

Eletty, koettu keho

Maurice Merleau-Pontyn monistinen ihmiskäsitys, jossa keskeistä on aistisen kehon ja maailman suhde, osoittautuu varsin hedelmälliseksi tarkasteltaessa tanssijan kehosta syntyvää taideteosta. Merleau-Pontyn mielenkiinnon kohteena oli havaitseminen, jolla hän tarkoitti koko aistivaa kehoa havaintojen tekijänä. Myöhäistuotannossaan Merleau-Ponty kuvasi maailman ja kehollisen ihmisen yhteennivoutumista lihan (*chair*) käsitteellä. Aistien kautta olen yhteydessä maailman kanssa ja aistisuuden kautta minulla on kosketus maailmaan, mikä tuo elämään pitkälti elämisen sisällön ja elämän mielekkyyden. Aistiva minuus on eräässä mielessä “välillä olevaa”; lihana se punoutuu yhteen maailman lihan kanssa. Suurin osa aisteista on pään seudulla, kuten näkö, kuulo, maku ja haju, mutta “suurin” aisti, kosketus- ja tuntoaistimme, iho, koskee koko kehoa. Täten voidaan puhua kehon kokonaisuudesta havaintojen tekijänä, vaikkakin länsimaisessa kulttuurissa näköaisti ja silmät ovat saaneet keskeisen aseman. Erilaiset tunteet, kuten tilan kokemukset (lähelle, kauas) sekä lämmön, kylmyyden ja kosteuden vaihtelun kokeminen kehossa tekevät elämästä alati monivivahteisen jatkuvan tulemisen virran. Aistisuuden vuoksi havaitsen eroja eri asioiden välillä, niiden erilaisten laatujen suhteen. Keskeinen tekijä ihmisen aistisuudessa on synergeettisyys, voin kuulla värejä, haistaa makuja tai liikkuu ääntä. Täten aistinen keho näyttäytyy monitulkaisena, loputtomien mahdollisuuksien kenttänä.

Merleau-Ponty korostaa ihmisen kehona olemisen ensisijaisuutta. Ennen kuin opimme ajattelemaan käsitteellisesti, olemme jo olleet kehoina maailmassa. Itse asiassa jokainen muodollisesta koulutuksesta riippumatta kantaa kehossaan suurta kehollisen taidon ja tiedon kapasiteettia, vaikka tätä kehollisten kokemusten ja tiedon varastoa harvoin käsitteellistetään. *Kehollinen tieto* eli “tietoa-kehossa-ennen-mielen-reflektiota” on välttämätön edellytys monissa arkipäiväisen elämän toiminnoissa. Tarkemmin sanoen arkipäiväinen elämämme on rakentunut kehollisen tietämisen varaan. Kehollisuuden kautta oivallettu luo perimmältään taustan sille, että voimme ymmärtää erilaisten abstraktien käsitteiden merkitykset.

Keho ei ole vain monenlaisen tietämisen ja taitamisen varasto vaan yksilön menneisyyden horisontti kaikkine kokemuksineen ja elettyinä elämänä. Merleau-Ponty kutsuu kehoa *historiaksi*.¹ Kehosta paljastuu ihmisen eletyn elämän jättämät jäljet

eleinä, asenteina ja asentoina. Monet traumaattiset kokemukset jättävät jälkensä yksilön koettuun kehoon, siihen millaisena hän on kehossaan ja millaisena kehonsa kokee. Toisin sanoen “olen sitä miten olen elämäni elänyt”. Keho on yksilön menneisyys, aika, jonka hän ollut olemassa ja keho myös määrää yksilön tulevan ajan.

Samalla kun keho on yksilön historiaa, se on välttämättä osallinen kulttuurin ja yhteisön historiassa. Yhteisölliset tavat ja tottumukset ovat osa kehoamme. Yhteisöllinen moraalit ja monet seksuaalisuuteen liittyvät säännöt opitaan eleiden ja ilmeiden kautta sukupolvelta toiselle. Itse asiassa juuri kehollisuuden kautta omaksutut asenteet ja arvostukset näyttävät olevan vaikeimmin ymmärrettävissä ja muutettavissa. Voimme näennäisen helposti

omaksua uusia ajatuksia ja “mielipiteitä”, mutta valitettavasti kehollisuus paljastaa meistä sen, millaisia meidän todelliset asenteemme ovat, ne jotka ovat luutuneet liikkeisiimme ja eleisiimme. Näin on vaikea osoittaa rajaa, missä minuuden keho päättyy ja missä alkaa toiseus. Samalla kun keho on minuutta, se on aina myös välttämättä jaettu. Saksalaisen koreografi ja tanssija Pina Bausch on kiteyttänyt asian sanomalla: “Askeleet ovat aina tulleet jostain muualta — eivät koskaan jaloista.”²

Eletty keho historiana ja jatkuvasti ajassa eteenpäin suuntautuvana sisältää ajatuksen kehosta muuttavana

prosessina. Keho on jatkuvassa muutosprosessissa. Kehollinen muutos on silmin nähtävissä eli huomaamme ihmisten muuttuvan, vaikka harvoin huomaamme, miten itse muutomme. Tämä kehollinen muutos on joskus jopa tyrmistyttävää. Vuosien takainen tuttava on yhtäkkiä, lyhyessä ajassa vanhentunut ja muuttunut melkein kuin toiseksi ihmiseksi. Tämä muutos on silmin havaittavissa ennen kuin ensimmäistäkään sanaa on vaihdettu. Tämä tarkoittaa, että muutoksella ei ymmärretä lihomista tai laihtumista, uutta “habitusta”, vaatetusta, kampausta, ehostusta, vaan ilmeisen vavisuttavaa kokemusta kuten pettymistä, tuskaa tai menetystä, joka on ravistellut tämän ihmisen elämää perusteellisesti. Tämä läpikäyty kokemus on nähtävillä koko kehon olemuksen muutoksena, niin että hän ei ole enää sama ihminen, jonka joskus tunsin. Muutokset eivät tapahdu mielessä tai ihmisen sisällä, vaan ovat näkyviä muutoksia, muiden ihmisten havaittavia. Paljon puhuttu sisäinen itse, sisäinen ihminen, on näkyvillä pinnassa, vaikka emme sitä aina haluaisi tunnustaa.

Ihmisen elämä on prosessi, jonka kulkuun vaikuttavat monet

TAIDETEOKSEN KEHOLLISUUS

Kehollisuuden ja tanssiteoksen olemuksesta

Jaana Parviainen



seikat, eivät vähiten omat valintamme. Minuus ei ole kohtalon ihmiselle antamaa tai valmista, vaan alati muuttuva prosessi, joka projektoituu kohti tulevaa. Tämä tarkoittaa, että en vain tahtomattani tule siksi mitä olen, vaan voin aina joiltakin osin vaikuttaa siihen mitä olen. Omien valintojeni kautta kehollinen minuuteni muuttuu. Ihminen on jatkuva prosessi elävänä ja ajattelevana kehona ja tämä ihmisenä olemisen prosessi päättyy vasta kuolemassa.

Voimme itse vaikuttaa ja muuttaa omaa kehollista olemistamme. Perimmältään erilaiset liikunnalliset harjoitteet perustuvat kehon muokattavissa olevuuteen. Koska keho on jatkuvassa muutosprosessissa, erilaisten tekniikoiden kautta tuon prosessin suuntaan voidaan vaikuttaa. Tosin monissa liikunnan ja urheilun tekniikoissa tarkoituksena on vain manipuloida objektikehoa, siis lähinnä lihaksistoa ja kehon suorituskykyä. Kuitenkin kehon tekniikat, kehon manipulointi, koskee aina tavalla tai toisella koko ihmistä, halusimme sitä tai emme.

Tanssin harjoittelu ja tanssin tekniikat muokkaavat kehoa ja samalla koko yksilöä, toisinaan hyvin syvällisesti. Muutos vaatii aina aikaa, koska keholliset muutokset eivät ole heti läsnä kehossa. Kehollinen muutos on silminhavaittavissa samalla kun se välttämättä on myös kokemuksellinen muutos. Kehollinen harjoittelu ja tekeminen tuo esiin kehollisuudessa olevat mahdollisuudet, jotka eivät koskaan voi paljastua käsitteellisen tai kuvitteellisen kautta. Tanssin harjoittelu muotoutuu tieksi, jonka määränpää ei ole ennustettavissa. Yksilöllisistä eroista johtuen nämä tiet ovat erilaisia, tanssijat aloittavat harjoittelun eri lähtökohdista ja löytävät tanssista eri asioita. Tanssin harjoitteluprosessi muuttaa tekijää, hänen olemisensa kokonaisuutta ja tämä muutos on silminnähävissä sekä kehollisena muutoksena että kokemuksellisena muutoksena.

Modernin nykytanssin harjoittelutekniikat ovat moninaiset. Tekniikoihin sisältyy perehtymistä kehon liikkeisiin ja liikkumisen mahdollisuuksiin, eri tanssitraditioiden tanssin liikeistöihin ja konventioihin, yhteisölliseen kommunikointiin, arkipäivän eleisiin, kehon moniaistisuuteen ja aina kehollisen itsen kokonaisuuden löytämiseen. Parhaimmillaan tanssimisessa ja tanssin harjoittelussa tekijä löytää kehonsa yhtä aikaa tuntevana, älyllisenä ja ajattelevana kokonaisuutena. Tähän ei tietenkään mikään metodi tai ”tekniikka” itsessään voi johtaa ilman yksilön omia ponnisteluja ja oivalluksia.

Tanssijan harjoittelussa oivaltamaa voi kutsua ”keholliseksi tiedoksi”, johon kuuluu myös harjoittelun kautta saavutettu taito. Tanssijan kehollinen tieto syntyy kehollisen *herkistymisen* kautta. Samoin kuin viininmaistajan makuaisti vähitellen herkistyy erottamaan suuren joukon eri vivahteita, samoin tanssija liikkumisen kautta herkistyy liikkumisen moninaisuudelle. Kehollinen herkistyminen voi syntyä vain tekemisen, liikkumisen kautta. Tanssijaksi kasvava eräässä mielessä herättää kehollisuutensa kuolleista, johon välttämättä jähmetymme arkipäivän rutiineissa ellemme etsi liikkumisen kautta kehon mahdollisuuksia, ”kehon omaa ymmärrystä”. Tämä ruumiin henkiinherättäminen ei ole omaan sisäisyyteen tuijottamista, vaan itsen löytämistä, kehollisen tason yhteyden löytämistä ympäröivään maailmaan ja ihmisiin. Kehollisen uudeelleenlöytämisen kautta tanssija avaa samalla kanavan ympäröivään maailmaan, kehollisuuden kommunikoivan yhteyden lihalliseen aistiseen maailmaan. Tanssija löytää lihallisen kehollisen itsen rajallisuksineen ja mahdollisuuksineen, sen mitä olemme paossa suureellisissa kuvitelmissamme ja haaveissamme oman itsen henkisistä kyvyistä.

Taidetanssin kenttä

Taidetanssin perinteen kannalta kehollisuus ei kuitenkaan aina

näyttäydy tanssijalle edellä kuvatun kaltaisena. Vallitseva dualistinen perinne, jossa ruumis ja mieli alati irrotetaan toisistaan, koskee myös tanssijoita ja tanssijoiden suhdetta kehoon. Dualismi ohjaa tanssijoita asennoitumaan kehoon välineellisesti. Keho on tanssijan instrumentti niin hänelle itselleen kuin koreografeille ja katsojillekin. Tanssija esineellistää kehon tanssin välineeksi, samoin kuin yleisö objektivoi tanssijan kehon esineeksi, jonka suorituksia ihailaan ja arvioidaan. Monien tanssijoiden ensimmäinen, joskaan ei välttämättä viimeinen viehtymys tanssimiseen, on narsistinen suhde omaan kehoon, oman kehon ihailu ja palvonta, jonka kääntöpuolena on jatkuva tyytymättömyys omaan kehoon ja tätä seuraava kehon maskistinen kurittaminen.³

Harvat tanssijat pääsevät esineellistämisen kynnyksen ylitse ja löytävät kysymyksiä, jotka vastaavat muuhunkin kuin narsismin huutoon. Tanssiminen osoittautuu monille sudenkuopaksi, koska paineet ulkonäöllisiin tekijöihin ovat valtavat. Tanssiminen ei ole vain ihailun kohteena olemista, vaikka se on ensimmäinen pinta, jota tanssin stereotyypiat välittävät tanssijoille ja yleisölle. Tanssijan tie, silloin kun hän uskaltaa luopua narsismista, kulkee myös kohti tanssin muita merkityksiä ja ulottuvuuksia.

Monista yrityksistä huolimatta tanssija ei voi koskaan täysin esineellistää kehoaan välineeksi, koska keho perimmältään on yksilö itse. Koska kehollisuus on jatkuvasti muuttuva ja elävä substanssi yksilönä itsenään, välineellisessä suhteessa kehoon tanssija joutuu kaiken aikaan kamppailemaan pitääkseen kehonsa samanlaisena, niin taidollisesti kuin painon ja muiden ulkoisten ominaisuuksien suhteen. Tanssi verrattuna muihin taiteisiin on välttämättömmin sitoutunut yksilön koko kehoon, hänen keholliseen olemassaoloonsa. Tanssija välttämättä elää taide-teokset lihassaan. Tämä tarkoittaa, että tanssiminen on osa kehoa ja elämisen kokonaisuutta. Tanssi on ikään kuin latentti osa kehoa, samoin kuin tanssi välttämättä pyrkii jatkuvasti esille. Tanssiminen edellyttää reflektointia koko elämiseen ja keholliseen olemiseen nähden. Täten tanssijan taide on aina myös elämän projekti.

Taiteen kentälle heitettyä aloitteleva tanssija välttämättä kohtaa tanssin menneisyyden ja perinteen paineet monine suurine saavutuksineen, ainakin siten kuin taidehistorian tarina ne välittää. Tanssin harjoittaminen vie välttämättä paljon aikaa yksilön elämästä, jolloin tanssista usein sukeutuu koko yksilön elämä sosiaalisine suhteineen. ”Kun taiteilija asuu vain taide-maailmassa”, tanssin tematiikka ja kysymyksenasettelu tapahtuu suhteessa aikaisemmin tehtyyn tanssiin ja tanssin perinteseen. Tanssija keskustelelee tanssin perinteen ja ”taidemaailman” kanssa. Tämä tukahduttaa sellaiset kysymyksenasettelut, jotka syntyisivät tanssijan kokonaisesta maailmasuhteesta ja elämänpöiiristä. Usein toistettu fraasi ”taidetta taiteen vuoksi” viittaa taiteen itsensä kanssa keskusteluun, jossa on unohdettu, kenelle taidetta tehdään, miksi ja mistä tekemisen tulisi syntyä.

On turvallista ja uran kannalta suotuisaa tarttua vallitseviin tanssin muotitrendeihin, jotka kulkeutuvat ja muuttuvat tanssin perinteen projektion sisällä. Kriitikot ja tutkijat arvioivat usein tanssia ”vanhanaikaisena” tai ”uutena liikekielenä” suhteessa perinteen projektion sisäiseen kehitykseen. Tämä sisäinen kehitys puolestaan kantaa usein mukanaan erilaisia ideologisia vaatimuksia kuten tanssin ”kansallisen” ja ”kansainvälisyyden” vaatimuksia. Tanssia ja tanssijoita vertaillaan keskenään, ja kriitikoilla ja tutkijoilla on tapana hakea eri tekijöiltä yhteisiä ”virtauksia ja trendejä” ja ihmetellä, jos trendejä ei yrityksistä huolimatta löydy. Tanssin tulkitseminen suhteessa tanssin omaan projektiioon luo sisäsiittoisen ”tanssi-keskustelun”, johon osallistumisen ja jonka ymmärtämisen edellytys on tuntea sisäpiiri ja aikaisemmat teokset ja tekijät historiana ja tanssin nykytilana.⁴

Taiteen sisäisessä projektiossa taiteen ymmärretään syntyvän

taiteilijan tai tanssijan oman luovuuden tuloksena — mielikuvituksesta. Kun haluamme vierailta koreografin ja tanssijan taidemaailmassa, meidän on löydettävä oikeat välineet, jotta voisimme tulkitta taiteilijan kieltä ja sanomaa oikein. Taidetta, ja tanssia on ollut tapana kutsua kieleksi. Kutsumme ympärillämme olevia merkitysytteiksi 'kieliksi' ja mielenkiinto kohdistuu näiden kielten tulkitsemiseen. Epäilemättä on perusteltua pitää taidetta eräänlaisena kielenä, jos taide ymmärretään kommunikoinniksi, mutta taiteen kielellistäminen johtaa itse ilmiön ulkopuolelle. Ulkopuolisena tarkkailijana voin istua paikallani ja lukea niin kirjoja, maalauksia kuin tanssejakin. Taiteen ja tanssin tutkimuksen kielellistämisen projektissa taide-esineitä lähestytään samalla tavalla, riippumatta niiden olemassaolon erityislaadusta.⁵ Ilmeisesti kulttuurimme on luonteeltaan niin suuresti kirjoitettua ja puhuttua kieltä korostava, että tanssia ja kehollisuutta voidaan käsitteellistää vain suhteessa kieleen. Onhan varsin tavallista puhua "ei-verbaalista kielestä", jolla tarkoitetaan kaikkea sitä hämää aluetta, mikä viittaa kehollisuuteen. Kun tanssi ymmärretään kielenä, se asettuu lukijan eteen valmiina. Lukija on ulkopuolinen tarkkailija, ja tällöin tekijästä ja teoksesta tulee analysoinnin kohde. Katselija luo turvallisen arvostelijan tai ihailijan välimatkan teokseen ja tekijään.

Jotta tanssi ja taide tulisi ymmärretyksi ja löytyisi kokemuksellista pohjaa, yhteyden minuuden ja toiseuden välillä myös muissa kuin taiteilijoissa ja asiantuntijoissa itsessään, on taiteen pohjauttava yhteiseen elämistodellisuuteen, elämismaailmaan. Elämismaailma on viime kädessä ainut tausta, josta elämisen ja myös taiteen ja tanssin merkitykset voivat syntyä.

Kehollinen maailmasuhde ja tanssitaideteoksen synty

Vain harvat tanssijat ja koreografit palauttavat teosten kysymystenasettelun elämästä ja maailmasuhteesta syntyviin kysymyksiin. Useimmille riittää kauniiden liikekompositioiden tuottaminen ja esittäminen. Silloin kun narsisimi ei enää tuo sisältöä tanssimiseen, harjoittelun ja eletyn elämän myötä tanssijan maailmasuhteesta syntyy tarve — jota voisi ehkä Martin Heideggeria lainaten kutsua *huoleksi* (*Sorge*) — joka johtaa tanssijan pohtimaan maailmasuhteessaan syntyneitä ongelmia tai teemoja.

Pina Bausch on osuvasti sanonut, että hän ei ole kiinnostunut siitä miten tanssijat liikkuvat, vaan mikä heitä liikuttaa.⁶ Bauschin ajatusta jatkaen voisi sanoa, että tanssi syntyy täten maailmasuhteesta, joka liikuttaa meitä, työntää meidät liikkeelle. Teosten teemoja ei tarvitse keksiä ja kuvitella. Maailmasuhteesta syntyvät kysymykset pakottavat meitä pohtimaan näitä kysymyksiä ja etsimään niihin vastauksia. Tanssissa liikkuminen, kehollisuus, on tapa "pohtia" näitä kysymyksiä. Pohdintaa tanssissa voisi kutsua kehollisuuden dialogisuudeksi, koska kommunikointi maailman kanssa on luonteeltaan kaksipuolista. Kommunikaatio on välttämättä läsnä sekä tanssijan maailma-

suhteessa että tanssiteoksissa.

Kun tanssijan ja koreografin maailmasuhteesta syntyvät kysymykset pakottavat tanssijan ottamaan tiettyjä teemoja pohdittavaksi ja tanssitaviksi, niin näistä teemoista syntyvät tanssiteokset. Teokset, joilla on tietty paikka ja kesto, ovat tilaisuus käsitellä tätä tanssijan maailmasuhteesta syntyneitä ongelmia, saattaa se liikkumisella näkyväksi. Teokset voivat tietysti olla sooloja, mutta usein ne ovat koreografin ja tanssijoiden yhteistyötä. Tanssijoiden keskinäinen kommunikaatio samoin kuin koreografin ja tanssijan kommunikaatio on välttämätön tie teoksen ymmärrettävään syntyyn. Jos tanssija on vain koreografin väline, niin pahimmillaan hän ei ole koko tekoprosessin aikana jyvällä siitä, mitä hän oikeastaan on tekemässä. Tällöin koreografi itse asiassa liikuttelee tanssijoita näyttämöllä erilaisista liikekompositioista toiseen. Vaikka tanssiteosten tekijää kutsutaan yleensä koreografiksi ja tanssiteosten suunnittelua koreografian tekemiseksi, on tanssijan löydettävä tanssiteoksen merkitys ja tarve sen tekemiseen kokemuksellisesta maailmasuhteestaan riippumatta siitä, kenen idea teos on tai kuka johtaa työskentelyä. Useimmat, lähes kaikki koreografit, ovat tai ainakin ovat olleet tanssijoita. Täten useilla koreografeilla on oman liikkumisen kautta kokemuksellinen tuntuma tanssimiseen.⁷

Ennen kuin teos on olemassa, sitä edeltää tekoprosessi, jossa tekijät käsittelevät teemaa ja tuovat sen liikkeen kautta näkyville. Tanssin tekoprosessissa tanssijan kokemuksellisuus — siis maailmasuhteesta syntyneet ongelmat — tulee näkyväksi, tosin vasta monien kokeilujen ja ponnistelujen kautta. Tekijälle itselleen tekoprosessi on tämän kokemuksellisen ongelman käsittelyä, näkymättömän ja näkyvän ykseyden löytämistä. Teeman käsittely on luonteeltaan kehollista, mikä ei tietenkään tarkoita, etteikö tanssia ja tanssin tekoprosessia voi yrittää käsitteellistää eli etteikö siitä voi puhua, vaikkakin teemat ovat perimmältään kehollisissa maailmasuhteissa, kokemuksellisesti löydettyjä. Tällöin ongelma on etsittävä myös ratkaisua kehollisella tasolla. Koska maailmasuhteesta syntyneet ongelmat eivät ole koskaan vain yksin minun ongelmiani, vaan minuuden ja toiseuden suhteessa ilmenneitä ongelmia, niin tanssiesitys teoksena palauttaa tämän minuuden ja toiseuden, tekijöiden ja yleisön suhteen.

Esitystilanteessa teoksen tekijät jakavat teoksen yleisön kanssa. Teokset keskittävät kommunikaation tanssijan ja yleisön välille. Tällöin tanssija ei vain heijasta tai toista ympäröivää maailmaa tai ilmaise itseään, vaan hän tanssissaan välittää maailmasuhteesta syntyneitä teemoja etsien ratkaisua tähän yhteen tiettyyn ongelmaan. Työ on valmis vasta kun se on vastaanotettu siis jaettu ja samalla täydennetty yleisön kautta. Viimekädessä yleisö täydentää teoksen, koska teos on avoin; se on kaksipuolinen. Tanssija palauttaa tämän omassa tekoprosessissa käsittelemänsä kysymyksen takaisin elämismaailmaan.

Tanssijan kehollisessa maailmasuhteesta kokemuksellisesti kohdattu ongelma ja sen käsittely teoksessa on syntynyt tarpeesta etsiä ratkai-



suja näihin kysymyksiin. Ihmisen kehollisuudesta syntyvät ongelmat ovat tanssin kohdalla luonteeltaan kehollisia, niitä käsitellään kehollisina ja ne välitetään kehollisina. Tämä tarkoittaa, että tanssia ei voi “kääntää” puhutulle kielelle, on löydettävä kehon poeettinen ajattelu ja kommunikaatio. Koska yksilön koettu keho on osa yhteisön ja kulttuurin kehollista kommunikaatiota, merkitysyhteyksiä ja normistoa, tanssin kehollinen ajattelu on välttämättä sitoutunut aikaan ja paikkaan. Täten tanssi ei voi olla universaalia, vaan se on elämismaailmassa paikkaan ja aikaa sitoutunutta.

Jos ilmaisu on maailmasuhteesta syntyvänä tarve, niin se ei ole itseilmaisua, itsestä syntyvää, vaan maailmasuhteen ongelmasta syntyvä pakko käsitellä elämistodellisuudessa syntyviä ongelmia ja etsiä niihin ratkaisuja. Ilmaisun edellytyksenä olisi dialoginen suhde maailman kanssa, joten ilmaisu olisi luonteeltaan kaksipuolista. Esimerkkinä tällaisesta ongelmakeskeisestä ja elämän kysymyksistä syntyvästä tanssija-koreografista voi mainita amerikkalaisen Bill T. Jonesin.

Jones ei pyri vain kommentoimaan tai ilmaisemaan itseään tanssin kautta, vaan tanssiteokset yleisön ja tanssijoiden suhteena ovat eräs keino etsiä sovitusta yhteisöllisiin ongelmiin. Jonesin teoksissa on läsnä yhteenpunoutuneina hänen oman henkilöhistoriansa sekä amerikkalainen yhteiskunta ja sen historia. Hänen teoksen *Last Supper at Uncle Tom’s Cabin/The Promised Land* lähtökohtana on ollut hänen oma henkilöhistoriansa ja sukunsa historia, joka välittyi hänelle hänen äitinsä ja äidinäitinsä kertomina tarinoina. Jones tuo esiin kokemuksellisen, miten menneisyyden orjuus ja mustiin kohdistuva väkivalta kantautuu nykyaikaan. Hän käsittelee orjuuden teemaa palaten omaan lapsuuteensa ja tästä ajasta kuulemiinsa tarinoihin. Ennen kaikkea hän palautti mieleen eleitä ja liikkeitä, jotka liittyivät näihin tarinoihin ja joilla hänen yhteisönsä ihmiset kommunikoivat keskenään. “Uncle Tom’s Cabin” viittaa Harriet Beecher-Stowen samannimiseen sentimentaaliseen romaaniin mustien orjien elämästä, jolla oli aikanaan vaikutusta orjuuden lakkautumiseen Yhdysvalloissa, samalla kun romaani loi vahvoja stereotypioita afro-amerikkalaisista. Stereotyyppien keskellä Jones kysyy omaa identiteettiään, afro-amerikkalaisena, homoseksuaalina ja hiv-positiivisena tuoden teoksen elementeiksi mustien nykykulttuuria kuten rapmusiikkia ja breiktanssia ja afrikkalaista teatteria. Jones purkaa teoksessa ambivalettia suhdettaan kristinuskoon, joka toisaalta oli valkoisten orjuuttajien kestävin tapa alistaa mustat ja toisaalta kristinuskon ja seurakunta loji afro-amerikkalaisille yhteisön, tärkeän elämisen sisällön, jossa keskeistä oli musiikki ja tanssi.⁸

Jonesin mukaan hänen tanssiteosten päämääränä on toimia yhteisön parantajana. Hän ei halua jatkaa nihilististä nykytanssin perinnettä, jossa koreografit ja tanssijat toistavat ja monistavat elämismaailman ilmiöitä kyynisellä asenteella. Jonesin pyrkimyksenä todellisuuden kuvaamisen ja toistamisen sijasta on etsiä tanssillaan ratkaisuja ja tätä kautta myös mahdollisuutta muutokseen. Ehkä tähän osaltaan vaikuttaa Jonesin tieto hiv-positiivisuudestaan, mikä sinällään pakottaa miettimään oman ajan rajallisuutta ja tanssin merkityksiä ja sitä mitä tanssilla oikeastaan muille välitetään. Kenen tanssista, kenen kehollisuudesta, kenen kuolemasta ja häviämisestä oikeastaan on kysymys.

Tanssin hetkellisyys

Tanssiteokset ovat soveltuneet huonosti länsimaiseen materialistiseen taidekäsitteeseen. Tanssin hetkellisyyttä ja katoavuutta on usein pidetty tanssin heikkoutena. Itse asiassa pitkään tanssi länsimaissa, naisten ja homojen aktiviteettina, ei edes ollut olemassa merkityksiä luovana ja välittävänä taiteena. Tanssin vähäinen arvostus länsimaissa perinteessä on kytköksissä siihen, että tanssin hahmottaminen on hankalaa. Koska tanssi ei jätä jälkeensä konkreettista esinettä tai dokumenttia, sen arvoa on vaikea määrittää toisin kuin niiden taidetuotteiden, joita voi ostaa, vaihtaa ja myydä. *Esityksenä* tanssi poikkeaa oleellisella tavalla sellaisesta taiteesta, jota voidaan monistaa, toistaa tai ottaa esille silloin kun se on ajankäytön tai tilanteen kannalta sopivaa. Voimme poimia kirjan käteemme tai käydä katsomassa taidenäyttelyä silloin kun meille itsellemme sopii. Romaania lukiessamme tai taulua katsellessamme olemme usein faktisesti yksin, kenties jopa mieluiten yksin ja rauhassa. Tanssi esityksenä, ainutlaatuisena tilanteena, tietyssä ajassa ja paikassa, ei ole toistettavissa, esitystä ei voi uusia, vaikka teoksen voisi esittää useita kertoja, se on aina uusi ja erilainen. Peggy Phelanin mukaan *esityksen (performance)* merkitys ja voima teknologian valtakaudella on juuri siinä, ettei sitä voi monistaa ja tuottaa uudelleen. Esityksen olemukseen kuuluu, että rajoitettu joukko ihmisiä voi nähdä sen, jakaa sen keskenään tietyssä paikassa tietynä aikana. Kun esitys on ohi, se ei jätä jälkeensä dokumenttia. Tällaisena esitystä ei voi saada teolliseksi tuotteeksi, jota voisi monistaa ja levittää monikansallisilla markkinoilla.⁹

Toisin kuin kirjoitetussa tekstissä tanssissa on mahdollista luoda elävä tila ja tilan kautta välitön yhteys läsnäoleviin. Tanssijan luoma tila on tanssijoiden kehollista läsnäoloa. Tanssi koskee kaikkia aisteja ja välittää kokemuksellista “tietoa” monien eri aistilaatujen kautta. Erityisen monimutkaiseksi ja samalla antoisaksi tanssi muotoutuu aistisuuden synergeettisyyden johdosta; voimme nähdä ääniä tai kuulla värejä, mikä tekee tanssista älyllisesti haastavaa. Tanssi on aina toisen kehollisuuden kohtaamista, se edellyttää teoksen jakamista läsnäolevien ihmisten kesken. Esityksen perimmäinen ideahan on koota ihmiset yhteen samaan paikkaan tietynä aikana, luoda näiden ihmisten välille jännite, josta syntyy jotakin kolmatta, jotain sellaista, jota nämä yksittäiset, toisistaan erillään olevat ihmiset eivät voisi yksinänsä koskaan keksiä. Tämähän on myös keskustelun perimmäinen idea, yhteen kokoontuminen synnyttää jotain kolmatta, jota nämä ihmiset eivät voisi yksin tykönään keksimään. Tanssi voi tapahtua vain nyt-hetkessä, ja se katoaa heti jättämättä jälkeensä konkreettista dokumenttia. Tämä ei tarkoita silti, että tanssi kadottaisi kokonaan ihmiset (sekä tanssijat että yleisön), jotka teoksen keston jälkeen erkanevat eri suunnille, kuljettavat kokemusta teoksesta, esityksestä, mukana kehossaan. Teos jää tätä kautta elämään, pulpahtaen joskus esille odottamattomissa tilanteissa.

Tanssiteosten hetkellisyydestä ja katoavuudesta on aina oltu huolestuneita länsimaaisessa taidetanssi-instituutiosta. Onhan selvää, että tanssiteokset suuritöisinä ja heti katoavina eivät leviä yleiseen tietoisuuteen kuten kirjallisuus, joka on jokaisen saatavilla kaikkina aikoina. Tämä on suorassa suhteessa tanssin arvostukseen. Yhtenä keinona

tanssin arvostuksen ja aseman vahvistamiseksi on luoda tanssille pysyvyyttä. Taide-tanssin perinteessä on kehitetty useita notaatiojärjestelmiä, joilla tanssiteokset voitaisiin merkitä muistiin ja toistaa myöhemmin uudelleen samanlaisina. Vaikka teos voitaisiinkin toistaa myöhemmin lähes samanlaisena on aina kysymyksessä uusi esitys, ehkä jopa uusi teos. Elämismailma on jatkuvassa muutoksen tilassa. Tämä tarkoittaa, että myös kehollisuus ja kehollinen kommunkointi muuttuu, joten eleiden ja liikkeiden merkitykset muuttuvat. Koska elämismailma on viime kädessä ainut tausta, johon voimme projisoida merkityksiä, tanssiteoksen merkitykset välttämättä muuttuvat, vaikka liikkeet pysyisivät samoina. Askeleet tulevat aina jostain muualta — eivät koskaan jaloista.

Länsimaisessa ajattelussa elää sitkeästi halu säilyttää, jähmettää ja suojella, jotta voisimme jättää tuleville sukupolville perinteen, historian ja taideteokset muuttumattomina. Vanhoille ruukunsirpaleille rakennetut museot ja kansan suusta äänitetyt sukkeluudet maanalaisissa arkistoissa kielivät siitä vimasta, jolla uskomme pitävämme syväjädetyt arvokasta tietoa ja taitoa myöhempiä aikoja odottamassa. Myös esitys ja elävät liikkuvat kehot pyritään tallentamaan ja säilyttämään, mikä vahvistaa uskoa siihen, että ne siten eivät katoaisi.

Emme ole säilyttämisen vimmassa huomanneet ajan merkitystä, ajan vääjämätöntä olemusta: emme voi säilöä tai säilyttää aikaa. Kehollisuudessa ja tanssin hetkellisyydessä paljastuu oikeastaan se, mitä säilyttämisen ja jähmettämisen vimmassa yritämme paeta: oman elämämme ajan rajallisuutta ja kuolevaa kehollisuutta. Tanssi paljastaa nyt-hetkenä sen, mitä emme voi säilyttää — omaa aikaamme ja elävää, muuttuvaa kehoamme.

Tanssin hetkellisyyttä voitaisiin myös pitää tanssin vahvuutena; onneksi tanssit eivät jää varastoihin ja museoihin pölyttymään. He häviävät samoin kuin nyt-hetki katoaa tulematta koskaan enää takaisin. Hetkellisyytensä vuoksi tanssi voisi olla ajassa kiinni, kiinni ihmisten lihassa, kulloisessakin historiallisessa ja ajallisessa elämänmuodossa, joka ei koskaan tule valmiiksi, vaan on jatkuvaa tulemista, kuolemista ja syntymistä. Tanssi elää yksilön kehossa sen muutoksen prosessissa. Kehollisuudesta syntyvänä tanssi on myös kiinni yksilön kuolevassa kehossa ja kokemuksellisessa elämässä täysin eri tavalla kuin mikään muu taide-muoto.

Viitteet

1. Maurice Merleau-Ponty, *The Indirect Language*. Teoksessa *The Prose of the World*. Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 81. (Alkuteos *La prose du monde*. Éditions Gallimard, Paris 1969.)
2. Norbert Servos and Gert Weigert, *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or The Art of Training a Goldfish*. Ballett-Bühnen-Verlag, Köln 1984, s. 235.
3. Katso Jock Abra, *The Dancer as Masochist*. *Dance Research Journal*, Winter 1987-88, s. 33-9.
4. Tanssikeskustelun sisäsiittoisuus johtaa myös tanssin tutkimuksen kysymyksenasettelua. Olin taannoin eräässä tanssin tutkimuksen seminaarissa, jossa eräs baletomani esitteli tutkimustuloksiaan. Hänen pitkäaikaisena tutkimuskohteena oli ollut Vaslav Nizinskin esiintymishousujen vaikutus Nizinskin Pietarin Mariinskiteatterissa tapahtuneeseen läpimurtoon. Kahden tunnin perusteellisen luennon ja diamateriaalin jälkeen intohimoisinkin tanssin ystävä oli joko nukahtanut tai poistunut paikalta. Tosin tanssin sisäsiittoisesta keskustelusta puhuttaessa on muistettava, että jokaisella ryhmällä on omansa niin eri tieteenalueilla, tiedotusvälineissä, kuin virkamiehissään.
5. Viitataan tanssin kielellistämisen-projektilla esimerkiksi Susan Fosterin tapaan tulkita tanssia tekijän kannalta "kirjoittamisena" ja katselijan kannalta "lukemisena", mikä mielestäni liiaksi yksinkertaistaa tanssin olemusta (Susan Leigh Foster, *Reading Dancing* (University of California Press, Berkeley 1986, s. xix). Samoin Ellen W. Goellnerin ja Jaqueline Shea Murphyin artikkelikokoelmassa keskeinen idea on tulkita tanssia kirjoituksena, "kehon kirjoituksena" (katso Ellen W. Goellner and Jacqueline Shea Murphy (toim.), *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Jersey 1995, s. x.
6. Servos 1984, s. 227.
7. Roger Copeland näkee koreografian tekemisen suhteen sukupuolisia eroja. Modernissa tanssissa naiset kuten Martha Graham ja Mary Wigman aloittivat koreografian tekemisen oman tanssimisensa pohjalta. Baletin perinteessä mieskoreografien oli sen sijaan ollut tapana liikuttaa tanssijoita näyttämöllä usein täysin ilman omakohtaista käsitystä kehollisesta liikkumisesta. Katso Roger Copeland, *Dance, Feminism, and the Critique of the Visual*, teoksessa Helen Thomas (toim.), *Dance, Gender and Culture*. Macmillan, London 1993, s. 139.
8. Myrda Wallach & Bill T. Jones, *In Search of the Promised Land*. *Dance Magazine*, October 1991, s. 58.
9. Katso Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*. Routledge, London and New York 1993, s. 146-149.

