



# ENNUSTAMATONTA

Harhailua tanssin topografiassa

SALLA NIEMINEN

Taiteen maisterin opinnäyte

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Visual Cultures, Curating and

Contemporary Art

2023

---

**Tekijä** Salla Nieminen

---

**Työn nimi** Ennustamatonta – harhailua tanssin topografiassa

---

**Laitos** Taiteen ja median laitos

---

**Koulutusohjelma** Visual Cultures, Curating and Contemporary Art

---

**Vuosi** 2023

**Sivumäärä** 67

**Kieli** suomi

---

### Tiivistelmä

Opinnäytetyössä tarkastellaan kirjoittajan vaikeaa suhdetta taiteelliseen praktiikkaansa, nykytanssiin. Tutkielman tavoitteena on ollut purkaa ja ymmärtää paremmin tanssiin liittyviä ilmiöitä, joista vaikeudet johtuvat. Toinen tavoite on ollut löytää sellaisia vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää tanssi ja olla tanssija, jotka tuntuvat omilta ja mahdollistavat tanssin jatkumisen.

Tutkielmassa kirjoittajan henkilökohtaiset muistot ja kokemukset tanssista keskustelevat aihetta käsittelevien runouden, romaanien ja akateemisen tutkimuksen kanssa. Tutkimusmetodina on ollut kirjoittaminen, lukeminen ja tanssiminen, joiden myötä kirjoittajan kokemukset tanssijana ovat tarkentuneet, asettuneet laajempaan kontekstiin ja kypsyneet tutkielman muotoon.

Opinnäytetyö jakaantuu kahteen osaan. Ensimmäisessä osassa puretaan ja analysoidaan kirjoittajan kokemuksia, jotka ovat johtaneet vastenmielisyyteen tanssia kohtaan ja vaikeuteen toimia tanssijana. Analyysin kohteena on erityisesti tanssikoulutus. Toisessa osassa hahmotellaan uutta, vapaampaa suhdetta tanssiin ja tanssijuuteen.

Tutkielmassa paikannetaan kirjoittajan tanssiin liittyvät vaikeudet tanssin ideaaleihin ja estetiikkaan, jotka asettavat tanssijan ruumiin tiukan kontrollin alaiseksi objektiksi, arvostelevien katseiden kohteeksi ja taideteoksen materiaaliksi. Vaihtoehtoisia suhtautumistapoja tanssiin löydetään kokemuksellisuudesta tanssin lähtökohtana ja uusmaterialistisesta lähestymistavasta, jossa tanssin toimijuus ei ole yksin tanssijalla, vaan tanssin nähdään syntyvän yhteistyössä ympäröivän maailman toimijuuksien kanssa.

---

**Avainsanat** baletti, katse, kehollisuus, kontrolli, nykytanssi, tanssi, tanssikoulutus, uupumus, uusmaterialismi

---

---

**Author** Salla Nieminen

---

**Title of thesis** Uncontrollable – Meandering in the Topography of Dance

---

**Department** Department of Art and Media

---

**Degree programme** Visual Cultures, Curating and Contemporary Art

---

**Year** 2023

**Number of pages** 67

**Language** Finnish

---

### **Abstract**

This master's thesis explores the writer's difficult relationship with her artistic practice, contemporary dance. The goal of the thesis was twofold. First, the aim was to deconstruct and gain better understanding of the phenomena that lie behind the struggle. Second, the research aimed at finding alternative ways to understand dance and being a dancer which would not cause inner contradiction and would permit the writer to keep working with dance in the future.

The thesis is a conversation between the writer's personal memories and experiences of dance and poetry, novels, and academic research on the subject. The research has been conducted by writing, reading and dancing, which have served to define, contextualise and analyse the writer's experiences as a dancer.

The thesis is divided into two parts. The first part deconstructs and analyses experiences that have led to the writer's struggle with dance and rendered it difficult to work as a dancer. This part deals specifically with the role of dance education. In the second part, the possibility of a new, less complicated relationship with dance is outlined.

The result of the research is that the writer's struggle with dance has to do with dance ideals and aesthetics that position the dancer's body as an object that is constantly being controlled, subjected to a critical gaze from the outside and seen as simply material for choreography. Alternative ways to approach dance are found in somatics and new materialism. Somatics emphasizes the body's inner experience as a starting point for dance and a new materialist view on dance sees dance as a collaboration between the dancer and the material world instead of the dancer being the only one with agency.

---

**Keywords** ballet, contemporary dance, control, dance, dance education, exhaustion, gaze, new materialism, somatics

---

## Sisällys

|                                      |    |
|--------------------------------------|----|
| 1 Johdanto.....                      | 1  |
| 2 Kaikki mitä vihaan tanssissa ..... | 5  |
| 2.1 Väsymys ja kipu .....            | 9  |
| 2.2 Mahdottomat ihanteet .....       | 19 |
| 2.3 Keho esineenä ja kontrolli ..... | 25 |
| 2.4 Katseista .....                  | 33 |
| 3 Miten kuitenkin tanssia? .....     | 38 |
| 3.1 Lepäävä nainen lattialla .....   | 38 |
| 3.2 Tanssi ei ole minun .....        | 45 |
| 3.3 Glendoran katse .....            | 51 |
| 4 Lopuksi.....                       | 61 |
| Lähteet .....                        | 64 |

# 1 Johdanto

Tämä opinnäytetyö on saanut alkunsa syvästä hämmennyksestäni tanssin äärellä. Opiskelin nykytanssijaksi Saksassa vuosina 2014–2017, ja jo opintojeni aikana pohdin paljon ja ahdistuneesti tanssin ja tanssijuuden sisältöä ja merkityksiä. Se tanssijuus, johon minua koulutettiin, hiersi jollain epämääräisellä mutta kivuliaalla tavalla, ja tunsin oloni teeskentelijäksi – kuin kulkisin jatkuvasti jonkun muun vaatteissa. Halusin tanssia, mutta tuntui, etten osannut tai edes halunnut olla sellainen tanssija, jota minusta yritettiin leipoa.

Tanssiopintojeni loppupuolella löysin esitystaiteen, joka tuohon asti oli ollut minulle varsin tuntematon taidemuoto. Esitys- ja performanssitaiteesta tuli pelastusrenkaani, jonka varaan heittäydyin: löysin performansseista mahdollisuuden tehdä taidetta, joka oli yhtä kehollista kuin tanssikin, mutta jossa en joutunut jatkuvasti kysymään itseltäni, onko se, mitä teen tanssia tai erityisesti muiden (katsojien, tanssin kentän toimijoiden) silmissä oikeanlaista, hyväksyttävää tanssia. Tanssijaksi valmistumisen jälkeen taiteellinen työskentelyni onkin tapahtunut lähes yksinomaan esitystaiteen kentällä.

Kuitenkin olen koko ajan jatkanut tanssimista ja viettänyt satoja ellen tuhansia tunteja tanssistudiolla yksin pyöriskellen. Rakastan edelleen tanssia, ja minun on vaikeaa kuvitella elämää ilman sitä. Tanssin ja taiteellisen työni välillä on kuitenkin massiivinen kuilu, jota en kerta kaikkiaan ole pystynyt ylittämään; ajoittain käväisen kuilun reunalla tiirailemassa melankolisesti sen syvyyksiin, ihmettelen, miten kuilun yli pääsisi, miten integroida tanssi osaksi taiteellista praktiikkaani – ja sitten ahdistun silkan ajatuksen ylivoimaisuudesta, käännän jälleen selkäni tanssille ja marssin tekemään uuden performanssin.

Opinnäytteeni tarkoitus on ollut juntata itseni hieman pakolla vihdoinkin tuon kuilun äärelle, luodata sen sisäistä sekamelskaa ja hahmotella ensimmäisiä hauraita siltarakennelmia sen yli. Tavoitteeni on ollut siis

ensinnäkin selvittää, mikä tanssissa on minulle niin vaikeaa, että olen kokenut tanssijana toimimisen lähes mahdottomana. Mistä kaikesta tuo vaikeus koostuu, millaisia ilmiöitä se pitää sisällään, ja mistä noissa ilmiöissä on kyse? Toinen tavoite työlle on ollut aloittaa prosessi, jossa hahmottelen alustavasti sitä, mitä sitten voisi olla sellainen tanssi, jonka voin allekirjoittaa – jossa tuntisin oloni kotoisaksi ja joka tulisi luontevaksi osaksi taiteellista praktiikkaani. Jälkimmäinen tavoite on ehdottomasti aivan liian suuri tullakseen millään tavalla valmiiksi opinnäytteessä, enkä tiedä, tarvitseeko sen edes tulla aivan valmiiksi koskaan; tämän työn puitteissa tavoite on täytynyt silloin, kun olen pystynyt piirtämään itselleni suuntaviivoja, jotka osoittavat, mihin suuntaan mennä lopputyön jälkeen – mitä kysymyksiä kysyä ja mistä etsiä niihin vastauksia. Palatakseni siltametaforaan: yhdessä maisterin tutkinnon opinnäytteessä ei siltaa ainakaan tämän kuilun yli rakenneta, mutta kenties onnistun luonnostelevaan paperille jotain siitä, miltä silta voisi näyttää.

Opinnäytteeni tutkimusosio koostuu edellä mainitun mukaisesti kahdesta osasta. Ensimmäisessä (luku 2) pohdin sitä, mikä kaikki minua tanssissa oikein hiertää ja miksi – miten olen tämän kuilun äärelle ylipäättään päätenyt? Oma kipuilluni tanssin kanssa alkoi ammattiin opiskellessani, joten suuntaan katseeni erityisesti tanssikoulutukseen ja sen vaikutukseen tanssijoihin. Käsittelyyn pääsevät niin tanssijan väsynyt keho, mahdottomien ihanteiden puristuksissa luoviminen, kehon kohteleva välineenä, tanssin suhde kontrolliin kuin tanssijan rooli katseiden kohteena. Tässä luvussa käytän aineistona ja keskustelukumppanina akateemisen tutkimuksen lisäksi kaunokirjallisuutta, erityisesti Raisa Jäntin balettia käsittelevää runoteosta *Grand plié: Askelmerkkejä* (2018), johon heijastan omia kokemuksiani. Luen paljon, ja kaunokirjallisuus on minulle luonteva keskustelukumppani ja heijastuspinta aina, kaikkialla ja kaikissa aiheissa; niinpä kaunokirjallisten teosten ja niiden kirjoittajien ääni kuuluu myös opinnäytetyössäni.

Opinnäytteen toisessa osassa (luku 3) pohdin, miksi sitten edelleen kaikesta huolimatta tanssin ja miten jatkaa tanssia tavalla, joka tuntuisi itselleni oikealta. Luvun ensimmäinen alaluku (3.1) olkoon vaatimaton rakkaudentunnustukseni tanssille: siinä paneudun yhteen tanssin ilmenemismuotoon, maassa makaamiseen, johon kiteytyy jotain siitä, miksi kaikesta huolimatta yhtä tanssin: kokemuksellisuus, tanssi kehotietoisuutena ja erityisen elävänä olemassaolona. Seuraavassa luvussa 3.2. pohdin tanssin suhdetta maailmaan ja löydän uusia suuntaviivoja tanssilleni ei-inhimillisen maailman ja ruumiin toimijuutta korostavasta uusmaterialistisesta ajattelusta ja Kirsi Monnin väitöskirjassaan (2004) hahmottelemasta tanssiontologiasta, jossa tanssi ymmärretään kehollisena eksistenssinä, todellisuuden avautumisen tapana eikä vain maailman kuvaamisen välineenä. Luvussa 3.3. palaan erään lapsuusmuiston kautta katseiden äärelle ja pohdin mahdollisuutta omaan katseeseen tanssijana.

Lopputyöni on jo kysymyksenasettelustaan lähtien varsin henkilökohtainen, onhan kyse omasta taiteellisesta praktiikastani ja suhteestani tanssiin, joka taas on syntynyt omien elämäkokemusteni myötä. Niinpä henkilökohtaiset kokemukseni tanssin parissa kulkevat mukana kirjoituksessa koko opinnäytteen läpi. Niiden rooli on toisaalta havainnollistaa ilmiöitä, joista puhun, ja toisaalta ainakin osa näistä kokemuksista on juuri niitä, joita minun täytyy purkaa päästäkseni eteenpäin. Voidaankin ajatella, että tanssiin liittyvät kokemukseni muodostavat aineiston, jota tutkimuksessani käsittelen ja analysoin. Metodini on ollut varsin yksinkertainen: olen kirjoittanut, puhunut ja lukenut tanssista, käynyt pyörimässä tanssistudiolla ilman sen suurempaa päämäärää kuin antaa luetun ja pohditun laskeutua muhimaan kehooni ja toisaalta antaa kehoon varastoituneiden tanssimuistojen nousta pintaan ja kirjoittanut sitten lisää.

Opinnäytteeni on oikeastaan syntynyt eräänlaisen hallitun (?) eksymisen lopputuloksena. Rebecca Solnit (2005/2020) pohdiskelee eksymistä käsittelevässä esseessään ”Avoin ovi” Edgar Allan Poen esittämää ajatusta, jonka mukaan ”filosofisilla löytöretkillä täytyy laskea ennen kaikkea

ennustamattoman varaan” (s. 10). Solnit miettii, mitä ennustamattoman varaan laskeminen oikeastaan tarkoittaa, ja päättyy sitten seuraavaan:

[– –] näyttää olevan kyse siitä, että tunnistaa ennustamattoman merkityksen, reagoi luontevasti yllättäviin tapahtumiin, ottaa sattumat osaksi työtä ja tiedostaa maailmaan sisältyvät olennaiset mysteerit, jotka asettavat rajat laskemiselle, suunnittelemiselle ja kontrollille. (Mp.)

Myös minä olen laskenut opinnäytteeni tutkimus- ja kirjoitusprosessissa ennustamattoman varaan. Heti esseensä alkupuolella Solnit (2005/2020) kirjoittaa: ”Jätä ovi auki tuntemattomaan ja pimeään. Sieltä tulevat tärkeimmät asiat [– –]” (s. 9). Minusta tuntuu, että jo tutkimuskysymykseni ja opinnäytteen aihe on tullut luokseni näin: olen jättänyt oven auki tuntemattomaan ja pimeään, ja tämä on löytynyt kynnykseltäni – tärkeänä, välttämättömänä. Tutkimusprosessi puolestaan on edennyt orgaanisesti kokemuksesta, muistosta, kirjasta, taideteoksesta ja keskustelusta toiseen eksyen. Oikeastaan prosessi on muistuttanut tanssi-improvisaatiota, jossa tanssi syntyy kehon tuntemuksille ja impulsseille herkistyen ja niitä seuraten – ei kontrolloiden vaan kuunnellen ja antautuen, jolloin ruumiin oma tahto ja tieto saa parhaimmillaan tilaa keriytyä esiin ja lopputulos saattaakin olla jotain aivan muuta kuin olisi kuvitellut, jotain ennustamatonta. Tämä improvisaatio on puettu opinnäytteen muotoon sanoiksi (digitaaliselle) paperille, mutta näen sen myös ruumiista nousevana tanssina. Kirjoittaessani olen samoillut ruumiini muistoissa, kokemuksissa ja tunteissa, harhaillut tanssin topografiassa.

Solnitin (2005/2020) mukaan ”[i]hminen ei ajaudu eksykseen vaan eksyttää itsensä. Hän tekee tietoisin valinnan, päättää antautua [– –]” (s. 11). Opinnäytteessäni olen eksyttänyt itseni tanssin äärellä niin teoreettisesti kuin ruumiillisesti, antanut itseni poiketa tutuilta poluilta luottaen siihen, että jotain aina löytyy – jossainhan sitä aina on, vaikka ei ihan tietäisi, missä.



## 2 Kaikki mitä vihaan tanssissa

Valmistuin nykytanssijaksi vuonna 2017. Tanssijuus oli pitkäaikainen ja vaivalloisesti saavutettu haave: en ole tanssinut pienestä pitäen kuten useimmat ammattitanssijat, en ole fyysisesti mitenkään erityisen lahjakas ja kehoni sopisi rakenteeltaan todennäköisesti paremmin vaikkapa... no, ei oikeastaan tule mieleen urheilulajia, jossa kehoni ominaisuudet pääsisivät loistamaan. Jos läheisiltäni olisi kysytty, he olisivat suositelleet ryhtymistä toimittajaksi, kirjailijaksi tai opettajaksi (olenhan aina ollut paljon lahjakkaampi sanojen kuin kehoni kanssa); opinto-ohjaaja suosittelee kauppatieteitä. Kaikesta tästä huolimatta päätin kuitenkin 26-vuotiaana vastavalmistuneena suomen kielen maisterina heittää seitsemän vuoden yliopisto-opinnot hukkaan, pakata laukkuni ja lähteä Saksaan opiskelemaan nykytanssijaksi – siihen maailman ainoaan ammattiin valmistavaan tanssikouluun, jossa oltiin valmiita katsomaan sormien läpi ikääni, puutteita tanssitekniikassa ja fyysistä keskinkertaisuutta, ja otettiin minut sisään koulutusohjelmaan.

En ole koskaan katunut sitä, että lähdin opiskelemaan tanssia, mutta oman unelmansa saavuttaminen ei aina ole sitä, mitä kuvittelisi. Omalla kohdallani tanssin opiskelu muutti suhdettani tanssiin voimakkaasti, ja jo opintojeni aikana aloin kipuilla sen kanssa, mitä tanssi minulle oikein merkitsi, millainen tanssija halusin olla ja millaiseen tanssiin uskoin. Vaikka kouluni oli – monista muista tanssikouluista poiketen – ilmapiiriltään lämmin, kannustava ja yhteisöllinen, näin ympärilläni uupuneita, hauraita ihmisiä (itseni mukaan lukien) ja opin suhtautumaan arkipäiväisinä tapauksina sellaiseen, että joku opiskelijoista itki keittiössä, vessassa tai pukuhuoneessa, teinhän itsekin niin säännöllisesti. Toisaalta siinä oli jotain kaunista – tunteitaan sai näyttää – toisaalta näin jälkeenpäin ajattelen, että jokin ei mennyt ihan oikein, jokin tavassa, jolla meitä koulutettiin, suhtautumisessamme tanssiin ja kehoihimme tai tanssissa itsessään oli vinossa, kun olimme kaikki niin väsyneitä ja rikki.

Koulussamme oli tapana, että kun saimme uuden vierailevan opettajan koulumme vakituiseen opettajakunnan ulkopuolelta, järjestimme illanistujaiset, joissa pyysimme opettajaa kertomaan oman tarinansa siitä, miten hänestä oli tullut tanssija. Eräs tällä tavalla haastattelemamme tanssija ja tanssinopettaja, Matan Levkowich, muisteli puheenvuorossaan omaa tanssikoulutustaan ja päästi sitten suustaan lauseen, jota olen miettinyt sittemmin paljon: ”There is something about dance education that breaks people.” Yksinkertaisuudessaan lause kuvasi oman kokemukseni tanssin opiskelusta, se kuvasi sitä mitä näin joka päivä ympärilläni, ja se kuvaa sitä, millainen tarina useimpien tapaamieni tanssijoiden menneisyydestä keriytyy auki, kun heihin tutustuu paremmin. Kun nykyään tutustun tanssijoihin, olen jo oppinut odottamaan, missä vaiheessa ja missä muodossa tuo sama tarina heistä kuoriutuu: opiskeluaikainen uupuminen ja jonkinasteinen fyysinen ja henkinen murtuminen, josta he sitten ovat valmistuttuaan kammenneet itsensä kuivalle maalle kuka mitenkään. Osa äänestää jaloillaan, priorisoi hyvinvointinsa ja vaihtaa alaa.<sup>1</sup> Niille, jotka jatkavat tanssimista, jääminen vaatii yleensä uudelleenmäärittelyn suhteessa tanssiin, kehoon ja treenaamiseen.

Olen miettinyt, mikä tarkalleen on (opettajaani siteeratakseen) se *something* tanssikoulutuksessa, joka *breaks people*. Menin itsekin rikki tanssia opiskellessani ja kohta kuusi vuotta valmistumiseni jälkeen kerään palasia edelleen, häärrään niistä muodostuneen sekalaisen kasan äärellä huolestuneena ja mietin, miten näistä vielä voisi saada jotain, jonkinlaisen tanssijan. Millainen tanssi *ei* riko ihmistä?<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi entinen balettitanssija Suvi Honkanen nimeää pääsyyksi omaan alanvaihtoonsa alan hierarkisuuden ja siitä seuraavan alistavan työkuulttuurin, jossa tanssijoita on mahdollista kohdella koreografin pelinappuloina henkisestä tai fyysisestä hyvinvoinnista välittämättä. Samassa haastattelussa tanssitaiteen tohtori Eeva Anttila toteaa, että ”että on väärä tapa ajatella, että koska tanssijan ammatti on rankkaa, myös koulutuksen tulee olla rankkaa”. (Tenkanen, 2022.)

<sup>2</sup> On tarkennettava, että tarkastelen opinnäytteessä ainoastaan baletti- ja nykytanssikoulutusta, ja keskiössä ovat omat kokemukseni, jotka koskevat nimenomaan nykytanssijaksi opiskelua. Vaikka muiden tanssilajien tai esittävien taiteiden ammatillinen koulutus ei siis kuulu opinnäytteen piiriin, mielenkiintoinen kysymys olisi, koskevatko

Muutama vuosi sitten törmäsin sattumalta kirjastossa Raisa Jäntin runoteokseen *Grand plié: Askelmerkkejä* (2018), jonka runoissa kuvataan baletin opiskelua ja tanssin maailmaa siihen loputtoman toiston kautta kasvavan lapsen ja nuoren näkökulmasta. Vaikka itse opiskelin nykytanssia, jonka kulttuuri sentään on monta astetta balettimaailmaa lempeämpi, Jäntin runot onnistuivat sanoittamaan monia omiakin kokemuksiani tanssin opiskelijana: kaiken sen loputtoman liikkeen takana häälyvän pohjattoman väsymyksen, kivun kokemuksen ja sen ohittamisen olankohautuksella, hankalan suhteen kehoon, jota kohdellaan jatkuvaa hiomista vaativana, turhauttavan epätäydellisenä ja tavan takaa pettymyksiä tuottavana objektina, sen, miten opettajien arvioivan, arvostelevan katseen kohteena olemisen hitaasti vuosien saatossa liuottaa oman toimijuuden olemattomiin niin, että tanssin tärkeimmäksi päämääräksi tulee miellyttää ulkoisesti muita ihmisiä.

Oma uudelleenmäärittelyprosessini tanssin kanssa on kesken. Vaikka edelleen myös rakastan tanssia, siihen liittyy paljon ihanteita sekä toiminta- ja ajattelutapoja, joita haluan kyseenalaistaa. Aloitan siis opinnäytteeni pohtimalla tässä luvussa, mitä nuo kyseenalaistettavat asiat tanssimaailmassa tarkalleen ovat, miten ne ilmenevät ja mistä ne ehkä johtuvat. Kysyn siis, mikä oikein on se *something* tanssikoulutuksessa, joka *breaks people*. Vastauksia etsin analysoimalla Raisa Jäntin *Grand plié* -teoksen runoja, pohtimalla omia kokemuksiani ja keskustelemalla tanssintutkijoiden ja kaunokirjallisuuden kanssa.

Analyysini kohde on siis tanssikoulutus, jota sekä omat kokemukseni että Jäntin runot edustavat. Tanssikoulut ovat institutionaalisia toimijoita tanssin kentällä, ja tanssin ammattilaisia kouluttamalla niillä on valtaa omalta osaltaan vaikuttaa siihen, miten tanssi ja tanssijuus määritellään.<sup>3</sup> Ne

---

amat ilmiöt niitäkin. Esimerkiksi sirkustaiteilijoilta olen kuullut vastaavia kokemuksia, mutta millaista olisi opiskella esimerkiksi kansantanssia tai katutanssia? Kysymys jää kuitenkin tämän opinnäytteen ulkopuolelle.

<sup>3</sup> Muita tanssin kentän toimijoita ovat esim. tanssijat itse, tanssikriitikot ja tanssintutkijat, jotka kaikki osallistuvat toiminnallaan tanssin ja tanssijuuden määrittelyyn jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään (Parviainen, 1998, s. 95).

vaikuttavat vallitsevaan tanssin estetiikkaan, joka puolestaan ei synny tyhjiöstä, vaan perustuu kehoa, liikettä ja taidetta koskeviin ihanteisiin ja ideologioihin. Niinpä tanssijaksi kouluttautuminen tarkoittaa näille ihanteille altistumista ja niiden omaksumista: ”dance students not only learn movement skills with their aesthetics, they will also be socialized by the ideologies of dance aesthetics” (Parviainen, 1998, s. 97). Tanssikoulutuksessa vallitseva ideologia ja kulttuuri muodostavat siis kehyksen, rajat, joiden sisällä tanssijat oppivat toimimaan sekä sosiaalisesti että taiteellisesti (mts. 96–97).

Minkä tahansa rajojen haastaminen alkaa niiden tunnistamisesta. Vasta kun rajat on piirretty näkyviin, voi niitä edes yrittää ylittää: hypähtää niiden yli pienellä *glissadella*, loikata räjähtävällä *sissonnella* tai, kuten omassa tapauksessani, ihan vain kontata sulottomasti rajojen tuolle puolen kuluneissa verkkareissa. Jaana Parviainen (1998) huomauttaa, että tanssikoulutuksessa keskitytään niin voimakkaasti tanssitekniikan eli opiskelijoiden fyysisten ja liikkeellisten valmiuksien kehittämiseen, että keskustelulle siitä, miksi asioita tehdään niin kuin tehdään, ei ole tilaa: ”Dance students are not encouraged to ask why, but how, the emphasis is on executing movements, with little talk” (s. 104). Näin tanssiin ja tanssijuuteen liittyvien filosofisten tai ideologisten kysymysten pohdinnalle ei ole tilaa (mp.), eikä tanssin tai tanssikoulutuksen kulttuuri myöskään muutu terveempään suuntaan, ellei keskustelua synny ja elleivät tanssijat itse tarkastele toimintaansa ja sen taustalla vaikuttavia ihanteita kriittisesti: ”consensus in the dance field is constituted by silence and lack of discussion, unquestioned values, uncritical attitudes toward one’s own doing” (Parviainen, 1998, 106).

Seuraavaksi sukellan vihdoin näihin pohdintoihin, jotka jäivät tanssikoulutukseni aikana tekemättä. Tarkastelen kriittisesti ihanteita ja toimintatapoja, joihin tanssikoulutus omien kokemusteni ja Raisa Jäntin runojen valossa perustuu.

## 2.1 Väsymys ja kipu

Emme tunne empatiaa: jos kehen tahansa sattuu, se on sama kuin sattuisi meihin itseemme, eikä se että sattuu meihin itseemme ole yhtään mitään.

(Jäntti, 2018 [jatkoksa GP], s. 54)

Vahvimpia kehollisia muistoja tanssikoulutukseni ajalta ovat syvälle soluihini pinttynyt muistot lamauttavasta fyysisestä väsymyksestä ja siitä, miltä tuntuu pakottaa itsensä liikkumaan väsymyksestä huolimatta. Noihin muistoihin palaaminen herättää edelleen fyysisiä reaktioita: kehoni tuntuu kääpertyvän kokoon, sisäänpäin, kuin kaikki ihoni alla vetäytyisi suojelemaan suppuun kohti – tanssitermein – keskustaani, josta kaikki liike alkaa, tai se voisi alkaa, jollei sattuisi olemaan kuolemanväsynyt ja haluaisi vain kaatua maahan ja lopettaa liikkumisen ikuisiksi ajoiksi. Mutta tanssi, määritelmällisesti, on kai liikettä, joten liikkua pitää. *Five, six, seven, eight! And go! Ja toinen puoli! Seuraava!* Tanssin opiskelu on liikuttavana olemista: on opettaja ja oppilaat, ja opettaja määrää oppilaat liikkumaan.

Väsymyksen kokemus alkaa horjua ja vääristyä omituisesti, kun kaikki muutkin ovat ympärillä väsyneitä. Nykyään koen vaikeaksi selittää opiskeluaikaisen uupumuksen kokemustani ihmisille, jotka eivät itse ole vastaavaa, nimenomaan fyysisestä uupumisesta kumpuavaa loppuun palamista kokeneet. En löydä sanoja syvän kehollisen väsymyksen kokemukselle, sille tunteelle, kun portaiden nouseminen omaan kotiinsa toiseen kerrokseen tuntuu niin mahdottomalta ponnistukselta, että haluaisi vain istua alimmalle rappuselle itkemään ja olla liikkumatta enää koskaan. Satu Taskinen kirjoittaa kirjassaan *Katedraali*:

Kannattaa ajatella, että aina voi ottaa taksin, niin siten ei ikinä ota, mutta sen lupauksen voimalla jaksaa kävellä, vaikka oikeasti ei jaksakaan *melkein jaksakaan enää*. Rajat venyvät sillä tavalla. Kestävyyskykyä voi venyttää, kun sanoo kerta toisensa jälkeen, että tämä oli viimeinen, viimeinen askel, viimeinen päivä, viimeinen tikki, viimeinen asia. Sitten ei enää. (Taskinen, 2014, s. 292)

”Vaikka oikeasti ei jaksakaan *melkein jaksakaan enää*”, näinhän me kaikki kai tanssistudiossa ajattelimme ja venytimme rajojamme, takerruimme sanaan *melkein*, koska *melkein* tarkoitti, että oli vielä jotain, mistä ammentaa – kunnes tuo *melkein* ehtyi ja jokin meissä katkesi, kuin liian pitkälle venytetty, kiinnikkeistään irti repeytynyt lihas.

Myös Raisa Jäntin *Grand plién* runoissa kuvataan paljon väsymystä ja kipua:

on pitkiä kausia jolloin meihin sattuu jatkuvasti / : / lokakuusta  
tammikuuhun / , / näemme niskan asennosta missä kohdassa ruumista  
tuska toisissamme istuu (GP, s. 10)

Silmiinpistävää on, että kipua ja väsymystä kuvataan niin neutraalisti, toteavasti – aivan kuin siinä ei olisi mitään ihmeellistä tai erityisen huomionarvoista, että ”olemme tottuneet olemaan kuolemanväsyneitä” (GP, s. 11).

Väsymys onkin ehkä tottumiskysymys, ja tanssimaailmassa siihen, samoin kuin kipuun, totutaan. Akrobaatti ja sirkustaiteilija Yuval Ayalon huomauttaa, että kipu kuuluu tanssiin, kuten mihin tahansa muuhunkin fyysisesti intensiiviseen praktiikkaan:

I joke about it, but on Instagram, you don't see the pain in the morning.  
Every artist, every dancer, they all – you look at them in the morning  
offstage and they're all hurting. [– –] You do something intense  
physically and there is physical pain involved in any intense physical  
practice. (Levkowich, 2021, litterointi kirjoittajan)

Lainaus on podcast-jaksosta, jossa Ayalon ja jo edellä mainitsemani entinen opettajani, tanssija Matan Levkowich, pohtivat oman fyysisen praktiikkansa luomaa suhdetta kehoonsa. Molemmat toteavat, ettei heidän praktiikkansa varsinaisena päämääränä ole terveys tai fyysinen hyvinvointi, vaan ne saattavat jopa jäädä muiden, tärkeämpien tavoitteiden jalkoihin. Levkowich sanoo:

For me, dance in itself is not at all about health. It's about  
communication, it's about performing something, it's about embodying  
concepts. [– –] Especially when your body is your instrument, sometimes  
you pull it in destructive areas. (Levkowich, 2021)

Koska keho kuitenkin on Levkowichille ja Ayalonille instrumentti, jonka rikkoutuessa esiintyminen ja ammatin harjoittaminen estyisivät, molemmat korostavat huolehtivansa kehostaan pitääkseen sen terveenä ja toimintakykyisenä. Suhde kehoon on siis tasapainoilua sen välillä, mitä vaatimuksia haluttu taiteellinen ilmaisu keholle asettaa ja miten keho niihin pystyy vastaamaan. Ayalon toteaa, että joskus tasapainottelu johtaa myös siihen, että jostain on luovuttava, koska se ylittää kehon kapasiteetin:

I often question myself, you know, with the choice of skills I go after: Is it really worth it? Is the risk worth it? [– –] I'm constantly playing this thin line between pushing myself, learning new things, and putting, like, ok, this is enough, and I [– –] go to other directions. (Levkowich, 2021)

Raisa Jäntin runoissa tällaista tasapainottelua tai luopumista ei näy, vaan keho pusketaan läpi väsymyksen ja kivun seuraamuksista piittaamatta:

Meitä ei säälitä kun meitä sattuu, meitä ei puristella kokoon kun hajoamme / olemme nuoria ja hajoamme joka viikko eri tavalla. / Joskus pystyn liikkumaan ainoastaan kontaten. / [– –] joskus pystyn liikkumaan vain hyppien halki huoneen, kun seisominen / sattuu, mikä silloin sattuu liikaa. [– – ] / Liikahtelemme kivuttomissa peileissä. (GP, s. 50)

Itsekään en pysty muistamaan, että meitä olisi opiskellessani opetettu tunnistamaan ja kunnioittamaan omien kehojemme rajoja, mikä on valitettavan yleistä tanssikulttuurissa: tanssijat ovat surullisenkuuluisia siitä, että kipua ja jopa vammoja piilotellaan ja treeneihin ilmaannutaan loukkaantuneena ja sairaanakin (esim. Parviainen, 1998, 109). Sen sijaan omien (henkisten ja fyysisten) rajojen haastamiseen kannustetaan voimakkaasti ja hyvän tanssijan mittarina toimii se, kuinka pitkälle rajojensa yli on valmis menemään. Kipu ja väsymys eivät siis suinkaan ole kehon antama viesti siitä, että voisi olla aiheutta levätä – sen sijaan ne ovat kutsuja kilvoitteluun ja tehty voitettavaksi. Miika Nousiainen vangitsee tanssimaailmassakin yleisen eetoksen kestävyysjuoksusta kertovassa teoksessaan *Maaninkavaara*:

Ei pysty, se on suomea ja tarkoittaa halua tehdä jotakin paremmin, halua juosta vielä vähän. Suomen kieli on kauneimmillaan lyhyinä hengästyneinä lauseina. Ei pysty! – Jos pystyy sanomaan ei pysty, pystyy jatkamaan. (Nousiainen, 2010, s. 299)

Kivun ja väsymyksen voittamalla tanssija voi todistaa intohimonsa lajiaan kohtaan. Kirsi Törmin (2022) mukaan taidealojen työskentelykulttuureissa on yleistä odottaa taiteilijoilta sitkeyttä, sopeutumista ja joustavuutta. Törmi selittää sitkeyden ja joustavuuden korostumista taidetyön merkityksellisyydellä ja mielekkyydellä tekijöilleen; intohimo alaa ja työtä kohtaan saa siis joustamaan ja omistautumaan työlle olosuhteista ja niiden tekijältään vaatimasta verosta huolimatta. Törmi puhuu artikkelissaan psykologisesta joustavuudesta ja sitkeydestä, mutta samalla tavalla putkinäköinen intohimo voi ajaa liialliseen fyysiseen sopeutumiseen ja joustavuuteen olosuhteissa, joissa ei pitäisi sopeutua. Miksi esimerkiksi jatkuvaan väsymykseen ja kipuun pitäisi sopeutua, kuten itse opin tekemään? Ketä se palvelee?

Olen vihainen siitä, että kukaan ei koskaan tanssia opiskellessani tuonut esille, että itsensä haastaminen ja rajojen ylittäminen ei ole aina yksiselitteisen positiivinen asia vaan voi myös mennä yli ja muuttua tuhoisaksi.<sup>4</sup> Itselleni olen vihainen siitä, että olin liian kunnianhimoinen, liian tottelevainen, liian miellyttämisenhaluinen ja niin vieraantunut kehoni kokemuksesta ja haluton ja kykenemätön kuuntelemaan sen viestejä, etten ymmärtänyt asiaa itse.

Yksi isoimmista, ja todennäköisesti haitallisimmista, asioista, joita tanssikoulutuksestani opin, olikin olemaan kuuntelematta kehoani. Sen sijaan opin toimimaan kehoani ja muutenkin itseäni vastaan: puskemaan läpi väsymyksen, kivun, pelon ja turvattomuuden, joita näin jälkeenpäin ajatellen olisi pitänyt pysähtyä kuuntelemaan. Raisa Jäntti kuvaa kokemusta eräässä runossaan:

---

<sup>4</sup> Tarkemmin ajatellen, kyllä kukaan ja kyllä koskaan: ensimmäisen vuoden tanssiteorian kurssin vieraileva opettaja kehotti huolehtimaan jaksamisestamme pitämällä silmällä kokonaiskuormitusta, joka koostui sekä opiskelusta että koulun ulkopuolisen elämän tapahtumista ja oli sekä henkistä että fyysistä. Tunsin piston sydämessäni, koska kun asia näin esitettiin, ei vaatinut pitkääkään pohdintaa havaita, että oma kuormitukseni oli jo tuolloin, ensimmäisen lukukauden loppupuolella, ylittämässä reippaasti kestokykyäni. Havainto oli epämiellyttävä ja pyrin unohtamaan sen välittömästi. Se kävi helposti, koska tämän jälkeen kukaan ei kuormituksemme perään kysellytkään; oletus oli, että me jaksamme, koska tanssijan kuuluu jaksaa.



hikoileva / , / nikamainen selkä / , / trikoisiin villasukkiin säärystimiin  
kiedotut sääret vihaiset jalkaterät / , / nivelmurska / , / , / ja kun  
kävelemme ulos salista emme tunne jalkojamme polvista alaspäin.  
(GP, s. 10)

Siinä missä runon puhuja menettää rankan treenitunnin seurauksena tunnon jaloistaan, itselleni tanssikoulutuksesta seurasi kokonaisvaltainen kehollinen tunnottomuus: haluttomuus kuunnella ja luottaa kehoni viesteihin. Joskus pohdin, onko tanssikoulutuksen tavoitekin turruttaa kehon normaalit signaalit väsymyksestä ja kivusta niin, että ne kenties jonain kauniina päivänä lakkaisivat kokonaan häiritsemästä tanssijaa. Taannoin aikuisbalettitunnillani eräs tanssija, nykyään keski-ikäinen harrastaja, oli unohtanut kärkitossuistaan pehmusteet kotiin. Yritettyään jonkin aikaa tanssia ilman pehmusteita hän luovutti ja riisui tossut todeten, että kipua oli liikaa. ”Enää ei pysty. Nuorena kyllä pystyttiin,” hän sanoi – ja näytti surulliselta ja pettyneeltä siitä, ettei enää pystynyt ohittamaan kipua olankohautuksella, kuten Jäntin runojen puhuja:

me emme listaa / | / keinoja ylittää väsymys kun se iskee / lääkkeitä  
tulehtuneisiin niveliin / | / joskus tunnemme jotain kivunkaltaista /  
mutta yleensä / ei kuulu ääntä / jos kaadumme. (GP, s. 29)

Runo kuvaa hyvin sitä, miten kipua tai väsymystä on mahdollista sietää, kun sille antaa uuden nimen ja sen myötä uuden merkityksen ruumiissaan. Runossa kipua on alennettu joksikin *kivunkaltaiseksi*; kipua siis käsitteellistetään uudelleen joksikin, mitä ei tarvitse ottaa vakavasti tai kuunnella, koska se on vain jotain kivun *kaltaista*, vain *melkein* kipua. Ja kun kokee vain *melkein* kipua, kun ei vain *melkein* jaksa enää, silloinhan voi aivan hyvin jatkaa tanssimista.

Kävin taannoin jäsenkorjaajalla, joka kyseli kehoani painellessaan ja liikutellessaan alituisesti, tuottaako jokin kipua. Aluksi vastasin kysymykseen huolettomasti, että ei, ei ollenkaan, mutta kysymyksen ja vastaukseni toistuessa aloin epäillä sen totuusarvoa. Mistä oikeastaan enää tiesin, miltä kipua tuntui? Mikä oli kipua ja mikä vain jotain kivunkaltaista? Vastasinko vain automaattisesti, että ei satu ollenkaan, koska olen niin tottunut siihen, että vaikka sattuisi, se pitää sietää? Millaista kipua pitää

sietää ja millaista ei, missä se raja menee? Lopulta aloin tuntea itseni täysin turraksi ja jäsenkorjaaja tiedusteli minulta lempeästi: *Onko sun ehkä vaikea sanoa, jos jokin sattuu liikaa?*

Tanssi ei ole olemassa erillään yhteiskunnasta vaan päinvastoin: tanssi muotoutuu ja elää vuorovaikutuksessa ympäröivän yhteiskunnan ja kulttuurin kanssa, ja toisaalta tanssi myös vaikuttaa kulttuuriin ja yhteiskunnalliseen todellisuuteen (Hoppu, 2003, s. 19) Myös keho kantaa ympäröivää yhteiskuntaa itsessään eläen ja ilmaisten ruumiillisesti yhteiskunnassa vallitsevia arvoja ja kulttuuria (Parviainen, 1998, s. 27). Niinpä se, miten yhteiskunnassa suhtaudutaan ruumiiseen ja liikkeeseen heijastuu siihen, miten niihin suhtaudutaan tanssissa – samalla kun tanssilla voidaan tietysti pyrkiä myös purkamaan ja vastustamaan vallitsevia suhtautumistapoja.

Olen pohtinut seuraavaa: Mitä kulttuuristamme kertoo se, että ihannoimme virtuoosista, pysähtymättömän liikkeen virtaan perustuvaa taidetanssia, joka kuluttaa tanssijan kehon loppuun ja rikkoo mielen monesti jo ammattiin kouluttautumisen aikana? Millainen on yhteiskunta, jossa kannustetaan kriitikkömästi oman keho-mielen rajojen ylittämiseen niin, että lopputuloksena on totaalisen uupuneita, tunnottomia ihmisiä? Ilmiö ei tietenkään koske vain tanssia vaan samaan tunkkaiseen narratiiviin itsensä ylittämisen ja rajojen rikkomisen ihanuudesta törmää väkisinikin sanomalehdistä someen ja self-help-oppaisiin. Sama pätee siihen, miten kehoon suhtaudutaan, eli keppiä ja kuria kaipaavana objektina, joka väsymällä ja fyysisin ja henkisin kolotuksin oireilemalla heittelee kapuloita suoritusyhteiskunnan rattaisiin.

Tanssintutkija Susan Foster (2017) pohtii artikkelissaan tanssin suhdetta yhteiskuntaan ja analysoi, miten Yhdysvalloissa uusliberaalit arvot ovat vaikuttaneet tanssin kokemiseen, katsomiseen ja estetiikkaan. Uusliberaalilla vaikutuksella Foster tarkoittaa erityisesti kilpailun ujuttautumista tanssiin, jolloin tanssijoista tulee keskenään vertailtavia, paremmuudesta kilvoittelevia, itseään loputtomasti kehittäviä ja kaikkensa

antavia työntekijöitä tanssimarkkinoilla, joilla tanssin esittämistä tunteista on tehty kauppatavaraa.

Fosterin (2017) mukaan Yhdysvalloissa tanssi on valjastettu pitkälti kilpailun talutusnuoraan: jos tanssia haluaa harrastaa vakavasti, tarkoittaa se lähes väistämättä, että harrastuksessa tähdätään tanssikilpailuihin osallistumiseen. Se, että tanssin päätavoite on tulla arvioiduksi ja menestyä kilpailuissa, väistämättä vaikuttaa siihen, miten tanssia opetetaan, koreografoidaan ja katsotaan. (Kowal ym., 2017, s. 5.) Kilpailuformaatti esimerkiksi tuottaa pitkälti yhden muotin yllätyksettömiä koreografioita, jotka eivät pyri taiteelliseen ilmaisuun vaan tanssijan taitojen esittelyyn. Tanssissa kilpaileminen siis yhdenmukaistaa tanssia, koska kilpasuoritusten arvioiminen pakottaa luomaan arvioitavissa olevat standardit hyvälle suoritukselle. Tämä on luonut Fosterin mukaan tanssiestetiikan, jossa tärkeää on esimerkiksi raajojen puhtaat linjat, rytmisen tarkkuus, nopeus, kehon taitava koordinaatio ja tanssin korostunut suuntaaminen kohti yleisöä, jopa yleisön vietteleminen. (Foster, 2017, s. 59.) Kilpailukoreografiat ovat siis mahdollisimman virtuoosisia ja seksikkäitä, koska niiden päätarkoitus on esitellä tanssijan taitoja ja myydä tanssija yleisölle ja tuomareille. Esimerkiksi suosituksen *So You Think You Can Dance* -tosi-tv-kilpailun koreografiat ovat erinomaisia esimerkkejä Fosterin kuvaamasta estetiikasta.

Fosterin mukaan tanssikilpailuihin tiivistyvät (yhdysvaltalaisen) yhteiskunnan uusliberaalit arvot ja ne myös edistävät niitä kouluttamalla kyseisiä arvoja edustavia subjekteja: ”[Dancers] learn how to be perfect workers in a neoliberal, globalized economy” (Foster, 2017, s. 68–69). Erityisesti Foster viittaa siihen, miten kilpailu muuttaa tanssijan suhteen liikkeeseen. Kilpailut perustuvat siihen, että niissä tanssija antaa kaikkensa: ”the competition requires a complete expenditure of one’s physical, emotional, and psychic forces” (mts. 64). Koreografioiden virtuoosisuus palvelee tätä tarkoitusta: mitä vaikeampi koreografia, sitä enemmän tanssija voi antaa itsestään, todella tiristää lavalla kaiken itsestään yleisön edessä –

mikä, kuten Fosterkin toteaa, voi tietenkin yksilölle olla äärimmäisen tyydyttävä kokemus (mts. 61). Liikkeestä kilpailu kuitenkin tekee tyhjää, koska liikkeen arvo sidotaan siihen, kuinka paljon työtä ja ponnistelua sen tekeminen ilmaisee. Kilpailuissa liike ja tanssi siis ilmaisevat pääasiassa tanssijan ylimaallista ponnistelua, jota ihaillaan. (Mts. 62–63.)

Koska itse aloitin tanssin vasta teininä aikuisten harrastusryhmissä, olen säästynyt tanssikilpailuilta, joita Suomessakin kyllä järjestetään. Myös tanssikoulussani tanssi nähtiin ennen kaikkea taiteena eikä kilpailuihin osallistumisella ollut roolia opinnoissa. Silti tunnistan Fosterin kuvaamia ilmiöitä omastakin tanssihistoriastani – erityisesti ajatuksen tanssijasta uusliberaalin yhteiskunnan ihannesubjektina. Mitä muutakaan on tanssija, joka jaksaa liikkua näennäisen rajattomasti eikä väsy (tai ainakaan näytä väsymystään) koskaan, joka haastaa ja kehittää itseään loputtomiin harjoittelemalla yhä vaikeampia liikkeitä, pyrkiessään tulemaan yhä voimakkaammaksi, yhä nopeammaksi, yhä tarkemmaksi – yhä paremmaksi ilmaisemaan omaa ponnisteluaan yleisön ihailevan katseen edessä?

Tämän luvun aiheena on väsymys, ja minulla on ongelmia Fosterinkin kuvaileman virtuoosisen, ponnisteluun ja kaikkensa antamiseen perustuvan tanssin kanssa, koska sellainen tuppaa väsyttämään. Tällaisten tanssiteostenkin katseleminen väsyttää. Elämä kapitalistisessa yhteiskunnassa, itsensä jatkuva uudelleenkeksiminen, kehittäminen ja myyminen ja kaiken sen merkityksettömyys maailman tuhoutuessa hitaasti ympäriltä väsyttää jo valmiiksi; sitten sitä istuu väsyneenä tanssiteoksen yleisössä, tuijottaa tilasta tavalla tai toisella rajattua neliötä, lavaa, jolla vaihteleva määrä tanssijoita liikkuu, liikkuu, liikkuu, ja ajattelee vain, miten väsyneitä tanssijoiden täytyy kaiken sen jälkeen olla, miten väsynyt itse on, miten väsyneitä kaikki muutkin yleisössä todennäköisesti ovat, ja että siitä huolimatta olemme päättäneet kokoontua tänään tänne yhdessä teeskentelemään tämän energiaa puhkuvan spektaakkelin äärelle, ettei väsymyksellä ole sijaa elämässämme.

Bojana Kunst (2015) kirjoittaa työn ja tanssin suhteesta. Hänen mukaansa 1900-luvun alkupuolella syntynyt moderni tanssi perustui (utopistiselle) ajatukselle siitä, että liike tarkoitti vapautta tai sen avulla olisi mahdollista vapautua. Modernin tanssin synty ajoittui fordismin aikakauteen, jolloin tehtaissa työntekijöiden liike rationalisoitiin ja optimoitiin tarkasti tuotannon palvelukseen: ”any kind of false, expressive, slow, stationary, unexpected, wrong, clumsy, personal, lazy, ineffective, imaginative, additional movement was eliminated from the work performed by the body” (Kunst, 2015, s. 102). Moderni tanssi taas perustui liikkeelle, joka ei ollut alisteinen työlle vaan nousi ihmisen sisältä ja ilmensi liikkeen potentiaalia työn ja tehtaan ulkopuolella (mts. 102–103).

Kun katsoo Kunstin listaa liikkeistä, jotka tehdastyöläisten kehoista pyrittiin tuottavuussyistä 1900-luvun alussa eliminoimaan (*false, expressive, slow, stationary, unexpected, wrong, clumsy, personal, lazy, ineffective, imaginative*), tulee mieleen, että kyseiset liikkeet tai liikelaadut on tarkasti eliminoitu myös Fosterin analysoimista tanssikilpailuista. On tietenkin nykytanssia, jossa tällaista liikettä ei vierasteta, ja jopa minun koulussani joidenkin opettajien improvisaatiotunneilla pyrittiin tutkimaan aivan kaikenlaista liikettä. Silti sekä tanssimailmaan että tanssiyleisöön tuntuu pesiytyneen sitkeä vastenmielisyys sellaista liikettä kohtaan, joka rikkoo sulavan, kauniin liikkeen virran: esimerkiksi 1990-luvun kokeellisia koreografeja tutkinut André Lepecki kertoo todistaneensa näkemissään esityksissä yleisön tuotumusta, kun tanssijat eivät tanssineetkaan lavalla yleisön odottamalla tavalla vaan teokseen sisältyi esimerkiksi paljon pysähtyneisyyttä (GARAGEMCA, 2021).

Tanssin suhteessa liikkeeseen on jotain lähes pakonomaista. Lepeckin mukaan tanssin ontologiaan on romantiikan ajasta lähtien kuulunut loppumaton liike, jota ilman tanssia on lähes mahdoton kuvitella (Lepecki, 2006/2012, s. 32–37). Bojana Kunstin (2015) mukaan taas tanssi on muuttunut siinä missä työn tekeminen on muuttunut: kun 1900-luvun alkupuolella työntekijän alistaminen ilmeni liikkeen rajoittamisena ja

rationalisointina tehdastyössä, nykyään työntekoa (ja tanssia) määrittää jatkuva liike ja joustavuus (s. 114). Kunst myös kysyy, mitkä ovat tanssin poliittiset mahdollisuudet – mikä voisi olla vaihtoehto:

Is it possible to find an alternative to the continuous movement and speed, to the flexibility of bodies and spaces, to the dispersion of the energies and power of bodies congregating only due to advertising campaigns and massive spectacles? (Kunst, 2015, s. 118–119)

Vaihtoehtoja on jo kuviteltu, ja näin ovat tehneet esimerkiksi Lepeckin tutkimat 1990- ja 2000-lukujen kokeelliset koreografit luomalla teoksia, jotka haastavat tanssin suhteen liikkeeseen pysäyttämällä tai hidastamalla sen. Koreografien teoksilleen saama vastaanotto on oireellinen: Lepecki (2006/2012) siteeraa vaikutusvaltaista tanssikriitikkoa, joka kritisoi ”nikottelevaa” tanssitrendiä (s. 31) ja kertoo tapauksesta, jossa katsoja vaati korvausta tanssifestivaalilta sen esitettyä ohjelmistossaan teoksen, jossa ei katsojan mukaan ollut ”mitään, mitä hän kuvaisi tanssiksi määritellen tanssin ’ihmisten rytmiseksi liikkeeksi, hyppelyksi ylös ja alas, yleensä (joskaan ei aina) musiikin tahtiin’ ja joka lisäksi välittää jonkinlaisen tunteen” (s. 33). Lepeckin johtopäätös on, että koreografiset strategiat, joissa ”väsytetään” tanssin ja liikkeen suhde, saavat aikaan pelon siitä, että tällainen ”kinesteettinen änkyttäminen uhkaa tanssin koko tulevaisuutta” (mts. 31). Tanssin olemus, ontologia, on Lepeckin mukaan niin sidoksissa liikkeeseen, että liikkeen pysäytys, ”tanssin sujuvuuden keskeytys”, koetaan suorastaan petoksena: ”tanssin ja liikkeen välinen sidos petetään” (mts. 32).

Syy siihen, miksi osa koreografeista on viime vuosikymmeninä pyrkinyt murtamaan tai uudistamaan tanssin suhdetta liikkeeseen, löytyy sieltä, mistä tämä luku alkoi: väsymyksestä. Lepeckin mukaan tarve muutokseen, uudenlaiseen tanssiin, syntyi kokemuksesta, että jatkuvaan liikkeeseen perustuva tanssi oli uuvuttavaa ja ilotonta:

One has to exhaust dance... but also [– –] the dance that we’re doing right now is exhausting. It doesn’t give us any joy. We need a different kind of dance. We need to exhaust a certain dance that exhausts us [– –] so another kind of dance can emerge. (GARAGEMCA, 2021, litterointi kirjoittajan)

Muutoksen vastakohta on toisto, jossa kaikki säilyy ennallaan. Tanssin loppumaton liike on ei vain liikkeiden vaan myös esitysten ja esitystapojen toistoa, tanssijan marinoimista vuosisataisissa perinteissä niin, että tanssistudioon astuessa tuntuu kuin astuisi tiheään hetteikköön, ei suinkaan tyhjään tilaan. Raisa Jäntti kirjoittaa:

+Plié+ ei ole sana jonka yli voi vetää viivan kun siihen kyllästyy, sen /  
äänneasu ärsyttää, lävistetty kieli, teen vuosisadan miljoonannen /  
+plié+n kuin yllätyksen kuin ruumiinpituisen paperihaavan. (GP, s. 22)

Mutta miksei plién yli voisi vetää viivaa kun siihen kyllästyy? Makaan tanssistudion lattialla, olen tullut tanssimaan ja tätä on tanssini nyt, makaan selälläni ja heiluttelen varpaitani. Ruumiinpituinen paperihaava kirvelee, äkkiä minua alkaa itkettää se, että saan maata tässä, että kukaan ei käske liikkumaan.

## 2.2 Mahdottomat ihanteet

Jäntin *Grand Plién* runoista tihkuu väkivaltainen suhde omaan kehoon, jota kohdellaan objektina ja pakotetaan yli omien fyysisten ja henkisten rajojen:

on totta että tunnemme ruumiimme paremmin kymmenvuotiaina kuin  
useimmat tuntevat itseään koskaan / , / tunnemme myös kallon sisällä  
kolottavan reagoivan hermoston / , / emme anna itsellemme arvoa mutta  
tälle tiedolle annamme / : / saada itsensä tekemään myös kivuliaita  
vastenmielisiä raivostuttavia tekoja / on ainut vapaus / , / jota toivoa.  
(GP, s. 16–17)

Tanssijuus tai sen opettelu näyttäytyy runoissa kehon *vääntämisenä* ja *puskemisena*, sen konkreettisenä muovaamisena tanssitekniikan, runojen tapauksessa baletin, asettamiin vaatimuksiin:

niin voimakas vääntö että ruumis antaa periksi / [- -] puskemme /  
lantiota enemmän auki. (GP, s. 9)

Lisäksi runoista peilautuu kurinalaisuutta ja tottelevaisuutta syvästi arvostava toimintakulttuuri, jonka tunnistan myös omasta koulutuksestani:

on selvää että osaamme rutiininomaisesti ylittää itsemme, näytämme  
tytöiltä mutta olemme vanhoja / sitkeitä olentoja. (GP, s. 81).

Kyvyssään toimia omaa ruumistaan vastaan ja ylittää itsensä *rutiininomaisesti* runojen tanssijat vaikuttavatkin ihanteellisilta tanssioppilailta, jos mittatikkuna pitää sitä, mitä monissa tanssioppilaitoksissa opiskelijoilta odotetaan. Edellä olen jo maininnut, ettei esimerkiksi kyseenalaistamiseen, asioista keskusteluun tai sen kyselemiseen, miksi asioita tehdään niin kuin tehdään, läheskään aina kannusteta. Sen sijaan tanssinopiskelijoihin iskostetaan ennen kaikkea kurinalaisuutta ja tottelevaisuutta: ”Discipline and obedience are high on the list of values instilled in dance students” (Parviainen, 1998, 107). Ihanteellinen tanssinopiskelija on siis peräänantamaton oman kehonsa rajojen venyttäjä, joka ei kyseenalaista opettajiaan.

Kehon pakottamisen voi nähdä kumpuavan baletin estetiikasta, joka asettaa jokaiselle keholle yhtenevät standardit yksilöllisistä eroista piittaamatta. Kirsi Monnin (2004) mukaan ”[b]aletti pystyttää teosmaailman, joka on esitys ideaalista maailmasta”, ja tämän esityksen toteutuminen vaatii esteettistä eheyttä, ”[e]lämismaailmasta puhdistettujen ja homogeenisten kehojen” rivistöä lavalla (s. 152). Jaana Parviainen (1998) taas puhuu *puhdistetusta kehosta* (purified body), jonka baletin estetiikka tuottaa (s. 98). Tulkitsen tämän tarkoittavan sitä, että baletin estetiikalle ja teknisille standardeille antautuvasta kehosta hiotaan pois kaikki ylimääräinen, mikä estetiikkaan ei kuulu – ja se, mikä jää jäljelle, väännetään ja pakotetaan vaikka väkisin valmiina annettuun muottiin, kuten Jäntin runojen puhuja tekee. Kyse ei myöskään ole pelkästään yksilöllisten erojen minimoimisesta vaan myös erilaisten kulttuurillisten ilmauksien ”puhdistamisesta” tai sulkemisesta baletti-ideaalin ulkopuolelle (mp.) – aivan kuin baletti olisi olemassa muusta maailmasta irrallaan.

Opiskelin itse nykytanssia, joskin omassakin koulussani treenasimme myös balettia päivittäin. Nykytanssin suhteen ei ehkä voi puhua yhdestä estetiikasta samaan tapaan kuin baletissa, sillä kyseessä on paljon kirjavampi koulukunta erilaisia tekniikoita ja tyylejä, joissa kaikissa on omat painotuksensa ja pyrkimyksensä – omat standardinsa oikealle ja väärälle,



aivan kuten baletissakin. Jaana Parviainen (1998) toteaa, että nykytanssijoiden koulutuksessa ja ammattiin valmistuneille asetetuissa vaatimuksissa painottuu monipuolisuus: nykytanssijoiden odotetaan opiskelevan ja hallitsevan useita erilaisia nyky- tai modernin tanssin tekniikoita ja lisäksi täydentävän treeniohjelmaansa oheisharjoittelulla, johon saattaa kuulua useita eri lajeja juoksusta joogaan ja kamppailulajeihin (s. 100–101). Tämä on ollut myös oma kokemukseni: baletin ja nykytanssin eri tekniikoiden lisäksi opiskelin koulussani esimerkiksi useita eri kamppailulajeja, joogaa, kontakti-improvisaatiota ja improvisaatiota. Parviaisen mukaan myös tällaisella monipuolisuutta ja urheilullisuutta painottavalla tanssinopiskelulla on esteettiset pyrkimyksensä ja niillä tuotetaan nykytanssin esteettinen kehoihanne: ”slim but muscular, pliable muscles with flexible joints capable of moving fast making clear movements” (mts. 101).

En muista, että minua olisi opiskellessani kehotettu vääntämään kehoani yli sen rakenteellisten rajojen, mutta kuten kaikki tanssijat ovat, olin kyllä hyvin tietoinen siitä, mitkä kohdat kehossani epäonnistuvat täyttämään ihannetanssijan kriteerit. Käyn edelleen erään opiskeluaikaisen ystäväni kanssa säännöllisesti keskusteluita, joissa kertaamme sitä, mitkä kehomme osat eivät koskaan kelvanneet: hänen selkänsä, minun nilkkani. Luulen, että kertomalla näitä tarinoitamme uudestaan ja uudestaan yritämme puhdistautua, valuttaa ulos kehoon varastoitunutta surua ja häpeää, mutta en kyllä tiedä, miten monta tuhatta tuntia kahvilassa istuskelua siihen vielä tarvitaan, että asia on käsitelty. Kansallisoopperan balettikoulussa opiskellut Henna Raatikainen (2021) kuvaa kokemustaan: ”Selkäni oli liian pitkä. Polvet taipuivat yli, nilkat ali. Olin väärin, vaikka yritin kaikkeni olla oikein” (s. 16). Raatikainen kirjoittaa myös, että baletti sai hänet vihaamaan itseään (mp.). En vihaa itseäni enkä nykyään edes kehoani, mutta tiedän kyllä, mitä Raatikainen tarkoittaa. Ja jos nyt rehellisiä ollaan, nilkkojani vähän vihaan, edelleen.

Väitän, että tanssijaksi opiskelua ja tanssijana toimimista määrittää monilla vahvasti riittämättömyyden tunne: kokemus siitä, että oman kehon ominaisuudet ja/tai taidot jäävät aina auttamattoman vajavaisiksi verrattuna johonkin ideaaliin. Nykytanssija Anna Koskela kuvaa kokemusta seuraavasti:

Oonhan mäkin yrittänyt vastata siihen atleettisuuden paineeseen [– –] mä koen tosi voimakkaasti et se semmonen tanssijan ideaali on noin 22-vuotias lihaksikas mies. Ja kun mä en oo niistä mitään. Niin se et mä pyrin siihen samaan, niin sehän on ihan [– –] siis tiedätsä mä oon nelikymppinen emäntä! Jolla on siis nivelrikko lonkassa. Et eihän tässä oo mitään järkee. [– –] Silloin nuorempana, kun ois iän puolesta se mahdollisuus päästä siihen, niin mä oisin ehkä yrittänyt siihen vielä jotenkin raaemmin ja ronskimmin, ja jotenkin siihen että pitää olla *versatile* ja pitää osata kaikkee ja kaikkeen pitää pystyy, ja syödäkään ei saa ikinä! (Aho, 2020, litterointi kirjoittajan)

Jäntin runojen puhuja puolestaan toteaa saman lakonisesti: ”on tärkeää / että aina on jotakin mihin meistä ei ole” (GP, s. 31). Ensimmäinen säe *on tärkeää* herättää pohtimaan, voiko sekä runon puhujan että Koskelan kuvaama riittämättömyyden tunne olla jopa tietoinen pedagoginen valinta tanssikoulutuksessa. Kenties tunteen siitä, että ”aina on jotakin mihin meistä ei ole” ajatellaan motivoivan opiskelijoita ahkeraan harjoitteluun? Itseensä tyytyväisen tanssijan ylpeys kävisi varmaankin sitten lankeemuksen edellä. On parempi hieman vihata itseään, jotta jaksaa varmasti raahata särkevän ruumiinsa tanssistudiolle aamusta toiseen siinä toivossa, että kovasti harjoittelemalla riittämättömyyden tunne joskus hellittäisi. Tietenkään se ei hellitä, kuten Jäntin runon puhuja on jo oivaltanut: *aina* on jotakin, mihin tanssijasta ei ole. Tanssi, tässä muodossaan, perustuu siihen, että ideaalia ei voi saavuttaa.

Henna Raatikainen (2021) pohtii balettiin viitaten, miten ”[m]uissa esitystaiteissa aika on ajanut ohi ajatuksesta, että kehoa pienestä asti rajusti koulimalla ja äärimmäisellä tavalla kontrolloimalla syntyisi parasta mahdollista taidetta” (s. 17). En ole lainkaan varma, että aika on ajanut ohi ajatuksesta nykytanssissakaan, vaikkei kehon kouluminen sen piirissä ehkä yhtä rajua ja äärimmäistä olekaan. Lisäksi nykytanssin alla on toki myös

lempeämmälle ja kunnioittavammalle kehosuhteelle perustuvia lähestymistapoja tanssiin. On kuitenkin myös tanssin tapoja ja tekniikoita, joiden estetiikka vaatii kehon joskus äärimmäistä koulumista ja kontrollia toteutuakseen. Mielestäni oleellisia kysymyksiä ovatkin myös nämä: Millaista tanssia haluamme katsoa ja esittää? Voiko katsoja istua hyvillä mielin esimerkiksi balettiesityksen katsomossa tietäen, että baletin lähtökohdat (estetiikka, tekniikka) itsessään muodostavat mankelin, joka rumentaa henkisesti ja fyysisesti niin monet tanssijat, jotka yrittävät sen läpi itsensä runnoa? Miksi pidämme juuri tällaisesta estetiikasta – teknisesti taiturillisesta, ihmiskehon rajoja haastavasta –, kun se tarkoittaa, että tuohon estetiikkaan pyrkivät kehot menevät järjestäen rikki?

Palaan tähän aiheeseen myöhemmin. Siteerataanpa sitä ennen vielä Raatikaisen esseessään (2021) haastattelemaa Suomen Kansallisbaletin entistä taiteellista johtajaa Madeleine Onnea, joka on huolissaan balettikoulujen hakijamäärien romahtamisesta ja esittää sen johtuvan siitä, että nykynuoria kiinnostavat vain välitön mielihyvä ja palkinnot eikä heistä ole baletin vaatimaan, vuosikymmenten pitkäjänteiseen työhön: ”Uusilla sukupolvilla on erilainen maailmankuva, enkä suoraan sanottuna ole varma, onko heistä tähän”, Onne epäilee (s. 22). En voi väittää, etteikö lyhytjänteisyyden lisääntymisessäkin voisi olla perää, mutta muitakin tulkintoja ilmiölle voi kyllä keksiä. Saattaahan olla niinkin, että uudet sukupolvet eivät esimerkiksi enää ole yhtä halukkaita rikkomaan kehoaan ja hyvästelemään itsetuntoaan baletin estetiikan tähden kuin edeltäjänsä. Raatikainen kuvaa, miten ”[j]o lapsille tehdään selväksi, että toiset ovat parempia kuin toiset, eikä kyse ole tasavertaisista ominaisuuksista vaan siitä, että jollakin on baletin armottomasta näkökulmasta esimerkiksi sopivampi anatomia kuin toisilla” (mp.). Mielestäni balettikoulut voisivatkin myös hyvin kysyä itseltään, miksi lasten pitäisi ylipäätään aktiivisesti haluta osaksi tällaista maailmaa.

Tämän luvun päättää Zadie Smith ja ote hänen romaanistaan *NW*, joka ei käsittele balettia vaan luokkaa ja rotua. Yksi kirjan päähenkilöistä, Natalie,

muistelee katkelmassa yliopistoaikeista tuttuaan Michelleä, jonka opinnot ovat katkenneet äkilliseen ”pysähtymiseen” – kertakaikkiseen ja kokonaisvaltaiseen luovuttamiseen. Natalie vetää tilanteesta johtopäätöksensä:

Natalie was not at all surprised to hear of Michelle’s decline and fall, halfway through the final year. No drink or drugs or bad behaviour. She just stopped. (This was Natalie’s interpretation.) Stopped going to lectures, studying, eating. She had been asked to pass the entirety of herself through a hole that would accept only part. (Natalie’s conclusion.) (Smith, 2012, s. 186)

Tätä vihaan tanssissa: mahdottomia ihanteita, jotka vaativat tanssijaa puristamaan itsensä muottiin, joka hyväksyy ihmisestä vain osan. Smithin romaanissa kertoja huomauttaa vielä Michellestä, että ”[s]he did not have the luxury of mediocrity” (mp.). Kirjassa tämä liittyy Michellen köyhyyteen ja luokkataustaan, joista ei ole tälle etua yliopistomaailmassa (tai maailmassa ylipäätään), päinvastoin. Taustaansa liittyvät puutteensa korvatakseen Michellen on siis noustava tavanomaisen yläpuolelle, oltava erityinen: ”What could she be but exceptional?” (mp.).

Länsimaisesta taidetanssista olisi paljonkin sanottavaa rodun ja luokan näkökulmasta, mutta rajaan aiheen käytännön syistä tämän opinnäytteen ulkopuolelle. On kuitenkin rehellistä todeta, että epäilemättä minullakin olisi ollut tanssijana vieläkin paljon vaikeampaa, jollen olisi valkoihoinen, keskiluokkainen kulttuurikodin kasvatti ja solahtanut sellaisena luontevasti taidemaailmaan.

Samalla oma kokemukseni on, että vaikka etuoikeudet ovat etuoikeuksia tanssissakin, ei tanssin maailmassa kenelläkään, varsinkaan naistanssijalla (joista on huomattavasti enemmän tarjontaa kuin miestanssijoista), ole varaa keskinkertaisuuteen. On oltava erityinen, ja mieluiten komparatiivissa: erityisempi kuin muut. Zadie Smith (2012) kirjoittaa: ”It is perhaps the profound way in which capitalism enters women’s minds and bodies that renders ‘ruthless comparison’ the basic mode of relationships with others” (s.

185). Jatkuvalle liikkeelle perustuva, tanssijan ruumiin loppuun kuluttava, aina vain enemmän vaativa tanssi onkin läpeensä kapitalistista.

### 2.3 Keho esineenä ja kontrolli

Olen alkanut käydä jumpassa. Ostin sisäliikuntakengät ja ryhdyin aerobiccaamaan, koska olin niin kyllästynyt tanssimaan: tanssistudio ahdisti, tanssi ahdisti, tanssijuus ahdisti. Ajatus siitä, että ryhtyisin ihan tavalliseksi kuntoliikkujaksi, tuntui helpottavalta: halusin vain kyykätä ja punnertaa ilman, että ketään, edes minua itseäni, kiinnostaisi pätäkääkään, miten kauniisti ja sulavasti sen tein, annoinko kaikkeni, olivatko kehon linjat kohdallaan.

Jumppatunneilla on ollut parantava vaikutus. Olen tehnyt vatsapakaratonneilla sen, mikä olisi pitänyt tehdä vuosia sitten tanssia opiskellessani: kuunnellut kehoani. Koska minulla ei ole jumpan suhteen mitään muita tavoitteita kuin nauttia liikkumisesta ja tyhjentää pääni – minua ei kiinnosta, kehittykö kuntoni, lihasvoimani tai mikään muukaan – suhtaudun jumpan vetäjän ohjeistuksiin varsin viitteellisesti ja laiskottelen tarvittaessa häpeämättömästi. Saatan vähentää toistoja tai helpottaa liikettä ihan vain siksi, että minua nyt ei vain huvita ponnistella niin hirveästi tai koska keho tuntuu väsyneeltä. Joskus haastan itseäni, jos siltä tuntuu, mutta rehellisesti sanottuna harvemmin tuntuu. Viihdyn mukavuusalueellani.

Omaehtoisesti leppoistetussa jumpassa on sekin etu, että ehtii tarkkailla muita ihmisiä, mikä onkin lempipuuhaani. Steppilaudalle askeltaessani olen tullut pohtineeksi kaikenlaista, kuten: Nauttivatko muut osallistujat jumpasta? Jos eivät nauti, miksi he sitten silti tulevat sinne? (Miksi minä tanssin, jos en kerran nauti siitä?) Onko jumpasta ylipäätään tarkoitus nauttia, vai onko sen tarkoitus kurittaa ja muokata kehoa? (Jumppien nimet tuntuvat viittaavan jälkimmäiseen: *Lihasmuokkaus. Peppu & vatsa. Rasvanpoltto & kiinteytys.*) Ajattelevatko ihmiset ylipäätään, miltä jumppa heistä *tuntuu*? Miksi niin moni näyttää ainakin ulospäin siltä, että se tuntuu

kärsimykseltä? Miksi ihmiset haluavat kärsiä urheillessaan? (Miksi itse olen aiheuttanut itselleni kärsimystä tanssiessani?)

Jumppasalista on yllättävän lyhyt henkinen matka tanssistudioon. Niitä yhdistää liikkuvan ihmisen esineellistä tai välineellistä suhdetta kehoonsa, jota käsittelemässä tässä luvussa tanssin näkökulmasta. Käytän pohdintani välineenä erottelua objektikeho / eletty keho, jotka kuvaavat ihmisen kehosuhdetta. Seuraavaksi avaan käsitteitä lyhyesti.

Ajatus objektikehosta juontaa juurensa kartesiolaiseen keho-mieli-erotteluun, jossa keho nähdään mielestä erillisenä objektina, jota mieli kontrolloi (Reeve, 2011, s. 6). Objektikeholla tarkoitetaan siis suhtautumista kehoon ikään kuin itsestä irrallaan olevaan esineeseen. Esimerkiksi lääketieteessä tutkimuksen kohde on juuri anatominen, biologinen objektikeho (Kortelainen, 2014, s. 127–128). Suhde ei siis ole millään tavalla kokemuksellinen, vaan katse kohdistetaan kehoon sen ulkopuolelta. Sen sijaan suhde on välineellinen: keho nähdään orgaanisena välineenä, joka mahdollistaa siitä erillisen tietoisuutemme olemassaolon maailmassa (Parviainen, 1998, s. 22). Objektikehosta on siis kyse esimerkiksi silloin, kun tanssija puhuu kehostaan työvälineenään tai jumppaaja päättää venytellä huoltaakseen kehoaan, pitääkseen sen toimintakunnossa.

Eletty keho puolestaan viittaa kokemukselliseen kehoon, ihmisen subjektiiviseen kokemukseen omasta ruumiistaan ja sen tuntemuksista (Kortelainen, 2014, 127). Eletty keho sisältää ajatuksen, että ihminen on kehonsa, ei vain asustele siinä kuin etana kotilossaan – ruumis ja tietoisuus ovat erottamattomat. Koemme maailman ja havainnoimme sitä siis nimenomaan kehon kautta, kehona, joka on suorassa yhteydessä sitä ympäröivään maailmaan (Parviainen, 1998, 33–34). Tässä ajattelussa keho on siis subjekti, ei objekti.<sup>5</sup> Eletyn kehon äärellä ollaan vaikkapa silloin, kun tanssija tekee improvisaatioharjoitusta, jossa liike nousee ruumiin

---

<sup>5</sup> Ajatus eletystä kehosta subjektina ja maailmassa olemisen keskuksena kumpuaa alun perin Maurice Merleau-Pontyn (1945/2012) kehofenomenologiasta.

aistimuksista, tai jumppaohjaaja kehottaa tekemään liikkeen omalle keholle sopivalla tasolla sen sijaan, että kopioisi suoraan ohjaajan tekemän liikkeen.

Raisa Jäntin runojen lukeminen on kuin osallistuisi jumppatunnille, jonka ainoa tarkoitus on saada osallistuja kärsimään ja vihaamaan kehoaan. Runoista huokuu esineellistävä suhtautuminen kehoon, jota kohdellaan jatkuvaa parantamista, työstämistä ja kontrollointia tarvitsevana epätäydellisenä objektina, koneena tai välineenä. Suhtautuminen kehoon materiaalina ja välineenä näkyy lukemattomissa esimerkeissä. Ensimmäinen niistä on nostettu teoksen takakanteen, jossa se saa yksittäisenä, koko teosta määrittävänä poimintana erityisen suuren painoarvon:

Me olemme pieniä sitkeitä mekaanisia. Se vähä mikä meissä tahtoo /  
lentää, / lentää. (GP, takakansi)

”Pieni sitkeä mekaaninen” tanssija luo mielikuvia vaikkapa soittorasiasta väsymättä uudelleen ja uudelleen esiin pomppaavasti muoviballeriinasta, joka jaksaa pyöriä kilkuttavan musiikkinsa tahtiin samassa väkinäisessä asennossa vuodesta toiseen valittamatta; elävän, koetun ja aistivan ruumiin kanssa sillä tuntuu olevan vain vähän tekemistä. Mekaanisuus on suora viittaus koneisiin, joiden etu (?) ihmisiin nähden on se, etteivät ne väsy, tunne kipua, valita tai kyseenalaista. Tulkitsen ”pienen sitkeän mekaanisen” tanssijan jakavan nämä piirteet koneiden kanssa.

Muualla teoksessa runon puhuja taas kuvaa:

kun muilla ikäisillämme on jalat meillä on pohjelihas iliopsoas veneluut.  
(GP, s. 81)

Rinnastus on kiinnostava: ”jalat” on ilmaisuna yleisluontoisempi, vähemmän tarkka; ”pohjelihas iliopsoas veneluut” taas purkaa jalan osiin ja erittelee sitä anatomisin termein. Tarkkuus ei siis ole kokemuksellista tai vuosien harjoittelusta seurannutta läheistä suhdetta omiin jalkoihin; se on viileää ja analyttistä kykyä tarkastella omia jalkoja kuin jotain oman itsen ulkopuolella – anatomian opetuksessa käytettyä luurankoa tai kuvia ihmisen lihaksistosta (joita muuten jokainen tanssinopiskelija epäilemättä laitetaan opinnoissaan tarkastelemaan). Säkeen voisi jopa tulkita niin, että

yleisemmällä tasolla liikkuva ”jalat” viittaa nimenomaan ihmisen kokemukseen omista jaloistaan, elettyyn kehoon, joka liikkuu maailmassa, kun taas jalkojen anatomisia osia luetteleva ”pohjelihas iliopsoas veneluut” kertoo suhtautumisesta kehoon välineenä ja esineenä, jonka voi purkaa anatomisiin osiin ja tarkastella sen toimintamekaniikkaa kuin mitä tahansa konetta.

Runojen puhuja myös puhuu kehostaan toistuvasti tavalla, jossa hän kuvailee ruumiinsa toimintaa ikään kuin kyseessä ei olisi lainkaan hän itse vaan joku tai jokin aivan toinen, jotain hallitsematonta ja kontrolloimattomuudessaan uhkaavaa:

Ettei mikään mitä ruumiimme meitä sabotoidakseen keksii yllätä /  
meitä, miten valmiina seisomme partaterät ja tamponit kourassa. (GP, s.  
49)

Säkeissä kehosta puhutaan kuin tottelemattomasta lemmikistä, joka koulutuksestaan huolimatta ei osaa olla kiltisti vaan toimii omistajaansa vastaan kasvattamalla karvoja ja vuotamalla verta. Toisaalla runoissa ruumiista verrataankin suoraan (lemmikki)eläimeen:

meitä harjoitetaan kuin mitä tahansa kallista eläintä / syötetään  
tasatunnein niin että karva alkaa kiiltää. (GP, s. 29)

Lopulta esiin manataan kaksinapainen luonto–sivistys-erottelu, jossa ruumis edustaa luontoa (pahaa, kontrolloitavaa) ja baletti sivistystä (kauneutta, kontrollia):

se / mitä ruumis tahtoo tehdä on aina pahaksi, / se mihin sivistys voi  
luonnon / pakottaa on kauniiksi, / lapaluu liukuu, reisilihas tärisee, /  
peilin pintaan / voi piirtää peukaloverpaalla reitin / läpi salin / läpi ajan  
/ läpi / kivuliaiden kerrosten. (GP, s. 75)

Oma nykytanssikoulutukseni oli perinteistä balettikoulutusta somaattisempi ja keskityimme objektikehon treenaamiseen ja peiliin tuijottamiseen lisäksi paljon myös kehotietoisuuteen: esimerkiksi erilaiset improvisaatiotekniikat perustuvat usein jo lähtökohdiltaan nimenomaan eletyn kehon kokemusten tutkiskeluun liikkeessä ja liikkeen avulla, maailmaan kiinnittymiseen kehollisesti. Toisaalta, kuten edellä olen väsymystä käsittelevässä luvussa



kuvannut, samalla kun opettelin syvempää kehotietoisuutta, paradoksaalisesti opin myös olemaan kuuntelematta tiettyjä kehon viestejä, kuten väsymystä ja kipua; tunnistan hyvin edellä lainaamaani runon asenteen ruumiiseen jonain, joka vain yrittää sabotoida omia (mielen) pyrkimyksiä. Tunnistan myös Jäntin runojen puhujan pakkomielteen ruumiin jatkuvaan kontrollointiin ja pelon siitä, mitä sitten tapahtuisi, jos kontrolli joskus pettää.

Ehkä ennen kaikkea koin, että suhtautuminen kehoon koulussani oli ristiriitaista. Samalla kun meitä opetettiin aistimaan kehoa tarkasti sisältäpäin, suuri osa koulutuksestamme perustui kehon voimakkaaseen kontrollointiin, mikä puolestaan oli välttämätöntä tietyn teknisen tason ja estetiikan saavuttamiseksi. Eletty, kokemuksellinen keho ja kontrolli sulkevat mielestäni toisensa jo lähtökohtaisesti pois: ei ruumiin kokemusta maailmasta ja maailmassa voi kontrolloida, sille voi vain antautua. Objektikehoa taas voi (ainakin yrittää) hioa ja kontrolloida loputtomiin.

Vihaan kontrollia ja rakastan sitä. Luulen hakeutuneeni teini-ikäisenä baletin pariin ja huumaantuneeni uudesta harrastuksestani ainakin osittain juuri siksi, että kaikki baletissa oli niin kontrolloitua: balettitunnin aina ja ikuisesti, jokaisessa maailman kolkassa samanlaisena toistuva rakenne, baletin liikemateriaali, jossa jokainen kehon osa pikkusormen asentoa myöten on ennalta määrätty ja jonka oppiminen on kehon kontrollin oppimista. Rakastin – rakastan – hallinnan tunnetta, jonka vaikean liikkeen oppiminen tuottaa. Hetkellisesti voi sentään tuntea saaneensa otteen hallitsemattomasta ruumiistaan ja kesyttäneensä sen!

Toisaalta on kiinnostavaa, että minulla – tai ylipäätään kenelläkään – on niin voimakas tarve kesyttää kehonsa, mutta epäilen, että kokemus on yleinen. Elämme ainakin länsimaissa kulttuurissa, jossa kehoa pyritään kontrolloimaan ja muokkaamaan lukemattomin tavoin, kuten edellä mainitsemani jumppatuntien nimetkin kertovat. Feministiajattelija Adrienne Maree Brown kuvaa kulttuurimme esineellistävää kehosuhdetta seuraavasti:

I, like many people, I think, in my generation, my first relationships with my body were corrective. [– –] I was like, oh, I must be fixing my body. I have this body, and clearly something is wrong with it. It doesn't look like a body that would go on Cosmo. It must be fixed [– –]. It was punitive. I was constantly like, something is wrong, it must be corrected, and I must deny myself things that give me pleasure. (Shah, 2021, litterointi kirjoittajan)

Kehossa on siis jotain perinpohjaisesti väärin, ja se on yritettävä korjata kehoa kontrolloimalla. Brown viittaa erityisesti tunteeseen siitä, että keho näyttää vääränlaiselta, mutta epäilen, että kontrollin tarpeen takana piilee muutakin. Cynthia Novack (1990) toteaa, että ainakaan Yhdysvalloissa ruumiin kontrollista luopuminen tai sen menettäminen ei ole sosiaalisesti hyväksyttävää vaan tulkitaan esimerkiksi vamman, sairauden, humalatilan tai jopa hulluuden merkiksi (s. 151). Jaana Parviaisen (1998) mukaan taas eletty keho jää lopulta ihmisille aina osittain tuntemattomaksi, salaisuudeksi – se ei ole objektikehon tavoin mitään tarkkarajaista ja mitattavaa vaan häilyvä ja alati muuttuva (s. 33) – pohjimmiltaan käsittämätön. Ehkä pelkäämme tätä vierautta ja tuntematonta itsessämme ja yritämme ulosmitata sen äärimmäisellä kontrollilla?

Pohdin, päteekö sama tanssiinkin. Tanssintutkija Maarit Ylönen (2003) kirjoittaa artikkelissaan kokemuksistaan nicaragualaisen May Pole -tanssin osallistujana. Nicaragualainen tanssirituaali herättää Ylönessä pohdintoja ruumiin kontrolloinnista länsimaisessa tanssiperinteessä:

Jälkeenpäin huomasin tanssineeni kurinalaisesti pyrkien kontrolloimaan mielihyvääni. Minun ruumiissani sivistyksestä oli tullut loputonta itsekontrollia: ruumiin hallitseminen ei enää riittänyt vaan kontrolloin myös tunteitani ja aistimuksiani. Länsimainen tanssiperinne näyttäytyy tässä valossa ruumiin tekniikoina, joissa syvät ruumiin kokemukset estetisoidaan kulttuurisesti hyväksytyyn muotoon. (Ylönen, 2003, s. 69)

Ylönen esittää siis, että länsimainen tanssiperinne koostuu kehoa äärimmäisesti kontrolloimaan pyrkivistä ruumiin tekniikoista, joilla pyritään saamaan aisoihin objektikehon lisäksi myös eletty keho, ”syvät ruumiin kokemukset”. Kun kokemukset estetisoidaan – siis saatetaan tiukasti kontrolloituun muotoon – niistä tulee kulttuurisesti hyväksytyjä.

Kirsi Monni (2006) tarjoaa liikkeen estetisoinnille ja kehon kontrollille länsimaisessa tanssiperinteessä historiallisen selityksen. Monnin mukaan läntinen taidetanssi on historiallisesti rakentunut materiaalisuuden ja symbolisuuden periaatteiden varaan. Materiaalisuus tarkoittaa sitä, että tanssi on määritelty estetisoituna liikkeenä, jolloin keho käsitetään tietynlaista liikettä tuottavana välineenä, materiaalina. Symbolisuus taas viittaa tanssin (historialliseen) taipumukseen pyrkiä esittämään tai ilmaisemaan jotakin todellisuudesta, jolloin keholla ja liikkeellä on aina jokin todellisuuteen ankkuroituva esikuva, jota ne pyrkivät representoimaan. (Monni, 2006, s. 37.) Liike tai keho eivät siis tässä tanssin määrittelytavassa ole mitään itsessään, vaan niillä on vain välinearvoa.

Kun tanssin tehtäväksi käsitetään jonkin idean saattaminen materiaaliseen (eli keholliseen) muotoon, tanssijoista tulee tuo materiaali (Monni, 2006, s. 52). Myös Jaana Parviainen (1998) tuo esiin sen, miten tanssijoiden kehot toimivat materiaalina niin opettajille kuin koreografeille ja miten tanssijan rooli jonkun muun taiteellisen ilmaisun välineenä heijastuu tanssikoulutukseen tarpeena kouluttaa tanssijoista hiljaisia, kurinalaisia ja tottelevaisia: "Dancers' bodies are trained to be disciplined and obedient instruments, skilled at following directions, accustomed to taking correction, working silently to become a vehicle for another person's ideas" (s. 107).

Palaan edellisessä luvussa esittämäni kysymykseen siitä, millaista tanssia haluamme nähdä ja esittää ja miksi. Miksi rakastamme taidokasta, virtuoosista, estetisoitua tanssia, joka vaatii kehon äärimmäistä kontrollia? Mitä pahaa tapahtuisi, jos kontrolloisimme kehoja vähemmän, näkisimme tai kokisimme syvästi tuntevan, suoraan maailmaan yhteydessä olevan, suojamuurittoman kehon? Kenties kontrolli ainakin osittain liittyy länsimaisessa kulttuurissa vallitsevaan pelkoon ruumiin eläimellisyyttä kohtaan. Onko tanssitekniikka ja liikkeen estetisointi keino peittää ruumiin alkukantaisuus ja eläimellisyys, pelkoa ruumiin hallitsemattomuutta kohtaan? Kirsi Monni kirjoittaa:

[– –] baletin esteettisen esityksen aukoton eheys ja sen toteuttamisen vaatima, balettitekniikkaan sisältyvä jatkuva kehonhallinnan varmistava 'tekemisen tila', varmentaa ja estää sen, että se, mikä *ei ole* tahdon hallittavissa, pääsisi läpi. (Monni, 2004, s. 155)

Monni käsittelee balettia, mutta sama on mielestäni yleistettävissä kaikkiin kehoa voimakkaasti kontrolloimaan pyrkiviin ruumiintekniikoihin. Ehkäpä emme vain halua nähdä tai kokea sitä, mikä ruumiissa on villiä ja (mielestämme) rumaa, valuvaa ja estotonta, kontrolloimatonta, rajojen yli pursuavaa? Monni jatkaa:

Oleminen kehollisena sisältää hallitsemattoman, tyhjän, putoavan, kuilumaisen, pimeän (kaikki feminiinisiksi miellettyjä ruumiintiloja ja kokemuksia?), jota baletin kehonkäytön tapa torjuu. Baletin kehonkäytön tapa korostaa ihmistä kehoaan (ja siis olemistaan) hallitsevana olentona ja hallitsematon, tuntematon ja kätkeytyvä jäävät peittoon. (Mp.)

Jäntin runoissa ruumiin hallitsemattomuuden pelko konkretisoituu mielenkiintoiseen yksityiskohtaan – (runojen puhujan mielestä) väärissä paikoissa kasvavista kehon karvoista koettuun häpeään, jota podetaan useammassakin runossa:

Vieraileva opettaja ei salli pikkuhousuja treenipuvun alle, / puuterinväriset sloggit kiskotaan sukkahousujen alta pois ja / yhdessä me häpeämme / läpi tämän karvaisen +plié+n, / mitään ymmärtämättömät isät hikoilevat penkeillä salin / laidalla / äidit mittailevat / toistensa tyttäriä. (GP, s. 74)

Maarit Ylönen (2003) puolestaan kirjoittaa yleisluontoisemmasta häpeän kokemuksesta, jonka hänkin on pyrkinyt selättämään ruumistaan kontrolloimalla: ”[– –] osa ruumiini muistista nostaa esiin häpeän tunteen, jota on ollut helppo peittää osaavan ruumiin taidokkaaseen tanssiin” (s. 77). Kenties liikkeen estetisointi ja ruumiin kontrollointi ovatkin juuri pakokeinoja, jotain minkä voi asettaa itsensä ja jonkin syvän kokemuksen väliin niin, ettei ihan tarvitse tuntea, ilmaista tai nähdä sitä kaikkea sellaisena kuin se on. Hyvin toisenlaista kokemusta tanssista kuvaa Ylönen tutkimuksessaan haastattelema nicaragualainen May Pole -tanssija: ”...se on kuin menettäisi tahtonsa, on vai se (tanssi) ja se... on kuin antaisi sielunsa tanssille, joo, kun sen tekee, ei ole väliä mitä tekee” (mts. 69).

## 2.4 Katseista

|| Asettua vapaaehtoisesti väsymättömän katseen alle, paikkaan jossa mikä tahansa ajatus minusta on minulle ihan oikein. Pura osiin. Lajittele: toimii, tulee toimimaan, ei koskaan tule olemaan yhtään minkään arvoinen. Kiittää ja asettua uudelleen. Rukoilla adjektiiveja: en voi elää ilman adjektiiveja. Kiinnittää adjektiiveja itseensä hakaneuloilla. Asettua uudelleen. ||  
(GP, s. 35)

Koko tanssiopintojeni ajan ripustauduin opettajieni katseisiin: halusin tulla nähdyksi, kuulla minkä tahansa kommentin tanssistani – hyvän tai huonon, sillä ei edes ollut niin paljon väliä, koska tiukkakin kritiikki oli merkki siitä, että oli sentään tullut nähdyksi ja oli sen arvoinen, että opettaja avasi suunsa ja pudotti huuliensa välistä itseä koskevan sanan tai pari kuin lasikuulan, joiden perässä kaikki juoksivat. Tuntui, että ilman opettajien katseita ja meitä kommentoivia sanoja emme olleet edes olemassa, ja negatiivistakin palautetta paljon pahemmalta tuntui se, jos opettaja ei sanonut mitään. Emme siis suinkaan tanssineet itsellemme, tai ainakaan minä en tanssinut – tanssin tullakseni nähdyksi opettajieni silmissä, piirtyäkseni esiin, tullakseni valituksi.

Jaana Parviainen esittää, että tanssimaailmassa vallitsee *todellisen* tai *valitun* tanssijan myytti, jonka mukaan todelliset tanssijat eivät epäile tai kyseenalaista tanssijuuttaan tai tanssimaailman lainalaisuuksia:

The *real, chosen* dancers do not pose questions concerning their dancing; they do not have doubts about their identity. The chosen dancer knows inside that s/he is dancer, thus the decision is made subconsciously. In other words, a dancer who doubts and questions her/his doings has probably chosen the wrong career. [– –] The myth of the chosen dancer has been handed down to this day. The chosen dancer is a part of the structure of the hierarchy of the dance field; dancers are supposed to be passive material, *chosen by* teachers, choreographers or company chefs. (Parviainen, 1998, s. 107)

Valitun tanssijan myytti liittyy siis edellisen luvun teemaan tanssijasta objektina ja opettajan tai koreografin materiaalina. Tanssijalla, jonka ainoa päämäärä on tulla valituksi, ei ole omaa toimijuutta tai se on hyvin ohut.

Tällainen tanssija elää toisen katseelle sitä miellyttääkseen, ”kiinnittää adjektiiveja itseensä hakaneuloilla”, kuten Raisa Jäntti edellä kirjoittaa.

Myös minun koulussani tanssijuus näyttäytyi valituksi tulemisena – eikä pelkästään metaforisesti vaan myös hyvin konkreettisesti. Koulun opiskelijoista valittiin säännöllisesti tanssijoita opintojen ulkopuolisiin projekteihin, joita toteuttivat joskus koulun omat opettajat, joskus kokonaan ulkopuoliset koreografit. Valintaprosessit olivat näin jälkeinpäin katsottuna monesti salamyhkäisiä. Joskus opettajamme, jotka tietenkin tunsivat meidät kaikki läpikotaisin, vain pyysivät haluamiaan oppilaita projekteihinsa. Joskus taas oppituntiemme aikana tanssisalin laidalle saattoi ilmestyä meille tuntematon henkilö katsomaan tuntia ilman, että meille etukäteen olisi kerrottu, kuka katselija on ja miksi hän on paikalla. Jälkeinpäin sitten selvisi, että kyseessä oli ollut tanssijoita etsivä koreografi. Koskaan en muista, että meille olisi annettu vaihtoehtoa olla olematta paikalla tunnilla, jota tällainen tanssijanlihaa käyttöönsä mielivä koreografi tuli tiirailemaan. Meidän yksinkertaisesti oletettiin automaattisesti olevan halukkaita osallistumaan lihamarkkinoille, koska sitähan tanssijuus on.

Samalla kun olin riippuvainen opettajieni arvioivasta katseesta, koin opiskellessani kasvavaa epämukavuutta yleisön katseen kohteena olemisesta. Halusin esiintyä, mutta lavalla tunsin itseni useimmiten lopulta vain objektiksi, sirkuseläimeksi, jonka temppuja ja treenattua kehoa yleisö tuli ihailemaan. Samoihin aikoihin aloin kiemurrella penkissäni myös ollessani itse tanssiteosten yleisössä. Ihmettelin sitä, miten käsiohjelmassa saatettiin kuvailla laveasti teoksen filosofisia lähtökohtia ja syvällistä sanomaa, minkä jälkeen eteeni marssitettiin ryhmä vähäpukeisia tanssijoita pikkuruuisissa shortseissaan ja silmäni ahdettiin seuraavat kolme varttia täyteen atleettista speaktaakkelia, jonka yhteys teoksen teemaan jäi ikuisesti mysteeriksi. Katsojana kokemukseni oli, että huomattavasti osuvampi teoskuvaus näille esityksille olisi ollut jotakin tämänkaltaista: *Tämä esitys käsittelee visuaalista nautintoa. Se asettaa näytteille nuoria, kauniita*

*kehoja ja taidokasta liikettä. Yleisön rooli on ihailla tanssijoita ja olla vaikuttuneita heidän taidoistaan.*<sup>6</sup>

Kun tiettyjä kysymyksiä kerran alkaa kysyä itseltään, ei niiltä enää pääse pakoon vaan ne rynnivät vanavedessä hällisevänä joukkona ja vaativat huomiota ja vastauksia kuin ylienerginen, huomioliiveihin puettu päiväkotiryhmä. Kannoilleni takertunut, kaoottisesti hortoileva joukko kriittisiä ääniä halusi tietää, miksi tanssijoilla on lavalla usein niin vähän vaatteita, miksi tanssijan pitää näyttää tietynlaiselta (hoikalta, lihaksikkaalta, vähärasvaiselta), miksi treenaan päivittäin oppiakseni vaikeita, vaikuttavan näköisiä liikkeitä. Miksi oikein tanssin? Siksikö, että haluan yleisön ihailevan minua? Senkö takia olen upottanut tanssiin kaikki rahani, aikani, energiani ja mielenterveyteni? Että voin hetkittäin, usein rankkojen harjoitusperiodien päätteeksi, tuntea yleisön ihailevan katseen?

Ann Albrightin mukaan naistanssijoilla on tanssiteoksissa usein kauniin esineen rooli: naistanssija esitetään speaktaakkelina, visuaalisen nautinnon lähteenä. Esineellistävistä representaatioista ei myöskään ole vieläkään täysin päästy, vaikka tanssivan naisen esittämistä on pohdittu kriittisesti ja vaihtoehtoja etsien vähintään 1900-luvun alusta. Edelleen tanssivia (nais)kehoja esitetään tavalla, jossa kehojen asettaminen ihailevan katseen kohteeksi tuntuu olevan tanssin päätarkoitus. (Albright, 2013, s. 66.)

Raisa Jäntti kirjoittaa eräässä runossaan:

+plié+ on hämmästyttävä keksintö, tulkaa katsomaan: nälkäinen yleisö  
/ ravitaan rasvattomalla lihalla, älkää menettäkö tilaisuutta: / tyttöjen  
riveistä virtaa sähköä koko planeetalle. (GP, s. 22)

---

<sup>6</sup> Mainittakoon vielä, etten kitkerästä sävyistäni huolimatta itse asiassa ollenkaan vastusta tällaisia teoksia. En ehkä itse halua esiintyä sellaisissa ja saan katsojana enemmän toisenlaisista teoksista, mutta miksipä tanssiteos ei saisi perustua pelkkään kehon ja liikkeen kauneuteen ja vaikuttavuuteen. Toivoisin vain, että tämä tehtäisiin rehellisesti eikä jollain mukasyvällisellä teemalla ratsastaen. Baletti on tässä suhteessa ehkä rehellisempää kuin nykytanssi: ei kukaan mene katsomaan *Giselleä* tai *Pähkinänsärkijää* odottaen vastauksia eksistentiaalisiin kysymyksiinsä – balettiin mennään, koska se on kaunista (sellaisella tavalla, mitä olemme kauniina oppineet pitämään).

Jossain vaiheessa sitä vain kyllästyy ruokkimaan speaktaakkelin- ja kauneudennälkäistä yleisöä ruumiillaan, vetää vaatteet päälle ja sammuttaa lavalta valot. Muistan opintojeni loppuvaiheessa pohtineeni paljon ja jossain määrin epätoivoisesti sitä, mitä vaihtoehtoja minulla sitten olisi, jos en haluaisi tanssijana kauniin esineen roolia ottaa. En halunnut enkä edelleenkään halua lopettaa esiintymistä, koska ajattelen, että kehossa on ilmaisuvoimaa ja potentiaalia tehdä näkyväksi asioita ja kokemuksia tavalla, joka on merkityksellistä ja voi parhaimmillaan koskettaa syvästi. Miten siis tanssia yleisön edessä, olla katseen kohteena, esineellistämättä itseään?

Ann Albright (2013) nostaa tanssijan esineellistävän esitystavan vaihtoehdoksi teokset, jotka jollain tavalla vastustavat tai häiritsevät katsojan visuaalista nautintoa ja saavat yleisön tietoisiksi tanssijoiden kehollisesta kokemuksesta (s. 65). Tällöin tanssijoista tulee yleisön silmissä aktiivisia toimijoita eikä vain passiivisia katseen kohteita (mts. 66). Yleisön katsetta ei tietenkään voi kontrolloida, ja mitä tahansa esitystä voi katsoa esineellistävän silmin. Siihen kuitenkin voi vaikuttaa, kuinka helppoa tai vaikeaa tanssijan esineellistäminen on, kutsuuko teos siihen vai kaivaako se maata esineellistävän katseen alta. Kuten Albright todistaa, tanssijat voidaan esittää myös kokonaisina toimijoina, jotka ovat elossa ja olemassa myös itselleen ja myös esityksen ulkopuolella, eivät ainoastaan esitystä, katsojaa ja tämän katsetta varten. (Mts. 67–68.)

Ja lopulta nämä Raisa Jäntin runot. Vaikka niissä suhde kehoon on väkivaltainen ja esineellistävä, kokonaisuutena teos toimii, kuten Albright esittää: se häiritsee tanssin (baletin) katsojan visuaalista nautintoa tuomalla esiin tanssijan kokemuksen lavalla nähdyn virtuoosisen liikkeen takana. Vaikka runojen puhuja itse suhtautuu ruumiiseensa usein objektina, runojen lukijan on vaikeaa tehdä niin, koska runot tekevät puhujan kokemuksen ruumiistaan ja ruumiissaan niin näkyväksi. Kirsi Monnin (2004) mukaan baletissa vallitsee ”pyrkimys puhdistaa keho kaikesta situationaalisuudesta, aktuaalisesta elämismaailmasta, vapauttaa se puhtaasti katsovan subjektin objektiksi, esteettisen nautinnon ja elämyksen herätteeksi” (s. 156). Runot



toimivat tätä puhdistamista vastaan, ne likaavat puhtoisen balettikehon elämismaailmalla – kivulla, karvoilla, tunteilla ja muistoilla. Kun mietin omaa kokemustani runojen lukijana, huomaan, etten ole oikein edes ollenkaan kuvitellut mielessäni, miltä runojen tanssija näyttää tai miten hän tanssii: sen sijaan olen tuntenut runojen kipuja, väsymystä, hikeä ja nälkää omassa kehossani, askeltanut puhujan perässä tanssisalin loppumattomassa toistossa, laskenut käteni uudestaan ja uudestaan sileälle, puiselle balettitangolle, tuntenut lihaksissani plien toisensa jälkeen. Ruumis muistaa, ja kirjainten yli minun ruumiini kurottaa toiseen elävään kehoon ja sen kokemuksiin.

Olemme museoineet ruumiiseemme kaiken. Vitriineissä hitaasti /  
kiertyen kasvavat luut, kertyvä paino jonka varaan rohkeasti /  
putoamme. Hikinen nippu hiuksia jota vedämme korvan taakse ja /  
kiskomme. Viileät käytävät pukuhuoneen – – treenisalin välillä, /  
ankkamaiset askeleet kärkitossut jalassa. Kuinka hitaasti me /  
lämpenemme keskellä talvea. // Meillä ei koskaan ole kiire: jos liikettä  
ei opi viidessätoista / vuodessa, ei sitä opi viikossa, // lihakset jotka  
retkahtavat jänteiden varaan.  
(GP, s. 61)

### 3 Miten kuitenkin tanssia?

Perattuani nyt kolmisenkymmentä sivua sitä, mitä kaikkea vihaan tanssissa, lienee hyvä hetki kysyä: Miksi sitten edelleen tanssin? Miksen vain lopeta? Lopettavathan ihmiset elämässään erinäisiä asioita: työsuhteita, avioliittoja, harrastuksia, opintoja. Kyllä tanssistudionkin ovesta pääsee ulos, itse asiassa siitä pääsee todennäköisemmin helpommin ulos kuin sisään.

Pohtiessani tätä kysymystä mieleeni palautuu usein dialogi, joka minun on täytynyt lukea jostakin kirjasta todennäköisesti jo kauan sitten; en enää mitenkään pysty jäljittämään sitä, mistä keskustelunkatkelma on peräisin, mutta muistan, että kirjassa yksi henkilöahmo sanoo toiselle jotain tämän suuntaista: ”Et voi antaa perheesi roikkua ylläsi kuin vanha, kuollut hanhi.” Käytetty vertaus on oikeastaan käsittämätön, mutta jostain syystä ajatellessani suhdettani tanssiin ajattelen tätä, ylläni roikkuvaa kuollutta hanhea.

Opinnäytteeni toisessa osassa käännyn tuon kuolleen hanhen puoleen ja yritän puhaltaa siihen hieman eloa. Hanhi seuraa minua, kaakattaa kovaäänisesti enkä mitä ilmeisemmin ole pääsemässä siitä eroon. Miten siis ystävystyä sen kanssa, tehdä kuolleesta elävä? Miksi ja miten kuitenkin tanssia?

#### 3.1 Lepäävä nainen lattialla

Kitty harppoi eteenpäin. Maa kohosi jyrkästi. Hänen lihaksensa tuntuivat väkeviltä ja joustavilta, kun hän painoi paksupohjaiset kenkensä maahan. Kitty heitti kukan menemään.

Vajaa kymmenen vuotta sitten vietin pari kesää Sveitsin Alpeilla Davosissa. Samoilla vuorilla, joilla muun muassa runoilijat Uno Kailas ja Edith Södergran 1900-luvun alussa hoidattivat tuberkuloosiaan viettäen todennäköisesti valtaosan päivistään vaakatasossa, kuten tautia tuolloin yleisesti hoidettiin, minä vietin 2010-luvun Davosissa päiväni jaloillani: olin

paikkakunnalla kesätöissä korjaamassa heinää Alppien rinteiltä ja tienaamassa rahoja tanssiopintoihini.

Puut vähenivät, kun hän jatkoi yhä vain korkeammalle. Yhtäkkiä Kitty näki kahden raidallisen puunrungon välistä kaistaleen hämmästyttävän sinistä taivasta. Sitten hän saapui kukkulan huipulle. Tuuli lakkasi, maaseutu levittäytyi avarana kaikkialle hänen ympärilleen.

Iltaisinkaan, kiipeilyäni koko päivän joskus jyrkilläkin rinteillä heinäharavan kanssa paksupohjaisissa vaelluskengissäni, en heti malttanut heittäytyä horisontaaliseen lepoasentoon. Illat olivat ainoa aika, joka oli vain minun ja jonka sain käyttää miten tahdoin; niinpä lähdin usein omin päin kävelylle lähimaastoon. Rakastin minua ympäröivää maisemaa: suojaisaa, vehreää laaksoa ja sitä ympäröiviä vuoria, metsää ja sen reunaa myötäilevää puroa, kukkivia vuoristoniittyjä, joiden läpi kävelyilläni harhailin.

Kitty tunsu kehonsa pienenevän ja silmiensä aukeavan ammolleen. Hän heittäytyi maahan ja katseli lainehtivaa tannerta, joka kumpuili ylös ja alas kohti etäisyyksiä, kunnes päättyi mereen jossain kaukana. Siltä korkeudelta maa näytti viljelemättömältä ja autiolta, niin kuin se olisi olemassa aivan itsekseen, vain itsensä vuoksi.

Eräällä niityllä, jolta aukeni hätkähdyttävä maisema yli laakson, tavakseni tuli vihdoinkin antaa periksi painovoimalle ja heittäytyä hetkeksi maahan makaamaan. Upposin korkeiden heinien sekaan, ihmisenmuotoinen aukko niityssä, eikä maa allani värähtänytkään: se otti vastaan painoni sopuisasti, ja hetken minun vaatteiden peittämä selkäni nojasi niityn karheaan selkään täydellisessä tasapainossa, niin kuin sellaisina hetkinä kun istuu lattialla selät vastakkain ystävänsä kanssa ja molemmat nojaavat toisiinsa niin, että syntyy yhteinen painopiste, jossa kehot yhtä aikaa sekä kannattelevat toisiaan että lepäävät toistensa varassa.

Varjojen tummat kiilat ja valon leveät kaistaleet makasivat vierä vieressä. Kun Kitty nosti katseensa, valo liikahti, samoin varjot. Ne matkustivat yhdessä yli kukkuloiden ja laaksojen. Syvä kuiske kaikui Kittyn korvissa – se oli maa joka lauloi itselleen, kuorossa, yksin. Kitty makasi maassa kuunnellen musiikkia. Hän oli täydellisen onnellinen. Aika oli pysähtynyt. (Woolf, 1937/2013, s. 249)

\*\*\*

Arvokkainta, mitä olen tanssista oppinut, on maassa makaamisen taito. Se ei suinkaan ole länsimaiselle ihmiselle itsestäänselvyys: itse asiassa minusta vaikuttaa siltä, että useimmat aikuiset kokevat olonsa lattiatasossa epämukavaksi. Lapset vielä viihtyvät lattialla, senkin jälkeen, kun ovat oppineet kävelemään: he istahtavat lattialle luontevasti, leikkivät, lukevat ja pelailevat maassa. Lattialle komennettu aikuinen sen sijaan kiemurtelee ja näyttää, syystä jota en oikein ole pystynyt ymmärtämään, usein nolostuneelta. Huolestuttaako häntä, ettei hän osaa olla lattialla *oikein*? Vai tuntuuko lattialle joutuminen häpeälliseltä, siltä, että se on aikuistuneen ja jo kerran jaloilleen nousseen ihmisapinan arvon alapuolella?

Aloitin tanssimisen balettitunneilla, joilla ei lattialla makoiltu. Baletti pyrkii kaikin käytettävissä olevin keinoin irti lattiasta vastakkaiseen suuntaan, ylöspäin: ”[b]alettitanssijan kehonkäytön tavassa on jatkuva ylöspäin suuntautuva kehon kannatuksen tila: tanssija 'tekee' aktiivisesti liikkeen ja tanssin länsäolevaksi, eikä niinkään lepää läsnäolemisessaan” (Monni, 2004, s. 155). Klassisen baletin esteettinen ihanne on painovoimaa uhmaava ja aina täydellisessä tasapainossa – lattialle päätyminen olisi ainoastaan merkki tuon tasapainon pahimmanlaatuisesta horjumisesta, kaatumisesta. Perinteisessä balettikoreografiassa lattialla pötköttää korkeintaan haavoittunut prinssi, päivänsä päättänyt joutsen tai pelastusta odotteleva prinsessa, mutta minkäänlaista esimerkkiä hyvällä katsottavasta, positiivisesta horisontaalisuudesta klassinen baletti tuskin tarjoaa.<sup>7</sup> Balettiin kuuluu keveyden, ilmavuuden ja väsymättömyyden illuusio (mts. 153), jonka lattialla koko painollaan retkottava tanssija auttamatta rikkoisi.

Aloitettuani baletin ohella nykytanssin sain kokea kivuliaan (uudelleen)tutustumisen lattian kanssa. Nykytanssiin kuuluu olennaisena osana lattiatekniikka, joka tarkoittaa sitä, miltä se kuulostaakin: lattian tasossa tapahtuvaa tanssia. Olin 25-vuotias ja opettelin ryömimään, kierimään ja liukumaan lattialla – asioita, joita vauvat osaavat luonnostaan,

---

<sup>7</sup> Nykybaletissa toki käytetään myös lattiatekniikkaa, mutta väitän, ettei nykybalettikoreografioissakaan pahemmin lattialla *loikoilla*.

mutta joita aikuiset joutuvat opettelemaan tanssitunneilla. Vietettyäni tätä edeltävät kymmenen vuotta balettitunneilla päkiöitteni varassa tasapainotellen lattia tuntui täysin vieraalta ja epäystävälliseltä maastolta: paljastui, että lattia on kova, ja jos sen kanssa ei ole tottunut neuvottelemaan, on tanssitunnin jäljiltä yltä päältä mustelmilla.

Parhaiten muistankin ensimmäisistä vuosistani nykytanssin parissa yläselkäni: lapaluun harjanteet, jotka kolhiutuivat lattiaan jatkuvasti ja joissa minulla siksi oli vaikuttavan näköiset kestromustelmat, joissa väri vain vaihtui kuin ihon alle pesiytyneet vuodenaajat. En kuitenkaan osannut harmitella ruhjeitani, oikeastaan kannoin niitä ylpeydellä: ne olivat merkki siitä, että olin jonkin uuden ja jännittävän äärellä, enkä epäillyt, etteikö ruumiini kestäisi minkä tahansa uuden aloittamiseen väistämättä kuuluvia kolhuja.

Lattiatekniikasta puhutaan tanssissa myös lattiatyöskentelynä (engl. *floorwork*). Nimitys tuntuu vihjaavan, että myös lattiatasossa tapahtuva tanssi on vakavasti otettavaa ja fyysisesti vaativaa, siis ihan oikeaa työtä, ei mitään kevyttä tai joutilasta makoilua. Ehkä niin, mutta itseäni kiinnostaa itse asiassa eniten juuri tuo joutilas makoilu, lepoasennot.

\*\*\*

Aino Vähäpesolan kirjassa *Onnenkissa* kertoja harjoittelee joogasta tuttua kuolleen miehen asentoa, siis makaamista selällään lattialla kädet ja jalat levällään mahdollisimman rentona. Kertoja pohdiskelee asennon vaikeutta:

Savasana, corpse pose tai kuolleen miehen asento on vaikea leikki. Se on näennäisesti helppoa ja rentoa, mutta se vaatii uskomattoman paljon harjoittelua. Ja kun siinä kehittyy, alkaa pelottaa. [– –] Tuntuu hölmöltä olla hereillä mutta sellaisessa hallitsemattomuuden tilassa. (Vähäpesola, 2019, s. 17–18)

Kuolleen miehen asento vaatii täydellistä antautumista: ruumiin kaikkien lihasten tietoista rentouttamista niin, että oma, kehon liikkeisiin ja kasvojen ilmeisiin kutoutunut minuus tuntuu sulavan pois: ”Asento on ammottamista, niin totaalista vartalon rentoutumista, että ei enää ole kukaan” (mts. 18).

Äärimmillään asentoa harjoittavan ruumis rentoutuu niin totaalisesti, että se todella muistuttaa asanan nimen mukaisesti kuollutta, kuten Vähäpesolan kirjan kertojakin toteaa: ”En usko tähän oikeasti mutta kuvittelen, että kuolleen miehen asennossa on onnistunut silloin, kun ulkoisesti juuri mikään ei muuttuisi, jos kuolisi oikeasti” (mts. 20)

Makoilen usein tanssistudion lattialla, se on yksi hausimmista asioista, joita tanssisalissa mielestäni voi tehdä. Usein heittäydyn lattialle heti ensimmäiseksi studiolle saavuttuani: pidän vielä kaikki mahdolliset villapaidat ja -sukat ylläni suojaavana kotelona ja vain sukellan lattian pinnalle, kiemurtelen hetken jäseniäni oikoen ja asetun sitten selälleni, kuten *Onnenkissan* kertojakin. En kuitenkaan etsi kuolleen miehen asentoa: minulle tuo asento tanssistudiossa, tai oikeastaan missä vain, on mitä vahvimmin *elävän naisen asento*. Maassa maatessani tunnen todella eläväni ehkä kaikkein voimakkaimmin: putoan ruumiiseeni rytisten, tyhjänä lepattanut ihoni täyttyy minusta ja olen kotonani. Kauan sitten uskottiin, että valokuvan ottaminen riittää valokuvan kohteelta sielun; jos näin olisi, ruumiinsijoiltaan irti revityt sielut epäilemättä odottaisivat kantajaansa lattianrajassa ja livahtaisivat takaisin paikoilleen heti, kun sielunsa hukannut ihmisparha ymmärtäisi laskeutua maan tasalle.

Kokemukseni maassa makaamisesta erityisen *elävänä* asentona on ristiriidassa sen kanssa, mihin makuuasento yleisimmin liitetään: nukkumiseen ja kuolemaan. Suvi Valli (2021) kirjoittaa makuuasentoa käsittelevässä esseessään (s. 75–92) ”lepoasennosta ja ikuisesta lepoasennosta” ja toteaa, että lepuuttaessamme elävää ruumistamme horisontaalisessa asennossa harjoitteleminen samalla asentoa, johon meidän tullaan asettamaan kuoltuamme: ”[t]ietoisuus kuolemasta tunkeutuu vaivihkaa niihin asentoihin, joita otamme eläessämme” (mts. 75). Vallin mukaan ”pystyssä seisova asento on varattu hengelle”, makuuasento taas ruumiille (mts. 76). Ehkä tanssistudionkin lattialla makoileminen siis tuntuu erityisen makealta siksi, että sitä on vielä hengissä kokeakseen sen ja voi siis näyttää kieltä kuolemalle. Kuoleman läheisyydessä oma elossa olo tuntuu

aina erityisen voimakkaalta; ehkä tämä pätee horisontaalisuuteenkin. On mukavaa maata selällään, kun ei vielä tunne arkun lautoja ympärillään.

\*\*\*

Venny Soldan-Brofeldtin 1910-luvun maalauksessa *Lepäävä nainen ruohikolla (Maggie Gripenberg)* (Soldan-Brofeldt, n.d.) tanssija Maggie Gripenberg makaa rennon näköisesti maassa silmät kiinni. Kuvan nainen täyttää kankaan lähes kokonaan, ja hänet on kuvattu niin läheltä, että koko vartalo ei edes mahdu kankaalle: maalauksessa on pelkkä ylävartalo, ja siitäkin osa mallin oikeasta käsivarresta jää kuvan ulkopuolelle. Gripenbergin toinen käsi lepää hänen vatsansa päällä, toinen on hieman kohollaan aivan, kuin hän olisi juuri liikauttamassa sitä. Perspektiivi on erikoinen: maassa makaavaa naista katsellaan takaapäin hieman yläviistosta, mikä tuntuu jotenkin tirkistelyltä. Naisen silmät ovat kiinni, mutta vaikka hän avaisi ne, hän ei päättään kääntämättä havaitsisi tarkkailijaa. Tuntuu, kuin katselisi salaa ja ilman lupaa jotain hyvin henkilökohtaista hetkeä, jossa toinen ei tiedä tulevansa katsotuksi – vähän kuin hönkisi *Onnenkissan* kertojan niskaan tämän harjoitellessa kuolleen miehen asennossa ammottamista.

Mutta miten sattuikin, että taulussa maassa makaavana on kuvattu juuri Maggie Gripenberg, tanssija, joka osaltaan toi modernin tanssin Suomeen. Modernia tanssia on nimittäin kiittäminen siitä, että minäkin nykyään köllöttelen tanssistudion lattialla: ensimmäisiä lattiatasoa teoksissaan ja harjoittelussaan hyödyntäneitä tanssijoita olivat modernin tanssin pioneerit Isadora Duncan (samoihin aikoihin, kun Soldan-Brofeldt maalasi maassa makaavan Maggie Gripenbergin) ja hieman myöhemmin Martha Graham ja Doris Humphrey (Preston, 2011, s. 158, 297). Lattian ja painovoiman hyödyntäminen olikin yksi selkeä piirre, jolla moderni tanssi alkuvaiheissaan erottautui sitä edeltäneestä baletin traditiosta (Thomas, 2003, s. 112).

Mutta onko tämä tanssia ollenkaan? Mitä Isadora, Maggie, Martha ja Doris tästäkin sanoisivat? Makaan jälleen kerran tanssistudion lattialla ja annan ruumiini retkottaa, kuvittelen, että ihoni imeytyy minua kannattelevaan parkettiin. Nykytanssitunneilla harjoitellaan usein *maadoittumista*, ja tässä minä nyt maadoitun, huhtikuisena lauantaiaamupäivänä. Ja mitä se sitten tarkoittaa? Kielitoimiston sanakirjasta ei löydy sanaa *maadoittua*; *maadoittaa* sen sijaan löytyy, ja sille annetaan sähkön johtamiseen liittyvän konkreettisen merkityksen lisäksi kuvainnollinen merkitys ”rauhottaa, tynnyttää, rentouttaa” (Kielitoimiston sanakirja, 2022a). Hyvä on, kyllähän tämä makoileminen rauhoittaa ja rentouttaa; epäilemättä hermostoni tulkitsee turvalliseksi tilanteen, jossa vakaa lattia allani kannattelee minua, ja rauhoittuu. Mutta en minä nyt vain sen takia tule ihan tanssistudioon asti, että voin rauhoittua makoilemalla.

*Maadoittumista* sanakirjasta etsiessäni törmään toiseen, omalla tavallaan maassa makoilemiseen liittyvään sanaan: *maatua*, eli ”muuttua maaksi, lahota, mädäntyä” (Kielitoimiston sanakirja, 2022b). Ehkä tämä kuvaakin makoiluani *maadoittumista* paremmin? Kaivan taas esiin kuvan taulusta, jossa Maggie Gripenberg makaa nurmikolla; hän näyttää kyllä rauhalliselta ja rentoutuneelta, mutta ehkäpä myös, tarkemmin katsottuna, hiukkasen – maatuneelta? Hänen hiuksensa ovat auki ja leviävät ruohikkoon; niiden värisävy on lähellä ruohikon väriä, ja tästä ja siveltimenvedoista syntyy vaikutelma, että hiukset ja ruohikko ovat lähes yhtä, osittain sulautuneet toisiinsa. Samalla tavalla ruohikon rusehtavanvihreä värisävy kiipeää maassa makaavan tanssijan harteille varjoiksi tämän valkoisen puseron peittämille olkapäille ja avaran kaula-aukon paljaaksi jättämään rintakehän ihoon. Syntyy vaikutelma siitä, että kuvan nainen ruohikolla ei vain lepää maassa, kuten teoksen nimi kuvaa, vaan on suorastaan sulautumassa siihen: hän makaa niin rentona, painavana ja juurtuneena, että raja ihon ja maan väliltä katoaa.

Maatuminen sanana haiskahtaa kuolemalta, mitä korostaa sanakirjan sille antamat synonyymit *lahota* ja *mädäntyä*. Pääsemme jälleen takaisin



maanpäällisen elämän jälkeisiin horisontaaliasentoihin, hautakivensä alle oikaistuun kalmoon, enkä minä sinne halunnut; olen elossa, yhtä elossa kuin Maggie Gripenberg on ollut taulun maalaamisen hetkellä ja yhtä kuolevainen, mutta toistaiseksi harjoittelen elävän naisen asentoja. Miksi maaksi muuttuminen viittaa kuolemaan, kun tanssi, ennen kaikkea, on elossa olemista?

Käännän päätäni tanssistudion lattialla, lapaluuni painautuu tiiviimmin maahan, ruumiini levittäytyy lattialle ahnaasti. Alan hitaasti kääntyä kyljelleni, annan painovoiman auttaa, ruumiinosani kierähtävät uuteen asentoon yksi toisensa perään ja vetävät viereisiä osia ketjuna mukanaan, sisuskaluni valuvat ja liukuvat raskaana massana uuteen asentoon. Olen elossa ja muutun maaksi.

### 3.2 Tanssi ei ole minun

If we are to understand nature as something other than as a passive resource for the exploits of Man, and if we are to understand the human body as something other than a blank slate awaiting the inscription of culture, *we must reconceptualize bodies and natures in ways that recognize their actions.* (Alaimo, 2008, s. 244–245, kursivointi kirjoittajan)

Kirjoittaessani edellistä lukua maassa makaamisesta pohdin paljon erilaisia lattiaita – usein noilla latioilla makoillen. Tanssijana sitä kehittää helposti pakkomielteisen suhtautumisen lattiaan; jokainen tanssija tietää, että lattia ei ole vain lattia, vaan latioilla on lukemattomia eri tuntumia ja olomuotoja, vähän niin kuin vesi voi muuntautua kovaksi, liukkaaksi jääksi, hauraiksi lumihahtuvoiksi tai suihkusta ryöppyäväksi lämpimäksi virraksi. Jotkut lattiat, erityisesti puiset, ovat minusta pehmeitä, lämpimiä ja ystävällisiä; kivilattiat ovat kovia ja kylmiä, mutta niissä on usein miellyttävä pinta; muovisen tanssimaton peittämä lattia on hieman tahmea ja nihkeä, takertuva. Pahin mahdollinen lattiamateriaali on (mielestäni) laminaatti: se tuntuu kovalta ja terävältä mutta oudon hauraalla tavalla, siinä on epäluonnollista liukkautta ja sulkeutuneisuutta. Laminaatilla tanssiminen on kuin yrittäisi murtautua hiuspinnillä rumaan, tiukasti kiinni pysyvään

muovirasiaan, jossa ei todennäköisesti edes ole mitään kovin kiinnostavaa sisällä. Muuttaessani nykyiseen asuntooni jouduin suremaan sitä, että entisen asuntoni pehmeäksi kulunut parketti vaihtui uuden asunnon kireän oloiseen laminaattiin; tallustelin uudessa kodissani ympäriinsä korvat luimussa jalkojani nostellen ja ajattelin, etten tule tottumaan laminaattiin koskaan.

Miettiessäni, miten paljon erilaiset lattiat vaikuttavat tanssiin – sekä siihen, miltä tanssiminen tuntuu että siihen, millainen liike on mahdollista ja mitä se vaatii – tajusin ensimmäistä kertaa jotain, mikä tuntuu täysin itsestään selvältä, kun ajatuksen on kerran saanut päähänsä, mutta jota todellakaan en ollut tullut ajatelleeksi aiemmin: *tanssi ei ole minun*. Tanssista sanotaan usein, että se on liikettä tilassa ja ajassa, mutta en ole tullut ajatelleeksi, mistä tuo liike syntyy tai mikä kaikki siihen vaikuttaa. Olen vetänyt yhtäsuuruusmerkit itseni ja liikkeen välille, ajatellut *minäminäminä*, minähän tässä tanssin, minä teen nämä liikkeet, ne ovat *minun*, olen sullonut liikettä taskuihini, reppuuni, lastannut kokonaisen laivueen täyteen liikettä kuin mikäkin löytöretkeilijä ja kuvitellut omistavani sen.

Ja sitten sitä makaa yksi sunnuntaiaamu sen kurjan laminaattilattiansa peitoksi levitetyllä karvalankamatolla olohuoneessaan ja tajuaa, ettei todellisuudessa omista mitään, että jokainen liike on dialogi, johon osallistuu paitsi ruumiini koko sitä ympäröivä todellisuus, että hallinnan tunne on mukava mutta täysin harhainen illuusio. Tanssi ei ole minun, se on jossain minun ja maailman välillä. Kuten Kirsi Monni (2004) osuvasti kirjoittaa: ”Enhän voi väittää mahdottomia, että liike *perustuisi* ihmiseen. Eikö ole niin, että olemisen antaa liikkeen ja tarvitsee ihmisen että se voi tulla ilmi, että liike voi kertoa osallisuudesta olemisen kokonaisuuteen?” (s. 164).

Oivallukseni taustalla lienee tutustumiseni (feministiseen) uusmaterialistiseen ajatteluun, jossa korostetaan materiaalisuutta ja materian, olipa kyse sitten ihmisruumiista tai jostain ei-inhimillisestä, toimijuutta (esim. Alaimo & Hekman, 2008). Taiteen tekemiseen sovellettuna uusmaterialismi tarkoittaa, että taideteoksen nähdään syntyvän

tekijän ja materiaali(e)n välisenä yhteistyönä prosessissa, jossa kaikki osapuolet ovat aktiivisia toimijoita ja vaikuttavat lopputulokseen – taiteilija ei siis hallitse materiaaleja vaan työskentelee niiden kanssa. Inhimillinen ja ei-inhimillinen materiaali ovat lisäksi tasa-arvoisia: ”kyse [on] inhimillisen ja ei-inhimillisen toiminnan asettamisesta samalle tasolle; molemmat pyritään näkemään aktiivisina osatekijöinä.” (Kontturi, 2012b.)

Katve-Kaisa Kontturi (2012a) on tutkinut väitöskirjassaan nykytaidetta uusmateriaalisesta näkökulmasta. Osana tutkimustaan Kontturi seurasi kolmen nykytaiteilijan taiteellista työskentelyä käytännössä. Kontturi kuvaa, kuinka taidemaalari Susana Nevadon työskentely näyttäytyi yhteistyönä materiaalien kanssa sen sijaan, että taiteilija olisi pyrkinyt tietoisesti hallitsemaan niitä:

Susana Nevadon studiolla olin kerta toisensa jälkeen tilanteessa, jossa taiteilija ei osannut vastata kysymyksiini siitä, miten taideprosessi tulisi etenemään. Sen sijaan, että kyse olisi ollut ideoiden tietoisesta toteuttamisesta, tiettyjen kuvamateriaalien tarkoitushakuisesta yhdistelystä, eteeni avautui *yhteistyön* teatteri; taide luovana ja liikkuvana sommittumana, jossa taiteilija ei yksin määrännyt tai hallinnut prosessia vaan pikemminkin osallistui siihen, antaen erilaisten materiaalien yhdessä-työstä. (Kontturi, 2012b, kursivointi alkuperäinen)

Kontturi (2012b) havainnoi, että ”lopullinen maalaus [– –] ei ollut yksinään taiteilijan (tietoisien) työskentelyn tulos. Pikemminkin se liittyi yhteistyöhön, jota taiteilija teki teosmateriaalien kanssa”. Teosmateriaalit, joiden kanssa taiteilija työskentelee, ovat siis aktiivisia toimijoita ja vaikuttavat lopputulokseen siinä missä taiteilijakin. Tärkeää on ajatus yhteistyöstä, *yhdessä-työstymisestä*, kuten Kontturi kuvaa – ja tämä edellyttää taiteilijalta hallinnasta luopumista, sen tunnustamista, että hän ei yksin kontrolloi tai pääätä lopputulosta.

Olen jo edellä kirjoittanut tanssin suhteesta kontrolliin. Havaitseen, että minut on koulutettu tanssimaan kontrolloimalla sekä ruumistani että maailmaa, ei yhteistyössä niiden kanssa. En suhtaudu tanssiin kuten Kontturin kuvaama taidemaalari maalaukseensa, eri materiaalien välisenä

prosessina, johon osallistun yhtenä tekijänä; sen sijaan olen pyrkinyt kieltämään kaiken muun toimijuuden kuin omani ja havaitsen muun maailman toimijuuden lähinnä silloin kun koen, että jokin materiaali olemassaolollaan ja toimijuudellaan kampittaa omia pyrkimyksiäni. Näin ajateltuna tanssini suhde sekä maailmaan että omaan ruumiiseeni on varsin kolonialistinen: käytän kumpaakin hyväksi omiin tarkoituksiperiini, hyödynnän, hallitsen ja muokkaan niitä kieltäen niiden oman toimijuuden.

Toisaalta ei ole ihme, että ajattelen näin – olenhan oppinut tanssimaan olosuhteissa, joissa ei-inhimillisen ympäristön toimijuus on ikään kuin neutraloitu optimoimalla se tanssiin sopivaksi. Kun tanssii studiossa tanssiin erikoisvalmistetulla tanssimatolla ja joustolattialla, tilassa, josta on poistettu kaikki mahdolliset ympäristön asettamat esteet tanssille, muun maailman toimijuus on helppo unohtaa. Se paljastuu silloin, kun tanssin yrittää viedä pois tanssistudion optimoiduista olosuhteista: äkkiä maa jalkojen alla ei enää olekaan tasainen tai esteetön, sitä kompastuu juureen metsässä tai kolhii itsensä sohvaan olohuoneessa, aurinko sokaisee ja saa silmät siristymään ja pään kääntymään, tuulenpuuska huojauttaa tasapainoa, likaiselle asfaltille ei teekään mieli mennä ryömimään. Tanssi, jonka olen oppinut, vaatii toteutuakseen tanssistudion. Miten tanssisin, jos olisin opetellut tanssimaan ulkona tai erilaisissa sisätiloissa, milloin missäkin, enkä sileällä tanssimatolla tyhjässä salissa keinovalossa?

Ehkä kyse ei kuitenkaan ole vain siitä, miten minä kontrolloin ympäristöäni vaan myös siitä, miten minua on kontrolloitu. Foucault (1975/1995) puhuu kehoon kohdistuvasta kurista, kurin tekniikoista, jotka muovaavat kohteestaan toiston myötä tottelevaisen ja kuuliaisen: ”discipline produces subiected and practised bodies, ’docile’ bodies” (s. 138). Foucault’n mukaan myös arkkitehtuuri vaikuttaa kehoihin ja käyttää valtaa:

[– –] an architecture [– –] is no longer built simply to be seen [– –] but to permit an internal, articulated and detailed control – to render visible those who are inside it; in more general terms, an architecture that would operate to transform individuals: to act on those it shelters, to provide a

hold on their conduct, to carry the effects of power right to them, to make it possible to know them, to alter them. (Foucault, 1975/1995, s. 172)

En voi olla ajattelematta, että myös tanssistudio on suunniteltu kurin ja kontrollin tilaksi, jossa arkkitehtuuri mahdollistaa tanssijan jatkuvan tarkkailun. Studio on ensinnäkin suljettu tila: se rajaa tanssijat seinillään yhteen tilaan, jossa he ovat opettajan valvottavissa ja kontrolloitavissa. Salin tyhjyys ja peilit takaavat, että opettajalla (joka on valta-asemassa suhteessa oppilaisiinsa) on tanssistudiossa vapaa näkymä oppilaisiin joka suunnasta ja näin mahdollisuus valvoa ja korjata heitä. Lisäksi lattian esteettömyys mahdollistaa sen, että kaikkien tanssijoiden voidaan olettaa liikkuvan samalla tavalla, samanaikaisesti – onhan kaikilla siihen samanlaiset olosuhteet. Tanssistudio siis tekee mahdolliseksi sellaisen tanssin, jossa tanssijoista muokataan Foucault'n (1975/1995) tarkoittamalla tavalla kuuliaisia kehoja: "[a] body is docile that may be subjected, used, transformed and improved" (s. 136). Tanssitunti olisi aivan erilainen kokemus, jos se pidettäisiin esimerkiksi metsässä, jossa oppilaalla on mahdollisuus vaikkapa kadota näkyvistä puun taakse ja jo maaston vaihtelevuus tekisi mahdottomaksi vaatimuksen, jonka mukaan kaikkien pitää liikkua kontrolloidusti samalla tavalla samanaikaisesti.

Tanssisalin sileä, esteetön lattia on samalla esimerkki siitä, miten kontrolloiva länsimaisen ihmisen suhde on kehojen lisäksi myös maahan. Paul Carter esittää teoksessaan *Lie of the Land* (1996), että länsimaisen ihmisen suhdetta maahan määrittää halu hallita ja omistaa maa tasoittamalla se haluamakseen:

Our relationship to the ground is, culturally speaking, paradoxical: for we appreciate it only in so far as it bows down to our will. Let the ground rise up to resist us, let it prove porous, spongy, rough, irregular – let it assert its native title, its right to maintain its traditional surfaces – and instantly our engineering instinct is to wipe it out; to lay our foundations on rationally-apprehensible level ground. (Carter, 1996, s. 2)

Tasainen maa taas mahdollistaa vapaan, esteettömän liikkeen. Carterin mukaan (länsimainen) ihminen haluaa liukua vapaasti maan pinnan yli sen sijaan, että liikkuisi maan *kanssa*, sitä kunnioittaen:

We do not walk with the surface; we do not align our lives with its inclines, folds and pockets. We glide over it; and to do this, to render what is rough smooth, passive, passable, we linearize it, conceptualizing the ground, indeed the civilized world, as an ideally flat space, whose billiard-table surface can be skated over in any direction without hindrance. (Carter, 1996, s. 2)

Kun Carter puhuu tasaisen, esteettömän alustan yli liukumisesta, hän voisi aivan hyvin puhua sulavan, katkeamattoman liikkeen ihanteelle perustuvasta nykytanssista. Tanssistudio tuntuukin ilmeiseltä esimerkiksi esteettömän liikkeen vuoksi jyrätystä ja tasoitetusta maasta, ja Carter toteaa niin itsekkin esittäen, että tanssistudiossa tapahtuvan länsimaisen tanssin taustalla on kolonialistinen suhde maahan:

[– –] without the labours in discovering or creating a clearing, levelling its irregularities and removing its obstacles, the figures of the dancer could hardly be performed. Logically, and perhaps historically, the colonizing explorer precedes the pirouetting dancer. (Carter, 1996, s. 291)

Jos länsimaisen taidetanssin suhde maahan on kolonialistinen, taitaa sitä olla myös tanssin suhde tanssijan ruumiiseen, joka, kuten edellä olen analysoinut, perustuu pitkälti kehon kontrollointiin ja muokkaamiseen.<sup>8</sup> Palatakseni uusmaterialismiin, kyse on jälleen toimijuudesta: pyrkimällä hallitsemaan ruumistaan ihminen kieltää sen omalakisena, tietoisena hallinnan ulkopuolella elävän toimijuuden samaan tapaan kuin kallion läpi räjäytettävä moottoritie kieltää kallion oikeuden olla sitä mitä se on, siinä missä se on.

Stacy Alaimo kirjoittaa osuvasti sekä ruumiin että ei-inhimillisen maailman toimijuudesta:

Acknowledging that one's body has its own forces, which are interlinked and continually intra-acting with wider material as well as social, economic, psychological, and cultural forces, can not only be useful but may also be ethical. In the most obvious sense, if one cannot presume to master one's own body, which has "its" own forces, many of which can never fully be comprehended, even with the help of medical knowledge

---

<sup>8</sup> On tietenkin suuntauksia nykytanssin sisällä, jotka ovat kyseenalaistaneet kuvaamani suhteen maahan, maailmaan ja ruumiiseen ja etsivät aktiivisesti toisenlaisia suhteita; viittaan tässä länsimaisen taidetanssin historialliseen traditioon, josta nämäkin suuntauksukset pyrkivät erottautumaan.

and technologies, one cannot presume to master the rest of the world, which is forever intra-acting in inconceivably complex ways. (Alaimo, 2008, s. 250)

Sekä ruumiin että muun maailman hallinta on ihan vain loogisestikin ajateltuna järjetön yritys ja sula mahdottomuus, ja juuri siksi onkin kiinnostavaa, että edes yritämme – emmekä vain yritä vaan olemme rakentaneet kokonaisen kulttuurin, elämäntavan ja tanssin kaltaisia taidemuotoja tämän yrityksen varaan.

Mikä sitten olisi vaihtoehto? Miten dekolonisoida tanssi, vapauttaa keho siihen kohdistuvasta kontrollista? Esimerkiksi Foucault'ta on kritisoitu siitä, että hän näkee kehon vain passiivisena vallankäytön kohteena, muokattavissa olevana materiaalina, jolla ei ole omaa valtaa tai toimijuutta (Parviainen, 1998, s. 26–27). Uusmaterialistinen ajattelu asettuu vastustamaan juuri tätä ajatusta. Luvun alkuun nostamassani sitaatissa Stacy Alaimo (2008) esittää, että "we must reconceptualize bodies and natures in ways that recognize their actions" (s. 245). On siis kuljettava – tai ei kai kaikkien tarvitse kulkea, mutta itse tanssijana haluan kulkea – kohti (uusmaterialistista?) tanssia, joka tunnustaa sekä ruumiin että sitä ympäröivän maailman ja materian toimijuuden. Tällöin tanssista tulee jotain, joka tapahtuu tanssijan ja maailman välissä, "yhdessä-työstyen" kuten Kontturi (2012b) kirjoittaa, eikä lopputulos (jos sellaista edes on) kuulu varsinaisesti kummallekaan eikä se ole kummankaan kontrolloitavissa. On tilaa ennustamattomalle, eksymiselle tanssin kumpuilevaan, rosoiseen, kaikkea muuta kuin sileään topografiaan.

### **3.3 Glendoran katse**

Naisiin ei voi pieni poikanen luottaa

Ne suuren ikävän pieneen sydämeen tuottaa

Mut ikkunaan tuijottaa kai pienikin poika illoin saa

Sieltä katsoo prinsessa unelmain

Ruudun takaa, ruudun takaa  
Ruudun takaa tyttöni katsoo vain

Hän on naisista kaunein minkä tiedän  
Myös pienet rinnat prinsessallani siedän  
Hattu on moitteeton ja hyvä myös ryhti vartalon  
Ruudun takaa prinsessa katsoo vain

Oo, Glendora, oo Glendora  
Oo Glendora kuinka sua palvonkaan

Oo, Glendora, oo Glendora  
Oo Glendora kuinka sua palvonkaan  
(Somerjoki, 1982)

Istun auton takapenkillä, olen ehkä 10, ehkä 12, en muista – en enää aivan pieni lapsi, mutta en vielä teinikään. Auton radiossa alkaa soida Rauli Badding Somerjoen *Ikkunaprinsessa*, jonka sanoja jään kuuntelemaan, kuten aina kuuntelen suomenkielisten laulujen sanoja, ja yhtäkkiä minussa kuohahtaa. Avaan suuni välittömästi ja pudotan sen suuremmin miettimättä painokkaan mielipiteeni Volkswagenimme kesähelteestä hikoilevaan, juustovoileipien tuoksuiseen ilmaan, etupenkillä istuvien vanhempieni ja vieressäni retkottavan isoveljeni tietäväksi: minusta laulu on epäilyttävä ja epämiellyttävä, kummastelen, että radiossa soitetaan kappaletta, jossa joku ukko selvästi kyttää ikkunan takana katselemassa sisällä olevaa naista, miten voi olla ettei tilannetta mitenkään kyseenalaisteta, kepeä melodia vain polkee eteenpäin, perheauto huristelee keltaisena lainehtivan rypsipellon laitaa, laulun mies tiirailee naista ruudun takaa, auringon kuumentama turvavyö painautuu lähes polttavana solisluutani vasten ja ohimoissani tykkyttää, ketään muuta eivät häiritse laulun sanat, heistä se on vain hauska laulu ja sitä paitsi, minua valistetaan, olen ymmärtänyt laulun sanat väärin: se kertoo mallinukesta. Laulun mies katselee kaupan näyteikkunassa seisovaa



mallinukke, ja koska nukke on muovia eikä elävä nainen, eihän tässä ole mitään ongelmaa.

Tyrmäys on niin nopea ja niin totaalinen, että vaikenen suu auki, sanat mätkähtävät kesken lennon kielelleni ja vajoavat räpistellen kurkkuuni. Loppumatkan olen hiljaa, katson auton ikkunan takana ohi laukkaavaa maisemaa, maisema ruudun takaa katsoo takaisin.

\*\*\*

Kun tanssija asettuu katseeseen, kun häntä katsotaan, kun hän tunnustaa itsensä muiden katsomana, hän tekee sen henkilökohtaisena alttiutena, suorastaan uhkarohkeana tekona asettua objektivoin katseen kohteeksi. (Monni, 2004, s. 161)

Tämä luku on vaikein kirjoittaa, se kavahtaa kauemmas joka kerta kun yritän lähestyä sitä, sen kehonkieli on kuin hevosella, jotka suuresta koostaan huolimatta ovat yllättävän säikkyjä olentoja ja säpsähtelevät milloin mitäkin, varjoja, kolahduksia, äkkinäisiä liikkeitä – niiden korvat käännähtävät salamannopeasti, kaulan iho värähtää, silmänvalkuaiset välkähtävät, kaviot painuvat maahan ja sekunnissa koko monisataakiloinen eläin on pakittanut monta metriä kauemmas oletetusta vaarasta.

Hevoset eivät pidä tuijotuksesta: ne ovat pakoeläimiä, ja tiivis katse tuntuu niistä uhkaavalta ja saa säikkymään. Katseista minunkin pitäisi kirjoittaa, siitä miten vaikeaa on asettua katseen kohteeksi tanssijana mutta miten sitä ei voi välttääkään, pitäisi pohtia ratkaisuja, ryömiä esiin piilosta takaisin katseisiin vaikka en tiedä haluanko tehdä niin, alkaa tuntua epäreilulta että minulta vaaditaan enemmän kuin hevosilta, kerran ratsastuksenopettajani huomautti minulle, että tuijotin hevosta liian pitkään, älä tee niin sitä vain alkaa ahdistaa, voinko saada ratsastuksenopettajani seuraavaan tanssiteokseeni sanomaan yleisölle: älkää tuijottako sitä vain alkaa ahdistaa!

Olen pohtinut tätä asiaa, katseita, tanssijan näkökulmasta nyt kuusi tai seitsemän vuotta, naisen näkökulmasta varmaankin parikymmentä vuotta, enkä ole yhtään lähempänä ratkaisuja. Jack Kerouac (1957/2012) kirjoittaa *Matkalla*-kirjassa: “I have nothing to offer anybody, except my own

confusion” (s. 113). Päätän kirjoittaa tämän luvun hämmennyksestäni käsin, en voi teeskennellä varmuutta, jota ei ole, minulla on vain kysymyksiä ja hyvin vähän vastauksia, kysymykset ovat tällaisia:

Onko sillä väliä, miltä tanssi näyttää?

(Haluaisin, että sillä ei olisi väliä.)

Mutta jos sillä ei ole väliä, millä sitten on? Mihin tanssi perustuu, jos ei estetiikkaan?

[K]ehollinen toiminta itse on kyvykäs paljastamaan ja luomaan merkityksellistä maailmaa [– –] ei vain *kuvauksen* välineenä vaan eksistenssin avauksena, olemisen näyttäytymisen paikkana. (Monni, 2004, s. 164)

Mutta mitä se tarkoittaa käytännössä?

[Proprioseptinen tietoisuus] muodostaa [– –] eletyn kehon kokemuksen, jonka perustalta liikettä kinesteettisenä tapahtumana ymmärretään merkityksellisenä, siis suhteena olemismahdollisuuksiin, maailmasuhteena. (Monni, 2004, s. 165)

Hyvä on, siis kehotietoisuuteen perustuva tanssi?

Mutta entä sitten se, että joltainhan sekin näyttää? Ja ihmiset tulevat *katsomaan* tanssia, he ovat *katsojia*. Miten silloin voi olla välittämättä siitä, miltä tanssi näyttää?

Kun teosta ei käsitetä esteettisenä objektina, sen katsominen on yhtä runollista kuin sen luominen. (Monni, 2004, s. 193)

Mitä on runollinen katsominen?

Tällaista katsetta on kuvattu 'kartesiolaisen tuijotuksen' sijaan 'toisena näkemisen muotona', *aletheettisen huolen katseena*, johon sisältyy näkökulmien ja perspektiivien moninaisuus, tietoisuus kontekstuaalisuudesta, kentästä ja horisontista ja tätä tietoisuutta vastaava avoimuus erilaisten positioiden mahdollisuuteen. (Monni, 2004, s. 193)

Mutta en voi hallita sitä, miten ihmiset tanssiani tai minua katsovat. En luota katseisiin, on liikaa niitä kartesiolaisia tuijottajia, olen sellainen varmaan usein itsekin –

Looking is hoping, desiring, never just taking in light [- -]. Looking is possessing or the desire to possess [- -] and there is no looking without thoughts of using, possessing, repossessing, owning, fixing, appropriating, keeping, remembering and commemorating, cherishing, borrowing, and stealing. I cannot look at *anything* – any object, any person – without the shadow of the thought of possessing that thing. (Elkins, 1997, s. 22)

– ja entä jos ei halua tulla omistetuksi tanssiessaan –

*Ruudun takaa*

*Ruudun takaa*

*Ruudun takaa – –*

Ole hiljaa, Somerjoki!

Kirjoitan tätä kahvilassa, käyn vessassa ja vessan seinällä kohtaan sisustustaulun, valokuvan joka on lähikuva balettitanssijan jaloista kärkitossuineen, tanssija seisoo tossujen kärjillä ja jostain käsittämättömästä syystä puoliksi auki repsottavien tossunnauhojen väleihin on

kuvassa työnnetty  
vaaleanpunaisia ruusuja,  
mitään muuta syytä tähän ei voi  
olla kuin se, että tämä näyttää  
kauniilta, tanssijan sirot sääret,  
tossujen roosa väri joka toistuu  
ruusuissa, ruusujen hennot  
vihreät varret vaaleaa  
balettitrikoota vasten, on täysin  
mahdotonta että tanssija  
pystyisi mitenkään liikkumaan  
tällaiset ruusut nilkoissaan, itse  
asiassa näyttää siltä kuin jalat  
olisi sidottu yhteen, häneltä on  
viety liikuntakyky tätä kaunista  
kuvaa varten ja minun pitäisi  
palata kahvilan pöytään  
tietokoneeni ääreen ja keksiä  
keino olla olematta esteettinen  
objekti, jokin toinen tapa tanssia  
kuin tämä, voi luoja

...

...

...

...

...

...

...

Vaikka tanssijan tarkoitus olisikin haastaa 'kartesiolainen perspektivismi', hän joutuu nähdäkseni kuitenkin asettamaan itsensä juuri sille samalle olevaa objektivoivalle näyttämölle ja esteettisen objektin maailmaan, jota hän kritisoi. (Monni, 2004, s. 161)

Ja miten olla sillä näyttämöllä pakenematta silmänvalkuaiset muljuen??

DANCE LIKE NOBODY'S  
WATCHING

älä viitsi nyt –

DANCE LIKE NOBODY'S  
WATCHING

tämä on opinnäyte eikä mikään Instagram-postaus –

DANCE LIKE NOBODY'S  
WATCHING

ei niin VOI –

DANCE LIKE NOBODY'S  
WATCHING

ainahan joku –

DANCE LIKE NOBODY'S  
WATCHING

SIELLÄ RUUDUN TAKANA  
ON AINA JOKU  
TUIJOTTAMASSA EIKÄ SITÄ  
VOI OHITTAA!

...

...

...

To see is to be seen, and everything I see is like an eye, collecting my gaze, blinking, staring, focusing and reflecting, sending my look back to me. (Elkins, 1997, s. 51)

Katseiden kohde katsoo siis  
takaisin?

Each object has a certain force, a certain way of resisting or accepting my look and returning that look to me. [– –] There is something fundamental about it, something that goes into being human. I *need* to be seen by objects and by people; I need to be caught in that intersection of gazes. (Elkins, 1997, s. 70)

Entä jos ei ole oppinut  
katsomaan takaisin?

...

...

...

*Ruudun takaa, ruudun takaa*

*Ruudun takaa tyttöni katsoo vain*

Kuka tässä oikein katsoo ja  
ketä?

*Ruudun takaa tyttöni katsoo vain*

Oi Glendora

katselen Glendora ruudun  
takaa

Glendora katsoo minuun,  
haluan tulla nähdyksi hänen  
katseessaan

korvani kääntyvät eteenpäin,  
huiskautan häntää

laidunnan tanssisalin lattiaa,  
juuri nyt ei ole vaaraa ja  
Glendora

katselee ympärilleen

katselee minua

iskee silmää



## 4 Lopuksi

Opinnäytteen aluksi asetin itselleni tavoitteet ensinnäkin ymmärtää paremmin tanssiin liittyvää vaikeuttani ja toiseksi hahmotella vaihtoehtoisia tanssin tapoja, jotka voisin allekirjoittaa. Näin toivoin voivani integroida tanssin paremmin osaksi taiteellista praktiikkani, josta se viime vuodet on ollut erillään. Työni lopuksi pohdin, miten tavoitteet ovat täyttyneet ja mitä opinnäyteprosessi on minulle opettanut.

Lyhyesti voi sanoa, että se, mitä itse opinnäytteeltä toivoin, on toteutunut. On ollut hyödyllistä, helpottavaa ja tarpeellista kirjoittaa auki, mikä tanssissa tuntuu vaikealta. Koen ymmärtäväni nyt hieman paremmin ilmiöitä, jotka ovat tehneet tanssista minulle vaikean maailman, ja ongelmien sanallistaminen ja niiden taustojen ymmärtäminen antaa mahdollisuuden tehdä tarpeellista pesäeroa ilmiöihin, joita en halua omalla toiminnallani tanssijana vahvistaa. Samalla on tietenkin selvää, ettei aihe yhdellä opinnäytteellä tyhjenny, vaan pohdiskeluni tanssin ympärillä jatkuu varmasti niin kauan kuin tanssikin, eli toivottavasti siihen asti, kunnes minut oikaistaan arkkuun kuolleen naisen lepoasentoon.

Erityisen inspiroivaa on ollut löytää uusia tapoja ymmärtää tanssi ja tanssin paikka ja merkitys maailmassa. Omien käsitysten kääntyminen pääläelleen ja vaihtoehtojen avautuminen on ollut sekä äärimmäisen innostavaa että turhauttavaa, sillä samalla kun näen, mihin suuntaan haluaisin mennä, en vielä ole varma, miten käytännössä pääsen sinne. Tähän tartunkin opinnäytteeni jälkeen: miten lähestyä käytännössä ja elää kehossaan tanssia, jolle tässä olen hahmotellut suuntaviivoja?

Opinnäytettä aloitellessani pohdin paljon, haluaisinko sisällyttää siihen myös taiteellisen osion, mutta luovuin ajatuksesta kirjoittamisen viedessä mennessään. Tuolloin intuitiivisesti tehty ratkaisu tuntuu nyt jälkikäteen oikealta. Siinä missä suhteeni tanssiin on ristiriitainen ja kysymyksiä ja epäilyksiä täynnä, kirjoittaminen on aina ollut vakaata maata jalkojeni alla. Oli hyvä, että tanssiin liittyviä sotkuisia vyyhtejä setviessäni läsnä oli koko

ajan jotain niin turvallista ja helppoa kuin kirjoittaminen, jotain, mitä en koe tarvetta kyseenalaistaa tai epäillä. Kirjoittaminen on siis toiminut mukavuusalueena, josta on ollut turvallista ja hedelmällistä kurkottaa tanssiin liittyville epämukavuusalueille.

Koen myös tärkeänä, että kirjoittamalla olen pystynyt jäsentämään tanssiin liittyviä kysymyksiäni ja vastauksia niihin nimenomaan kielellisesti, vaikka en ajattelekaan, että tämä olisi ainoa tietämisen tapa. Kirsi Monnin (2004) mukaan ”[i]lman kieleen artikuloituvaa ymmärrystä tanssin olemisen tavoista ei tanssilla ole juurikaan mahdollisuutta toimia merkityksellisenä taiteena yhteiskunnassa” (s. 166). Olen samaa mieltä, ja lisäksi huomaan, että minulle henkilökohtaisesti tanssilla ei ole mahdollisuuksia olla merkityksellinen osa elämääni ja taiteellista praktiikkaa ilman, että pystyn artikuloimaan sen merkityksiä (myös) kielellisesti, missä opinnäytteen kirjoittaminen on ollut suureksi avuksi.

Vaikka opinnäytteeni on kirjallinen, olen toki sitä työstäessäni myös tanssinut. Olen kuitenkin pitänyt siinä mielessä etäisyyttä tanssistudioon, että olen välttänyt kaikkea tavoitteellisuutta ja pakottamista tanssiin liittyen ja tanssinut vain silloin kun olen halunnut ja vain sellaisilla tavoilla, jotka ovat milloinkin hyviltä tuntuneet. Jotain hyvää kyseinen lähestymistapa ja opinnäytteen kirjoittaminen ovat saaneet aikaan, koska opinnäytettä työstäessäni esiinnyin tanssijana ensimmäistä kertaa vuosiin tehden lyhyen tanssisoolon Hämeenlinnan taidemuseolle loppukesästä ja asetetta kokeellisemman, opinnäytteen teemoista ammentavat demoesityksen Tampereella loppuvuodesta. Tanssi myös jatkuu, ja opinnäytteen valmistuttua siirryn seuraavan tanssiteoksen orastavan taimen äärelle ihmettelemään.

Ensimmäisiä tutkimuskysymyksiäni aivan opinnäyteprosessin alkutaipaleella oli: *miksi tanssin?* Vaikka tuo kysymys ei lopulta ollut työni ytimessä, tuntuu sekin kuin huomaamatta saaneen jonkinlaisen vastauksen – tai kenties kysymys on vain tehnyt itsensä tarpeettomaksi. Kirjailija Zadie Smith (2020) kirjoittaa esseessään ”Something to Do” omista syistään

kirjoittamiselle: "[– –] the surest motivation I know, the one I feel deepest within myself, and which, when all is said, done, stripped away [– –] seems to be at the truth of the matter for a lot of people, to wit: *it's something to do*" (s. 19).

Ehkä sen kummempia syitä ei tosiaan tarvita. Tanssin, koska jotainhan ihmisen on elämässään tehtävä. Tanssin, koska se on elämää ja tapa olla olemassa, tapa sekä eksyttää että löytää itsensä maailmassa.

## Lähteet

Aho, T. (toimittaja). (27.9.2020). Anna Koskela, miltä tanssiminen tuntuu? [Podcast-jakso]. Sarjassa *Miltä tanssiminen tuntuu?* Acast. <https://shows.acast.com/5f2561887829b46e48393d5b/5f6ef74469d5ea6fo24d1f75>

Alaimo, S. & Hekman, S. (2008). Introduction: Emerging Models of Materiality in Feminist Theory. Teoksessa S. Alaimo & S. Hekman (toim.), *Material Feminisms* (s. 1–19). Indiana University Press.

Alaimo, S. (2008). Trans-corporal Feminisms and the Ethical Space of Nature. Teoksessa S. Alaimo & S. Hekman (toim.), *Material Feminisms* (s. 237–264). Indiana University Press.

Albright, A. (2013). *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*. Wesleyan University Press.

Carter, P. (1996). *The Lie of the Land*. Faber and Faber.

Elkins, J. (1997). *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*. Harcourt Brace.

Foster, S. (2017). Dance and/as Competition in the Privately Owned US Studio. Teoksessa R. J. Kowal, G. Siegmund & R. Martin (toim.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (s. 53–76). Oxford University Press.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Kääntänyt Alan Sheridan. Random House. (Alkuperäisteos julkaistu 1975)

GARAGEMCA. (2.12.2021). Presentation of André Lepecki's book *Exhausting Dance* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vILMt3Rcu6A>

Hoppu, P. (2003). Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa H. Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi: kulttuureja, tulkintoja* (s. 19–51). (Tietolipas 186). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Jäntti, R. (2018). *Grand plié. Askelmerkkejä*. Puru-kollektiivi.

Kerouac, J. (2012). *On the Road*. Penguin Books. (Alkuperäisteos julkaistu 1957)

Kielitoimiston sanakirja. (2022a). Maadoittaa. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 10.11.2022. Haettu 22.5.2023 osoitteesta <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/maadoittaa>

Kielitoimiston sanakirja. (2022b). Maatua. Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35. Päivitettävä julkaisu. Päivitetty 10.11.2022. Haettu 22.5.2023 osoitteesta <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/maatua>

Kontturi, K.-K. (2012a). *Following the Flows of Process: A New Materialist Account of Contemporary Art* [väitöskirja, Turun yliopisto]. Turun yliopiston julkaisuja, Sarja B, Humaniora, osa 349. University of Turku.

Kontturi, K.-K. (2012b). Uusmaterialistista nykytaiteen tutkimusta. *Tahiti*, 2(2). <https://tahiti.journal.fi/article/view/85438>

Kortelainen, I. (2014). Kehotietoisuus psykososiaalisesta näkökulmasta. Teoksessa I. Kortelainen, A. Saari & M. Väänänen (toim.), *Mindfulness ja tieteeet: tietoisuustaidot ja kehotietoisuus monitieteisen tutkimuksen kohteena* (s. 125–140). Tampere University Press.

Kowal, R. J., Siegmund, G. & Martin, R. (2017). Introduction. Teoksessa R. J. Kowal, G. Siegmund & R. Martin (toim.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics* (s. 1–28). Oxford University Press.

Kunst, B. (2015). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.

Lepecki, A. (2012). *Tanssitaide ja liikkeen politiikka*. Suomentanut Hanna Järvinen. Like. (Alkuperäisteos julkaistu 2006)

Levkowich, M. (toimittaja). (2021). In search of balance / Yuval Ayalon (nro 16) [Podcast-jakso]. Sarjassa *Material for the brain*. Spotify.

<https://open.spotify.com/episode/4qfTuajtL2xpcEiKXE5lS3?si=7136679fo26f4a3d>

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. Kääntänyt Donald A. Landes. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203720714> (Alkuperäisteos julkaistu 1945)

Monni, K. (2004). *Olemisen poeettinen liike: Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999* [väitöskirja, Teatterikorkeakoulu]. Acta Scenica 15. Teatterikorkeakoulu.

Monni, K. (2006). Tanssiesteettinen perintö ja Deborah Hayn radikaali taide. Teoksessa P. Houni, J. Laakkonen, H. Reitala & L. Rouhiainen (toim.), *Liikkeitä näyttämöllä* (s. 36–61). (Näyttämö & tutkimus 2). Teatterintutkimuksen seura. <http://teats.fi/liikkeitä-nayttamolla/>

Nousiainen, M. (2010). *Maaninkavaara*. Otava.

Novack, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.

Parviainen, J. (1998). *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* [väitöskirja, Tampereen yliopisto]. Tampere University Press.

Preston, C. J. (2011). *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford University Press.

Raatikainen, H. (2021). Rakas baletti, perkeleeni. *Nuori Voima*, 1/2021, 14–22.

Reeve, S. (2011). *Nine ways of seeing a body*. Triarchy Press.

Shah, S. (toimittaja). (2021). adrienne maree brown: On Pleasure Activism [podcast-jakso]. Sarjassa *CIIS Public Programs*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6Fm2X2ikRjlrUq3IgxRgup?si=61979a13082147b3>

- Smith, Z. (2012). *NW*. Hamish Hamilton.
- Smith, Z. (2020). *Intimations. Six Essays*. Penguin Books.
- Soldan-Brofeldt, V. (n.d.) *Lepäävä nainen ruohikolla (Maggie Gripenberg)* [maalaus]. Hämeenlinnan taidemuseo.
- Solnit, R. (2020). *Eksymisen kenttäopas*. Suomentanut Pauliina Vanhatalo. S&S. (Alkuperäisteos julkaistu 2005)
- Somerjoki, R. B. (1982). Ikkunaprinsessa [laulu]. Levyllä *Ikkunaprinsessa*. Johanna.
- Taskinen, S. (2014). *Katedraali*. Teos.
- Tenkanen, T. (4.10.2022). Eeva Anttila ja Suvi Honkanen: Pelolla johtamisesta on päästävä eroon. *Meteli-lehti*.  
<https://www.teme.fi/fi/meteli/eeva-anttila-ja-suvi-honkanen-pelolla-johtamisesta-on-paastava-eroon/>
- Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*. Palgrave Macmillan.
- Törmi, K. (7.12.2022). Sitkeyden ja sopeutuvuuden terveet rajat. Art of Life.  
<https://artoflife.fi/2022/12/07/sitkeyden-ja-sopeutuvuuden-terveet-rajat/>
- Valli, S. (2021). *Hallittua kaatumista ja muita ruumiin kielen asentoja*. Poesia.
- Vähäpesola, A. (2019). *Onnenkissa*. Kosmos.
- Woolf, V. (2013). *Vuodet*. Suomentanut Ville-Juhani Sutinen. Savukeidas. (Alkuperäisteos julkaistu 1937)
- Ylönen, M. E. (2003). Reflektiivinen ruumis, tanssin rajapintoja. Teoksessa H. Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi: kulttuureja, tulkintoja* (s. 53–88). (Tietolipas 186). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.