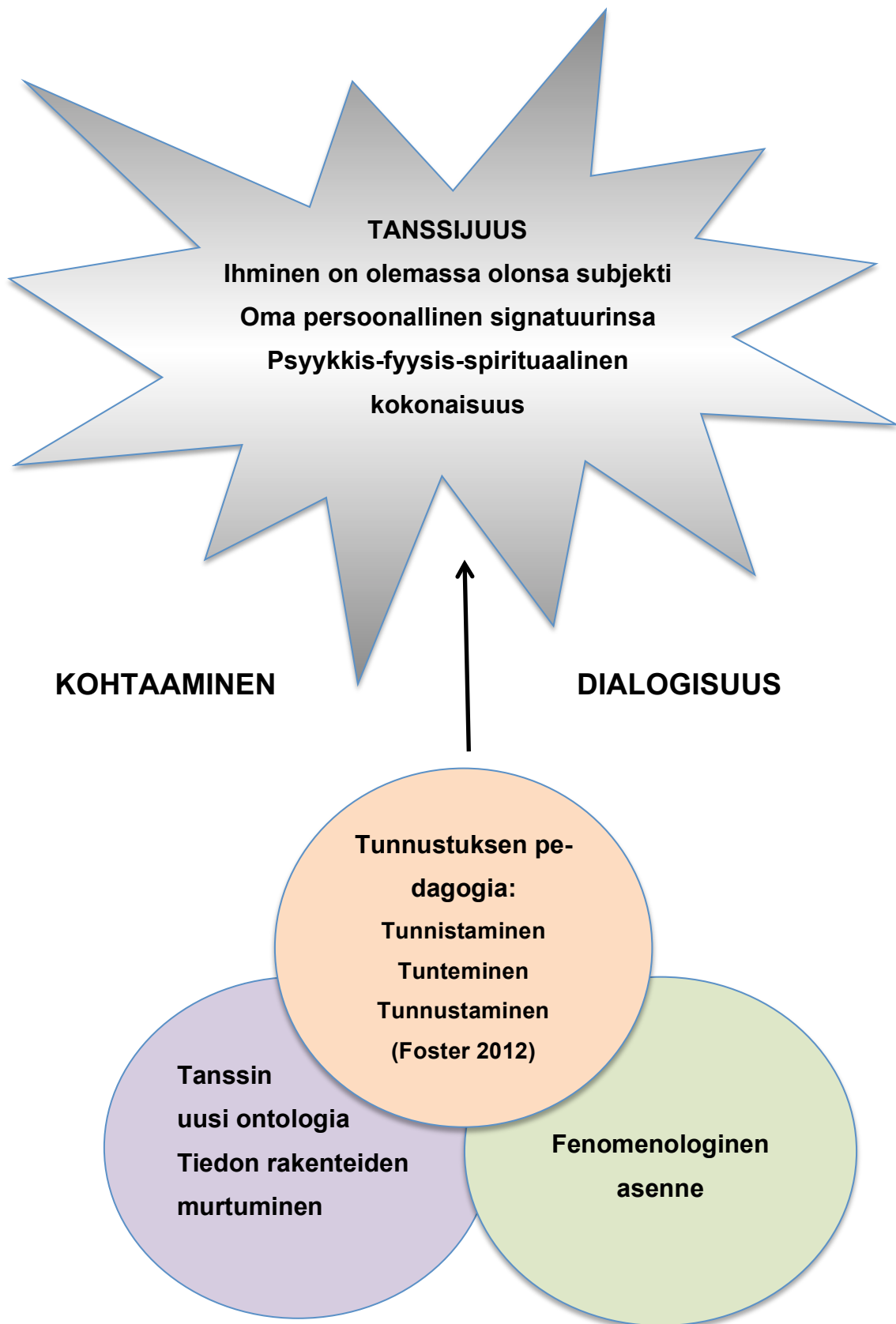
Tanssijuuden syvä yhteys ihmiseen itseensä ja sitä kautta elämän olemukseen tarkoittanee sitä, ettei tanssijuuden avaaminen ihmisessä tapahdu ainoastaan ulkoista reittiä. Tanssitekniikan opiskelu perinteisessä mielessä ja täydellisen muodon tavoittelu ei (ainakaan yksistään) riitä avaamaan ihmisen suhdetta tanssiuuteen ja sen kokemukseen osana minuutta. Haastattelujeni perusteella tanssiuus on jokaisen ihmisen oma *persoonallinen signatuuri*, jossa on substanssia inhimillisellä tasolla, toisin sanoen se ei voi olla vain tietyn esteettisen muodon sujuvaa hallintaa, tietynlaisen tanssin estetiikan toteuttamista tai tanssin mielikuvan representoimista.

Monnin esittelemä tanssin uusi ontologia tuntuu käsittävän tanssia jonkinlaisena muuttuvana ja hengittävänä kenttänä, joka on jatkuvassa liikkeessä ihmisen ja elämän välisessä suhteessa. Tanssi on kuin elävä organismi, joka pulppuaa suhteesta kaikkeen elävään ja elämään itsessään eikä niinkään suhteesta pysähtyneeseen ja jämähtäneeseen muottiin. Ihminen on elävä, ja tanssi on ihmi-

sessä. Liikettä on niin kehon sisäisissä kuin ulkoisissakin toiminnoissa. Kehotietoisuus on osaltaan tästä ihmisen kehossa tapahtuvasta liikkeestä tietoiseksi tulemista. Se on kykyä aistia omaa olemassa oloa suhteessa maailmaan.

Tanssijuuden muotoutumisessa tärkeää tuntuu olevan ulkoisista malleista ja kuvista irti päästäminen ja ihmisen kokemuksen vahvistaminen ja avaaminen oman kehon kokemuksille, tunteille, aisteille, kokonaisvaltaiselle olemiselle suhteessa maailmaan. Tämä ei ole mahdollista, jos ihminen tuntee olevansa jatkuvan arvioinnin kohteena tai jos hän jatkuvasti itse arvioi itseään. Tanssijuuden oppiminen on jotain muuta kuin tanssiliikkeiden ja muotojen oppimista, eikä sitä myöskään voi ulkoapäin määritellä mitattavilla taidoilla tai kategorisoinneilla. Tanssijuuden oppiminen ei saavuta koskaan päätepistettä, vaan se on jatkuvassa muutoksessa ja kehityksessä ihmisen eksistenssin muutoksen kanssa. Tanssijuuden maailma pakenee kartesiolaista maailmankuvaa, mutta se hamuaa fenomenologista asennetta tanssiin ja elämään. Oppiminen ei ole erillinen ilmiö vaan osa identiteetin muodostumisen prosessia. Tanssijuuden oppimisen yhteydessä identiteetin muotoutumisen prosessi lienee selkeästi hahmotettavissa: yhteys kehon kokemukseen ja liikkeeseen rakentaa minuuden kokemusta suhteessa ympäristöön, ja se onkin tanssin suuri voimavara. Tanssi on parhaimmillaan ihmisen eksistenssin kokemuksen vahvistaja ja sisäisen maailmasuhteen avaaja.

Seuraavassa kuvassa 2 havainnollistan tutkimukseni kautta syntynyttä käsitystäni tanssijuuden yhteydestä ihmiseen, siitä kuinka tanssijuus voisi tulla osaksi ihmisen minuutta. Tanssijuuden rakentumista tukee mielestäni laaja näkemys tanssista, fenomenologinen asenne opetuksessa ja Fosterin (2012a) muotoilema tunnustuksen pedagogiikka. Kun ihminen kokee dialogisuutta ja todellista kohtaamista tanssituntien kontekstissa, hänen subjektiivensa mahdollistuu. Ihmisessä kehittyy tanssijuus, jossa hän kokee olemassaoloaan fyysis-psykkispirituaalisena kokonaisuutena ja kykenee näin luomaan omaa persoonallista signatuuriaan tanssin kielellä.



Kuva 2. Tanssiuuden rakentuminen

Tanssijuuden muotoutumisen prosessia ja merkitystä ei mielestäni tulisi ohittaa tai väheksyä tanssinopetuksessa. Tanssi on olemuksellisesti nyky maailmassa paljon muutakin kuin kaunista esteettistä kuvaa ja teknistä taituruutta kuten tanssin uusi ontologia ja tiedon käsityksen murtuminen absoluuttisesta totuudesta, kohti aikaan, paikkaan ja subjektiin sitoutunutta tiedon käsitystä osoittaa. Tanssijuuden syvää yhteyttä ihmiseen ei enää nykypäivänä tulisi syrjäyttää. Ihmisen luovuus on yhteydessä ihmisyyteen, persoonalliseen tapaan kokea maailmaa ja olla osana sitä. Harva nykypäivän koreografi toivoo teokseensa tanssijaa, joka ei kykenisi tuottamaan liikemateriaalia tai heittäytymään improvisaatiolle ominaiseen tapahtumisen virtaan. Tanssialan pedagogit tarvitsevat mielestäni kykyä nähdä ihminen tanssimuodon takana, jotta he tunnistaisivat oppilaidensa potentiaalia ja luovuutta, kykenisivät kohtaamaan heidät ja auttamaan jokaista kasvussa kohti omaa tanssijuuttaan. Tämä mahdollistuu, kun opettajuus perustuu todelliselle kohtaamiselle, läsnäolemiselle ja reagoinnille ilman kaavoja, lokerointia ja ennakko-oletuksia. Tanssialan koulutus on avainasemassa siinä, miten tulevat alan ammattilaiset omassa työssään kohtaavat kollegansa ja oppilaansa ja millaista maailmaa he tanssinsa ja opetuksensa kautta tulevat rakentamaan.

Oppilaan kohtaaminen, tunnistaminen, tunnustaminen ja itsetuntemukseen tukeminen olisi mielestäni perusta, jolle tanssialan opetusta tulisi yhä vahvemmin rakentaa. Tanssijuus paikantuu fenomenologiseen asenteeseen, jossa ihmisen oma kokemus tulee tunnustetuksi, nähdyksi ja olemassa olevaksi. Tanssitekniikoiden ideaalin muodon tavoittelun rinnalla ihmisen oman olemassaolonsa subjektiiviseksi kasvamisen tukemisen tulisi olla tanssinopetuksen tärkeä päämäärä, koska tanssijuus ei synny tekniikan taituruudesta vaan tanssijan ihmisyydessä, omassa persoonallisessa signatuurissa. Tanssitaiteen asema yhteiskunnassa riippuu pitkälle siitä, mitä tanssin ammattilaiset ymmärtävät tanssin olevan ja kenelle sen kuuluvan. Jos tanssin yhteys ihmisyyteen ja oman olemassaolon kokemuksen kokonaisvaltaisuuteen tunnustettaisiin sekä oppilaita tuettaisiin siihen yhä selkeämmin tanssinopetuksen sisällä, niin uskon yleisen käsityksen

tanssista ja sen mahdollisuuksista laajenevan ja tanssin merkityksen yhteiskunnassa vähitellen kasvavan.

LÄHTEET

Adorno, T. W. 1966/1991. Kasvatus Auschwitzin jälkeen. Suom. R. Sironen, E. Sironen & T. Uusitupa. Teoksessa J. Koivisto, M. Mäki, M. & T. Uusitupa (toim.) *Mitä on Valistus?* Jyväskylä: Gummerus, 227–247.

Anttila E. 2008. Pintaa syvemmälle: Taide kriittinen kasvatus ja muutoksen mahdollisuus. Teoksessa M. Lanas, H. Niinistö & J. Suoranta (toim.) *Kriittisen pedagogiikan kysymyksiä 2*. Tampere: Tampere University Press, 19–50.

Anttila E., Bresler L., Löytönen T., Juntunen M.-L., Rouhiainen L., Saastamoinen R., Sava I., Varto J., Väkevä L. & Westerlund H. 2011. Johdanto Teoksessa E. Anttila (toim.) *Taiteen jälki: taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 5–11.

Anttila E. 2011. Taiteen tieto ja kohtaamisen pedagogiikka. Teoksessa E. Anttila (toim.) *Taiteen jälki: taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 151–173.

Anttila E. 2013. *Koko koulu tanssii: kehollisen oppimisen mahdollisuuksia kouluyhteisössä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Foster R. 2012a. *The Pedagogy of Recognition. Dancing Identity and Mutuality*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.

Foster, R. 2012b. *Tanssi-innostaminen herkistäjänä keholliseen ymmärrykseen. Sosiaalipedagoginen aikakausikirja. Vuosikirja 2012*. 31–51.

Foster, R. 2014. Egottomuuden kokemus tanssi-innostamisessa. Teoksessa A. Saari, O.-J. Jokisaari & V.-A. Värri (toim.) *Ajan kasvatus: kasvatusfilosofia aikalaiskriittinä*. Tampere: Tampere University Press, 340–366.

Foster, R. 2014. tutkija-taiteilija-kouluttaja. Haastattelu Tampereella 3.10.2014. Tekijän hallussa.

Foster R. 2015. Tanssi-innostaminen: kohti yksilön ja yhteisön hyvinvointia. Helsinki.

Fraleigh, S. H. 1987. Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Giddens, Anthony 1991. Modernity and Self-Identity. Buckingham: Polity Press.

Hanna, J. L. 1986. To Dance is a Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press.

Hoppu, P. 2003. Tanssitutkimus tienhaarassa. Teoksesessa H. Saarikoski (toim.) Tanssi tanssi: kulttuureja ja tulkintoja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 19–43.

Keski-Luopa, L. 2009. Kohti kokonaisvaltaista ihmiskäsitystä: Minäfilosofiasta dialogiseen filosofiaan. Psykoterapia 28(4), 277–298. Viitattu 1.4.2015, <http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/keski-luopa409.htm>.

Klemola, T. 2005. Taidon filosofia – filosofin taito. Tampere: Tampere University Press.

Langer, M. 1989 Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception: A Guide and a Commentary. Florida: The Florida State University Press.

Lehikoinen, K. 2014. Tanssi sanoiksi: Tanssianalyysin perusteita. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

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

Mäenpää, O. 2004. Teoksessa Koponen, P. Improkirja: Mitä yhteistä on filosofialla, pullopersesialla ja vapaalla pudotuksella? Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy, 15.

Paasonen, T. 2014. Koreografi-tanssija. Haastattelu Oulussa 11.11.2014. Tekijän hallussa.

Parviainen, J. 1994. Tanssi ihmisen eksistenssissä: filosofien tutkielma tanssista. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, J. 1995. n&n Filosofinen aikakauslehti 4/95. Viitattu 30.3.2015, <http://netn.fi/sites/netn.fi/files/19954netn.pdf>.

Parviainen, J. 1998. Bodies Moving and Being Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art. Tampere: Tampere University Press.

Parviainen, J. 2006. Meduusan liike: Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus.

Pasanen-Willberg, R. 2000. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulma. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Pirinen, E. 2014. Koreografi-tanssija. Haastattelu Helsingissä 3.8.2014. Tekijän hallussa.

Pulkki, J. 2014. Kilpailun aikakauden herooisista kasvatushanteista ja subjektiiviteetista. Teoksessa A. Saari, O.-J. Jokisaari & V.-A. Värri (toim.) Ajan kasvatusta: kasvatustilasto aikalaiskriittinä. Tampere: Tampere University Press, 61–86.

Pääkkönen, I. & Varis, M. 2000. Kriittinen lukutaito. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.

Routio, P. 2007. Hermeneuttinen kehä. Viitattu 1.4.2015, <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/040.htm>.

Saastamoinen, M. 2006. Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa P. Rautio & M. Saastamoinen (toim.) Minuus ja identiteetti: sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma. Tampere: Tampere University Press. 136–161.

Saastamoinen, R. 2011. Prologi: Virhe taidepedagogiikan tehtävänä. Teoksessa E. Anttila (toim.) Taiteen jälki: taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 13–16.

Varto, J. 2005. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Viitattu 25.3.2015, http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf.

Varto, J. 2003. Kauneudentaito: Estetiikkaa taidekasvattajille. Tampere: Tampere University Press.

Värri, V.-M. 2014. Halun kultivointi ekologisen sivistyksen mahdollisuutena. Teoksessa A. Saari, O.-J. Jokisaari & V.-A. Värri (toim.) Ajan kasvatus: kasvatusfilosofia aikalaiskriittinä. Tampere: Tampere University Press. 87–122.