

**Uuden tanssin
uskontokulttuuriset
ulottuvuudet**

**Turun yliopisto
Kulttuurien tutkimuksen laitos
Uskontotieteen pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2007
Anna Jussilainen**

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Sukellus uuteen tanssiin – tutkimuksen aihe ja sen valinta	1
1.2 Aineisto ja tutkimusmenetelmät	4
2 TANSSI KULTTUURISENA ILMIÖNÄ	7
2.1 Käsitteitä tanssista - tanssin käsite	7
2.2 Tanssiantropologian tunnuspiirteitä	10
2.3 Tanssintutkimus yleisesti	13
2.4 Aikaisempi uskontotieteellinen ruumiillisuustutkimus	15
2.5 Kulttuurisen tanssintutkimuksen paikantuminen uskontotieteeseen	17
2.6 Kommunikatiivinen teoria tanssista	18
3 TANSSI JA HENKISET PERINTEET	20
3.1 Kysymys tanssin alkuperästä	20
3.2 Tanssin suhde yliluonnolliseen	22
3.3 Tanssi ja uskontoperinteet	24
3.3.1 Kristinusko: Shakerit	24
3.3.2 Islam: Sufit	30
3.3.3 Hindulaisuus: Bharata natyam -tanssi	32
3.3.4 Näkökulmien vertailua	35
4 TAIDETANSSIN KEHITYS 1900-LUVULLA	37
4.1 Käsitteiden päällekkäisyys	37
4.2 Baletti	38
4.3 Vapaasta tanssista moderniin ja nykytanssiin	39
4.4 Uusi tanssi	42
4.4.1 Uuden tanssin ominaispiirteitä	42
4.4.2 Syntyprosessin kulttuurinen konteksti	46
4.5 Dualismin perintö	48

5	USKONTOKULTTUURISET VAIKUTTEET UUDESSA TANSSISSA	51
5.1	Fyysisyys osana kokonaisuutta	51
5.2	Hindulaisperäiset vaikutteet: Jooga	51
5.3	Buddhalaisperäiset vaikutteet: Budo-lajit	53
6	HOLISTISET LÄHESTYMISTAVAT UUDESSA TANSSISSA	57
6.1	Kokonaisvaltainen näkemys	57
6.2	Holistiset ruumiintietoisuustekniikat	58
6.2.1	Somaattinen liike	58
6.2.2	Body-Mind Centering – BMC	60
6.2.3	Feldenkreis-menetelmä	61
6.2.4	Alexander-tekniikka	63
6.2.5	Autenttinen liike	65
6.3	Improvisaatio ja kontakti-improvisaatio	67
6.3.1	Improvisaatio	67
6.3.2	Kontakti-improvisaatio	70
6.3.2.1	Tanssimuodon ominaispiirteet	70
6.3.2.2	Kontakti-improvisaation kulttuurista analyysia	73
6.4	Kokoavaa pohdiskelua	76
7	UUSI TANSSI JA TANSSIJAN MAAILMASUHDE	77
8	LOPUKSI	80

LÄHTEET

JUSSILAINEN, ANNA: Uuden tanssin uskontokulttuuriset ulottuvuudet

Pro gradu -tutkielma, 97 s.
Uskontotiede
Huhtikuu 2007

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa uutta tanssia kulttuurisena ilmiönä. Selvitän minkälaisia uskontokulttuurisia vaikutteita uudessa tanssissa on ja käsittelen myös sitä, millä tavalla tanssi vaikuttaa tanssijan maailmasuhteeseen. Uusi tanssi on nykytanssin kenttään kuuluva tanssimuoto, joka lähestyy tanssia holistisesta näkökulmasta ruumiin ja mielen yhdistävien tekniikoiden avulla. Osoitan työssäni näiden holististen lähestymistapojen yhteyden ns. itämaisiin uskontokulttuuriin traditioihin ja niiden ruumiintekniikoihin.

Lähestyn tanssia uskonnonkaltaisena ilmiönä ja rinnastan tanssin käsitteen uskonnon käsitteeseen. Työni kuuluu uskontotieteellisen ruumiillisuuden tutkimuksen ja tanssin antropologisen tutkimuksen kenttään. Perustavana näkökulmana on uskonnon paikantuminen kulttuuriin ja uskonnon ruumiillinen ulottuvuus. Sekä uskonnon että tanssin perustava sijainti on ihmisen mielen ja ruumiin muodostama kokonaisuus, jonka luonnetta tarkastelen uuden tanssin näkökulmasta. Tutkielmani tärkeimpinä teoreettisina lähteinä ovat tanssiantropologi Judith Lynne Hannan *To Dance is Human, A Theory of Nonverbal Communication* ja siinä esitettävä kommunikatiivinen teoria tanssista, Cynthia Novackin *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture* sekä filosofi ja tanssintutkija Jaana Parviaisen *Tanssi ihmisen eksistenssissä, Filosofinen tutkielma tanssista*. Myös monet uskontotieteelliset ruumiillisuudentutkimuksen teokset ovat olleet merkittäviä tutkielman teossa.

Keskityn tutkimaan itämaisten ajatusrakenteiden ja niihin liittyvien henkisyysisten harjoitusmenetelmien vaikutusta uuden tanssin kehitykseen ja siinä käytettäviin holistisiin tekniikoihin, mutta otan yhtä lailla huomioon myös länsimaisen ajattelun ja dualistisen ihmiskäsityksen vaikutukset taidetanssin olemukseen. Johtoajatuksena läpi tutkielman on, että tanssi ei vain heijasta kulttuuria, vaan se on prosessi, jossa kulttuuri tapahtuu ja tulee olevaksi.

Päädyn toteamaan, että tanssi vaikuttaa tanssivaan ihmiseen kokonaisvaltaisesti ja uuden tanssin tekniikat pyrkivät tukemaan tätä ihmisen kokonaistumisen prosessia. Uusi tanssi horjuttaa länsimaisen kulttuurin esteettisyyteen ja visuaalisuuteen perustuvaa taidetanssikäsitystä holistisella näkemyksellään, jossa ruumiillisuus nähdään dynaamisena muutosprosessina. Uuden tanssin näkökulmasta liikettä ja todellisuutta tutkitaan jatkuvasti kulttuurin mukana elävästä ja muuttuvasta näkökulmasta.

Asiasanat: antropologia, dualismi, holismi, kulttuurintutkimus, nykytanssi, ruumiillisuus, tanssi, uskontotiede.

1 JOHDANTO

1.1 Sukellus uuteen tanssiin – tutkimuksen aihe ja sen valinta

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa uutta tanssia kulttuurisena ilmiönä, joka otti syntyessään vaikutteita monista eri suunnista, erityisesti itämaisista uskontokulttuureista ja niiden ruumiintekniikoista. Uudelle tanssille on ominaista holistinen näkökulma ihmiseen, mikä ilmenee myös tanssin ruumiintekniikoissa. Keskityn tutkimaan itämaisten ajatusrakenteiden ja niihin liittyvien henkisyysisten harjoitusmenetelmien vaikutusta uuden tanssin kehitykseen ja siinä käytettäviin holistisiin tekniikoihin, mutta otan yhtä lailla huomioon myös länsimaisen ajattelun ja dualistisen ihmiskäsityksen vaikutuksen taidetanssin olemukseen. Näen olennaisena uuden tanssin sijoittamisen sekä laajempaan antropologiseen ruumiillisuuden tutkimuksen viitekehykseen että länsimaiseen esteettisyyteen perustuvaan tanssitraditioon. Selvitän siis minkälaisia uskontokulttuurisia vaikutteita uudessa tanssissa on ja käsitelen sivukysymyksenä myös sitä, millä tavalla tanssi vaikuttaa tanssijan maailmasuhteeseen.

Vaikka tanssin alkuperän katsotaan usein olevan yhteydessä henkisiin traditioihin ja tanssilla on osoitettu olevan uskontokulttuurisia juuria eri puolilla maailmaa, on tanssi länsimaissa liitetty enemmän huvitteluun ja viihteeseen tai esteettiseen esitystaiteeseen kuin henkisiin pyrkimyksiin. Kristinuskon vaikutusalueilla tanssi on käsitetty jopa syntiseksi, mikä viittaa mielen ja ruumiin erottavaan dualistiseen ihmiskuvaan. Sen vuoksi onkin kiinnostavaa pohtia, millä tavalla taidetanssin kehitys on ollut yhteydessä muihin traditioihin.

Kulttuurimme tarjoama kuva uskonnosta ei riitä nykypäivän uskontotieteellisessä tutkimuksessa, sillä uskonto ja sen paikantuminen ei ole yksiselitteistä. Uskonto ei ole vain teologisia, uskonnollisten instituutioiden ylläpitämiä kansalaisiin ylhäältäpäin suunnattuja perinteitä, vaan se on yleisempi käsite, joka kattaa monenlaisia kulttuurisia käytänteitä. Uskonto on tanssin lailla koodattu myös subjektin ruumiiseen ja se

näyttäytyy ruumis- ja yhteisöperusteisena viestintämuotona.¹ Käytän tanssin käsitettä rinnasteisena uskonnon käsitteelle selvittäessäni uskonnon ruumiillista ulottuvuutta.

Tutkimukseni taustaksi hahmotan tanssia kulttuurisena ilmiönä luvussa kaksi. Aloitan määrittelemällä tanssin käsitteen ja tarkastelemalla antropologista tanssintutkimusta sekä tanssintutkimuksen haasteita. Sen jälkeen esittelen aikaisempaa uskontotieteellistä ruumiillisuustutkimusta ja paikannan tämän tutkielman uskontotieteeseen. Luvussa kolme kartoitan tanssin alkuperää koskevia ajatuksia ja tanssin suhdetta ylliluonnolliseen eri kulttuureissa, sekä otan muutamia esimerkkejä tanssin asemasta kolmessa eri uskontoperinteessä. Katsaus länsimaisen taidetanssin historiaan luvussa neljä paikantaa uuden tanssin taidetanssin kontekstiin. Tarkastelen siinä yhteydessä myös dualismin vaikutusta tanssihistoriassa. Luvussa viisi käsittelen hindulais- ja buddhalaisperäisiä vaikutteita uudessa tanssissa ja luvussa kuusi paneudun niiden vaikutuksesta syntyneisiin holistisiin lähestymistapoihin. Luvussa seitsemän palaan tanssijan maailmasuhteen pohdiskeluun uuden tanssin kontekstissa.

Aihe kiinnostaa minua oman tanssijuuteni kautta. Olen tanssija-uskontotieteilijänä havainnut, että tanssissa käytetyt tekniikat sisältävät yhteyksiä uskontokulttuurisiin traditioihin, joten koen mielekkääksi selvittää tätä tanssin aspektia. Halusin valita aiheen, joka käsittelee tanssia ja päädyin tutkimaan itse tanssia, en niinkään tanssivaa yksilöä tai yhteisöä tai tekemään teosanalyysiä. Taustaoletuksena ja kimmokkeena on se, että tanssiminen muuttaa maailmankuvaa ja suhdetta elämään. Uskontotieteilijälle tämä on mielenkiintoinen näkökulma, koska uskonto voidaan paikantaa kulttuuriin käytäntöihin, jollainen tanssikin on. Lisäksi tanssin ominaisuus maailman kokemista muokkaavana käytäntönä tekee siitä uskontotieteellisesti innostavan tutkimuskohteen.

Sain tanssijan koulutukseni Outokummun ammattiopiston 3-vuotisella uuden tanssin linjalla. Se oli ainoa paikka Suomessa, jossa oli mahdollista keskittyä nimenomaan uuden tanssin arvomaailmaan perustuvaan liikkumiseen ja kokeilevaan fyysiseen taiteeseen. Koulutus perustui Amsterdamin School for New Dance Development -oppilaitoksen

¹ Anttonen & Taira 2004, 18–19.

työskentelyfilosofiaan ja periaatteisiin, jotka Jaana ja Jaap Klevering sekä muut oppilaitoksessa opiskelleet tanssitaiteilijat toivat Suomeen 1980-luvulla. Koulutuksessa painotettiin tutkivaa kokemuksellisuutta ja ruumiin lainalaisuuksien ymmärtämistä sekä niiden pohjalta syntyvää liikkeen omaehtoista tuottamista.

Motivaationani on halu ymmärtää tanssia syvällisemmin ja tutkia liikettä ja sitä koskevaa ajattelua myös teoreettisesti. Tutkimukseni eräänä lähtökohtana voisi pitää filosofian tohtori ja tanssintutkija Jaana Parviaisen (1994) lausuntoa, jonka mukaan ”tanssin luonne ei avaudu yksinomaan tekemällä, siis tanssimalla, vaan tanssi edellyttää asian ymmärryksen kannalta sen käsitteellistämistä¹”. Jos Parviainen väittää, että tanssin luonne ei avaudu ainoastaan tekemällä, niin minä väitän, että se ei myöskään avaudu tekemättä, eli tanssimatta. Tanssia on mielestäni hyvä ymmärtää myös sisältäpäin, vaikka tutkittaisiinkin tanssia kulttuurisena ilmiönä. Tanssintutkija Petri Hoppu (2003) toteaa, että vaikka tiede ei arvostakaan tekemistä ja kokemista, vaan analysointia, on tutkijan oma tanssiminen usein osa tutkimusta. Välttämätöntä se ei aina ole, mutta tanssin ja tanssimisen ollessa tutkimuskohteena ruumiin kautta välittyvä tieto on olennaista kohteen ymmärtämisen kannalta.²

Tavoitteenani ei ole absoluuttisen totuuden löytäminen, vaan tutkijan ja tutkittavan asian dialogi, joka palvelee minua myös henkilökohtaisella tasolla. Tanssiterapeutti ja tanssintutkija Maarit Ylönen (2004) käyttää väitöstutkimuksessaan ajatusta tutkijan ja tutkitun dialogisuudesta. Hän ottaa myös ruumiinkokemukset tutkimuskohteekseen, erotellen tutkija-minän ja kokija-minän.³ Tämä sisäinen dualismi ulkoisen rinnalla kuuluu usein länsimaiseen olemisen tapaan ja ajatusmaailmaan, joka on vaikuttanut merkittävästi myös tanssiin ja jota analysoin lisää luvussa 4.5.

¹ Parviainen 1994, 3.

² Hoppu 2003, 22. Tosin esimerkiksi tanssiantropologi Anya Peterson Royce on sitä mieltä, että tanssia tutkittaessa tanssiminen ei ole välttämätöntä. Hän toteaa kuitenkin, että se auttaa tutkimuksessa, vaikka hyvän tutkimuksen voi saada aikaan myös pelkästään havainnoimalla. Radcliffe-Brown kuvasi Andaman saarien tanssia erittäin tarkasti, vaikka oli tuskin itse tanssinut koskaan satunnaista valssia lukuunottamatta. Tanssimiseen osallistumisen välttämättömyys riippuu tutkimuksen luonteesta ja tutkimusmenetelmistä. (Peterson Royce 2002, 18.)

³ Ylönen 2004, 33, 39.

1.2 Aineisto ja tutkimusmenetelmät

Tutkimukseni perustuu kirjallisuuteen ja omaan ammatilliseen ja kokemukselliseen tietooni tanssitaiteilijana. Olen valinnut aineistona olevan kirjallisuuden tutkimuskysymykseni pohjalta ja pyrkinyt vastaamaan siihen mahdollisimman kattavasti. Kirjallisuus on pääasiassa kulttuurintutkijoiden ja tanssiantropologien tekstejä sekä itse tanssitaiteilijoiden kirjoituksia tanssista ja omasta työstään. Aiheen ja tutkimuskysymyksen kannalta on tarpeellista käyttää kummankin tyyppisiä lähteitä. Tutkijoiden tekstit mahdollistavat aiheen sijoittamisen tieteelliseen kontekstiinsa ja antavat tärkeitä näkökulmia, mutta erityisesti tanssitaiteilijoiden ajatukset tanssista ja sen olemuksesta ovat olennaisia tässä työssä. Antoisimpia ovat ne tutkimukset, joissa yhdistyvät akateemisuus ja tanssijuus. Uuden tanssin viitekehitykseen kuuluu olennaisesti tutkimus ja pohdiskelu – sekä fyysisesti että älyllisesti. Sen vuoksi myös akateemisia tekstejä on olemassa kohtuullisen paljon. Monet tanssitaiteilijat toimivat myös tutkijoina ja kirjoittajina, mikä on tanssitaiteilija ja tanssitaiteen tohtori Kirsi Monnin (2004) mukaan suoraa jatkumoa tanssiin pohdiskelevasti suhtautuvalle asennoitumiselle.¹ Monilla siteeraamistani kirjoittajista onkin sekä akateeminen että tanssitaiteellinen koulutus. ”Puhtaiden” tanssitaiteilijoiden tekstit ovat välillä subjektiivisia, eivätkä joissakin tapauksissa välttämättä täytä lähdekirjallisuudelle asetettuja vaatimuksia, mutta ne ovat aineistona erittäin mielenkiintoisia ja olennaisia tämän työn kannalta.

Esittelen seuraavassa muutamia työni kannalta olennaisia tutkijoita. Amerikkalainen tanssiantropologi Judith Lynne Hanna on tutkinut tanssia laajalti ja perehtynyt myös tanssiin uskonnollisessa ilmaisussa ja kommunikaatiossa. Myös amerikkalaiset tanssiantropologit Joann Kealiinohomoku ja kontakti-improvisaatiota tutkinut Cynthia Novack ovat antaneet kiinnostavia ajatuksia työskentelyyni. Filosofi ja tanssintutkija Jaana Parviainen taas on vaikuttanut merkittävästi tutkielmani kysymyksenasetteluun. Hän on tutkinut fenomenologian näkökulmasta länsimaisen taidetanssin suhdetta länsimaiseen ajatteluun ja erityisesti sitä, millä tavalla ruumiillisuus ja kokemuksellisuus tanssin lähtökohtana ovat puuttuneet länsimaisesta taidetanssista sen keskittyessä

¹ Monni 2004a, 195.

esittävyteen. Parviaisen ajatukset ovat olleet innoituksena halulleni selvittää tanssin asemaa eri uskontokulttuureissa ja uudessa tanssissa vaikuttavien ruumiin ja mielen yhdistävien tekniikoiden uskontokulttuurisia juuria. Ulla Halosen tutkimus uudesta tanssista ja kontakti-improvisaatiosta on niin ikään ollut antoisana lähteenä ja innostavana kimmokkeena. Edellä mainitun Kirsi Monnin väitöstutkimus *Olemisen poeettinen liike* (2004) on myös ollut merkittävä tutkimukseni kannalta. Monni tarkastelee siinä tanssin uutta paradigmaa fenomenologisesta näkökulmasta.

Antropologian traditiosta (ks. lisää luku 2.3) ja tieteen perinteisestä objektiivisuuden vaatimuksesta poiketen olen käyttänyt informanttina myös itseäni. Se asettaa tutkimukselle haasteita, koska objektiivisuus ja ulkopuolinen tarkastelu on hankalampaa. Toisaalta kokeellinen, refleksiivinen ja performatiivinen kirjoittaminen antropologiassa ja sosiologiassa on ollut läsnä jo 1970-luvulta alkaen¹. Itsen etäännyttäminen tutkimuksesta on mielestäni aina mahdotonta (tutkija on aina oman kulttuurinsa ja taustansa edustaja, joskaan ei välttämättä vanki) ja sellaisenaan osittain vanhentunut vaatimus. Toki on tarpeen tunnistaa ja kirjoittaa auki oma positionsa, jotta sen vaikutus voidaan ottaa huomioon, mutta se ei mielestäni estä tutkimusta, vaan voi päinvastoin rikastuttaa sitä tai olla jopa välttämätöntä tutkimuksen onnistumisen kannalta. Näen asemani tanssijana ja uskontotieteilijänä positiivisena asiana tässä tutkimuksessa. Mielestäni olisi täysin mahdotonta sulkea pois omaa informantti-asemaani, koska koko tutkimusasetelma perustuu minun kokemukselliseen tietooni. Millään muulla tavalla en olisi voinut saada tarvitsemaani tietoa aiheesta.² Tanssiantropologi Maria Koutsouba (1999) käyttää itseään informanttina tanssietnografisessa tutkimuksessaan. Hänen mukaansa itsen käyttö informanttina voi olla sekä metodologinen työkalu kenttätyössä että antaa uusia näkökulmia itse tekstiin.³ Itse käytän informanttiuttani lähinnä jälkimmäisessä tarkoituksessa, eli kommunikoin tekstin kanssa oman aiheeseen liittyvän tietämykseni pohjalta. Myös monet kollegani ovat kannustaneet minua aiheen parissa, sillä käytännön

¹ Thomas 2003, 153.

² Haastatteluini olisin voinut kerätä tietoa toisten kokemuksista, mutta tutkimusaiheen kokemuksellinen ymmärtäminen perustuu omaan ruumiilliseen tietooni.

³ Koutsouba 1999, 193.

tietoa aiheesta löytyy, vaikkei se esityksissä päällepäin välttämättä näykään uskontotieteellisesti ja tanssitaiteellisesti harjaantumattomalle silmälle.

Tutkimusmenetelmänä on kulttuurinen analyysi, jonka avulla analysoin uudessa tanssissa vaikuttavia uskontokulttuurisia elementtejä ja sidon tämän taidetanssimuodon kulttuuriseen ja historialliseen viitekehykseensä sekä tanssin alueella että myös laajemmin yhteiskunnassa. Käsittelen uutta tanssia ”uskontoisena” ilmiönä, mutta tarkastelen tanssia myös laajemmasta näkökulmasta ja valotan tanssin ja eri uskontojen välistä suhdetta. Käsittelmäni aihetta ei juuri ole sivuttu tutkimuksessa, mikä asettaa tutkimukselle omat haasteensa, mutta tekee siitä myös mielenkiintoisen. Tavoitteenani on käydä vuoropuhelua tutkimuskirjallisuuden kanssa tanssin koulutuksessa saamani ruumiillisen tiedon kautta ja löytää dialogi näiden kahden erilaisen tutkimustavan välille. Haaveenani on saada ruumiillinen tieto ja teoreettinen tieto vuoropuheluun keskenään ja kohdata kirjallisuus omien ruumiillisten havaintojeni pohjalta. Käsittelen lopuksi myös sitä, miten uuden tanssin harjoittaminen vaikuttaa tanssijan maailmankuvaan.

Käytän tekstissä paljon käsitteitä ”länsimainen” ja ”itämainen” ja viittaan usein itämaiseen ajatteluun, itämaisiiin filosofioihin ja perinteisiin. Itämainen ja länsimainen ovat fiktiivisiä käsitteitä, jotka niputtavat yhteen hyvin erilaisia kulttuureita, eikä niitä voi käyttää määrittelemättömästi. Käsitteiden käyttö korostaa usein laajojen linjojen eroja näiden kulttuuripiirien välillä.¹ Viittaan itämaisilla filosofioilla buddhalaisuuteen, hindulaisuuteen, taolaisuuteen ja muihin aasialaisiin viisaustraditioihin sekä näissä ilmeneviin yhteisiin piirteisiin, jotka muistuttavat toisiaan länsimaisesta näkökulmasta tarkasteltuina ja poikkeavat yleisistä länsimaisista ajatusmalleista. Itämaisuus kattaa tässä tutkielmassa näiden kulttuureiden vaikutusalueet. Länsimaisuus ei myöskään ole yhtenäinen blokki, vaan samalla tavoin monitahoinen ja maantieteellisesti laaja alue, jonka sisällä voidaan kuitenkin löytää yhteisiä nimittäjiä.

¹ Halonen 1999, 268 < Lewis, Martin W. & Wigen, Kären E. 1997, *The Myth of Continents*. Berkeley: University of California Press.

2 TANSSI KULTTUURISENA ILMIÖNÄ

2.1 Käsitteitä tanssista – tanssin käsite

Tanssista puhuttaessa ihmisille tulee mieleen hyvin erilaisia mielikuvia riippuen heidän omasta kokemus- ja kulttuuritaustastaan. Tanssi-sana saattaa olla synonyymi baletille, kansantansseille, paritansseille, latinotansseille, viihde-esityksille tai pyhille rituaalitansseille. Suomalaisen kulttuurin elävimpiä tanssimuotoja taitavat olla lavatanssikulttuuri, nuorison disko- ja klubikulttuuri, kansantanssiseurat ja erityisesti lukemattomat eri lajien tanssitunnit. Siirtymäriiteistä ainoastaan häihin kuuluu Suomessa tanssia. Aina kun puhumme tanssista, taustalla on jo jonkinlainen kulttuurin muokkaama käsitys tanssista.

Jo tanssi-sana kertoo paljon kulttuuristamme. Länsimaissa tanssi ilmiönä on erillinen alue, joka kuvaa nimenomaan liikettä, kun taas monissa muissa kulttuureissa tanssille ei ole olemassa erillistä sanaa, vaan tanssia ja musiikkia kuvaa yksi ja sama sana. Musiikki-tanssi on näissä kulttuureissa ihmisen olemiseen kuuluva ilmiö, jota ei voida erottaa erilliseksi osaksi, eikä myöskään erotella osikseen (musiikiksi ja tanssiksi kuten länsimaissa). Esimerkiksi Nigerian ubakaloille sama sana merkitsee tanssia, rumpua ja leikkiä.¹ Toisaalta esimerkiksi espanjan kielessä tanssille on olemassa kaksi sanaa, *danza* ja *baile*. *Danza* viittaa tanssiin ritualistisena toimintana ja *baile* maalliseen tanssiin.² *Danza*-sanaa käytetään myös taidetanssista.

Meidän kulttuurissamme musiikki ja tanssi ovat erillisiä alueita, jotka voivat myös toimia yhdessä. Marginaalisen asemansa vuoksi taidetanssi on halunnut erottautua myös vain itsensä, liikkeenä, eikä monissa nykytanssiteoksissa välttämättä käytetä lainkaan musiikkia tai ääntä. Tanssin asemaa on haluttu itsenäistää, keskittyä olennaiseen, eli liikkeeseen ja liikkeen kuulemiseen.

¹ Hanna 1979, 18.

² Peterson Royce 2002, 10.

Käsitykset tanssista muovautuvat jatkuvasti ajan myötä, joten tanssikäsityksen muokkaamiseksi voidaan myös aktiivisesti tehdä työtä. Taidetanssin projekti nykyisin onkin tuoda tanssia näkyväksi ja nostaa sen arvostusta osana kulttuuria. Jaana Parviaisen mukaan vieraat tanssiperinteet voivat auttaa meitä ymmärtämään omaa tanssikäsitystämme¹ ja myös sen vuoksi on mielenkiintoista tarkastella rinnakkain länsimaista taidetanssia ja antropologisia teorioita ja esimerkkejä.

Tanssin käsite

Käytämme siis tanssi-sanaa kuvaamaan varsin erilaisia toimintoja ja sen käyttökelpoisuudesta on käyty keskustelua². Se vertautuu näin uskonnon käsitteeseen, jonka sisällöstä ja käyttökelpoisuudesta käydään edelleen jatkuvaa debattia³. Uskonnota tai tanssista on olemassa lukemattomia käsityksiä, joita voidaan tutkimuksen avulla tarkentaa ja selventää. Tällöin päädytään tanssin *käsitteeseen*. Käsitteenmäärittely on riippuvainen kulloisestakin tutkimusongelmasta ja lähestymistavasta, ja vaihtelee siis tutkimuksen mukaan. Antropologiassa tanssia on määritelty monin tavoin. Otan tässä esille muutamia keskeisimpiä tanssin käsitteen määrittelyjä.

Ehkä yleisimmin käytetyn määritelmän on kehittänyt Judith Lynne Hanna, amerikkalainen tanssiantropologi.

Tanssi on inhimillistä käyttäytymistä, joka koostuu tanssijan kannalta (1) tarkoituksellisista, (2) tahallisen rytmikkäistä ja (3) kulttuurisesti muotoutuneista jaksoista (4) nonverbaaleja ruumiinliikkeitä, jotka eivät ole tavanomaisia motorisia toimintoja, vaan liikkeellä on luontaista ja esteettistä arvoa.⁴

¹ Parviainen 1994, 9.

² Ks. esim. Parviainen 1994.

³ Ks. esim. Anttonen & Taira 2004.

⁴ Hanna 1979, 19. "Dance – – is human behaviour composed, from dancer's perspective, of (1) purposeful, (2) intentionally rhythmical, and (3) culturally patterned sequences of (4a) nonverbal body movements (4b) other than ordinary motor activities, (4c) the motion having inherent and arsthetic value." Suomennos Hoppu 2003, 21.

Hannan tanssin käsite on sitoutunut länsimaiseen tanssikäsitykseen mm. siten, että tanssi voidaan erottaa muusta toiminnasta. Kuten edellä mainitsin, näin ei ole kaikissa kulttuureissa. Vaikka lähes kaikissa kulttuureissa tanssitaan, vain harvoissa on olemassa sana, joka voidaan kääntää suoraan sanaksi tanssi. Tanssi saattaa olla osa jotakin muuta toimintaa ja se saatetaan nähdä osana esimerkiksi uskonnollista seremoniaa, kun taas länsimainen näkee seremoniassa tanssia.¹

Hannan tanssin määritelmää voi verrata myös Clifford Geertzin uskonnon määritelmään. Siinä uskonto nähdään symbolijärjestelmänä, joka toimii saadakseen aikaan voimakkaita, laaja-alaisia ja pitkäaikaisia mielialoja ja motivaatioita ihmisissä muodostamalla käsityksiä olemassaolon yleisestä järjestyksestä ja antamalla näille käsityksille sellaisen asiallisuuden olemuksen, että mielentilat ja motivaatiot tuntuvat erityisen realistisilta.²

Toinen tunnettu tanssiantropologi, Joann Kealiinohomoku, määritteli tanssin käsitteen ensi kertaa 1965 ja määritelmä on läpikäynyt vain hienoisia muutoksia sen jälkeen.

Tanssi on hetkellinen ilmaisumuoto, jonka tilassa liikkuva ihminen esittää tietyssä muodossa ja tietyllä tyylillä. Tanssi esitetään tarkoituksellisesti valikoiduilla ja kontrolloiduilla rytmisillä liikkeillä; tuloksena olevan ilmiön tunnistavat tanssiksi sekä esiintyjä että tietyn ryhmän havaintoja tekevät jäsenet.³

Uuden tanssin kohdalla Kealiinohomokun määritelmä ei toimi täydellisesti, sillä monet esitykset, joissa olen ollut, eivät ehkä välity tanssina jokaiselle niitä seuraavalle katsojalle. Tanssin kulttuurinen määrittely tulee kiinnostavasti esille joissakin kuulemissani yleisökommenteissa, jotka on esitetty esimerkiksi ympäristötanssiesityksiin liittyen. Kummallinen liikehdintä ja maassa kieriskely ei välttämättä välity tanssina muille kuin alan sisäpiirille. Kuitenkin tanssin lähtökohta on ruumiillisuus, joka tulee ihmisten välille. Liike tulee osaksi intersubjektivistista kenttää, jaetuksi ihmisten kesken joko ymmärrettynä

¹ Ks. esim. Parviainen 1994, 11.

² Geertz 1973, 90.

³ Kealiinohomoku 1983, 541. "Dance is a transient mode of expression, performed in a given form and style by the human body moving in space. Dance occurs through purposefully selected and controlled rhythmic movements; the resulting phenomenon is recognized as dance both by the performer and the observing members of a given group." Suomennos Hoppu 2003, 20–21.

tai hylättynä.¹ Onko kyseessä siis tanssi, jos en käsitä näkemääni liikettä tanssiksi? Riittääkö se, että joku käsittää sen tanssiksi?

Yhteistä kaikille tanssin määritelmille tanssiantropologi Peterson Roycen mukaan on käsitys siitä, että tanssi on rytmistä tai kaavamaisista/kuvioita tekevää liikettä (*rhythmic or patterned movement*). Tämä ei tietenkään riitä erottamaan tanssia monista muunlaisista rytmisistä toiminnoista kuten uinnista, työstä, tenniksen pelaamisesta jne. Toisen yleisesti hyväksytyyn funktionaalisen määrittelyn mukaan tanssi on jotain hyödyn ylittävää tarkoitusta varten tehtyä rytmistä liikettä.² Peterson Royce itse ehdottaa tanssin määritelmäksi *patterned movement performed as an end in itself*³. Mielestäni tämä määritelmä on napakka ja yksinkertainen ja sopii usein myös uuteen tanssiin. Voisiko määritelmää toisaalta vieläkin tiivistää niin, että tanssi on liikettä, joka esitetään vain sitä itseä varten? Uusi tanssi ei välttämättä tee muotoja perinteisten tanssien tapaan, vaan voi olla hyvinkin arkiliikettä muistuttavaa. Se että liikkeen tarkoitus on olla esittävää tanssitaideetta, erottaa sen arkiliikkeestä. Kuten edellä mainitsin, tanssin käsitteen määrittely riippuu tutkimusongelmasta ja kyseessä olevan tanssin luonteesta aivan kuten uskonnon määrittelykin.

2.2 Tanssiantropologian tunnuspiirteitä

Antropologiassa tanssi nähdään ihmisen käyttäytymisen yhtenä ulottuvuutena, joka on sidoksissa kaikkiin muihin niihin aspekteihin, jotka muodostavat sen kokonaisuuden, jota kutsumme kulttuuriksi⁴. Tanssin katsotaan usein olevan sisäänrakennettu ihmisenä olemiseen⁵. Ruumiin tekniikat ovat yhteisöllisesti opittuja ja kulttuurisesti mallintuneita⁶ ja tanssi ilmenee moninaisena eri kulttuureissa.

¹ Ks. Parviainen 1994.

² Peterson Royce 2002, 5.

³ Peterson Royce 2002, 5, 7–8.

⁴ Peterson Royce 2002, 17–18.

⁵ Parviainen 1994, 3.

⁶ Saarikoski 2003, 9.

Vanhin ja useimmin käytetty antropologinen tutkimusmetodi on osallistuva havainnointi. Antropologinen tutkimus on perinteisesti perustunut kenttätyöhön, jossa antropologi osallistuu tutkittavan yhteisön elämään ja havainnoi sitä samalla. Tanssin kohdalla antropologit ovat pyrkineet kuvailemaan tapahtumia ja tanssin rakennetta niin tarkasti kuin mahdollista. Tanssiantropologian tärkeä tavoite onkin ollut tallentaa ja analysoida tansseja. Vieraan kulttuurin tanssien harjoittelun katsottiin myös antavan oivan tilaisuuden päästä sisään kulttuurin esteettiseen ajattelutapaan.¹

Antropologiassa on perinteisesti tutkittu vieraita kulttuureja, mutta nykyisin antropologisia metodeja käytetään myös omaa kulttuuriamme tutkittaessa. Koska antropologia on ihmisen ja ihmisyyden tutkimista, on mielestäni luonnollista, että se on laajentanut horisonttiaan länsimaiseen kulttuuriin ja teolliseen kaupunkikulttuuriin.² Tämä antaa mahdollisuuden tutkia tanssia ja tanssikulttuureja antropologisesti kaikenlaisissa yhteisöissä ja yhteiskunnissa.

Tanssien on perinteisesti nähty heijastavan yhteisön rakennetta, historiaa, normeja, arvoja ja uskomuksia. Tämä perusnäkemys on edelleen osa antropologiaa, vaikka tutkimus on siirtynyt heijastusteoriasta monimutkaisempaan kulttuurikäsitkseen. Kulttuuriset ilmiöt eivät vain heijasta jotakin pysyvää yhteisö- tai kulttuurirakennetta, vaan kulttuuri muotoutuu jatkuvasti ilmaisuissaan ja myös kulttuurin tuotteet muokkaavat kulttuuria. Tansseja tutkimalla ei vain pyritä saamaan tietoa kulttuurista, vaan *itse tanssi nähdään prosessina, jossa kulttuuri tapahtuu ja tulee olevaksi sekä yksilölle että yhteisöllisesti*.³ Valtakulttuurista poikkeavia tapoja ja merkityksiä sisältävä uusi tanssi ei ole erillinen ”laboratorio”, vaan osa kulttuuria ja yhteiskuntaa ja niiden virtauksia⁴. Uusi tanssi voi luoda myös laajempia kulttuurisia muutoksia.

Kealiinohomokun mukaan mikä tahansa merkittävä muutos kulttuurissa muuttaa myös tanssia ja kulttuurin muutos näkyy tanssissa konsonanssina (yhteensointuvana) tai

¹ Peterson Royce 2002, 18.

² Ks. Peterson Royce 2002, 16.

³ Saarikoski 2003, 11.

⁴ Halonen 1999, 265.

dissonanssina (riitasointuna). Muutos voi tuoda uusia muotoja synkretismin muodossa, jos uusi ja vanha ovat toisiaan täydentäviä. Jos synkretismiä ei tapahdu, voi syntyä erillisiä muotoja ja vanhat muodot voivat muuttua vain harvojen tuntemiksi jäännöksiksi, kunnes syntyy taas uusia tulkintoja, jotka sopivat muuttuviin funktionaalisiin tarpeisiin.¹ Tähän sopii mainiosti esimerkki englantilaisen kansantanssin ja hip hopin yhdistävästä kurssista, johon osallistuin vuonna 2003. Vaikka nämä tanssilajit vaikuttavat ensinäkemältä hyvin erilaisilta, opettaja oli onnistunut saattamaan ne yhteen mielenkiintoisella tavalla, joka vetosi hänen mukaansa erityisesti poikiin. Tanssi on osa kulttuuria, joten muutokset kulttuurissa tai tanssissa muuttavat aina myös toista.

Cynthia Novack käsittää tanssin antropologisen analyysin perustuvan useisiin tärkeisiin kohtiin. Ensinnäkin ruumis ja liike, tanssin välineet, eivät ole vain luonnollisia ilmiöitä, vaan konstruoituja käsitteellisesti ja käytännössä. Toiseksi, tanssi on osa kulttuuria ollen osa laajempia ajatus- ja toimintamalleja. Kolmanneksi, tanssi on ajatusten, tekniikoiden ja instituutioiden vuorovaikutusta, joka on yhteydessä myös niiden ihmisten elämiin, jotka luovat ja katsovat tanssia.² Monet antropologit ovat analysoineet liikesarjoja eri kulttuureissa ja tulkinneet niitä erillisinä kulttuurisina piirteinä. Tällainen tanssiantropologia keskittyy tanssin sosiaaliseen ja julkiseen luonteeseen ja niihin tapoihin, joilla tanssi luo merkityksiä. Kuten kaikki taide, tanssi on sekä esteettistä että sosiaalista. Tanssiesitys on siis aina myös kulttuurinen esitys.³

Novack kritisoi kuitenkin antropologian tutkimusintressejä, joiden kohteena ruumis ja liike ovat olleet hyvin harvoin. Ymmärrys ruumiin ja liikkeen perustavanlaatuisesta roolista ihmisten elämässä on jäänyt pääasiassa syrjään. Toisena ääripäänä ruumis on voitu korottaa ensisijaiseksi todellisuudeksi, koska tutkija on halunnut tasapainottaa mielen ja ruumiin välillä tutkimuksessa vallinnutta epätasapainoa. Tanssihistoriassa taas on tutkittu paljon vain liikettä itsessään irrallaan kaikesta muusta. Taustalla oleva ongelma on kuitenkin se, että mielen ja ruumiin erottelu erottaa nämä kokemuksen aspektit, jotka eivät ole vain läheisesti yhteydessä, vaan myös vaikuttavat toisiinsa.

¹ Kealiinohomoku 1979, 47–48.

² Novack 1990, 13.

³ Novack 1990, 13–14.

Toisen aspektin erottaminen analyysin kohteeksi voi antaa tärkeitä näkökulmia, mutta jos yhtä puolta pidetään koko totuutena, päädytään vääristymään.¹ Sen vuoksi minua kiinnostaa mielen ja ruumiin muodostama kokonaisuus.

Vaikka ihminen on kulttuurin muokkaama olento, hän ei ole pelkkä kulttuurinsa tuote. Ihminen vaikuttaa aina myös itse omaan olemiseensa ja sitä kautta kulttuuriin, jossa elää. Traditio ei ole pysyvä rakennelma, vaan *prosessi*, joka muuttuu ihmisen valintojen myötä. Ajattelemalla aktiivisesti tanssia on mahdollista vaikuttaa myös tanssin muotoutumiseen.²

2.3 Tanssintutkimus yleisesti

Tanssintutkimus yleisesti ja myös länsimaisen taidetanssin tutkimus kulttuurisesta näkökulmasta ovat kasvattamassa suosiotaan. Tanssia voidaan tutkia monesta eri näkökulmasta ja monen eri tieteen alueella. Yleisesti tutkimus on jakautunut lähinnä (1) estetiikkaan ja taiteen tutkimukseen ja (2) tanssiantropologiaan. Tanssi on kuitenkin ollut ja on lapsipuolen asemassa tieteen kentällä. Tanssintutkimuksen vähäisyys on mielenkiintoista, koska tanssi on globaali ja yleisinhimillinen ilmiö.³ Tiedemaailman vastahakoinen suhtautuminen tanssin tutkimukseen johtuu monista seikoista.

Tanssintutkimus on haastavaa. Ongelmana on, kuten muidenkin taiteiden kohdalla, tanssin vaikea sanallistettavuus. Tanssi hetkessä läsnäolevana taiteena ja ruumiin liikkeenä ei kangistu helposti kielen kuvailtavaksi. Se taas aiheuttaa tutkimusongelman, koska tiede perustuu ilmiöiden kuvailuun ja sanalliseen analyysiin.⁴ Myös toimivan ja yleisesti hyväksytyyn liikenotaation puute kärjistää ongelmaa. Erilaisia järjestelmiä on kehitelty useiden vuosisatojen ajan, mutta mikään niistä ei ole saavuttanut edes tutkijoiden enemmistön suosiota. Rudolf Labanin kehittämä liikenotaatio on suosituin, joskin hieman kömpelö. Tanssin kuvaamisen ja analysoinnin vaikeus on vaikuttanut myös sen arvostukseen tutkimuskohteena. Usein tutkijat ovat ratkaisseet ongelman

¹ Novack 1990, 7.

² Parviainen 1994, 48–49.

³ Hoppu 2003, 21. Ks. myös Spencer 1985, 1.

⁴ Ks. esim. Hoppu 2003, 22.

kääntämällä huomion pois itse tanssimisesta ja keskittyneet rakenne- ja teosanalyysiin, historiaan ja tanssin syihin.¹

Suomessa tanssintutkimuksesta on tarjolla ainoastaan yksittäisiä kursseja eri oppiaineissa, vaikka muiden taiteiden tutkimus on osa yliopistoinstituutiota. Kulttuurien tutkimuksessa sen sijaan tanssia on tutkittu osana vallitsevaa kulttuuria, ja selvitetty muun muassa sitä, miten tanssi ilmentää kyseistä kulttuuria ja millä tavalla se vaikuttaa kulttuuriin. Tosin myös antropologit ovat hyljeksineet tanssia.

Tanssin syrjäytymistä kulttuurissamme on edesauttanut ruumiin väheksyminen ja hengen korostaminen kristinuskon parissa. Tanssin historia juontaa juurensa palvontariitteihin ja sen avulla on usein haettu henkistä yhteyttä jumaluuteen, mutta kristinuskossa tanssi on nähty pitkään syntisenä. Ruumiillisuuden ristiriitainen asema on aiheuttanut sen, että tanssilla on ruumiin taiteena ollut länsimaissa hieman epäilyttävä status. Tanssi on myös taidemaailmassa unohdettu marginaaliin, josta se on vasta nousemassa laajemman yleisön tietoisuuteen. Tanssin moniulotteiset mahdollisuudet ovat edelleen tuntemattomia monille, vaikka Suomessa uudet tanssin aluekeskukset toivottavasti tuovat taidetanssia enemmän myös laajemman yleisön tietoisuuteen.

Tanssista ja ruumiin kokemuksista on usein vaikeaa kirjoittaa tieteellisessä formaatissa, koska nämä kaksi toimivat niin eri tasoilla. On myös vaikeaa kirjoittaa lukijoille, jotka eivät välttämättä jaa samankaltaista ruumiillista tietämystä ja kokemusta kirjoitetuista asioista. Ruumiillisen tiedon asema tuntuu olevan nousussa, sillä erilaiset ruumiintietoisuustekniikat kasvattavat jatkuvasti suosiotaan. Kaikki tietämyksemme perustuu kuitenkin viime kädessä ruumiillisuuteemme ja siihen, että hahmotamme asioita ruumiin kautta. Suomen kielen sana *käsittää* on oiva esimerkki tästä. Sen vuoksi ruumiillisuuden ja ruumiinkulttuurin tutkiminen on olennainen osa ihmisen ja kulttuurin tutkimusta.

¹ Hoppu 2003, 22.

2.4 Aikaisempi uskontotieteellinen ruumiillisuustutkimus

Ruumiillisuus ja sen tutkimus on kasvattanut suosiotaan kulttuurien tutkimuksessa 1990-luvulta alkaen. Kulttuurien tutkimuksen perinteinen keskittyminen mielen toimintoihin kuvastaa vanhaa dualistista arvojakaumaa mielen ja ruumiin välillä, mutta nykyinen kehitys näyttää viittaavan toisenlaisen ajattelutavan yleistymiseen. Kulttuurin ruumiillistuminen on perustavanlaatuisen oletus myös uskontotieteellisessä tutkimuksessa. Uskontotieteessä tehdään yhä enenevässä määrin ihmisen kulttuurista ruumista ja ruumiillisuutta käsittelevää tutkimusta, mutta sen kohteena ei juurikaan ole ollut tanssi.

Vaikka ruumiillisuuden tutkimus on kukoistanut vasta viime vuosikymmenen aikana, olisi virheellistä olettaa, ettei sitä olisi ollut olemassa ennen tätä. Ruumis tutkimuksen kohteena *itsessään* on ollut ignoroitu, mutta se on usein vilahtanut tutkimusten taustalla.¹ Fyysisessä antropologiassa ruumis nähtiin keskeisenä jo 1800-luvulta lähtien, jolloin tutkimuksessa pohdiskeltiin kolonialismin ja kulttuurisen imperialismin kontekstissa ihmisen ontologiaa, kun taas sosiologian puolella ruumis on loistanut poissaolollaan. Antropologiassa päädyttiin kuitenkin korostamaan kulttuurin vaikutusta biologisen määräävyyden sijasta ja niin myös ruumiin tutkimus jäi vähemmälle huomiolle.²

Eräänä keskeisimpänä uskontotieteelliseen ruumiillisuuden tutkimukseen vaikuttaneena henkilönä voi pitää Mary Douglasia, jonka pääteos *Purity and Danger* julkaistiin vuonna 1966. Douglasin työ keskittyy tutkimaan ihmisen reagoimista epäjärjestykseen. Ihmisen ensisijainen toimintamalli epäjärjestyksen kohdatessa on hänen mukaansa selittää sitä ja palauttaa järjestys asioiden systemaattisella luokittelulla. Pääasiallinen luokittelun kohde on historiallisesti ollut ihmisruumis. Douglas pystyi käyttämään ajatusta ruumiin rajoista sosiaalisen systeemin metaforana selittämään kulttuuristen muotojen laajaa kirjoa. Erityisesti hän toi ruumiin kulttuurisen analyysin antropologisen teorian keskiöön.³

¹ Thomas 2003, 13.

² Thomas 2003, 13, 15–16; Turner 1991, 1–3.

³ Turner 1991, 5.

Douglasin ajatuksia ruumiin rajoista ja niiden puolustamisesta yhteisön rajoina käytetään edelleen uskontotieteellisessä tutkimuksessa. Hyökkäyksille altis tai vaarassa oleva yhteisö kontrolloi rajojansa ja ruumiitansa paljon tarkemmin kuin yhteisö, jossa vaara ei ole niin aktuaalinen. Tämä ilmenee myös Anu Salmelan tutkimuksessa Turussa asuvista somalinoisista. Salmela sai selville, että pukeutumiseen liittyvät määräykset eivät kotimaassa olleet olleet lainkaan yhtä tiukkoja kuin uudessa tilanteessa vieraassa kulttuurissa, jossa yhteisö on jatkuvassa ”taistelutilanteessa” identiteettinsä säilyttämisen puolesta.¹

Anne Puuronen on käsitellyt ruumiillisuutta anoreksian näkökulmasta väitöskirjassaan *Rasvan tyttäret* (2004) sekä useissa eri artikkeleissa. Hän käsittelee ruumista poliittisena kenttänä, jonka kautta nuoret naiset ottavat kantaa vallitseviin kauneusideaaleihin ja naisen malleihin. Hallitsemalla fyysistä olemustaan he tuntevat voivansa hallita myös elämäänsä. Taina Kinnunen puolestaan tarkastelee väitöstutkimuksessaan *Pyhät bodarit* (2001) bodariutta ja ruumiillisuutta pyhän käsitteen avulla. Ruumiin muokkaamisesta on tullut tutkittaville pyhä projekti, jossa ruumis uskonnollistuu. Tavoitteena oleva täydellinen ruumis nähdään onnen huipentumana, mutta ruumiinmuokkaus rakentaa myös yhteisöllisyyttä. Viimeaikaista uskontotieteellistä ruumiillisuuden tutkimusta edustaa myös Terhi Utriainen, joka on tutkinut naisen ja kuoleman sidosta teoksessa *Läsnä, riisuttu, puhdas* (1999) ja puettua ja alastonta ruumiista kirjassa *Alaston ja puettu, Ruumiin ja uskonnon äänet* (2006). Ulla Halonen on tutkinut uutta tanssia ja kontakti-improvisaatiota uskontotieteellisestä näkökulmasta avaten erittäin kiinnostavia ulottuvuuksia tanssiin ja ruumiillisuuteen artikkeleissaan *Buddhan kaltaiseksi: sukupuoli- neutraalia ja egotonta tilaa tavoittelemassa* (1999) sekä *Ruumiillisuus ja muuttuva maailmankuva* (1997). Hän on ollut eräs innoittajistani tämän työn kysymyksenasettelua pohdiskellessani.

Ruumiillisuutta on avattu uskontotieteelliselle ymmärrykselle monipuolisista näkökulmista, mutta tanssi on ollut tutkimuksen kohteena vain harvoin. Kiinnostavinta on, että vaikka ruumiillisuus on tutkimuskohteena yleistynyt, ei usein edelleenkään tutkita

¹ Salmela 2004.

liikkuvaa tai tanssivaa ruumista. Olisi tärkeää muistaa, että ruumiillisuus ei ole muuttumaton palikka, vaan ihminen on liikkuva, elävä kokonaisuus. Fenomenologisessa ruumiillisuuden tutkimuksessa painotetaan, ettei meillä vain ole ruumista, vaan että me olemme ruumiimme. Eletyn, koetun ruumiin käsite tarjoaa yhdessä muiden lähestymistapojen kanssa monipuolisemman näköalan ruumiillisuuden tutkimukseen.¹ Suomalaisessa tanssintutkimuksessa on käytetty paljon fenomenologisia ruumisteorioita, mikä osaltaan kuvastaa ruumiillisuuden tutkimuksessa meneillään olevaa muutosta (mm. Kirsi Monni 2004, Olemisen poeettinen liike; Leena Rouhiainen 2003, Living Transformative Lives).

2.5 Kulttuurisen tanssintutkimuksen paikantuminen uskontotieteeseen

Kulttuurien tutkimuksen näkökulmasta ihminen, maailma ja kulttuuri eivät ole toisistaan erillisiä, vaan sisältyvät toisiinsa. Maailmaa ja ihmisen siitä luomaa kuvaa on mahdotonta erottaa sekä ihmisestä itsestään että niistä kulttuuriympäristöistä, joissa hän on kasvanut ja elänyt. Ihmistä kulttuurisena olentona määrittävät erityisesti ruumis ja fyysinen tila, johon hän paikantuu yksilönä ja osana kollektiivia.² Kulttuurin ruumiilliset aspektit, ja tanssi yhtenä esimerkkinä niistä, on kiinnostava tutkimuskohde myös uskontotieteilijälle.

Uskonto paikantuu monin eri tavoin. Se on käsite, jolla voidaan viitata nykyisin monenlaisiin ilmiöihin. Uskontotieteilijä voi löytää uskontoa sellaisistakin paikoista, joissa tavallinen ihminen ei sitä välttämättä näe. Veikko Anttonen ja Teemu Tairan (2004) mukaan uskonnon perustava sijainti on ihmisen mielen ja ruumiin muodostama kokonaisuus, jossa selvää rajaa itsen ja yhteisön välille ei voi eikä tarvitsekaan vetää. Uskonto on verrattavissa kieleen, musiikkiin ja tanssiin, jotka yhtä lailla ovat ruumis- ja yhteisöperusteisia viestintämuotoja. Uskonto on siis inhimillistä ja kulttuurisidonnaista.³

W. Richard Comstock loi 1980-luvulla uskonnolle avoimen määritelmän, jolla hän pyrki purkamaan käsityksen uskonnosta suljettuna, selvärajaisena kategoriana. Hänen

¹ Thomas 2003, 28–29.

² Anttonen 1996, 19.

³ Anttonen & Taira 2004, 19–20. Vrt. kommunikatiivinen teoria tanssista, luku 2.5.

ajatuksensa oli, että määritelmällä ei ole muuta merkitystä kuin se, että sen avulla voidaan luoda lähtöasetelma, jolla tutkimusaineisto rajataan tutkimusongelman ratkaisua varten. Määritelmä on kuin dynaaminen instrumentti, jonka avulla voidaan tutkia tuntematonta.¹

Tutkija voi myös käyttää uskonnon ideaa heuristisesti. Se tarkoittaa, että tutkimusasetelmasta riippuen melkein mikä tahansa voi olla uskontoa. Olennaista on, että uskontoa ei tarvitse määrittää, vaan ”rinnastus riittää välittämään ajatuksen uskonnonkaltaisuudesta tarkasteltavassa kulttuuri-ilmiossa”.² Uskonto paikantuu näin ollen kulttuuriin ja kulttuurisiin tilanteisiin, jolloin uskonnon suljettua määritelmää ei välttämättä tarvita³. Uskontotieteellisessä tutkimuksessa ei Anttonen (1996) mukaan yleensä voida ottaa lähtökohdaksi uskontoa, vaan kulttuuri⁴. Tässä pro gradu -tutkielmassa rinnastan tanssin käsitteen ja tanssin kulttuurisena ilmiönä uskontoon. Myös Anttonen ja Taira toteavat, että kiinnostavia saattavat olla erityisesti sellaiset ilmiöt, joita lähestytään ”uskontoisina”⁵. Bradd Shore (1996) puolestaan toteaa, että tanssilajit ovat institutionalisoituja kulttuurisia malleja, jotka heijastavat yhteisön ylläpitämiä konventioita⁶. Tämä pitää paikkansa sekä tanssin että uskonnon kohdalla.

2.6 Kommunikatiivinen teoria tanssista

Tanssin tutkimus nojaa edelleen muutamiin klassikoihin, joihin viitataan lähes joka tutkimuksessa. Eräs näistä on Judith Lynne Hannan 1979 ilmestynyt teos *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Hannan teos perustuu ajatukselle, että tanssiminen kuuluu ihmisyyteen ja ihmiskunta ilmaisee itseään ja kommunikoi lähes universaalisesti tanssien. Tanssi kietoutuu ihmiselämään monin tavoin: mm. kommunikaatioon ja oppimiseen, uskomusjärjestelmiin, sosiaalisiin suhteisiin ja poliittiseen dynamiikkaan, rakastamiseen ja kiistelyyn, kaupungistumiseen ja muutokseen.

¹ Ks. Anttonen & Taira 2004, 33–34 < Richard W. Comstock 1984, Toward Open Definitions of Religion. – *Journal of the American Academy of Religion* 52: 499-517.

² Anttonen & Taira 2004, 38.

³ Anttonen & Taira 2004, 38, 40.

⁴ Anttonen 1996.

⁵ Anttonen & Taira 2004, 42.

⁶ Shore 1996, 52.

Se on kulttuurisesti määrittynyt kommunikaatiomuoto, joka opitaan sosiaalisen kokemuksen kautta. Näin ollen se on yhteismitallinen muiden kulttuuristen muuttujien, kuten sosiaalisten roolien, iän, sukupuolen ja luokan kanssa. Liikkumistyyli, rakenteet ja tarkoitukset heijastavat ryhmän vuorovaikutusmalleja. Yksilön tanssi muotoutuu sekä kulttuurin vaikutuksesta että yksilöllisistä kokemuksista.¹

Tanssia voidaan Hannan mukaan katsoa monesta eri näkökulmasta. Tanssi on:

- 1) Fyysistä käyttäytymistä: Liike, organisoitu energia, on tanssin ydin; tanssiminen on erottamaton tanssijasta, luoja ja instrumentti ovat sama.
- 2) Kulttuurista käyttäytymistä: Kansan arvot, asenteet ja uskomukset määrittävät tanssin käsitteellistämistä ja sen fyysistä ilmiä.
- 3) Sosiaalista käyttäytymistä: Sosiaalinen elämä on välttämätöntä ihmiselle, ja tanssi heijastaa ja vaikuttaa sosiaalisen organisaation muotoihin (yksilöiden suhteisiin ryhmän sisällä ja ryhmien välillä).
- 4) Tanssi on psykologista käyttäytymistä: Se sisältää kognitiivisia ja emotionaalisia kokemuksia yksilön henkilökohtaisesta ja kollektiivisesta elämästä.
- 5) Ekonomista käyttäytymistä: Elannon ansaitseminen tai sijoittaminen tanssin opiskeluun tai esitysten seuraamiseen.
- 6) Poliittista käyttäytymistä: areena poliittisten asenteiden ja arvojen artikuloimiseen.
- 7) Tanssi on kommunikatiivista käyttäytymistä – kehon kieltä.²

Ihmiset liikkuvat ja kuuluvat liikeyhteisöihin ihan samalla tavalla kuin he puhuvat ja kuuluvat puheyhteisöihin. Voidaan katsoa, että on olemassa kineettisiä (*kinetic*) ”kieliä” ja ”murteita”, jotka opitaan kulttuurin jäsenenä kuten puhe ja jotka sopivat yhteen puheen, kielten ja murteiden kanssa.³ Kommunikaation kautta ihmiset oppivat kulttuurin: ryhmän jakamat arvot, uskomukset, asenteet ja käyttäytymisen. Sillä tavalla he myös ottavat osaa

¹ Hanna 1979, 69.

² Hanna 1979, 3–4.

³ Lomax 1968, 229.

kulttuurin dynaamiseen ja aina muutoksessa olevaan prosessiin. Kehollinen kommunikaatio on tärkeä osa merkitysten rakentumisesta.¹

Hannan tutkimuksen taustalla on tanssin kommunikatiivinen teoria (*communicative theory of dance*), joka tarkoittaa tanssia ajattelun, aistimisen, tuntemisen ja liikkumisen ilmaisevana muotona, joka voi heijastaa tai vaikuttaa yksilöön ja yhteiskuntaan. Vaikka teoria on johdettu eri alojen tutkimusperinteitä hyväksi käyttäen, on sille ominaista antropologinen peruserä: Merkitys muodostuu kokonaisuudesta.²

3 TANSSI JA HENKISET PERINTEET

3.1 Kysymys tanssin alkuperästä

Tanssin alkuperästä on olemassa monenlaisia käsityksiä. Tanssi käsitetään ihmisen perusolemiseen kuuluvaksi ja usein mainitaan, että jo luolamaalauksissa kuvataan tanssivaa ihmistä. Useat afrikkalaiset heimot uskovat tanssin saaneen alkunsa tietyn jumaluuden antamana. Hindulaisissa myyteissä taas maailman loi Shiva Nataraja, Tanssin Herra (*Lord of the Dance*), joka lähetti myytin mukaan sykkiviä ääniaaltoja aineen läpi herättäen sen eloon, jolloin aine alkoi tanssia hänen ympärillään. Shiva luo ja ylläpitää universumia tanssimalla ja tanssimalla hän myös tuhoaa.³

Ei ole mitään keinoa saada selville tanssin todellista alkuperää, vaikka siitä on olemassa monenlaisia selityksiä. Jotkut teoriat ehdottavat, että tanssi syntyi välineellisesti, auttamaan ihmistä selviämään tuntemattomista tapahtumista. Spontaani liike oli yksi keino lievittää tunneperäistä jännitystä, joka syntyi jatkuvasta henkiinjäämisen taistelusta. Tunteet muutettiin symbolisiksi liikkeiksi, jotka palvelivat yksilöä ja yhteisöä. Näin tanssin, yleisinhimillisen ilmiön, motiivina oli osittain yksilön ja ryhmän säilyttäminen, erityisesti olemassaolon rajatapauksissa. Tanssi muuttui elämän mukana. Niinpä tanssin

¹ Hanna 1979, 4.

² Hanna 1979, 5.

³ Wosien 1974, 7; Hanna 1987, 205.

muutokset tapahtuvat suhteessa kulttuurin muutoksiin, usein niin, että tanssi indikoi kulttuurin tarpeita.¹

Tanssiminen on Ellis Havelockin (1983) mukaan ihmiselle ominaista kuten uskonto. Jotkut tutkijat uskovat, että kaiken tanssin alkuperä on uskonnollisessa tanssissa. Toisaalta alkuperäiskansojen kulttuureissa on vaikeaa erottaa uskontoa tai tanssia erilliseksi käsitteeksi itse elämän kokonaisuudesta. Alun perin tanssi olikin (uskonnollisen) ihmisen kokonaisuuden ilmaisua. Tanssi oli samalla sekä palvontaa että rukousta ja maailman kosmiseen kontrolliin osallistumista.² Myös uskontotieteilijä R. R. Marett käsitti alkuperäiskansojen uskonnon tanssitukseksi. Liike ja tunne olivat hänen mielestään merkittäviä uskonnon olemuksessa.³

Tanssi ihmisen kokonaisuuden ilmaisuna ja maailman kosmiseen kontrolliin osallistumisena sopii myös Mircea Eliaden (2003) pohdiskeluihin ”primitiivisen” ihmisen uskonnollisuuden olemuksesta. Uskonnollinen ihminen on tuolloin mikrokosmos, joka on osa kosmosta ja sen pyhyttä. Hän ei ole yksin (kuten moderni ihminen), vaan osa kosmosta ja jatkuvasti vuorovaikutuksessa sen kanssa. Uskonnollisen ihmisen tapa olla olemassa suhteessa maailmaan on tuolloin ”avoin”. Elämä saa merkityksensä tapahtumista, jotka tulkitaan uskonnollisessa viitekehyksessä. Myös ihmisen ruumis on osa pyhää kosmosta ja ruumiillisuus saa erilaisen merkityksen kuin modernilla ihmisellä, jonka ruumiilta puuttuu uskonnollinen tai henkinen merkitys. Eliaden mukaan kaupunkikristityn uskonnollinen kokemus ei ole enää ”avoin” kosmokselle, vaan siitä on tullut yksityinen kokemus.⁴

Filosofi David Michael Levin (1983) katsoo, että ennen kuin tanssista tuli taidetta (tanssia tanssin vuoksi), tanssi tapahtui rituaalisesti pyhitetyssä paikassa. Tanssi oli ekstaattista, mystistä juhlintaa ja palvonnan muoto, jonka avulla voitiin kutsua yliluonnollisia voimia. Sitten sosiaaliset tanssit valtasivat alan, kunnes 1800-luvulla

¹ Hanna 1979, 50–53. Tanssin alkuperästä on olemassa uskomattoman paljon erilaisia mielipiteitä ja teorioita, jotka ovat usein vastakkaisia (Kealiinohomoku 1983, 534).

² Havelock 1983, 478–479.

³ Marett 1914, xxxi.

⁴ Eliade 2003, 186–195.

tanssi kehittyi itsenäiseksi taidemuodoksi, jota esitettiin lavalla. Se palasi erityiseen paikkaan, mutta tällä kertaa paikka oli maallinen, ei pyhä perinteisessä mielessä.¹

3.2 Tanssin suhde yliluonnolliseen

On kiinnostavaa, että ihmiset ovat yleisesti uskoneet olevansa suhteessa yliluonnolliseen tanssin avulla. Monissa uskonnollisissa traditioissa tanssiminen tuo ihmiset yhteen ja esitystä merkittävämpää on läsnäolo ja yhdessäolo tekemisessä. Pyrkimyksenä ei kuitenkaan ole vain yhteys ihmisten välillä, vaan myös yhteys jumalaan. Tanssi on keino ja ekstaattinen kokemus, jolla yhteys jumalaan saavutetaan. Tanssin merkitys on siis kokonaisuudessa.² Esimerkiksi brasilialaisen candomblé-uskonnon tanssien ymmärretään ruumiillistavan ne uskomukset, jotka sitovat yhteisön yhteen. Candomblé-tanssit kirjoittavat uudelleen niitä tanssivien ruumiiden merkityksiä ja luovat yhteisöllisyyttä. Tämä näkemys poikkeaa voimakkaasti länsimaisesta tavasta ajatella tanssia, jossa tanssi nähdään yksilöllisen esiintyjän ilmaisuna.³

Tanssi uskonnollisessa ilmaisussa, kommunikaatiossa ja instrumentalismissa voidaan Hannan (1979) mukaan jakaa neljään laajaan kategoriaan, jotka voivat olla myös limittäin.

1. palvonta tai kunnioitus
2. yliluonnollisen voiman välittäminen
3. vaikutus muutokseen
4. yliluonnollisen ruumiillistuminen
 - a) sisäinen transformaatio: henkilökohtainen possessio
 - b) ulkoinen transformaatio: naamiot⁴

Palvonta tai kunnioitus voi tapahtua monella tavalla. Monissa ghanalaisissa ryhmissä julkinen palvonta ei ole hiljaista mietiskelyä vaan pikemminkin toimintaa: puhetta,

¹ Levin 1983, 86–87.

² Parviainen 1994, 47–48.

³ Thomas 2003, 151.

⁴ Hanna 1979, 106–125.

musiikkia ja liikettä. Myös monet alkuperäiskansat, Raamatun juutalaiset, hindut, shakerit ja sufit tanssivat jumaluksiensa kunniaksi. Tanssin kautta yksilö voi ottaa myös välittäjän roolin, jonka kautta erityiset voimat voivat päästä tähän todellisuuteen. Esimerkiksi kaksosten saaminen Ugandan Baganda-kansan keskuudessa johtaa siihen, että vanhemmat käyvät tanssimassa muiden puutarhoissa johtaakseen epätavallisen hedelmällisyytensä kasvillisuuteen. Myös monissa muissa hedelmällisyysriiteissä yritetään tanssin avulla vaikuttaa kasvien kasvuun.¹ Itselläni on vastaavanlainen esimerkki ajalta, jolloin asuin muutaman kuukauden Intiassa Paharia-kansan² parissa vuonna 2000. Kylästä löytyi tuolloin harvinainen käärme, mitä pidettiin poikkeuksellisen onnen merkinä. Sen vuoksi kylän miehet kävivät tanssimassa perinteisen tähän tarkoitukseen luodun käärmetanssin lähiseudun muissa kylissä välittääkseen hyvää onnea myös heille.

Tanssi voi myös vaikuttaa esimerkiksi saamalla aikaan muutoksia yliluonnollisten olentojen luomissa asioiden tiloissa tai valmistamalla yksilöitä tai ryhmiä saavuttamaan uskonnollisen ideaalitalan. Esimerkiksi shakerit uskovat tanssin avulla vapautuvansa synneistä ja lihallisesta halusta, ja näin saavuttavansa puhtaan sielun. Muutoksiin kuuluvat myös siirtymäriitit, joissa tanssi kommunikoi metaforisesti siirtymistä statuksesta toiseen. Zambiassa Bemba-kansan naiset järjestävät tytöille initiaatio-riitin, jossa heidät ”tanssitaan” statuksesta ja roolista toiseen. Naiset uskovat, että yliluonnolliset voimat osallistuvat tämän siirtymän toteutumiseen. Yliluonnollisen ruumiillistuminen taas on tyypillistä monissa uskonnollisissa traditioissa, joissa uskova antaa ruumiinsa suojelushengen käyttöön. Esimerkiksi kuubalaisessa santeriassa on tavallista, että henkien possessio tapahtuu juuri tanssin kautta. Possessio voi tapahtua myös ei-toivottuna, eli invaasiona. Silloin tanssia saatetaan käyttää välineenä vapauttamaan henkilö tästä tilasta. Yliluonnollinen voi ruumiillistua myös naamiotanssien kautta. Ne liittyvät erityisesti esi-isien palvontaan. Naamiotanssit

¹ Hanna 1979, 107, 110–111; Hanna 1987, 206–207.

² Pahariat ovat Intian adivaseja eli alkuperäisväestöä. Heitä asuu pieni määrä Biharin osavaltiossa, Santhal Parganasin alueen kukkuloilla luonnon keskellä kylissä, joihin ei ole tehty teitä eikä vedetty sähköä.

vahvistavat yliluonnollisen voiman tukea yksilön ja yhteisön hyvinvoinnille, tukevat sopivaa käytöstä ja esittävät metaforisesti avainkysymyksiä.¹

Tanssi toimii usein välittäjänä yksilön ja yhteiskunnan, ihmisen ja yliluonnollisen, ajan ja tilan, hyvän ja pahan välillä. Tanssilla on valta luoda toinen maailma, virtuaalitodellisuus.² Tätä käytetään edelleen hyväksi tanssin esityskäytännöissä. Tietokoneaikana elävät esitykset pitävät edelleen paikkansa mielestäni juuri sen vuoksi, että ne kykenevät aika ajoin luomaan virtuaalitodellisuuden reaaliajassa ja -tilassa. Tanssiesityksiä voidaankin pitää rituaaleina³, jotka asettuvat erilleen arjen käytännöistä. Tanssi ”välittävänä” keinona yhdistää vastakohdat kokonaisuudeksi, jossa ilmeisen epäyhtenäinen yhdistyy ja aukot ylittyvät. Ihmisen kaipuu yhtenäisyyteen näyttää houkuttelevan häntä pyrkimään elämässä kohtaamiensa vastakkaisten voimien tasapainottamiseen.

Tanssi voi johtaa myös muuttuneisiin tietoisuuden tiloihin, joista esimerkkeinä ovat shamanistiset käytännöt ja vaikkapa turkkilaiset pyörivät dervissit (ks. lisää luku 3.2.2). Tanssi on myös yksi tapa rukoilla, ylistää ja kiittää jumaluuksia⁴.

3.3 Tanssi ja uskontoperinteet

3.3.1 Kristinusko: Shakerit

Kristinuskon viha–rakkaus-suhde ruumiiseen ja mieli–ruumis-dikotomian hyväksyminen on johtanut sekä positiivisiin että negatiivisiin asenteisiin tanssia kohtaan. Kristuksen tunnustaminen lihallisena ihmisolentona on vaikuttanut siihen, että kristinuskossa ihmisruumis voidaan nähdä myös temppelinä. Jo apostoli Paavali totesi, että ”ruumis on Pyhän Hengen temppeli”⁵. Kristuksen ruumis ja veri ovat symbolisesti myös osa ehtoollista. Toisaalta kristinusko on tuominnut lihallisuuden kaiken pahan alkuna ja

¹ Hanna 1979, 112, 114, 118, 120–121; Hanna 1987, 208.

² Hanna 1979, 126.

³ Ks. esim. Turner 1987; Vuori 1997.

⁴ Hanna 1979, 187.

⁵ 1 Kor. 6:19.

pyrkinyt ylittämään sen ¹. Myös kristinuskon symbolit, risti ja ruumiin ristiinnaulitseminen, kertovat perustavanlaatuisesti kristillisestä maailmankatsomuksesta suhteessa ruumiillisuuteen. Kristinuskon oppi puhuu myös ruumiin ylösnousemisesta, mutta ylösnousemukselle ei kuitenkaan ole ristiinnaulitsemista vastaavaa symbolia, eikä tämä ylösnoussut ruumis ole olemassa maan päällä. Levin väittääkin, että kristityt eivät usko ruumiin pyhyyteen, ainakaan tässä elämässä. Tämä vaikuttaa myös heidän suhtautumiseensa tanssiin ruumiintaiteena.²

Kristinuskon syntyvaiheissa tanssin asema kristillisessä filosofiassa sai vaikutteita kahdesta lähteestä: juutalaisten ja kristinuskoon kääntyvien pakanoiden kulttuureista³. Tanssi oli arvostettu osa juutalaisten uskontoa ja Vanhassa testamentissa viitataan usein tanssimiseen, joka liitetään ylistykseen, riemuitsemiseen ja karkelointiin⁴. Juutalaisille harras tanssi ilmensi sitä, ettei mikään osa ihmistä ollut Jumalan rakkauden ulkopuolella⁵. Toisaalta kreikkalaiset, juutalaiset ja kristityt osallistuivat myös ikivanhoihin rituaalitansseihin, joilla yritettiin vaikuttaa hedelmällisyyteen tai elannon hankintaan. Osa näistä oli hillittömiä, aistillisia tansseja, joihin yhtyminen koettiin uskonnon halventamisena. Se johti ajoittain tanssin leimaamiseen vaaralliseksi.⁶

Varhaisten kristittyjen jumalanpalveluksissa oli luultavasti tanssia heprealaisen tanssiperinteen mukaisesti ja myös Uudesta testamentista löytyy muutamia mainintoja tanssimisesta⁷. Sitten kristinusko alkoi suhtautua tanssiin ja yleensä ruumiillisuuteen kielteisesti, ja Toledon kirkolliskokous vuonna 589 tuomitsi tanssin kirkossa. Teologi J. G. Davies (1984, 1999) kirjoittaa, että kristinuskon ensimmäisten tuhannen vuoden

¹ Hanna 1987, 204.

² Levin 1983, 87.

³ Friedland 1987, 213.

⁴ Ingber & Manor 1998, 526; Coleman 1995; Davies 1999, 771. Esim. 2. Moos. 15:20–21 Naisprofeetta Mirjam – otti käteensä rumpun, ja kaikki naiset seurasivat häntä tanssien ja rumpua lyöden. Mirjam viritti laulun: – Laulakaa ylistystä Herralle – ; Psalmi 149:3 Ylistäkööt tanssien hänen nimeään, soittakoot hänen kiitostaan rummuin ja harpuin!

⁵ Hanna 1987, 204.

⁶ Hanna 1987, 204.

⁷ Friedland 1987, 213; Kotiranta 2005, 9. Matt. 11:17 Me soitimme teille huilua, mutta te ette tanssineet, me pidimme valittajaisia, mutta te ette itkeneet mukana. Luuk. 15:25 ”Tuhlaaja-poika -vertaus”: Vanhempi poika oli pellolla. Kun hän sieltä palatessaan lähestyi kotia, hän kuuli laulun, soiton ja tanssin. Luuk. 6:23 Iloitkaa silloin, hyppikää riemusta, sillä palkka, jonka te taivaassa saatte, on suuri.

aikana sen johtajat eivät rohkaisseet tanssimiseen, ainakaan kirkoissa. Tanssi alettiin nähdä ”irstailevana ajanvietteenä”. Kiellosta huolimatta tanssitraditio jatkui, vaikkakin etääntyen liturgisesta käytöstä.¹ Keskiajalla tanssiminen levisi taas kirkkoihin, mutta reformaation voidaan katsoa osaltaan lamaannuttaneen tanssin uudelleen kristinuskossa². Älyn korostaminen ja ruumiillisuuden väheksyminen aiheuttivat sen, että tanssi alettiin liittää pakanallisiin juuriinsa ja protestanttinen papisto alkoi suhtautua tanssiin syntinä. Luther itse hyväksyi tanssin kristillisen tapakulttuurin muotona, vaikkei sitä jumalanpalvelukseen liittänytkään.³

Kristinuskon levitessä ympäri maailmaa se on saanut vaikutteita paikallisista kulttuureista ja niiden suhteesta tanssiin. Kristillisen Jumalan kunniaksi tanssitaan esimerkiksi Zaireissa, jossa tanssi on ollut osa liturgiaa vuodesta 1988. Myös muissa afrikkalaisissa kirkoissa tanssitaan.⁴ Tanssin asema kristinuskossa ja länsimaisessa kulttuurissa on mielestäni monimutkainen palapeli, jolle ei voida osoittaa yhtä vaikuttajaa. Se on kristinuskon sisäisten käsitysten lisäksi sidoksissa myös yleiseen kulttuuriseen viitekehykseen ja ajattelumalleihin. Länsimaisen kulttuurin piirissä shakerit ovat mielenkiintoinen esimerkki kristinuskon ja tanssin suhteesta, sillä heidän jumalanpalveluksissaan tanssilla on tärkeä osa. Olen valinnut Shaker-liikkeen esimerkiksi juuri sen vuoksi, että se haastaa yleisen käsityksen tanssista kristinuskon sisällä. Myös monissa lähdekirjoissa mainitaan juuri shakerit tanssin ja kristinuskon suhdetta käsiteltäessä. Vaikka Shaker-liike on kristinuskon lahko, jonka periaatteet poikkeavat valtakristillisyydestä, pidetään sitä osana kristinuskoa.⁵

Shaker-liike eli United Society of Believers syntyi Manchesterissä Englannissa 1700-luvun alkupuolella kveekari-liikkeen sisällä. Sen kannattajia kutsuttiin aluksi nimellä Shaking Quakers, mutta liike erkani pian kveekareista omaksi lahkokseen. Shakers oli alun perin halventava nimitys, jota liikkeen kannattajat alkoivat kuitenkin käyttää pian itsekin. Nimitys tuli shakereiden jumalanpalveluksista, joissa he ylistivät Jumalaa ja

¹ Davies 1984, 45; Davies 1999, 772.

² Davies 1999, 772.

³ Daniels 1981, 55–56.

⁴ Davies 1999, 772.

⁵ Kristillinen tanssi on nykyään kasvattanut suosiotaan, ks. esim. Kotiranta 2005.

pyrkivät vapautumaan synneistä sanattomin lauluin ja kiihkeään tärinään ja vapinaan yltyvin tanssein. Liikkeen johtohahmoksi nousi Mother Ann Lee (1736-1784). Hän piti itseään Kristuksen naispuolisena inkarnaationa ja luvattuna toisena tulemisena maan päälle, Isä-Äiti Jumalan feminiinisenä ilmentymänä.¹

Voimakkaasti valtavirtakristinuskosta poikkeavat näkemykset aiheuttivat shakereiden vainoamista ja Mother Annin visiota seuraten pieni ryhmä lähti valtameren taakse New Yorkiin 1774. Vaikean alun jälkeen shakerit vakiinnuttivat asemansa yhteiskunnassa tapahtuneen uuden uskonnollisen heräämisen jälkeen. Shakerit ovatkin yksi harvoista 1700–1800-lukujen kommunitaaristen ja milleniaaristen ryhmien menestystarinoista.²

Shakerit muodostuivat pääosin lukutaidottomista tehdastyöläisistä ja painottivat uskossaan sen takia omakohtaisia uskonnollisia kokemuksia ja suullista perinnettä. Shakereiden teologiassa keskeisessä asemassa on käsitys jumaluuden jakautumisesta pyhän kolminaisuuden sijasta kahteen osaan, feminiiniseen ja maskuliiniseen, ja sitä seuraava naisen ja miehen tasa-arvoisuus myös arkielämässä. Tärkeää heidän uskossaan on ehdoton selibaatti, joka helpottaa tasa-arvon toteutumista. Muita keskeisiä elementtejä shakereiden uskossa ja elämässä ovat yksinkertainen elämä, pasifismi, eristäytyminen maailmasta, syntien tunnustaminen, yhteisomistus ja omistautuminen työlle. Shakereiden uskomuksista on vaikea tehdä perustavaa yhteenvetoa myös sen takia, että ryhmä on omasta päätöksestään eristäytynyt lähes täydellisesti 1960-luvun jälkeen. Tärkein syy on kuitenkin se, että ryhmä muokkaa näkemyksiään aina uusien johtajien mukaan.³

Koska shakerit uskovat tiukkaan selibaattiin, he pitivät aikaisemmin yllä yhteisöään kääntymisten ja adoptioiden avulla. Parhaimmillaan heitä oli noin kuusi tuhatta (vuosina 1830–1840), mutta nykyisin shakereita on elossa vain muutamia Sabbathday Laken yhteisössä, Mainessa Yhdysvalloissa. Yhteisö on myös päättänyt olla ottamatta uusia jäseniä, joten shaker-liikkeellä ei näytä olevan tulevaisuutta.⁴

¹ Roberts 1990, 174–175.

² Harlan 1998; Roberts 1990, 175.

³ Harlan 1998.

⁴ Harlan 1998; Roberts 1990, 176.

Shakereille tanssi ja laulu olivat pääasiallisia keinoja kunnioittaa Jumalaa¹. Asetelma on erittäin mielenkiintoinen, sillä he uskoivat myös voimakkaasti dualismiin ja halusivat ylittää ruumiillisuuden. Mother Ann oli vakuuttunut, että seksuaalisuus oli kaiken pahan ja kärsimyksen syy maailmassa. Hanna (1987) näkee shakereiden tanssin tunteiden kanavointina tilanteessa, jossa miehet ja naiset asuvat yhdessä, mutta selibaatissa ja ankarissa oloissa. Hän tulkitsee tanssin sarjaksi liikkeitä, jotka vastasivat seksuaalista kokemusta energian kohoamisesta ja rentoutumisesta.²

Varhaisen kauden shaker-jumalanpalvelukset olivat spontaaneja, kovaäänisiä, kaaosmaisia ja tunteikkaita. Ihmiset vapisivat, huusivat, tanssivat, lauloivat, nytkähtelivät ja puhuivat kielillä; jokainen ilmensi uskoaan yksilöllisesti. Tanssiminen oli vapaata ja saattoi sisältää myös lattialla kierimistä. Myöhemmin shakerit kuitenkin kehittivät jumalanpalveluksiinsa tarkasti määrätyn rituaalisen kaavan. Tanssimisesta tuli kontrolloimattoman tunteenilmaisun sijasta mieluinen velvollisuus. Tanssin tarkoituksena oli kuitenkin edelleen ravistaa pois synnit. He loivat tuhansia lauluja ja monia tansseja, joista molemmat olivat tärkeä osa shakereiden jumalanpalveluksia. Tanssit olivat rakenteeltaan monimutkaisia ryhmätansseja, joilla oli systemaattinen muoto. Heillä oli kierteleviä tansseja, eteen ja taakse neliön muodossa liikkuvia vuorotansseja, marsseja, piiritansseja, pyöriä tansseja, jne. Miehet ja naiset tanssivat erikseen omina vastakkaisina muodostelmina. Käsien ja jalkojen asennot olivat alkuvuosina hyvin symbolisia: Käsien ravistelu alaspäin vapautti lihallisuudesta. Kämmenten avaaminen ylöspäin taas representoi avoimuutta Jumalan hengelle ja ikuiselle elämälle. Myös lapset opetettiin istumaan ja tanssimaan kämmenet ylöspäin jumalanpalveluksen aikana.³

Vaikka shaker-yhteisöt alkoivat kadota 1900-luvun puolivälissä, heidän kulttuurinsa herätti kiinnostusta varsinkin taiteen modernistisen liikkeen sisällä. Modernin tanssin tunnettu edustaja ja uudistaja, Doris Humphrey, teki shakereista tanssiteoksen, joka kuvasi heidän uskonnollisuuttaan leimaavaa palavaa intoa ja hartautta⁴. Shakereiden oma laulu- ja tanssiperintö jatkaa eloaan niitä esittävien ryhmien kautta. Shakerit kiinnostavat

¹ Youngerman 1987, 228.

² Hanna 1987, 208; Roberts 1990, 174.

³ Roberts 1990, 176–178; Davies 1984, 67; Hanna 1987, 208.

⁴ Youngerman 1987, 228; Barzel 2007.

myös nykytaiteilijoita, sillä suomalaisen koreografin Tero Saarisen vuonna 2004 ensi-iltansa saanut, suuren menestyksen maailmalla saavuttanut Borrowed Light -tanssiteos on shakereiden innoittama ja sen musiikkina käytetään heidän musiikkiansa.

On kiinnostavaa, että shakereiden alkuaikojen jumalanpalvelukset muistuttivat mm. alkuperäiskansojen uskonnollisia rituaaleja, joissa yliluonnolliseen ajatellaan usein oltavan yhteydessä omakohtaisen, mutta samalla yhteisöllisen fyysisen kokemuksen välityksellä. Vapaa laulu ja tanssi sekä fyysisten reaktioiden salliminen kertovat, että omakohtainen fyysinen kokemus Jumalasta oli merkittävällä sijalla heidän uskonossaan. Samoin suullisen perinteen painottaminen liittää heidät enemmän omakohtaisia uskonnollisia kokemuksia ja elävää uskontoa painottaviin uskontotraditioihin kuin kirjauskontoihin. Täydellinen antautuminen Jumalalle ryhmän läsnäollessa vahvisti yhteisöllisyyttä ja lujitti ryhmän siteitä ulkomaailmaa vastaan. Mary Annin julistama henkilökohtainen, henkinen suhde Jumalaan kiinnosti yllättävän monia ja sai heidät luopumaan siihenastisesta elämäntavastaan.

Shakereiden varhaisten jumalanpalveluksien liikekieli kiinnostaa minua, sillä uusi tanssi on kohdannut ennakkoluuloja monilta tahoilta juuri omalaatuisen liikekielensä vuoksi. Lattialla kieriskely ei ole ollut yksiselitteisen hyväksyttyä myöskään 1900-luvun loppupuolen tanssisaleissa. Kiinnostavaa on myös shakereiden rukouksikäsitteen fyysisyys, joka näkyy sekä heidän filosofiassaan että itse jumalanpalveluksissa. Shakerit etsivät yhteyttä jumalaan tekemällä, ja kokevat ja elävät uskoaan fyysisesti. He näkevät työnteon rukouksena ja jumalanpalvelukset perustuvat fyysiseen toimintaan. Vaikka he näissä ulottuvuuksissa yhdistävät mielen ja ruumiin, he toisaalta eristävät ruumiin täysin selibaatilla ja seksuaalisuuden kieltämisellä. Heidän suhteensa ruumiillisuuteen ei siis ole lainkaan yksiselitteinen.

3.3.2 Islam: Sufit

Islam suhtautuu tanssiin varauksella. Yleisesti sen piirissä paheksutaan ja halveksitaan tanssia kevytmielisenä ajanvietteenä, joka vie huomion pois profeetan viisauden mietiskelystä.¹ Kuitenkin myös islamin sisällä on poikkeavia suhtautumistapoja tanssiin, ja sufilaisuus on uskonhaara, jossa tanssi on tärkeä osa Jumalan kunnioitusta.

Islam on monimuotoinen uskonto, jonka opilliset päähaarat ovat sunnalaisuus ja shiialaisuus. Islam voidaan jakaa kuitenkin myös sen mukaan, minkälainen merkitys yksilölliselle Jumala-kokemukselle annetaan. Jumalan kokemiseen keskittyminen on luonteenomaista mystiikalle ja islamissa tätä mystistä tai esoteerista ulottuvuutta kutsutaan sufilaisuudeksi (arabiaksi *tasawwuf*). Sitä on määritelty eri tavoin aina sen syntymästä asti ja nykyään käydään keskustelua myös siitä, onko sufilaisuus lainkaan osa islamia. Joka tapauksessa termi on laaja ja sisältää askeettisia, mystisiä, filosofisia ja sosiaalisia suuntauksia, joille kaikille on yhteistä välittömän Jumala-kokemuksen korostaminen jonkinasteisesti.²

Sufilaisuus perustuu yksinkertaisiin peruseriaatteisiin, vaikka sillä on monia eri muotoja. Sufi antautuu Jumalalle ja rakastamaan Jumalaa yhä uudelleen. Tähän kuuluu myös oman tietoisuuden sisällön (omat havainnot, ajatukset ja tunteet sekä taju itsestä) rakastaminen Jumalan lahjana ja tarkemmin, Jumalan ilmentymänä.³ Sufit katsovat olevansa henkisellä matkalla kohti Jumalaa, ja tästä matkasta käytetään nimeä polku (*tariqah*). Kaikki muslimit uskovat olevansa polulla kohti Jumalaa, jonka he saavuttavat paratiisissa viimeisen tuomion jälkeen, mutta sufit eroavat tästä uskomalla, että on mahdollista lähentyä Jumalaa ja kokea Jumalan läsnäolo jo tässä elämässä. Sufit ovat tuottaneet aiheesta paljon kirjallisuutta.⁴

¹ Hanna 1987, 205.

² Hämeen-Anttila 2004, 183–184; Godlas 2006a.

³ Godlas 2006a; Godlas 2006b.

⁴ Godlas 2006b.

Sufit pitävät tanssia henkisenä harjoituksena, jossa ruumiista tulee kanava yliluonnollisen voiman laskeutumiselle (vrt. Hanna ja yliluonnollisen voiman välittäminen tanssissa)¹. Tanssivat dervissit on yksi sufilainen veljeskunta, jonka uskomuksissa tanssi on keino päästä yhteyteen Jumalan kanssa ja jonka elämäntavassa yksilö huomioidaan kokonaisuutena. Länsimaalaisen mielestä dervissien tanssi saattaa näyttää yksitoikkoiselta ja pitkästyttävältä, koska dervissien tanssin pyrkimyksenä on ykseys ja totalisoiva kokemus, ei tanssin ulkoinen muoto.² Dervissien tanssi on monimuotoinen kulttuurisesti muotoutunut uskonnollinen harjoitus, jota kuvattaessa on käytetty määreitä persoonattomuus, painottomuus, jännityksen puuttuminen, valtamerenkaltainen ykseyden tunne maailmankaikkeuden kanssa ja euforia³. Käytännössä dervissit pyöriivät paikallaan samaan suuntaan erittäin pitkiä aikoja toinen käsi kohti taivasta ja toinen kohti maata ojentautuneena. Heidän tanssinsa voidaan ymmärtää myös liikkuvana meditaationa, jossa tarkasti määritelty rakenne mahdollistaa optimaalisen keskittymisen itse harjoitukseen. Tärkeä tanssiin liittyvä tekijä on itsetietoisuuden poistuminen eli egon ylittäminen. Ruumis on tässä keskeisellä sijalla, sillä ruumiin ja mielen yhdistävät harjoitteet kokonaistavat ja liike edesauttaa psykofyysisen kokonaisvaltaisen kokemuksen tapahtumista. Hetkellinen minätietoisuuden kadottaminen mahdollistaa henkisen kasvun ja muuttaa olemassaolon perusteita. Filosofitapio Koski (1992) toteaa: ”Maailmaa ja elämää ei enää koeta samana tämän jälkeen.”⁴

Koski vertaa sufilaisuutta zen-buddhalaisuuteen ja taolaisuuteen. Myös zen-buddhalaisuudessa korostetaan kokemuksellisuutta älyllisten erittelyjen sijaan ja se on samalla tavoin hieman anarkistisessa suhteessa buddhalaisuuteen kuin sufilaisuus islamin ortodoksisen pääsuuntaukseen. Toisaalta sufeilla on samanlaisia hengitysharjoituksia kuin Kiinan taolaisilla mystikoilla, jotka harjoittelevat kierrättämään *chi*-energiaa ruumiissaan.⁵

¹ Davies 1999, 771.

² Koski 1992, 145–156, 181–182.

³ Koski 1992, 151; Hanna 1979, 133.

⁴ Koski 1992, 181–186.

⁵ Koski 1992, 169, 175.

Koski analysoi myös mystisten tai henkisten peruskokemusten kulttuurisidonnaisuutta. Vaikka peruskokemus olisi sama, eri traditioissa puhutaan siitä eri nimillä ja kuvataan sitä hieman eri termeillä. Hänen mukaansa mystiikkaa tai mystistä kokemusta ei ole olemassa ilman ihmistä ja ruumiillisuutta, jotka ovat aina kulttuurisidonnaisia.¹

Islamin käsikirja (Hämeen-Anttila 2004) ja *Encyclopedia of Religion* (2005) eivät mainitse tanssia lainkaan sufilaisuuden ja dervissien kohdalla. Tästä päätellen pyörivät dervissit ovat marginaalinen, joskin nykyisin näkyvä osa sufilaisuutta. *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (1911) sen sijaan toteaa Maulawi-dervissien pyörivän musiikin säestyksellä. Tämä herättää ajatuksia tutkijoiden positioista ja ruumiillisuuden asemasta. Onko niin, että ruumiillisia käytäntöjä ei vain koeta yhtä tärkeiksi tutkimuksen kohteiksi? Internetissä lähes kaikki pyöriviä dervissejä käsittelevät sivut ovat matkatoimistojen tai muiden kaupallisten tahojen sivustoja. Yleisesti sufin ja dervissin välillä voidaan tehdä sama ero kuin teorian ja käytännön välillä: Ensimmäinen seuraa tiettyä filosofista oppia ja jälkimmäinen harjoittaa tietynlaista elämää². Dervissit liitetään sanan alkujuuren mukaan köyhyyteen ja erityisesti henkiseen köyhyyteen (*spiritual poverty*), itsekuriin ja perushyveisiin kuten nöyryyteen, anteliaisuuteen ja totuudellisuuteen. Joskus sana liitetään myös askeetteihin, erakkoihin ja vaeltavaan sufeihin.³

3.3.3 Hindulaisuus: Bharata natyam -tanssi

Hindulaisuus on kokoelma erilaisia suuntauksia, jotka keskittyvät uskossaan eri asioihin. On mahdotonta kattaa tässä yhteydessä kaikkea siihen ja tanssiin liittyvää, mutta voidaan sanoa, että Intiassa taide nivoutuu läheisesti uskontoon ja se nähdään perimmältään yhtenä henkisen kehittymisen ja jumalten kunnioittamisen muotona.⁴ Intiassa on neljä klassista tanssityyliä, joilla on kaikilla yhteiset juuret⁵. Otan esimerkiksi klassisen bharata

¹ Koski 1992, 158–159. Esimerkiksi zeniläisyydessä puhutaan ”todellisen itsen” löytämisestä, sufilaisuudessa Jumalan yhteyteen pääsemisestä, joogan filosofisen perustan muodostavassa samkhya-filosofiassa ihmisen vapautumisesta itsensä olemuksen ymmärtäessään, kristinuskossa Jumalan rakkauden kokemisesta, jne. (Koski 1992, 158.)

² Margoliouth 1967, 642.

³ Nasr 2005, 2220.

⁴ Miettinen 1987, 14.

⁵ Sarabhai 1975, 4.

natyam -tanssin, sillä se on nykyisin tunnetuin ja suosituin näistä perinteisistä tanssimuodoista, joiden juuret yltävät aikaan pitkälle ennen länsimaisen ajanlaskun. Bharata natyam on Etelä-Intiasta, Tamil Nadusta, peräisin oleva tanssi, jota pidetään Intian vanhimpana elävänä tanssimuotona. Nykyisin se on omaksuttu koko Intian klassiseksi tanssityyliksi, jota voi nähdä ja opiskella lähes kaikkialla maassa.¹

Etelä-Intiaa pidetään hindu-kulttuurin aarreaittana, sillä se on saanut olla pääosin rauhassa vierailta valloittajilta ja on näin läheisemmin yhteydessä vanhoihin traditioihin². Bharata natyam syntyi temppeleissä, joissa sitä ylläpitivät naispuoliset temppelitanssijat, *devadasit*. Heillä oli tärkeä sija rituaaleissa ja he olivat arvostettuja yhteisön jäseniä. Tanssi välittyi sukupolvelta toiselle elävänä devadasi-traditiona, jossa naiset omistautuivat temppeleille palvelukseen jumaluuttaan tanssijoina.³ Intian kulttuurissa ihmisen ja jumaluuksien suhde on aina ollut keskeisellä sijalla. Muinaisen Intian kaikkea taidetta voidaan kutsua uskonnolliseksi taiteeksi, sillä taiteen päämääränä oli henkinen täydellistyminen. Myös *Upanishadeissa* sanotaan ”tule Jumalaksi palvelaksesi Jumalaa”. Tämä pyrkimys on keskeinen myös tanssissa.⁴

Bharata natyam on tanssitekniikka, jota tanssii usein soolona yksi naistanssija. Musiikkina on rakkauslauluja, joissa tanssija omistautuen palvoo rakastaan, jumaluutta.⁵ Palvova omistautuminen jumaluudelle on eräs joogan muoto, *bhakti-jooga*, jollaisena tanssia voidaan tässä yhteydessä pitää⁶. Bharata natyamin tanssitekniikka on erittäin monimutkainen. Se perustuu erilaisiin askelkuvioihin, jotka myötäilevät tai varioivat säestävän musiikin rytmikuvioita. Tärkeä merkitys on myös kasvonilmeillä, silmien ja käsivarsien liikkeillä, symbolisilla käsieleillä ja pysähtyneillä veistoksellisilla asennoilla.⁷

Tanssija koulutetaan uskomaan vanhoihin legendoihin ja totuuksiin, joista *Veda*-kirjoituksissa, *Upanishadeissa* ja *Puranoissa* kerrotaan. Itse tanssin kerrotaan tulleen

¹ Miettinen 1987, 41, 44.

² Sarabhai 1975, 4.

³ Miettinen 1987, 41.

⁴ Sarabhai 1975, 1, 17.

⁵ Sarabhai 1975, 4.

⁶ Miettinen 1987, 14, 43.

⁷ Miettinen 1987, 41.

maan päälle Shivan vaimon, Parvatin tuomana. Jumalat itse nähdään parhaimpina tanssijoina ja tanssi heitä eniten miellyttävänä uskonnollisena seremoniana. (ks. myös luku 3.1) Tanssi on uhraus ja rakkauden osoitus Jumalalle, se puhdistaa, on polku pelastukseen, osallistumista maailman kosmiseen kontrolliin ja Jumalan ilmaus omassa itsessä.¹ Bharata natyam -tanssia voidaan opiskella myös pelkkänä tekniikkana, mutta symbolinen uskonnollinen aspekti on olennainen osa tanssia. Taiteilijan mystisen kokemuksen täytyy välittyä yleisölle. Luova tulkinta syntyy täydellisestä identifioitumisesta jumaliin.² Bharata natyamissa improvisaatiotaito on arvostettua erityisesti virtuoosimaisen soolotanssijoiden esityksissä. Myös tanssijoiden ja muusikoiden välinen improvisaatio on tärkeää.³ Nuori tanssija voi tanssia teknisesti loistavasti, mutta bharata natyamin todellinen voima on kokeneessa tanssijassa, joka onnistuu luomaan tanssista niin persoonallisen ja intiimin, että katsoja pystyy yhtymään Jumalaa etsivään tanssiin. Bharata natyam -tanssin mestari Mrinalini Sarabhai (1975) toteaa, että ”parhaimmillaan taide vapauttaa ihmisen sielun.”⁴

Intialaisessa tanssissa, kuten muissakin taiteissa ja taidoissa, opetus perustuu mestari–oppilas -suhteeseen. Bharata natyam -tanssin ensimmäinen guru eli mestariopettaja oli Bharata, joka kirjoitti valtavan tietoteoksen tanssista, draamasta ja musiikista. Tämä *Bharata Natya Shastra* -käsikirjoitus on kirjoitettu noin toisella vuosisadalla ennen ajanlaskun alkua ja se on edelleen tärkeä lähde.⁵

Bharata natyam -tanssin asema on nyky-Intiassa vahva. Historiallisesti se alkoi heikentyä 1000-luvun jälkeen, kun islamin valta kasvoi Intiassa, eivätkä uudet vallanpitäjät katsoneet hyvällä tanssia tempeleissä. Devadasi-järjestelmä taantui ja brittien tullessa se oli osittain muuttunut prostituutioksi. Tämä ja brittien kristinuskoon pohjautuvat asenteet tanssia kohtaan johtivat tempelitalanssien kieltämiseen 1900-luvun alkupuolella. Bharata natyamin arvostus kasvoi uudestaan 1930-luvulla, jolloin koulutettu eliitti kiinnostui nationalismin nousun myötä Intian kulttuurisesta perinnöstä ja bharata natyam -tanssin

¹ Hanna 1987, 205; Sarabhai 1975, 1.

² Sarabhai 1975, 4.

³ Matheson 1998, 448.

⁴ Sarabhai 1975, 6.

⁵ Sarabhai 1975, 2.

kauneudesta.¹ Taiteilla on usein merkittävä asema kansojen itsenäistymisprosesseissa ja oman identiteetin luomisessa (vrt. Suomi). Intiassa tanssilla oli tämä rooli itsenäistymisen aikaan, ja bharata natyam voidaan nähdä tässä yhteydessä myös poliittisena käyttäytymisenä (ks. kommunikatiivinen teoria), jossa se oli arena poliittisten asenteiden ja arvojen artikuloimiseen. Tanssi siirtyi temppeleistä esiintymislavoille, mutta säilytti rituaalisen luonteensa – se kuvittaa edelleen kaikkien tuntemia myyttisiä tarinoita².

Helsingin Sanomien artikkelissa (18.8.2006) tunnettu tanssija Alarmel Valli kertoo elämästään ja suhteestaan tanssiin ja toteaa, ettei ole koskaan tanssinut peilin edessä, vaan opetellut kaiken gurun avustuksella ”sisältöpäin”³. Tätä oppimisen tapaa käytetään paljon myös uudessa tanssissa, jossa peilin kanssa työskentely on harvinaisuus. Länsimaisessa taidetanssissa peili taas on yleensä itsestään selvyys. Uuteen tanssiin kuuluva sisäinen kuuntelu ja sisäisen työskentelyn kautta syntyvä tanssi vertautuvat kiinnostavasti intialaiseen bharata natyam -tanssiin, vaikka ne poikkeavat toisistaan monin tavoin. Kummatkin pyrkivät kuitenkin sisäisen työskentelyn kautta esittävään taiteeseen.

3.3.4 Näkökulmien vertailua

Näkökulmat mielestä ja ruumiista vaikuttavat siihen, miten tanssiin suhtaudutaan uskonnoissa ja muilla elämän alueilla. Kristittyjen, muslimien ja hindujen opit ja uskonnolliset käytännöt osoittavat, että niillä on aivan erilaiset suhtautumistavat tanssiin.⁴

Valitsin tähän lukuun nämä kolme suurta uskontoperinnettä edustamaan maailman uskontoperinteitä. Vaikka hindulaisuus on eräs suurimmista uskontoperinteistä, on sen liittäminen tähän lukuun hieman problemaattista, sillä tarkastelen sitä myös tuonnempana luvussa 5.2. Tällöin kohteena on tarkemmin hindulaisuuteen liittyvä jooga, jonka vaikutus länsimaisessa kulttuurissa ja uudessa tanssissa on ollut ilmeinen. Liitän hindulaisuuden myös tähän lukuun sillä perusteella, että hindulaisuus on luonteeltaan

¹ Miettinen 1987, 41; Rajan 2006; Hanna 1987, 204.

² Miettinen 1987, 44.

³ Valtonen 2006.

⁴ Hanna 1987, 204.

erittäin monimuotoinen uskontoperinne ja ruumiintekniikat ilmenevät sen piirissä monenlaisina. Lisäksi bharata natyam on selkeästi tanssimuoto, ja sopii siten tähän lukuun, kun taas jooga voidaan nähdä toisentyyppisenä ruumiinharjoituksena.

Tanssin voima uskonnon harjoituksessa perustuu sen voimaan kommunikoida emotionaalisesti, symbolisesti ja monien aistien kautta¹. Vaikka asenteet ihmisruumista ja tanssia kohtaan ovat vaihdelleet ja negatiiviset näkökulmat olleet voitolla suurissa monoteistisissä uskonnoissa, juutalaisuudessa, kristinuskossa ja islamissa, on vaihtoehtoisia näkökulmia aina ollut olemassa. Jotkut suuntaukset näiden uskontojen sisällä ovat omaksuneet tanssin pääasiallisesti ilmaisumuodokseen: varhaisen kristinuskon gnostilaisuus, sufilaisuus islamissa, hasidismi juutalaisuudessa ja shakerit amerikkalaisessa kristinuskossa.² Vastareaktiot mielen ja ruumiin erottamista kohtaan lännessä ovat johtaneet myös uskonnollisen tanssin renessanssiin. Sacred dance -liike on tuonut tanssin uudelleen osaksi kristinuskoa.³

Hindulaisuudessa tanssi on luonteva osa uskoa ja nähdään myös alkuperältään jumalallisena. Jopa koko maailmankaikkeus voidaan käsittää hindulaisuudessa tanssivaksi. Se muuttaa tanssin asemaa myös arjessa. Pyhän ja profaanin, ritualistisen ja leikkisän, henkisen ja seksuaalisen dikotominen erottaminen, joka on niin tyypillistä muslimeille ja kristityille, ei ilmene hindulaisuudessa samanlaisena. Esimerkiksi henkisyys ja seksuaalisuus ovat hindulaisuudessa onnistuneessa liitossa. Lihallisuutta ja seksuaalista rakkautta ei tarvitse pyrkiä ”ylittämään”, vaan ne voidaan nähdä myös yhtenä henkisen kehittymisen tienä. Bhakti-joogassa, jollaisena bharata natyam voidaan nähdä, keskeinen periaate Jumalan rakastaminen (vrt. sufitt).

Kaikissa tässä luvussa käsitellyissä tanssimuodoissa tanssi on keino palvoa jumalaa⁴. Yhteistä näille suuntauksille on myös se, että ne painottavat henkilökohtaista kokemusta

¹ Hanna 1987, 203.

² Youngerman 1987, 221–222.

³ Hanna 1987, 205.

⁴ Vrt. Hannan ensimmäinen kategoria tanssista uskonnollisessa ilmaisussa (palvonta ja kunnioitus). Uskonnollinen tanssi on myös sosiaalista käyttäytymistä, joka vahvistaa yhteistä uskoa ja yhteenkuuluvuuden tunnetta.

uskon ilmaisijana. Tanssi on osa henkistä kokemusta, joka liittyy ihmisen jumalaan. Näistä esimerkeistä bharata natyam on myös esittävä taidemuoto, kun taas shakereiden tanssi on puhtaasti jumalanpalveluskäytössä. Sufien tanssi on jotakin tältä väliltä suhteessa esittävyteen, sillä nykyisin sufi-tansseja on alettu esittää jopa maailmanlaajuisilla kiertueilla.

Henkiset ja mystiset kokemukset ovat aina kulttuurisidonnaisia, ja kuten Koski mainitsee (ks. luku 3.2.2), samankaltaisista peruskokemuksista saatetaan puhua eri nimillä eri perinteiden sisällä. Kokemuksellisuus on aina sidoksissa ihmisen kulttuuriseen ruumiillisuuteen, eikä ihmistä voida silloin tarkastella irrallisena dualistisena oliona. Itsetietoisuuden poistuminen eli egon ylittäminen, joka on tavoitteena myös meditatiivisissa harjoituksissa ja monissa henkisissä pyrkimyksissä, voi tapahtua ruumiin harjoituksen kautta. Ruumis on keskeisellä sijalla sen takia, että liike edesauttaa kokonaisvaltaisen psykofyysisen kokemuksen tapahtumista. Ruumiin ja mielen yhdistävät harjoitteet, joita uudessa tanssissakin käytetään, juontavat juurensa uskonnollisista traditioista.

4 TAIDETANSSIN KEHITYS 1900-LUVULLA

4.1 Käsitteiden päällekkäisyys

Tässä työssä tutkimuskohteenani on *uusi tanssi*. Selvitän seuraavassa taidetanssin historiallista kehitystä, joka auttaa ymmärtämään ilmiön luonnetta. Taidetanssin historia 1900-luvulla juontuu baletista *modernin tanssin* kautta *nykytanssiin* ja siitä edelleen *uuteen/kokeelliseen/postmoderniin* tanssiin. Nimitystä nykytanssi käytetään kuitenkin usein yleisterminä näille kaikille. Tanssimuodot ovat kehittyneet peräkkäisinä ja osittain rinnakkaisina ilmiöinä ja niissä on paljon yhteistä, mutta myös eroja¹. Kuvaan yleisesti näitä suuntauksia, sillä ne valottavat osaltaan sitä, minkälaisia uskonnollis-filosofisia kehityslinjoja taidetanssin piirissä on ollut.

¹ Hämäläinen 1999, 25.

Tutkimuskohteestani käyttämäni termin valintaa vaikeuttaa se, että näitä nimityksiä käytetään päällekkäin ja ristiin. Olen kuitenkin päättänyt käyttämään käsitettä uusi tanssi, koska olen itse tottunut käyttämään sitä nimeä tästä tanssilajista. Se vastaa eniten sitä, mitä itse teen ja mikä minua kiinnostaa. Uudessa tanssissa myös ilmenevät selkeimmin tutkimani ilmiöt. Parviaisen (1994) mukaan samoja termejä voi käyttää riippuen siitä, mistä näkökulmasta tanssia tarkastellaan¹. Olen osittain samaa mieltä, mutta tanssilajien edustajien välillä on myös voimakkaita näkemuseroja siitä, mitä juuri oma tanssilaji edustaa ja miten se eroaa muista nykytanssin muodoista.

4.2 Baletti

Länsimaisen taidetanssin juuret ovat voimakkaasti baletin traditiossa. Klassinen baletti on ehkä tunnetuin ja arvostetuin länsimaisen tanssitaiteen muoto, joka vaikuttaa edelleen voimakkaasti käsityksiin tanssista. Sen vuoksi katson tarpeelliseksi käsitellä lyhyesti myös balettia tässä yhteydessä.

Baletti alkoi kehittyä renessanssin aikana erilaisista seura- ja teatteritansseista Italiassa. Vähitellen speaktaakkeleista syntyi Ranskan hovissa oma tyyllilaji, *ballet de cour* eli hovibaletti. Se saavutti kukoistuksensa Ludvig XIV:n aikana, jolloin perustettiin myös Kuninkaallinen tanssiakatemia, jonka suojissa baletti kehittyi edelleen. Esimerkiksi balettitekniikan perustana olevat viisi perusasentoa kehittyivät jo tuolloin, samoin käsitys jalan aukikierron merkittävydestä. Tältä aikakaudelta on peräisin myös baletissa käytetty ranskalainen terminologia.²

Baletin perustana ovat mainitut viisi perusasentoa, ruumiin suora linjaus, jalkojen aukikierto ja varvastanssi, joka tuli tanssiin romantiikan aikana 1800-luvulla. Balettia on sekä selitetty että muovattu kristillisin periaattein. Mahdollisimman ojentuneena ja korkealle kurkottavana tanssija on ilmaissut ”Jeesuksen rikkoneen ihmistä maahan

¹ Parviainen 1994, 43.

² Hammond 2006, 177–187; Virtamo 1979, 520.

painavat kahleet”.¹ Tanssi heijasti siis mitä ilmeisimmin aikansa uskontoa ja käsityksiä ihmisestä ja maailmasta.

Baletin liikekieli on kulttuurisesti muovautunutta ja perustuu kristinuskon ja luonnontieteen arvomaailmaan. Tanssi kurottaa kohti taivaita, pois maasta ja ruumiin rajoitteista. Tähän päästään ruumiin ankaralla, mekanistisella harjoituksella. Tuloksena ovat hyppyt, tasapaino, jalannostot ja varvastanssi kumoavat luonnonvoimien ja painovoiman lakeja. Balletin liikekieli suhtautuu maahan jonakin, josta tulee irrottautua. Länsimaisissa myyteissä maa edustaa Klemolan (2004) mukaan perustaa ja viettielämää, ja maallisuus syntisyyttä, pahuutta. Taivas taas on henkisyuden paikka ja jumalten asuinsija. Klassinen baletti pyrkii konkreettisesti irti maasta ja painovoimasta korostaessaan ylöspäin suuntautuvaa liikettä. Liikekieli pyrkii hengen sfääriin ja jopa irti ruumiista langanohuen vartalon estetiikassaan. Monien muiden kulttuureiden tansseissa suunta on päinvastoin kohti maata ja maaäitiä.²

Kauneusihanteena oleva keveys ja painovoiman kumoaminen liikkumisessa muuttui, kun moderni tanssi ”laski tanssijat takaisin maanpinnalle”. Liikkumisen tapa muuttui muun maailman muutosten mukana.³

4.3 Vapaasta tanssista moderniin ja nykytanssiin

Vapaa tanssi syntyi Saksassa 1900-luvun alussa. Sen syntyyn vaikutti ekspressionistinen taidesuuntaus ja vapaata tanssia kutsuttiin myös ekspressionistiseksi tanssiksi. Tanssin lähtökohdaksi tuli sisältö ja sisäinen motivaatio ulkoisen muodon sijaan. Muoto syntyi tunteiden ohjauksessa ja jokainen tanssija etsi omanlaistansa muotoa. Tämän suuntauksen tärkein edustaja oli tanssitaiteilija Mary Wigman.⁴

¹ Ks. Vigarello 1990.

² Klemola 2004, 199–200.

³ Parviainen 1994, 43.

⁴ Hämäläinen 1999, 25–26.

Samaan aikaan Yhdysvalloissa kehittyi uudenlaista liikettä ja modernin tanssin katsotaan syntyneen 1920-luvulla. Sen alkuäitinä pidetään ilmaisuvoimaista tanssitaiteilijaa Isadora Duncania (1877–1927), joka hätkähdytti aikansa yleisöä tanssimalla paljain jaloin ja puhumalla luonnollisuuden puolesta¹. Duncanin tanssin lähtökohtana oli *solar plexus*², keskusta, jota hän piti ruumiinsa ilmaisuvoimaisimpana osana. Duncan ja tanssitaiteilija Ruth St. Davis loivat Yhdysvalloissa pohjan modernille tanssille, joka kehittyi ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Silloin syntynyt toisenlainen asennoituminen elämään synnytti uutta liikekieltä ja korvasi osittain baletin, joka ei vastannut ajassa tapahtuneita ajattelun ja fyysisen asennoitumisen muutoksia. Haluttiin päästä irti jäykkyydestä, liiallisesta sulavuudesta ja etuoikeuden korostamisesta, ja siihen pyrittiin keskittämällä ja yksinkertaistamisella. Modernin tanssin keskeisimpänä hahmona ja uranuurtajana voi pitää Martha Grahamia (1894–1991), joka ei vain tanssinut, vaan myös kehitti tanssityylinsä tekniikaksi, joka tarjosi urbaanille teollistumisen ajan ihmiselle uuden tavan liikkua.³ Graham (1991) on todennut, että taide itsessään ei luo muutosta – se näyttää muutoksen. Itse muutos tapahtuu ihmisessä itsessään ja taiteiden muoto ja tekninen ilmaisu muuttuvat sen seurauksena.⁴ Mielestäni kyseessä on vuorovaikutteinen prosessi, joka kulkee jatkuvasti molempiin suuntiin.

Modernin tanssin kehitys oli sarja erilaisia suuntauksia, joista jokainen korosti omaa ainutlaatuisuuttaan ja vapauttaan edellisten rajoituksista. Uusien sukupolvien tyytymättömyys edellisiin synnytti uusia suuntauksia, sillä uudistajien mielestä tanssi oli vieraantunut sen hetkisen kulttuurin virtauksista. Ajatuksena oli, että tanssin on elettävä kulttuurin mukana ja yhdessä kulttuurin kanssa. Uusien suuntien nimeäminen uusilla termeillä on usein ollut tietoinen valinta, jolla on haluttu tehdä ero aikaisempaan.

¹ Ks. Duncan 1983.

² Solar plexus viittaa hindulaisen chakra-järjestelmän kolmanteen chakraan, joka sijaitsee navan ja rinnan välisellä alueella. Duncanin käyttämä keskusta-käsite on poikkeuksellinen, sillä yleensä keskustalla tarkoitetaan tanssissa navan alapuolista aluetta, joka taas on sama kuin budo-lajeissa (ks. luku 5.2).

³ Steinman 1986, 14; Hämäläinen 1999, 25-26; Graham 1991, 104–105.

⁴ Graham 1991, 104–105.

Perusoivallus modernissa tanssissa oli, että tanssin muoto syntyy sisällöstä. Enää ei oltu tradition armoilla, vaan tanssia pystyi itse muuttamaan ja sen muodon voi valita.¹ Modernia tanssia kuvattaessa korostetaan usein sitä, että liike toimii ilmaisun ja kommunikaation välineenä². Moderni tanssi loi myös estetiikan, jossa hyväksytään epätäydellisyys ja tutkitaan ihmisyyden eri puolia. Kun baletissa pyrittiin illuusioon ruumiista, joka liikkui täydellisen helposti ja hienostuneesti, modernit tanssijat pyrkivät näyttämään ihmisen epätäydellisyyttä. Toisaalta jotkut modernin tanssin tekniikat tähtäsivät kehittyessään myös virtuositeettiin.³ Tunnetuimpia modernin tanssin edustajia ovat Martha Graham, Doris Humphrey ja Mary Wigman⁴.

Modernin tanssityylin määrittelemisen on vaikeaa, sillä kirjo on valtava. Modernille tanssille ei voida löytää mitään yhteisiä tunnusmerkkejä, eikä vastaavasti voida tyhjentävästi vastata kysymykseen, mitä moderni tanssi on. Kuitenkin termi on yleisessä käytössä ja modernin tanssin traditio on silti olemassa löyhänä jatkumona, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa.⁵

Nykytanssi on tanssitaiteilija ja tutkija Soili Hämäläisen (1999) mukaan kehittynyt modernin tanssin ja vapaan tanssin pohjalta samaan aikaan postmodernin tanssin kanssa. Termi tuli käyttöön vuonna 1966 Robin Howardin perustaessa Contemporary Ballet Trustin.⁶ Nykytanssi-termillä on monenlaisia merkityksiä, mutta sitä käytetään yleisnimityksenä nykyiselle länsimaisen modernin tanssin perinteelle⁷ ja kuvaamaan taidetanssia. Kirsi Monnin (2004) mukaan nykytanssi kuvaa tanssilajia, jossa vaikuttavat toisiinsa kietoutuneina molemmat tanssin lähtökohdat: estetiikan traditiosta polveutuva esteettis-tekninen tanssi ja uusi tanssi⁸. Itse yhdyin tähän näkemykseen, joka on harvinaisen selvästi ja ytimekkäästi ilmaistu. Uusi tanssi on oma muotonsa, mutta se voidaan nähdä myös osana nykytanssia sanan siinä merkityksessä, että se kuvaa kaikkea nyky-taidetanssia.

¹ Parviainen 1994, 4.

² Hämäläinen 1999, 26.

³ Hämäläinen 1999, 27.

⁴ Suhonen 1991, 99; Steinman 1986, 13. Huomaa päällekkäisyys Mary Wigmanin kohdalla.

⁵ Parviainen 1994, 43; Novack 1990, 16, 22.

⁶ Hämäläinen 1999, 28.

⁷ Rouhiainen 2006, 20.

⁸ Monni 2004a, 197.

4.4 Uusi tanssi

4.4.1 Uuden tanssin ominaispiirteitä

Moderni kääntyi 1960-luvulla postmoderniksi. Nimitykset uusi tanssi, kokeellinen tanssi ja postmoderni tanssi kuvaavat kaikki 1960–70-luvuilla Yhdysvalloissa syntyneitä tanssitaiteen muotoja. Kyseessä on moninainen länsimaisen taidetanssin piiriin luettava ilmiö, joka tuli Suomeen 1980-luvulla.¹

Tapa ajatella tanssia muuttui. Postmodernin tai uuden tanssin isänä voi pitää Merce Cunninghamia, joka yhdessä muusikkokumppaninsa John Cagen kanssa kehitti uudenlaista tanssi- ja musiikkiajattelua jo 1940–50-luvuilla. Luonteenomaista uudelle ajattelulle oli se, että mikä tahansa liike voi olla tanssia tai mikä tahansa ääni musiikkia. Cage ja Cunningham ottivat vaikutteita zen-buddhalaisuudesta, jonka pohjalta he kehittivät sattumaan perustuvan menetelmän. Sattumanvaraisesti yhdistetyistä äänistä luotu musiikki ja samoin periaattein luotu tanssi yhdistettiin vasta esiintymistilanteessa.²

Tanssin uusi paradigma kulmineitui Kirsi Monnin (2004) mukaan postmodernin tanssin ja kontakti-improvisaation syntyyn. Keskeisenä tässä kehityksessä oli New Yorkissa toiminut Judson Church Dance Theatre³ ja sen piirissä toiminut kokeellisen tanssin esityskollektiivi. Kinesteettistä todellisuutta ja ruumiin toiminnallista älyä korostavaa koreografiaa sekä tanssin poliittista ja sosiaalista maailmasuhdetta tutkivat mm. Yvonne Rainer, Steve Paxton ja Deborah Hay.⁴

Tanssijat etsivät ja löysivät itäisistä kontemplatiivisista traditioista länsimaalaista, estetiikkaa korostavaa traditiota kokemuksellisempia tapoja lähestyä kehollista olemista ja liikkeen merkityksellisyyttä. Heidän mielenkiintonsa kääntyi mielenvoiman käyttöä suosiviin ja ulkoisen lihasvoiman käyttöä välttäviin tekniikoihin, joista esimerkiksi

¹ Halonen 1999, 253; Sarje 1999, 4–5.

² Banes 1980, 5–10.

³ Judson Church Dance Theatre toimi vuosina 1961–1964 (Novack 1990, 42).

⁴ Monni 2004a, 195; Novack 1990 42–43.

japanilainen aikido ja kiinalainen tai chi nousivat intialaisen joogan ohella osaksi monien tanssijoiden työskentelyä. Muiden kulttuurien kehontekniikoiden ohella tanssijat kiinnostuivat myös sellaisista enemmän tai vähemmän terapeuttisista lähestymistavoista, joissa ruumiin kokemukset ja ”totuus” olivat lähtökohtina. Näitä ovat mm. kinesiologia sekä F. M. Alexanderin, Irmgard Barteniffin, Moshe Feldenkreis ja hahmoterapian menetöt. Näitä tekniikoita alettiin käyttää myös liikekoulutuksessa.¹

Uusi tanssi viittaa käsitteenä enemmän *asenteeseen* kuin tiettyyn tanssityyliin tai -tekniikkaan. Se sisältää tietynlaisen tavan suhtautua ruumiillisuuteen, minuuteen, ruumiilliseen ilmaisuun ja lopulta koko elämään. Keskeistä on kokeellinen ja tutkiva asenne tanssin mahdollisuuksiin. Mielestäni kantavana ajatuksena on myös tanssin omaksuminen ja luominen sisäisenä prosessina, ei ulkoisesti mallin mukaan jäljiteltynä, jonkun toisen luomana liikkeenä. Uusi tanssi yhdistää monia eri tanssitekniikoita, joilla on kuitenkin yhteisiä nimittäjiä.² Näitä ovat ruumiintietoisuuden korostaminen, pyrkimys luonnollisten liikeratojen käyttöön ja painovoiman seuraaminen ja hyväksikäyttö. Uuden tanssin piirissä käytetään monenlaisia nykytanssin valtavirran konventioista poikkeavia menetelmiä (erilaiset ruumiintietoisuustekniikat, improvisaatio, kontakti-improvisaatio jne.), joita käsittelem tarkemmin luvussa kuusi.

Syntyvaiheessaan uudelle tanssille oli luonteenomaista liikekokeilut ja ”arkiliikkeen” käyttö, improvisatoriset rakenteet ja ideoiden lainaaminen urheilusta, visuaalisista taiteista ja teatterista. Tanssia ajateltiin *toimintana* ja harjoitteisiin sisältyi erilaisia leikkejä ja pelejä. Ruumista kohdeltiin *neutraalina* toimijana sen sijaan, että se olisi nähty ilmaisevana, sukupuolittuneena persoonallisuutena.³ Tanssi oli usein yleisillä kriteereillä ”aliseksuaalista” ja androgyynistä, vaikka myös alastomuutta käytettiin⁴. Pyrkimyksenä oli rikkoa raja esiintyjien ja yleisön välillä sekä esitysrakenteissa että itse esiintyjyydessä (kuka tahansa saattoi olla tanssija). Uusi tanssi loi syntyessään uusia näkemisen, ymmärtämisen ja arvottamisen tapoja. Kun aikaisemmin tanssin opiskelu

¹ Novack 1990, 49–52; Monni 2004a, 194–195.

² Halonen 1999, 253; Rouhiainen 2006, 20.

³ Novack 1990, 43, 47; Parviainen 1994, 45.

⁴ Novack 1990, 48–49.

perustui jäljittelyyn, tanssissa oli nyt sisäinen lähtökohta. Tanssijat tutkivat liikkeen olemusta, eikä teoksen ulkoiseen muotoon kiinnitetty samanlaista huomiota kuin esteettisyyteen perustuvassa traditiossa.¹ Tanssijan ruumista ei enää muokattu tietynnäköiseksi, vaan tanssija voi näyttää ”keneltä tahansa”. Koreografit myös käyttivät treenaamattomia esiintyjä etsiessään tuota ”luonnollista” ruumista.² Luonnollisuuden etsintään ja sisäisen kuuntelun korostamiseen perustuu myös se, ettei uuden tanssin opiskelussa käytetä juuri lainkaan peilejä, kun taas yleisesti länsimaisessa taidetanssinopetuksessa peileillä on keskeinen asema oppimisessa. Uusi tanssi työskentelee edelleen tässä kappaleessa mainittujen asioiden parissa ja on vakiinnuttamassa asemansa tanssin kentällä myös Suomessa. Tanssilajit ovat yhä enemmän hybridisoitumassa, joten selviä rajoituksia eri muotojen välillä on jokseenkin mahdotonta tehdä. Suomessa voidaan tanssijoiden välillä tehdä jonkinlainen ero vielä sen perusteella, onko tanssijan tekniikka rakennettu somaattisen lähestymistavan kautta vai ei³.

Kantavana ajatuksena uudessa tanssissa on, että jokainen ruumis puhuu omaa kieltään, jonka useimmat unohtavat aikuisikään mennessä. Se ei tarkoita sitä, etteivätkö nykyesiintyjät voisi opiskella olemassa olevia tanssitekniikoita. Oleellista on kuitenkin löytää omat liikkeen lähteensä itsestään, eikä hyväksyä sokeasti jonkun toisen ruumiin löydöksiä. Myös useat kehoterapiat perustuvat siihen, että yksilö ohjaa itse omaa fyysistä ja mentaalista muutostaan.⁴

Uudessa tanssissa muokataan enemmän ihmisen sisäistä maailmaa ja mielikuvia kuin ulkoista olemusta. Harjoituksen taustalla on ajatus ”Tule siksi mitä olet”. Harjoitus on poistamista ja puhdistamista, ei lisäämistä. Tämä idea on voimakas myös japanilaisessa

¹ Sarje 1999, 4–5.

² Parviainen 1994, 45. Luonnollisella liikkeellä voidaan tarkoittaa monia asioita. Jo moderni tanssi pyrki kohti ”luonnollista” liikkumista. Modernin tanssin pioneerit Loie Fuller ja Isadora Duncan viittasivat sillä eleisiin, jotka imitoivat tai esittivät luonnon liikkeitä, esimerkiksi aaltojen ja puiden liikettä. 1920–30-luvuilla Martha Graham ja Doris Humphrey etsivät luonnollista liikettä, joka perustui hengitykseen ja tunteisiin. 1960–70-lukujen postmoderneille tanssijoille luonnollinen tarkoitti irtipääsyä tanssijan manereista, kirjallisista viittauksista ja tunteista. (Parviainen 1994, 60–61.)

³ Klevering 2007.

⁴ Steinman 1986, 14.

butotanssissa ja idän kautta se on tullut myös länsimaiseen nykytanssiin ja erityisesti uuteen tanssiin.¹ Uuden tanssin koulutuksen voi nähdä perustuvan aikaisemmin omassa kulttuurissa tai tiettyssä tanssikulttuurissa opittujen tapojen purkamiseen (*deculturation*) ja uusien tapojen, uuden kulttuurin rakentamiseen (*reculturation*)². Voin muistaa omalla kohdallani tämän uudelleenopetusprosessin, jossa käsitykseni tanssista muuttui radikaalisti. Kun menin Outokummun tanssikoulutukseen, en itse asiassa tiennyt kovinkaan hyvin, mitä siellä tulnaisiin tekemään. Olin kuitenkin varma siitä, että se tekisi minulle hyvää. Monet kulttuurissamme opitut olemisen, tanssimisen ja oppimisen tavat joutuivat muutokseen, eikä prosessi ollut suinkaan helppo. Aluksi en ollut ollenkaan samaa mieltä asioista, mutta vähitellen opin ymmärtämään niiden taustalla olevaa ajatusmaailmaa. Olin tottunut ajatukseen mallioppimisesta ja siitä, että minulle annetaan valmiina jotakin, jonka voin omaksua. Koulutus painottui kuitenkin liikkeen tutkimiseen ja omakohtaiseen prosessointiin, eikä ollut olemassa selkeätä oikeaa tai väärää, hyvää tai huonoa, vaikka tiettyjä liikeperiaatteita opeteltiin. Vastuun ottaminen omasta tekemisestä tuntui välillä raskaalta, mutta oli myöhemmin ajateltuna erittäin antoisaa.

Uusi tanssi imi kehittyessään vaikutteita eri suunnista, myös Jerzy Grotowskin näyttelijöille suunnatusta ajatuksesta purkamisesta oppimisena. Purkamisen idea perustuu ajatukseen, että ihmisessä on valmiina se, mikä yritetään harjoituksen kautta saada esiin. Opetus ei perustu taitojen lisäämiseen, vaan patoutumien purkamiseen. Tuloksena on vapaus katkoksesta eli vapaus itse-reflektiosta. Impulssi ja toiminta ovat samanaikaisia. Tekniikka voidaan silloin nähdä jatkuvana sosiaalisen ruumiin purkamisena, joka auttaa tanssin maailmaan.³ Kulttuuriin kasvamisen myötä ihminen kadottaa usein yhteyden siihen, mikä on alkuperäisintä. Tämän yhteyden voi Parviaisen mukaan kokea uudelleen liikkumisen avulla.⁴

Uudessa tanssissa ja liikunnallisissa itseyden tutkimusprojekteissa tyypillistä on prosessilähtöisyys. Teosta valmistettaessa prosessi nähdään yhtä tärkeänä kuin sitä

¹ Novack 1990, 189–193; Halonen 1999, 256–257.

² Bourdieu 1977, 94.

³ Parviainen 1994, 61–62.

⁴ Parviainen 1994, 62.

seuraava esitys. Perinteisestihän tanssitaide on tähdännyt nimenomaan esitykseen, kun taas nykyisin marginaalisimmilla tanssifestivaaleilla voi nähdä myös ”work in process” -esityksiä, joissa jaetaan työskentelyn sen hetkistä vaihetta yleisön kanssa. Prosessilähtöisyys ei kuitenkaan tarkoita vain keskeneräisen työn esille tuomista, vaan se on lähtöasetelma ja työtapa, joka kutoutuu koko teoksen kaaren ympärille. Se tarkoittaa jatkuvaa molempiin suuntiin kulkevaa liikettä prosessin ja teoksen välillä, kuuntelua ja hetkessä olemista. Vaikka teoksessa olisi miten tarkka koreografia, kuvaa prosessilähtöisyys ajatusta siitä, ettei tanssi kuitenkaan lopulta ole hallittavissa, vaan se rakentuu joka kerta uudelleen, uudenlaisena. Työtapa huokuu läpi myös itse teoksesta tuoreutena ja läsnäolona.¹

Uuden tanssin piirissä tanssijoista koulutetaan itsenäisiä taiteilijoita, joita kannustetaan löytämään omanlaisensa liikeilmaisu ja tanssitaiteilijuus. Siinä suhteessa koulutusfilosofia poikkeaa radikaalisti aikaisemmista muodoista, joissa tanssijat ”vain” tanssivat ja koreografi luo teoksen. Ammattikenttää leimaa jatkuva epävarmuus ja pätkätyöskentely, joten tanssijan on opittava elämään tilanteessa, jossa mikään ei ole varmaa – paitsi muutos.²

4.4.2 Syntyprosessin kulttuurinen konteksti

Idän vaikutus näkyi länsimaissa jo 1900-luvun alussa. Neohindulaisuuden muodot alkoivat levittää ajatteluaan ja teosofinen liike teki itämaista ajattelua tunnetuksi. Tanssitaiteessa se ilmeni koreografioiden aiheissa, eksoottisissa puvuissa ja tanssijoiden ajattelussakin.³ Laajempi merkitys sillä oli 1960-luvulta alkaen, jolloin detraditionalisointi, vastakulttuuri ja hippiliike leimasivat yleisesti yhteiskuntaa ja jolloin oltiin avoimia uusille vaikutteille⁴. Uuden tanssin kehittymiseen vaikuttivat taidemaailmassa 1960-luvulla vaikuttaneet itämaisen ajattelun muodot, erityisesti zen-buddhalaisuus ja taolaisuus. Näitä tulkittiin omasta kulttuurista käsin ja länsimaisen

¹ Klevering 2007.

² Halonen 1999, 266–267.

³ Heelas 1996, 41–49; Shelton 1990.

⁴ Heelas 1996, 50.

taidemaailman tarpeiden mukaisesti, ensin Yhdysvalloissa ja sittemmin Euroopassa. Esimerkiksi buddhalaisperäisten harjoitteiden tarkoituksena ei ollut valaistuminen, vaan pyrkimys käyttää niiden avulla saavutettuja oivalluksia ja kokemuksia esiintymisen apuvälineenä. Omaksumalla uusia tapoja lähestyä liikettä voitiin samalla purkaa länsimaiseen tanssitaiteeseen ja kulttuuriin liittyviä konventioita.¹

Pohjana taidetanssin muutoksille oli myös sosiaalisten tanssien muuttuminen 1950–60-luvuilla rock 'n' rollin myötä. Sen myötä tanssimisesta tuli improvisoidumpaa ja yksilöllisempää, vaikkakin samalla oltiin osa kollektiivista kokemusta. Rock-konserteissa ja tansseissa ei tarvinnut enää paria, enää ei tarvinnut tulla pyydytyksi tanssiin eikä kenenkään välttämättä tarvinnut osata oikeita askelia. Tanssiin liittyvät laadut olivat yhteydessä ajan kulttuuriseen ympäristöön. Yhdessä ajan musiikin kanssa tanssi kiteytti uuden kuvan itsestä: itsenäinen ja yhteisöllinen, vapaa, sensuaalinen ja uskaltava. Tämä ihmiskuva oli tärkeä myös taidetanssin uusiutumisprosessissa.²

Kokeellinen teatteritanssi erosi merkittävästi populaarista rock 'n' roll -tanssista, sillä rock 'n' roll oli suuren luokan sosiaalinen ilmiö, kun taas teatteritanssiin osallistui hyvin pieni määrä ihmisiä³. Myös sukupuolirollit vastustivat vallitsevaa kulttuuria, tosin hyvin eri tavoin. Sosiaalinen tanssi nähtiin ”yliseksuaalisena”, kun taas teatteritanssi oli usein yleisillä kriteereillä mitattuna androgyynistä ja ”aliseksuaalista”.⁴

Uuden tanssin synty limittyi samaan aikaan vahvistuvan New Age -ilmiön kanssa. Ulla Halonen (1999) näkeekin tässä tanssilajissa elementtejä, jotka muistuttavat New Age -ilmiöön liitettyjä piirteitä⁵. New Age on erittäin monimuotoinen ilmiö ja se käsitetään usein sateenvarjonomaiseksi yläkäsitteeksi, joka yhdistää hyvinkin erilaisia suuntauksia. Yhteistä suuntauksille on kuitenkin pyrkimys henkiseen kasvuun ja todellisen itsen löytämiseen. Itsen (*Self*) henkisen puolen vahvistamisen uskotaan johtavan lopulta myös

¹ Halonen 1999, 253–255.

² Novack 1990, 36–38; Hämäläinen 1999, 27.

³ Novack 1990, 43, 47.

⁴ Novack 1990, 48–49.

⁵ Halonen 1999, 252.

kokonaan uuden ja paremman maailman syntymiseen.¹ Siinä mielessä uutta tanssia voi verrata tähän ilmiöön, että se on ottanut vaikutteita monista erihenkisistä perinteistä. Halonen toteutti vuonna 1994 Amsterdamin School for New Dance Developmentissa kenttätutkimuksen, jossa hän löysi yhteyksiä buddhalaisuuteen, taolaisuuteen, uusshamanismiin, erilaisiin healing-ideologioihin ja hindulaisperäiseen joogaan. Vaikutteet omaksuttiin länsimaisen tanssitaiteen ehdoin.² Olen Halosen kanssa samoilla linjoilla siitä, että uudessa tanssissa on elementtejä, jotka sopivat New Ageen. Tosin vaikutteet ovat sulautuneet ja muokkautuneet tarkoituksenmukaisiksi ja tanssitaidetta laajentaviksi, eikä niitä välttämättä voi kytkeä suoraan alkuperäisiin lähtökohtiinsa.

4.5 Dualismin perintö

Kun länsimaista taidetanssia tarkastellaan antropologisesta perspektiivistä, huomataan, että siinä heijastuvat kulttuurimme ajattelutavat, erityisesti länsimainen dualistinen ihmiskäsitys, eli hengen ja ruumiin erottelu ja erilainen arvotus. Jaana Parviainen (1994) kritisoi tanssintutkimusta siitä, ettei siinä juurikaan ole kysytty, mitä seurauksia tällä on ollut itse tanssiin. Kuitenkin kulttuurimme subjekti–objekti-asettelun korostumisella on ollut seurauksensa myös tanssin kentällä, vaikka tanssi olemukseltaan on dualismin ylittävää. Tämä ilmenee siten, että tanssin lähtökohtana ei ole ollut koettu ruumis, vaan objektiruomis, joka on toiminut *välineenä* niin tanssijalle kuin koreografillekin.³

Ruumis on ymmärretty mekanistisesti ja välineellisesti erityisesti baletissa (mutta myös modernissa tanssissa), jossa ruumista muokataan tieteellisen pedantisti tiettyyn malliin sopivaksi. Se on käsitetty objektiksi, jolle asetetaan tiettyjä vaatimuksia. Parviainen toteaa, että ”eletty, koettu keho tanssin lähtökohtana ei ole koskaan saanut jalansijaa länsimaisessa tanssissa⁴”. Tästä en ole samaa mieltä Parviaisen kanssa, sillä uusi tanssi nimenomaan pohjautuu vahvasti ruumiillisuuteen ja kokemuksellisuuteen.

¹ Heelas 1996, 18–20, 75.

² Halonen 1999, 254. Amsterdamin School for New Dance Development on tunnetuin uuden tanssin oppilaitos, josta tanssimuoto on levinnyt muualle Eurooppaan.

³ Parviainen 1994, 4, 14, 35.

⁴ Parviainen 1994, 41.

Länsimaista tanssia on Parviaisen mukaan kokonaisuudessaan leimannut luonnontieteellinen käsitys ihmisruumiin liikkeestä tilassa ja ajassa. Myös tanssi on pyritty ottamaan haltuun teoreettisen kehikon avulla samalla tavalla kuin luonto on otettu haltuun luonnontieteessä. Tämä näkemys pohjaa Labanin sinänsä ansiokkaaseen liikeanalyysiin. Kärjistäen voisi sanoa, että länsimainen taidetanssi on perinteisesti ollut ”tanssillista matematiikkaa”. Liikkeen haltuunotto on kuitenkin aina mahdoton yritys. ”Ruumista ei voi ottaa haltuun, koska me olemme ruumis.”¹ Ruumiillisuus ei myöskään ole mikään pysyvä, ”huonekalunkaltainen” olotila, vaan dynaaminen prosessi, jossa tapahtuu jatkuvasti muutoksia².

Taidetanssin lähtökohtana on länsimaissa ollut ennen kaikkea visuaalisuus. Tanssiin on liittynyt viehättävyyden, kauneuden ja sulouden käsitteet ja tanssia on pidetty esteettisenä liikkumisena.³ Tanssi on perinteisesti sommiteltu katsottavaksi, jolloin ruumiista tulee välineellinen. Tanssin arvo on ollut ja on taitavuudessa ja virtuositeetissa. Esittävyiden ja katsottavuuden korostus eivät ole sattumaa, sillä länsimaista kulttuuria voi kokonaisuudessaan kuvata istumisen ja katsomisen kulttuuriksi. Katsottavuuden kautta tanssi myös objektivoidaan, ulkoistetaan. Vaikka uusi tanssi on murtanut perinteisen dikotomian yleisön ja esiintyjien välillä ja muuttanut tanssija-käsitystä, ei se kuitenkaan ole muuttanut tanssin projektoitumista esittävyteen ja syvällä olevaa ymmärrystämme tanssista esittävänä. Mielenkiintoista on, että taidetanssissa ei ole pyritty saattamaan ihmisiä yhteen ja löytämään yhteyttä heidän välilleen, vaan pikemminkin asettamaan jalustalle (ammatti)tanssija. Tekijät ja yleisö ovat pääasiassa erillään toisistaan.⁴

Länsimainen filosofia ei kuitenkaan perustu pelkästään dualismille. Filosofit Juha Varton (1990) mukaan jo Platon oli sitä mieltä, että vasta ruumiinharjoitusten kautta ihminen pääsee selville asioista, jotka pelkin henkisin ponnisteluin jäisivät piiloon⁵. Nietzsche taas tanssi oli keino palauttaa ihminen keholliseen olemiseensa. Nietzsche kritisoi länsimaista filosofista perinnettä, joka oli unohtanut ihmisen ruumiillisuuden ja ruumiin

¹ Parviainen 1994, 39; Schlemmer 1991, 82–86. Ks. myös Levin 1983, 88.

² Parviainen 1994, 38 < Levin, David Michael 1985, *The Body's Recollection of Being*. London: Routledge.

³ Parviainen 1994, 42–43.

⁴ Parviainen 1994, 44–45.

⁵ Varto 1990, 119.

olemassaolon ja käsitellyt vain henkeä ja sielua. Hän ajatteli, että ruumis on suurempi mysteeri kuin se, mitä kutsumme sieluksi.¹ Nietschelle tanssi oli eräänlainen pelastus dualismista, sillä tanssin ja laulun kautta ihminen avasi uuden väylän maailmaan ja itseensä. Ihmisen mahdollisuuden toteuttanut ihminen, Zarathustra, oli tanssija. Nietschelle tanssija tarkoitti ihmistä, jonka ruumiillisuuden ja hengen voimat olivat yhdistyneet. Hän oli Nietschelle kokonainen ihminen, jolle dualistinen perintemme ei antanut mahdollisuuksia toteutua.²

Jaana Parviainen kuvaa ansiokkaasti tanssissa vallinneita ja vallitsevia käsityksiä ja ajatusmaailmoita. Hän ei kuitenkaan mielestäni näe koko totuutta, sillä jo 1900-luvun alussa Isadora Duncan etsi toisenlaisia tapoja tanssia. Siitä lähtien on länsimaisessa tanssitaiteessa ollut valtavirrasta poikkeavia linjoja, joissa on etsitty eri tapoja lähestyä tanssin tekemistä ja liikettä – myös kokemuksellisuuden kautta. On totta, että useimmiten silti päämääränä on esitys ja esittävyys, mutta se ei sulje pois kokemuksellisuudesta ja eletystä lähtevää ajattelu- ja toimintatapaa³. Toisaalta on mahdotonta täysin irtautua kulttuurissamme vallitsevista käsityksistä. Omassa koulutuksessani korostettiin fyysisyyden, toiminnan merkitystä, ja opetettiin imitoinnin sijasta liikeperiaatteita, joita soveltamalla voi luoda omien ruumiinkokemusten pohjalta omaa tanssia. Juuri tämän lähestymistavan yhteyksiä henkisiin traditioihin lähestyn seuraavassa luvussa.

¹ Parviainen 1994, 15 < Levin, David Michael 1985. *The Body's Recollection of Being*. London: Routledge.

² Atwell 1984, 23, 24; Parviainen 1994, 15–16.

³ Kokemuksellisuus on myös eräänä teemana helsinkiläisen Todellisuuden tutkimuskeskuksen esityksissä, joissa todellisuutta tutkitaan kokemuksellisuuden ja kokemusesityksen lähtökohdista. Itse olin myös mukana keskuksen produktiossa Olotila, joka sai ensi-iltansa tammikuussa 2007. Ks. lisää Santavuori 2006, 397–401.

5 USKONTOKULTTUURISET VAIKUTTEET UUDESSA TANSSISSA

5.1 Fyysisyys osana kokonaisuutta

Länsimaisen perinteen dualistisuuden vastakohtana voidaan nähdä monien muiden kulttuuriperinteiden ajatustavat, joissa korostetaan liikunnan suoraa vaikutusta inhimillisessä kokonaisuudessa¹. Tässä luvussa käsittelen uuteen tanssiin vaikuttavia itämaisia liikuntatraditioita, joissa ruumiillisuus ja ruumiin harjoittaminen ovat osa filosofista viisaustraditiota. Esimerkkeinä käytän joogaa osana hindulaisuutta ja budo-lajeja osana buddhalaista traditiota.

Itämaisissa filosofioissa ruumista pidetään olennaisena osana ihmisen kokonaisuutta ja niiden henkisyysisissä harjoituksissa (esimerkiksi taiji, jooga, budo-lajit) ihminen nähdään kokonaisena. Uusi tanssi ammentaa näistä perinteistä niin, että ruumiin ja mielen välinen yhteys tunnustetaan ja tunnustetaan. Uuteen tanssiin on myös alusta alkaen kytkeytynyt pyrkimys rikkoa länsimaiselle ajattelulle tyypillisiä dikotomioita. Tanssijan ulkoisen olemuksen muokkauksen sijasta on keskitytty ihmisen sisäisen maailman ja mielikuvien muokkaukseen. Uuden tanssin piiriin liittyviä ilmiöitä yhdistää käsitys ruumiista ajattelevana ja muistavana.²

5.2 Hindulaisperäiset vaikutteet: Jooga

Jooga on lisännyt suosiotaan länsimaissa tasaisesti ja on nykyisin melko yleinen harrastuslaji. 1900-luvun puolivälin jälkeen intialaisten joogien matkat länsimaihin ja länsimaalaisten opiskelu Intiassa ovat lisänneet joogan suosiota. Jooga-termi pitää sisällään monenlaisia tekniikoita ja opetustapoja, mutta Intian ulkopuolella joogan eri lajeja harrastetaan lähinnä fyysisenä kuntoilumuotona ilman taustalla olevaa filosofiaa. Jooga pitää sisällään myös meditaation, mutta länsimaissa joogalla tarkoitetaan lähinnä fyysisiä asentoja, *asanoita*.

¹ Varto 1990, 115.

² Novack 1990, 189–193; Halonen 1999, 256–257.

Jooga on eräs intialaisten henkisten traditioiden ydinkäsitteistä. Itse sana jooga tarkoittaa sanskritin kielellä ”sitoa, liittyä, yhdistää”. Tällä tarkoitetaan yksittäisen sielun yhtymistä maailmansieluun, mikrokosmoksen ja makrokosmoksen yhtymistä. Kaiken taustalla on hindulaisuudelle ominainen pyrkimys vapautumiseen ja yhtyminen Brahmaniin. Jooga tarjoaa erilaisia teitä ja käytännön työkaluja, keinoja ja tekniikoita tuon päämäärän saavuttamiseen. Ykseyden kokemus, subjektin ja objektin välisen ristiriidan poistuminen, on kokonaiseksi tulemista.¹

Joogan alkuperää ei tunneta, mutta sen lähtökohtana voidaan pitää Veda-kirjoituksia (n. 1000 eaa), Upanisadeja (800–600 eaa) ja muinaisen Intian askeettien harjoituksia². Klassisella joogalla tarkoitetaan Patanzalin Joogasutrissa esittämää filosofista järjestelmää (n. 200 eaa – 400 jaa), jossa hän kokoaa yhteen joogan traditioita (ruumiin harjoituksia, meditaatio-tekniikoita ja ekstaattisia menetelmiä) yhdistäen ne *Samkhya*-filosofiaan³. Klassisen joogan ohella on olemassa monenlaisia populaareja ja mystisiä joogan muotoja sekä buddhalaista ja jainalaista joogaa⁴. Jooga ei ole yksi polku, vaan monien polkujen polku, jonka kaikki variaatiot johtavat samaan päämäärään⁵.

Joogan lähtökohtana on keskittyminen ja mielen rauhoittaminen. Näitä ei voi saavuttaa, jos ruumis on väsynyt ja huonossa asennossa tai hengitys ei kulje tasaisesti. Siksi joogan tekniikoihin kuuluu monenlaisia fyysisiä harjoitteita ja henkisiä harjoituksia.⁶ Ruumiin ja mielen yhteys tunnustetaan ja tunnustetaan. Jooga-asennot antavat ruumiille vakaan liikkumattomuuden, jossa fyysinen ponnistelu on minimaalista. Näin tarkkaavaisuus voi keskittyä tietoisuuteen ja hengitys tasaantuu. Hengitys on olennainen osa joogan harjoitusta, mikä myötävaikuttaa myös tarkkaavaisuuteen. Hengitystä käytetään

¹ Eliade 1970, 3–5; Evans-Wentz 1967, 21, 35, 38.

² Eliade 1970, 101–102, 114; Koski 1990, 88.

³ Eliade 1970, 7; Wood 1964, 13.

⁴ Eliade 1970, 4.

⁵ Evans-Wentz 1967, 25.

⁶ Eliade 1970, 47–48.

keskittymisen apuna ja pyrkimyksenä on usein mahdollisimman hidas ja tasarytmisen hengitys.¹

Joogan eri muodot keskittyvät eri tavalla liikkeiden dynaamisuuteen tai staattisuuteen, hengityksen voimakkuuteen, meditatiivisuuteen ja henkiseen puoleen. Jotkut suuntaukset (mm. Ashtanga-jooga) ovat fyysisesti hyvinkin vaativia ja vaativat hyvää kuntoa, tasapainoa ja notkeutta, kun taas esimerkiksi Hatha-joogassa ja Iyenger-joogassa liikkeitä tehdään rauhallisemmin. Monet tanssijat harjoittavat joogaa tanssin ohella. Jooga sopii monella tapaa tanssijoille, sillä sen kokonaisvaltainen lähestymistapa lisää lihasvoimaa, tarkentaa kehon linjauksia ja tasapainottaa mieltä.

5.3 Buddhalaisperäiset vaikutteet: Budo-lajit

Uudessa tanssissa on havaittavissa perinteisistä buddhalaisen kulttuuripiirin itsepuolustuslajeista peräisin olevia vaikutteita. Käsittelen tässä budo-lajeja, jotka ovat japanilaisia, zen-buddhalaiseen kulttuuriin kytköksissä olevia kamppailutaitolajeja. Budo-sanassa *bu* tarkoittaa soturia tai taistelun lakkaamista, *do* tarkoittaa tietä, elämäntapaa. Budo onkin historiallisesti tarkoittanut soturin tietä, joka henkisiltä osin liittyy myös etiikkaan, uskontoon ja filosofiaan. Vaikka länsimaissa budo-lajeja harjoitetaan myös pelkkänä kuntoiluna tai kilpaurheiluna, on lajeissa perinteisesti ollut olennaista ruumiin ja mielen yhtäläinen harjoittaminen. Ne ovat liikunnallis-toiminnallinen tapa harjoittaa zeniä. Budo-lajeja ovat mm. aikido, judo, karate-do ja kendo.²

Budossa yhdistyvät kamppailutaidot ja itsen ja todellisuuden ymmärtämiseen pyrkivä filosofinen traditio, zen-buddhalaisuus. Se on saanut vaikutteita myös shintolaisuudesta, taolaisuudesta ja kungfutselaisuudesta^{3, 4}. Perinteisessä muodossaan budo-lajit tähtäävät henkisten ja fyysisten ominaisuuksien tasapuoliseen kasvuun. Tässä merkityksessä budoa

¹ Eliade 1970, 53–56.

² Koski 1990, 100–101.

³ Näissä traditioissa syntyneet martial arts -lajit ovat osaltaan vaikuttaneet myös tanssimaailmassa, mutta katson tarpeelliseksi rajata käsittelemäni alueen budo-lajeihin. Budo-lajeista erityisesti aikido on vaikuttanut kontakti-improvisaation synnyssä.

⁴ Koski 1990, 101.

harjoittavat käyttävät lajinsa nimen päätteenä do-tavua, joka tarkoittaa ”tietä” (kiinaksi *tao*). Zenissä sana tarkoittaa Absoluuttia, Totuutta, kaiken olevan alkuperää. Budo-lajit ovat tie kohti syvempää ymmärrystä itsestä ja elämästä.¹

Keskeistä harjoittelussa on oikea asenne ja mielentila. Tekninen taito yksin ei riitä, vaan taidon huippu saavutetaan vasta silloin, kun se perustuu henkiseen oivallukseen. Tätä henkistä asennetta etsittiin zenin avulla lajien kehittyessä ja syntyi kaksi näkökulmaa kamppailutaitojen ja zenin yhteydestä. (1) Zen-harjoittelun avulla voitiin saavuttaa mielentila, joka auttoi selviytymään hengissä taistelussa, eli zen oli väline paremman taistelutaidon saavuttamiseksi. (2) Fyysinen harjoittelu oli väline edettäessä zenin tiellä. Kun jälkimmäisen kohdan ajattelutapa yleistyi, alettiin bujutsu (jutsu = tekniikka, taito)-lajeista käyttää nimitystä budo. Ajattelutavat eivät sulje toisiaan pois, vaan täydentävät toisiaan. Joka tapauksessa harjoitus edistää kumpaakin aspektia.² Tanssissa budo-vaikutteita käytetään usein ensimmäisessä merkityksessä, eli välineenä antamaan uusia ulottuvuuksia itse tanssiin. Kuitenkin kokemus on erittäin henkilökohtainen ja riippuu tekijän tarkoitusperistä kumpaa aspektia hän edustaa. Myös tanssi voidaan nähdä välineenä tiellä etenemiseen. Tulemme takaisin siihen ajatukseen, että tanssi ei ole itsestään selvästi mitään, vaan riippuu tanssijan tarkoitusperistä minkä merkityksen se saa.

Zen on buddhalaisuuden mietiskelykoulukunta, joka pohjautuu ensisijaisesti omakohtaiseen kokemukseen. Zen ei vaadi ihmistä uskomaan muuhun, kuin omaan kehittymisen mahdollisuuteensa. Klemolan (1996) mukaan zen on universaali todellisuuskokemus, josta kaikki aito uskonnollisuus ja filosofia syntyy. Hän käsittää sen todellisuuden luonteen oivalluksena, joka eri aikoina eri kulttuureissa saa erilaisia sanallisia muotoja.³ Zenissä päämääränä on valaistuminen (*satori*) ja oman luontonsa oivaltaminen (*kensho*), joka tarkoittaa myös oman Buddha-luonnon näkemistä. Samalla yhtä tärkeää on myös itse matkallaolo, mikä on kiinnostavaa tanssin näkökulmasta.⁴ Uuden tanssin eräs tunnuspiirre on prosessin tärkeys, kun taas perinteisesti tanssi on

¹ Klemola 1996, 31, 34.

² Klemola 1996, 53–54.

³ Klemola 1996, 58–59.

⁴ Klemola 1996, 65.

antanut pääpainon lopputuotteelle eli esitykselle. Prosessikeskeisyys tarkoittaa sitä, että työskentelyprosessi on yhtä tärkeä kuin sitä seuraava, yleisön kanssa jaettava tuotos. Matkalla olon tärkeyden painottaminen vertautuu suoraan zen-filosofiaan.

Budon harjoittelussa henkilökohtaiset, ruumiilliset kokemukset ovat perusta, josta omakohtainen ymmärrys jälkikäteen reflektoituna henkisenä kokemuksena nousee. Kokemusten reflektointi ja merkityksellistäminen ovat olennaisia, jotta ne muodostuisivat ihmisen elämän kestäväksi osaksi.¹ Tämä periaate vaikuttaa voimakkaasti myös uudessa tanssissa, jossa ruumiin kokemusten reflektointi on arkipäivää. Opiskeluaikana se on jopa pakollista. Kokemuksia kirjoitetaan systemaattisesti muistiin ja niitä reflektoidaan aiemmin koettuun. Myöhemmin muistiinpanoihin palattaessa niistä saattaa oivaltaa jotain aivan uutta, koska reflektointipinta on muuttunut uusien kokemusten myötä. Tästä valosta katsottaessa uuden tanssin pyrkimyksenä on todellakin kasvu ihmisenä, kokonaisuutena. Tunnilla omaksuttu pitää sulauttaa aiempaan, lihallistaa, jotta se tulee kestäväksi osaksi tanssia ja ihmisyyttä.

Budon metodin tavoitteena on sisäisen ja ulkoisen puheen hiljentäminen ja keskittyminen nykyhetkeen. Se voidaan saavuttaa liikkuvan tai liikkumattoman meditaatio-tekniikan avulla.² Tyhjä mieli (*mushin*) on konkreettisen tärkeä taistelutilanteessa. Mielen ei saa antaa pysähtyä mihinkään ulkoiseen tapahtumaan tai ajatukseen, vaan sen on annettava virrata vapaasti. Muuten on edessä varma häviö.³ Opitut tekniikat toteutuvat vapaasti vain, kun tämä mielentila on saavutettu ja taistelu on menettänyt merkityksensä⁴. Tämä ajatus viittaa myös kontakti-improvisaatiossa saavutettavaan flow-tilaan, jossa mieli ei enää yritä suunnitella liikeratoja tai luoda kiinnostavaa tanssia, vaan tanssi tapahtuu. Tanssi ei tapahdu eikä virtausta synny, jos opittua tekniikkaa yrittää tietoisesti tehdä tai jos mieli kiinnittyy liikaa ulkoisiin seikkoihin. On antauduttava tyhjyydelle, josta ratkaisut tulevat. Ne tulevat silloin kokonaisvaltaisesta ruumiillisuudesta, eivät yksinomaan rationaalisesta

¹ Koski 1990, 102.

² Koski 1990, 102–103.

³ Klemola 1996, 76.

⁴ Klemola 1996, 79.

mielestä. Zenissä korostetaan myös luonnollista, spontaania toimintaa ja elämää tässä ja nyt¹. Tässä suhteessa se sopii improvisaation perusteeseihin.

Keskustan käsite tavataan niin Intian, Tiibetin, Kiinan, Korean kuin Japaninkin filosofisissa järjestelmissä. Etsiessään olemassaolon keskusta, josta käsin kaaokseen löytyisi järjestys, idän filosofit löysivät ihmisestä monta energiakeskusta, joita joogassa kutsutaan *chakroiksi*. Ylin niistä sijaitsee pääläella, alin selkärangan alapäässä. Klemolan mukaan miltei kaikissa idän filosofioissa katsotaan, että eräs ihmisen keskus, jonka kautta hän voi saattaa persoonallisuutensa tasapainoon, sijaitsee alavatsassa. Japanin kielessä *hara*-käsite viittaa tähän energiakeskukseen. Kaiken toiminnan tulisi lähteä harasta. Harasta lähtevä voima on erityyppistä kuin lihasvoima ja sen harjoittelu ja käyttö on olennaista budo-lajeissa. Tätä harasta lähtevää elämänvoimaa kutsutaan Intiassa *praanaksi*, Kiinassa sanalla *qi* (*ch'i*) ja Japanissa *ki*, ja sen kehittämiseksi ja hallitsemiseksi on kehitetty useita menetelmiä.² Uuteen tanssiin on budo-lajeista voimakkaimmin vaikuttanut aikido, jonka nimi tarkoittaa ”tie sopusointuun *kin* kanssa”³. Keskusta on eräs tanssin peruskäsitteistä, minkä vuoksi se on kiinnostava myös budolajien kohdalla. Varsinkin uudessa tanssissa keskusta-ajattelu on samantyyppistä kuin budo-lajeissa.

Keskeistä budossa on filosofi Tapio Kosken (1990) mukaan se, mitä tekijä kokee sen merkitsevän itselleen ja mikä on hänen harjoittelunsa tarkoitus. Jos tekijä tavoittelee mielen tyhjentymistä ja egon poispurottamista liikunnallisen harjoituksen avulla, tietoisien mielen kerrosten läpi voidaan päästä johon ”aidompaan”. Tällöin ollaan tekemisissä todellisen itsen ja todellisuuden luonteen löytämisen kanssa. Budon zen-aspekti ei rajoitu harjoitussaliin, vaan se pyritään ulottamaan koko elämään.⁴ Myös tässä kohtaa haluan verrata harjoitusta uuteen tanssiin. Väitän, että uusi tanssi ja muut ruumiintekniikat muokkaavat koko elämää, maailmassaolemista ja maailmankatsomusta, varsinkin jos harjoitukseen suhtaudutaan sillä tavalla.

¹ Klemola 1996, 70.

² Klemola 1996, 86–87.

³ Klemola 1996, 91.

⁴ Koski 1990, 104–105.

6 HOLISTISET LÄHESTYMISTAVAT UUDESSA TANSSISSA

6.1 Kokonaisvaltainen näkemys

Tanssitekniikat vaikuttavat aina ihmisen koko olemiseen, joten niiden kohdalla olisi Jaana Parviaisen (1994) mukaan kysyttävä mitä käsitämme ihmisen olevan ja miten haluamme ihmistä muuttaa. Parviaisen mukaan kyse on tekniikasta aina kun ruumiillista olemista pyritään muuttamaan. En tarkoita tekniikalla siis mekanistista, tietynlaista tanssitekniikkaa ja kovaa teknistä osaamista, vaan ruumiillista olemista syvällisesti muuttavia lähestymistapoja. Sosiaalisen ruumiin alla olevaan esiobjektiiviseen ruumiiseen on Parviaisen mukaan mahdollista saada yhteys juuri tanssin (tai muiden ruumiintekniikoiden) avulla.¹ Uuden tanssin tekniikoissa ihminen käsitetään holistiseksi ja häntä halutaan muuttaa aktiivisesti tiedostavaan suuntaan. Omasta itsestä ja omista prosesseista kasvavasti tietoiseksi tulemisen kautta halutaan tukea henkilökohtaista kasvua ja mielen ja ruumiin ykseyttä, mikä ilmenee kokonaisvaltaisempana ja syvällisempänä taiteilijuutena.

Esittelen tässä luvussa uuden tanssin perustana olevia holistisia lähestymistapoja. Kuvaan näin monia tekniikoita sen vuoksi, että haluan havainnollistaa uuden tanssin tekniikoiden luonnetta ja tanssissa tapahtunutta paradigman muutosta sekä uuden tanssin yhteyksiä uskontokulttuuriin traditioihin. Mielestäni voi sanoa, että tässä esitellyt tekniikat antavat melko kattavan kuvan uudesta tanssista ja erityisesti siinä ilmenevästä *ajattelutavasta*. Olen valinnut esimerkit oman tanssikoulutukseni sisällön ja Amsterdamissa opiskelleiden tanssijoiden kanssa käymieni keskustelujen perusteella, ja ottanut huomioon myös sen miten paljon niistä kirjoitetaan aihetta käsittelevässä kirjallisuudessa.

¹ Parviainen 1994, 51–52, 54.

6.2 Holistiset ruumiintietoisuustekniikat

6.2.1 Somaattinen liike

Sanan somatiikka loi vuonna 1976 filosofi ja somatiikan uranuurtaja Thomas Hanna (1928–1990), joka halusi nimetä mielen ja ruumiin yhdistävät lähestymistavat. Hän kiinnostui ihmisruumiin funktionaalisesta integraatiosta ja tutki aihetta perinpohjaisesti kehittäen myös oman metodinsa.¹

Soma tarkoittaa ruumista sisältäpäin omakohtaisesti koettuna. Somatiikka käsittelee somaattisia ilmiöitä, eli ihmistä niin kuin hän kokee itsensä sisältäpäin.² Tämä luku pohjautuu Thomas Hannan artikkeliin ”What is Somatics?”, joka on somatiikan tutkimuksen peruskirjallisuutta. Kun ihmistä tutkitaan ulkoapäin, havainnoidaan Hannan mukaan *ruumista*, kun taas samaa ihmistä sisältäpäin omien aistien kautta havainnoitaessa tutkitaan kategorisesti eri ilmiötä: *somaa*. Tutkimuskohde on sama, mutta näkökulma on eri.³ Sandra Noll Hammondin mukaan (2006) termi ”somaattinen” kuvaa holistista ajatusmallia, jossa painotetaan ruumiin, mielen ja hengen yhteyttä toisiinsa ja ympäristöönsä. Hänen mukaansa somaattisten menetelmien kautta päästään kosketuksiin ruumiin luontaisen älykkyyden kanssa.⁴

Tietoisuus on somatiikan ensisijainen funktio. Somaattisissa tekniikoissa pyritään kasvattamaan tietoisuutta ja sitä kautta saamaan liikettä tiedostamattomille ruumiin alueille. Ihmisen tietoisuus on suhteellinen toiminto: Se voi olla äärimmäisen suurta tai äärimmäisen vähäistä. Tietoisuus on Thomas Hannan (2003) mukaan opittua ja erilaisten somaattisten tekniikoiden avulla tietoisuutta voidaan kasvattaa. Somaattinen oppimisprosessi alkaa siitä, että tietoisuus keskitetään tuntemattomaan. Esimerkiksi stressin tai jonkun muun elämään vaikuttaneen asian seurauksena ihmisillä on ruumiissaan unohdettuja, ”pimeitä” alueita, joihin ei sillä hetkellä ole mahdollista saada

¹ *Somatics* 2003.

² Hanna 1995, 341, 343.

³ Hanna 1995, 341.

⁴ Hammond 2006, 137.

tietoista kontaktia. Somaattisten harjoitusten seurauksena tietoisuutta voidaan ohjata pikku hiljaa noille alueille ja niin saada aikaan liikettä jumiutuneessa paikassa, mikä puolestaan vahvistaa aistihavaintoa ja niin edelleen. Somaattisen ajattelun mukaan tietoisuus ja liike kulkevat käsi kädessä eikä niitä voi erottaa toisistaan. Hannan mukaan myös autonomiset ruumiintoiminnot voidaan tietoisuuden suuntaamisen avulla saattaa tahdonalaisten toimintojen piiriin.¹

Somaattiset tekniikat pohjautuvat näihin ajatuksiin, joiden mukaan aistiminen ja liikkuminen ovat vastavuoroisesti kytkeytyneitä toisiinsa². Liikettä pyritään tanssiessa kokemaan omakohtaisesti sisältäpäin. Tavoitteena on tietoisuuden kasvattaminen ja sitä seuraava muuttunut, syvempi liikelaatu. Liikkeessä käytetään paljon mielikuvaharjoituksia, joiden avulla tietoisuutta suunnataan eri ruumiinosiin. Liike pyritään saamaan lähtemään syvältä ruumiista integraatiota hyväksikäyttäen, eikä tekemään työtä vain isoilla pintalihaksilla. Erilaisuutta voi olla vaikea kuvitella, mutta liikelaatu on todellakin täysin erilainen riippuen liikkeen alkupaikasta. Samoin itsestään tietoiseksi tuleminen vaikuttaa koko maailmankuvaan. Tietoisuuden suuntaamisen ja harjoituksen kautta sellaiset kohdat, jotka ovat täysin mykkiä ja joihin ei ole mitään kontaktia, saattavat aktivoitua ja tulla tietoisuuteen. Tämä kokonaistumisen prosessi muokkaa myös tanssijan maailmassaoloa.

Eleanor Hanna (2003) näkee somatiikan ihmisen olemassaolon kulttuurisena evoluutiona. Tämä evoluutio on hänen mukaansa liikettä kohti ihmisen fysiikan ja käyttäytymisen tietoista itsesäätelyä ja vapaampaa, jatkuvasti kehittyvää ihmistä.³ Hannan näkemys vertautuu itämaisten filosofioiden pelastuskäsityksiin vapautta kohti pyrkivästä ihmisestä ja jatkuvasta kehityksestä osana elämää.

Tämän tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen kuriositeetti on Somatics-lehdessä ilmestynyt artikkeli ”Spiritual Awakening through Somatic Education”. Se on osteopaatti ja jooga-opettaja Brian Siddhartha Inglen kirjoittama henkilökohtainen kertomus

¹ Hanna, T. 2003, 53–55.

² Hanna, T. 2003, 52.

³ Hanna E. C. 2003.

somaattisen työskentelyn avulla tapahtuneesta henkisestä heräämisestä. Hän on Hannan somaattisen tekniikan opiskelun aikana vakuuttunut tekniikan henkisistä aspekteista. Ingle kokee, että työmme on aktivoida oma potentiaalimme somaattisen työskentelyn kautta ja vapautua ihmisinä – myös syvästi henkisessä mielessä.¹ Inglen kirjoituksessa voi nähdä yhteyksiä itämaisiiin filosofioihin, ennen kaikkea hindulaisuuteen ja joogaan, joita Ingle on Intiassa opiskellut. Olennaista tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin se, että hän näkee myös somaattisen liikkeen samankaltaisena, ihmisen maailmankuvaa syvästi muuttavana tekniikkana.

6.2.2 Body-mind centering – BMC

Body-mind Centering perustuu Bonnie Bainbridge Cohenin työhön ja tutkimukseen. Hän loi menetelmän perusteet vuoteen 1982 mennessä, mutta periaatteita kehitetään ja syvennetään edelleen.²

BMC on menetelmä, jossa tutkitaan kokemuksellisesti elävää ja muuttuvaa ruumista. Ruumiin ja mielen nähdään olevan erottamattomassa ja vastavuoroisessa yhteydessä. Menetelmän perustana on ajatus, jonka mukaan mieli saa ilmiänsä ruumiin liikkeessä – ruumiimme liikkuu, kun mielemme liikkuu. Muutokset liikelaaduissa kertovat mielen vaihtaneen fokusta ruumiissa. Ruumiista voi siis havainnoida mielen liikkeitä, mutta ruumiin välityksellä voi myös tehdä muutoksia mieli–ruumis-suhteeseen.³

Body-Mind Centeringissä tutkitaan liikettä laajalla asteikolla solutasolta ja solujen liikkeestä aina ulkoiseen, tilaan laajentuvaan liikkeeseen asti. Tämä edellyttää ruumiin eri kudosten tunnistamista, artikuloimista, erottelua ja yhdistämistä. Menetelmässä käytetään länsimaisen lääketieteen anatomian ja fysiologian tietämystä ja terminologiaa, mutta se saa vaikutteita myös idän filosofioista. Bainbridge Cohenin (1993) mukaan se on syntynyt idän ja lännen kohtaamisesta ja työskentelee dualismien sekoittumisen kanssa, ei niiden vastakkainasettelun kautta. Vaikka menetelmässä käytetään länsimaista

¹ Ingle 2004, 25.

² Bainbridge Cohen 1993, 2.

³ Bainbridge Cohen 1993, 1.

anatomista terminologiaa, termien merkityksellisyyttä lisätään kokemuksen avulla. Kun puhutaan verestä tai lymfasta, ei puhuta vain aineista vaan niihin liittyvistä tietoisuudentiloista ja prosesseista. Olemme itse tutkimusmateriaalia ja mielemme ja ruumiimme ovat tutkimuskeinoja. Tutkimus on kokemuksellista, kuten materiaalikin.¹

Ruumiin systeemejä opiskellaan sekä kognitiivisesta että kokemuksellisesta näkökulmasta. Kohteina ovat mm. luusto, nivelsiteet, lihakset, iho, sisäelimet, umpirauhaset, hermot ja nesteet; hengitys; aistit ja havaitseminen; kehityksellinen liike (ihmisen liikkeellinen kehittyminen vauvasta käveleväksi aikuiseksi ja evolutionaarinen prosessi eläinkunnan kautta ihmiseksi); kosketuksen taito ja uudelleenmuotoaminen.²

Keskeistä on jatkuva dialogi tietoisuuden ja toiminnan välillä. Kasvavasti tietoiseksi tuleminen niistä suhteista, jotka ovat olemassa ruumis/mielessä, ja toimiminen siitä tietoisuudesta käsin luovat kokonaisvaltaisen tietämisen tilan. Tätä kohti voi työskennellä monin eri tavoin: kosketuksen, liikkeen, visualisaation, äänen, kuvataiteen, musiikin, meditaation, sanallisen dialogin, avoimen tietoisuuden tai jonkin muun keinon avulla.³

6.2.3 Feldenkrais-menetelmä

Moshé Feldenkrais (1904–1984) oli fyysikko, insinööri ja judomestari, joka kehitti viime vuosisadan puolivälissä nimeään kantavan kokonaisvaltaisen oppimismenetelmän. Oppiminen tapahtuu siinä tutkimalla ja kokeilemalla leikinomaisesti pieniä, hienovaraisia liikkeitä – samantapaisesti kuin pienet lapset opettelevat asioita. Feldenkrais-menetelmän avulla tutkitaan ruumiin toiminnallisia yhteyksiä ja pyritään laajentamaan tietoisuutta liikkeen välityksellä. Menetelmää voikin nimittää psykofyysiseksi uudelleen oppimiseksi. Feldenkrais kiinnostui liikkeen tutkimisesta polvivammansa myötä alettuaan harrastaa judoa. Tämä yllytti häntä tutkimaan ja kehittämään itse kuntoutustekniikoita, jotka

¹ Bainbridge Cohen 1993, 1–2.

² Bainbridge Cohen 1993, 2.

³ Bainbridge Cohen 1993, 1.

myöhemmin kehittyivät Feldenkrais-menetelmäksi. Ensimmäisen kirjansa *Body and Mature Behavior* Moshé Feldenkrais julkaisi vuonna 1949.¹

Feldenkrais-menetelmää voidaan opiskella ryhmäopetuksessa (tietoisuutta liikkeen avulla) ja yksityistunnilla (toiminnallinen eheyttäminen). Tunneilla liikettä kokeillaan ja varioidaan rauhallisesti ja tutkiskellen sekä levätään usein. Ryhmätunneilla tehdään opettajan sanallisessa ohjauksessa kevyitä, tiettyyn toimintoon perustuvia liikesarjoja, usein lattialla maaten, jotta voidaan välttää putoamiseen, tasapainoon ja kaatumiseen liittyviä jännityksiä. Tavoitteena on löytää mahdollisimman kevyt ja helppo tapa tehdä liike. Vähemmän on enemmän. Yksityistunti perustuu ohjaavaan kosketukseen ja passiiviseen liikemanipulaatioon, ja tunti ohjautuu oppilaan yksilöllisestä tilanteesta käsin.²

Feldenkrais-menetelmässä ajatellaan, että omakuvamme, joka määrää toimintaamme, muodostuu kolmesta tekijästä: perintötekijöistä, koulutuksesta ja itsekoulutuksesta. Jokaisella on mahdollisuus vaikuttaa kolmanteen tekijään eli itsekoulutukseen, ja Feldenkrais oli vakuuttunut siitä, että juuri liike on helpoin väylä oppia havainnoimaan omaa itseä. Liike kuvaa hänen mukaansa ihmisen mielentilaa, ajattelua, motivaatiota ja käsitystä omasta itsestä. Menetelmä perustuukin ajatukselle *awareness through movement*.³

Oppimista ei Feldenkraisin mukaan voi tapahtua ilman liikettä. Muutos ihmisessä vaatii kuitenkin enemmän kuin sen, että pelkkä ihmisen motorinen suoritus muuttuu. Ensin ihmisen on opittava oppimaan orgaanisesti, yrityksen ja erehdyksen kautta. Ihminen oppii kokemuksensa avulla, kokeilemalla ja herkistymällä havaitsemaan eroja. Oppiessaan hän on kokonaisvaltaisesti läsnä, ja uuden oppiminen vaatii myös aikaa ja integrointia. Uudet liikemallit luovat tilaa myös uusille ajattelun ja tuntemisen malleille.⁴ Itse olen kokenut tämän konkreettisesti uuden tanssin koulutuksessa. Uusien liikemallien ”imeytyminen” omaan ruumiiseen on pitkä prosessi, joka ei tapahdu hetkessä. Kova harjoittelu näissä

¹ Suomen Feldenkraisyhdistys ry 2007a & 2007b, Vennamo 2006.

² Vennamo 2006.

³ Feldenkrais 1990, 3.

⁴ Vennamo 2006.

asioissa ei välttämättä nopeuta oppimista, vaan jopa täysin tanssimatta vietetyn ajanjakson jälkeen voi havaita itsessä tapahtuneen oppimista – asiat ovat integroituneet levon aikana. Uusien liikkumisen tapojen omaksuminen on myös konkreettisesti vaikuttanut minun ajatteluuni ja maailmankatsomukseeni. Liikkuminen fyysisesti aiheuttaa mielestäni aina myös henkistä liikettä, eli mieli ja ruumis ovat erottamaton kokonaisuus.

6.2.4 Alexander-tekniikka

Alexander-tekniikan kehitti australialainen näyttelijä F. M. Alexander (1869–1955). Hänellä oli ongelmia äänenkäytön kanssa ja kun lääkärit eivät osanneet auttaa, hän alkoi lopulta tutkia itse itseään. Tarkkailemalla itseään systemaattisesti ja havainnoimalla ruumistaan hän alkoi tiedostaa toimintojaan ja reaktioitaan ja pystyi sillä tavalla vaikuttamaan niihin. Niin kehittyi vuosien tutkimuksen jälkeen Alexander-tekniikkana 1890-luvulta alkaen tunnettu metodi, joka opettaa tunnistamaan ja voittamaan tottumuksen aiheuttamia rajoitteita henkilön tavassa liikkua ja ajatella. Alexander-tekniikka on koulutuksellinen prosessi, jossa keskitytään ihminen reagoititapoihin ja siihen, miten hän ”käyttää” itseään toiminnassa. Yleisin rajoite ihmisillä on tarpeeton lihasjännitys, joka aiheuttaa monenlaisia vaivoja.¹

Tekniikkaa opiskellaan Feldenkrais-menetelmän tapaan opettajan johdolla joko yksityistunnilla, jossa opettaja käyttää kosketusta ja sanallisia ohjeita, tai ryhmäopetuksena. Se on käytännön menetelmä, jolla voi vaikuttaa oman ruumiinsa toimintaan. Keskeisimpiä periaatteita ovat (1) ”itsen käyttö toiminnassa” (kuinka reagoi impulssiin, organisoituu ja ohjautuu toiminnassa), (2) ”primäärikontrolli” (niskan, kaulan ja pään toiminnallisesti suotuisa suhde) ja (3) ”ei-tekeminen” (ei-reagointi totunaiseen reagoitivasteeseen).² Ruumista ja sen liikkeitä ajatellaan kokonaisuutena. Kun niskan, pään ja selän suhde on tasapainossa, koko ruumis pääsee vapautumaan ja liikkuminen kevenee. Koska ruumis on koko ajan liikkeessä, ei Alexander-tekniikassa puhuta oikeasta asennosta, vaan dynaamisesta suhteesta tai koordinaatiosta. Alexander-tekniikka on sekä

¹ Gelb 1994, 29–32; Monni 2004b, 7–8.

² Monni 2004b, 9.

uuden oppimista, että oppimista pois haitallisista tavoista. Se ei ole hoitomuoto eikä terapia, vaikka se edistääkin terveyttä. Suurimpana erona erilaisiin hoitoihin tai terapioihin on se, että vaikka opettaja onkin suureksi avuksi, on oppilaalla vastuu itsestään ja omasta kehityksestään.¹

Keskeisiin periaatteisiin tekniikassa kuuluu, että tekemistapa vaikuttaa koko ihmisen toimintaan ja hyvinvointiin. Alexander havaitsi itseään tutkiessaan myös, että teki usein aivan päinvastoin, kuin luuli tekevänsä. Tottumuksen voima on valtava ja vanhoja aistihavaintoja vastaan tekeminen ja uudenlaisen toimintatavan omaksuminen vaatii paljon harjoittelua ja tietoista suuntaamista. Tottumukset eivät ole pelkästään fyysisiä, vaan koko ruumis ja mieli ovat niissä mukana. Ihminen psykofyysisenä kokonaisuutena onkin Alexander-tekniikan ydinajatus. Alexander päätyi lopulta siihen, että itseohjaus, eli tekemämme valinnat siitä mitä teemme itsellämme, vaikuttaa suuresti elämänlaatuun.² Tekniikan eräänä tavoitteena on luoda luonnollisen toiminnan edellyttämät olosuhteet, jolloin jokainen kokonaisuuden osa suorittaa oman tehtävänsä sopusoinnussa muiden kanssa³.

F.M. Alexander on todennut, että ”kun asiaa tutkitaan, huomataan, että jok’ikinen yksityiskohta tässä työssä vastaa tarkasti sitä, mitä luonnossa tapahtuu hyvissä olosuhteissa. Ero on siinä, että opimme toimimaan tietoisesti.”⁴ Vertailukohtana on luonto, josta ihmisruumis on nyky-yhteiskunnassa vieraantunut, ja kommentti vertautuu kiinnostavasti aiemmin käsittelemiini puheenvuoroihin liikkeen luonnollisuudesta (ks. luku 4.4.1). Se herättää myös ajatuksia liittyen tanssijan tietotaitoon ja uuden tanssin tavoitteisiin. Eläinten liikkumista tarkkailemalla voi oppia paljon siitä, mistä Alexander puhuu. Eläimen liikkeessä ei ole mitään ylimääräistä, ei mitään keinotekoisia. Eläin liikkuu taloudellisesti eli se ei tee mitään liikaa ja samalla koko ruumis on rentona mukana liikkeessä. Se ei käytä vain joitakin ruumiinsa osia, jotka sen seurauksena ylikuormittuvat. Sulavuus, voima ja ketteryys tulevat juuri siitä kokonaisuuden tasapainosta, josta uuden tanssin ja kehontietoisuustekniikoiden sisällä puhutaan. Myös

¹ Gelb 1994, 32.

² Gelb 1994, 29–34.

³ Gelb 1994, 55.

⁴ Gelb 1994, 44.

pikkulapset liikkuvat vaistomaisesti ”oikein”. Yrityksen ja erehdyksen kautta (vrt. Feldenkreis-menetelmä) he oppivat luontonsa mukaan liikkumaan ja vasta myöhemmin liikkumisesta tulee kulttuurista. Tosin jo pystyasennon omaksuminen vaatii kulttuurisen mallin.

6.2.5 Autenttinen liike

Autenttinen liike -työskentely on Mary Starks-Whitehousen 1950-luvulta lähtien kehittämä prosessinomainen kehotietoisuuden syventämisen metodi. Työskentely perustuu vapaassa improvisaatiossa tapahtuvaan eletyn kehon kokemuksen reflektioon toisen ihmisen läsnäollessa. Starks-Whitehousen vaikuttimet löytyvät jungilaisesta psykoanalyysistä ja hänen työstään modernin tanssin koreografina, opettajana ja tanssijana. Häntä pidetään myös yhtenä tärkeimmistä tanssiterapian pioneereista. Myöhemmin autenttisen liikkeen kehitykseen ovat vaikuttaneet merkittävästi Janet Adler ja Joan Chodorow.¹

Työskentely tapahtuu yleensä kahden ihmisen yhteistyönä, jolloin toisella on liikkujan rooli ja toisella näkijän, todistajan rooli. Olennaista todistajan roolissa on luopua kaikista ennakoasenteista ja olla todistajana neutraali ja ei-arvottava. Todistajan tehtävänä on tukea liikkujaa läsnäolollaan ja huolehtia myös käytännössä liikkujan turvallisuudesta. Tarkoituksena ei ole arvottaa tai tulkita liikettä, vain nähdä ja todistaa. Liikkuja liikkuu silmät kiinni sisäisten impulssiensa johdattamana. Hän ikään kuin odottaa tulevansa liikutetuksi, seuraa sisimmästään syntyvää liikettä, eikä lähde luomaan liikettä tietoisesti. Liikkumisen polku avautuu askel askeleelta, kulloisessakin hetkessä. Etukäteen ei voi tietää, mihin sisäinen impulssi vie. Liikkuja pitää silmät kiinni, sillä niin on helpompi antautua mielikuvien ja sisäisten maailmojen johdatettavaksi. Autenttisen liikkeen prosessia kuvaa avoimen odottamisen tila, tämän hetkisen olemisen aistiminen ja ruumiillisesti tunnetun impulssin tai mielikuvan kuuleminen ja seuraaminen. Autenttinen liike -työskentely on sallivaa, hyväksyvää ja täysin vapaata liikkeellisyttä. Koko tapahtuma on liikkujan ja näkijän välinen reflektiivinen prosessi.²

¹ Monni 2004b, 28–29, 31.

² Monni 2004b, 31, 39.

Autenttisuuden käsitteellä viitataan autenttinen liike -työskentelyssä Kirsi Monnin (2004) mukaan kehotietoisuuteen havainnoituvan ennakoimattoman liikkeen maailmayhteyden tutkimiseen. Henkilökohtaista, historiallista ja kulttuurista maailmayhteyttä tutkitaan (explore) liikekokemuksen avulla. Autenttisessa liikkeessä havainnoidaan tietoisesti ennakoimatonta, tiedostamattomasta esiin nousevaa liikettä, ja egon reaktioita siihen reflektoidaan tietoisesti.¹

Ph.D. Janet Adler tutkii autenttisessa liikkeessä näkijän ja liikkujan välistä suhdetta. Hän tarkastelee erityisesti näkemisen taidon ja nähdyksi tulemisen problematiikkaa suhteessa kristilliseen mystiikkaan ja zen-buddhalaisuuteen. Nähdynsi tuleminen ja näkeminen vastavuoroisuutena on hänen mukaansa olennaista minuuden kehityksessä. Se, että kykenee näkemään itsensä muuttuvalla tavalla edellyttää, että on itse tullut nähdyksi.²

Adler on kiinnostunut näkemisen taidosta ja näkijän ja nähdyksi tulemisen suhteesta vastavuoroisena kehänä ja kehittyvänä prosessina. Vastavuoroisuus tarkoittaa sitä, että katsellessaan liikkujaa näkijä kuulee myös omia sisäisiä kokemuksiaan, jotka heräävät liikkujan läsnäolosta. Hän ei kuitenkaan kiinnity omiin tulkintoihinsa, vaan ainoastaan havainnoi niitä. Näkemisen taito on harjoiteltava taito, jossa näkijä ponnistelee tullakseen tietoiseksi omista arvostelmistaan ja tulkinnoistaan. Silloin myös liikkuja on kasvavassa määrin vapaa tyydyttämään liikeimpulssejaan. Adlerin sanoin: ”Liikkuja sisäistää näkijän halun hyväksyä hänen kärsimyksensä yhtä hyvin kuin kauneutensa.” Näkijän hyväksyvä asenne johtaa siihen, että myös liikkuja vapautuu seuraamaan herkemmin impulssejaan ilman kritiikkiä.³

¹ Monni 2004b, 30.

² Monni 2004b, 42–44 < Adler, Janet 2000 (1992). *The Body and Soul* 147–149, 160–189, 194. Artikkelit teoksessa Patrizia Pallaro (toim.), *Authentic Movement. Essays by Mary Starks-Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London, Philadelphia: Jessica Kingsleys Publishers.

³ Monni 2004b, 44. < Adler, Janet 2000 (1992). *The Body and Soul*, 196. Artikkelit teoksessa Patrizia Pallaro (toim.), *Authentic Movement. Essays by Mary Starks-Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. London/ Philadelphia: Jessica Kingsleys Publishers.

Tämä Adlerin kuvaama näkemisen taito muistuttaa Monnin (2004) mukaan zeniläistä näkemisen tapaa. Zenissä selkeä näkeminen tarkoittaa näkökyvyn vapauttamista ja maailman katsomista 'tyhjältä' mielestä tai ei-mielestä käsin.¹

Monet tanssitaiteilijat käyttävät autenttista liikettä oman luovan prosessinsa syventämisessä. Kokemukseni mukaan tämä työskentelymuoto auttaa pääsemään yhteyteen itsen kanssa ja löytämään todellista, merkityksellistä liikettä. Kuulemaan sitä, mitä itsessä liikkuu sisällä ja muuttamaan se ulkoiseksi liikkeeksi. Autenttinen liike on luottamukseen perustuva ja voimaannuttava metodi, joka luotaa syvälle itseen.

6.3 Improvisaatio ja kontakti-improvisaatio

6.3.1 Improvisaatio

Improvisaatio tarkoittaa esityksen luomista esittämishetkellä. Se on hetken taidetta, jota ei ole suunniteltu etukäteen. Improvisaatio on aina kuulunut esittäviin taiteisiin, vaikka länsimainen tanssi, teatteri ja musiikki ovat kehityksessään suuntautuneet yhä enemmän kohti valmiiksi luotua materiaalia ja materiaalin luoja ja esittäjien erottelua. Tämä kehitys kuvastaa myös muilla yhteiskunnan alueilla tapahtunutta eriytymistä ja yhden alan asiantuntijuuden merkityksen kasvua. Taidetanssissa tämä näkyy parhaiten baletissa, jossa tanssijat ja koreografit ovat selkeästi eri ammattikunta. Tämä tanssijäkäsitys poikkeaa radikaalisti uuden tanssin tanssijasta, joka on aktiivinen toimija ja uutta luova yksilö.

Tanssi-improvisaatio voidaan nähdä myös ihmisen liikemahdollisuuksien spontaanina tutkimuksena. On kuitenkin hyvä muistaa, että spontaanisuus on häilyvä käsite, joka perustuu aina tekijän aiempaan liikekokemukseen. Improvisaatio on tärkeä elementti esittävän tanssin lisäksi myös ritualistisessa, sosiaalisessa, kasvatuksellisessa ja terapeuttisessa tanssissa. Länsimaisessa traditiossa improvisaatiota ei ole viime aikoina ymmärretty eikä sitä ole arvostettu toisin kuin monissa muissa perinteissä – Intiassa,

¹ Monni 2004b, 46.

Afrikassa, Lähi-idässä ja Espanjassa – joissa materiaalin itsenäinen luominen nähdään tärkeänä osana esiintyjän taitoja. Renessanssin tanssissa improvisaatio oli vielä luontevaa, mutta sittemmin kiinnostus kohdistui länsimaissa koreografian kehitykseen. 1900-luvulla improvisaatio kasvatti merkitystään, mihin olivat osaltaan vaikuttamassa uudet ihmisen kehitykseen liittyvät teorit (esimerkiksi Freud ja Darwin), ja sitä käytettiin erityisesti kasvatuksen välineenä. Vaikka tämä kehitys johti siihen, että monet liittävät improvisaation edelleen amatöörimäisyyteen, se oli perustana improvisaatiolle esitysmuotona. Improvisaatio erillisenä taidemuotona tuli tunnetuksi 1960–70-luvuilla ja tietä sille avasi Grand Union -ryhmä, joka syntyi vuonna 1970 New Yorkissa Judson Church -yhteisössä.¹ Taidetanssissa improvisaatio saavutti suurempaa suosiota uuden tanssin myötä 1960–70-lukujen vaihteesta lähtien².

Improvisaatio voi olla täysin avointa tai siihen voi liittyä etukäteen sovittuja rakenteita. Nämä voivat koskea eri elementtejä kuten tapahtumia, tilan- ja ajankäyttöä, liikesanastoa ja -laatuja, dynamiikkaa, etukäteen suunnitellun ja harjoitellun materiaalin määrää, päätösten tekoa (tekeekö päätökset yksi henkilö vai tehdäänkö ne kollektiivisesti), esiintyjien suhdetta toisiinsa ja yleisöön, tanssijan suhdetta ympäristöön sekä musiikin, tekstin, pukujen ja oheismateriaalien käyttöä ja vuorovaikutusta niiden kanssa³. Tällaiset sopimukset ohjaavat improvisaation kulkua ja antavat sille rakenteen, vaikka itse teos syntyykin hetkessä. Louise Steinman (1986) kirjoittaa, että hänelle täysin avoin improvisaatio on luultavasti myytti, sillä esiintyjien kesken pieninkin yhteisymmärrys voi olla rakenne⁴. Tärkeää improvisaatiossa on läsnäolo hetkessä ja itsen ja ryhmän kuuntelu sekä reagoiminen tapahtumiin. Soolo- ja ryhmäimprovisaatio ovat luonteeltaan hieman erilaisia, mutta kummassakin tarvitaan kykyä esiintyä, luoda ja kommunikoida⁵. Ryhmäimprovisaatiossa ei voi vetäytyä erilleen muista, vaan läsnäolo koko ryhmän luomassa teoksessa on välttämätöntä.

¹ Matheson 1998, 443–446.

² Ks. esim. Steinman 1986, 78; Matheson 1998, 444.

³ Matheson 1998, 444.

⁴ Steinman 1986, 81.

⁵ Matheson 1998, 444.

Improvisaatio uudistaa tanssin tekemistä ja siihen liittyviä kulttuurisia arvoja. Siinä tanssijan ja koreografin roolit yhdistyvät samassa henkilössä. Ryhmäimprovisaatiossa ohjaajuus ja auktoriteetti on koko ryhmällä ja tanssia luodaan kollektiivisesti.¹ Improvisaatio on myös sukellus omaan itseen ja omiin toimintatapoihin, sillä oman itsen havainnointi osana liikettä kuuluu improvisaation ytimeen.

Ulla Halonen (1999) näkee improvisaation kytkeytyvän buddhalaisuuteen ja sen ytimessä oleviin tarrautumisen ja tarrautumattomuuden problematiikkaan sekä mielen vapaaseen virtaukseen.² Halosen tutkimuksen tanssijoiden mukaan tanssi on hienointa silloin, kun egosta, minästä, voi luopua luopumatta kuitenkaan tietoisuudesta. Egoton tila on heidän mukaansa tila, jossa omia reaktioita voi tarkkailla. Niihin voi suhtautua eri tavoin, niille voi nauraa ja niitä voi käyttää. Tietoisuudella tanssijat tarkoittavat tässä sitä, ettei jotain henkilökohtaista roolia erehdytä pitämään ainakaan koko minuutena.³

Egottomalla tilalla Halosen tutkimuksen tanssijat tarkoittavat myös tilaa, jossa ruumis on tanssiessa niin sopusointuisesti virittynyt liikkeeseen, että liike alkaa viedä. Se edellyttää sitä, että ego antautuu liikkeen minälle ja vääränlainen tietoisuus itsestä unohtuu kokonaan.⁴ Silloin päästään todelliseen läsnäoloon ja myös buddhalaisuuden tarkoittamaan egottomuuteen. Aikaisempaan kokemukseen tarrautuva ego estää luovuuden ja samalla maailman havainnoimisen ”sellaisena kuin se on”.⁵ Tämä on totta myös tanssi-improvisaatiossa ja kontakti-improvisaatiossa, sillä aikaisempaan kokemukseen tarrautuminen vie tanssijan pois nyt-hetkestä, joka on välttämätön improvisaation onnistumiselle.

Aktiivisen yksilön ja ryhmän toiminnan lisäksi spontaanisuus on improvisaation tärkeä osa, sekä esteettisesti että ideologisesti. Improvisaatiossa tanssijat uskovat tekevänsä taidetta spontaanisti vastakohtana mm. modernin tanssin etukäteen koreografioidulle esitykselle. Spontaani taide on ”todellista”, ”leikkisää” ja ”luonnollista” ja yhteydessä

¹ Novack 1990, 189–190.

² Halonen 1999, 261.

³ Halonen 1999, 262.

⁴ Halonen 1999, 258.

⁵ Cage 1970, 178.

jokapäiväisiin tekoihin.¹ Improvisaatio on myös riskinottoa. Siinä ei ole aikaa ajatella uudestaan tai korjata tehtyä.² Ulla Halonen (1999) muotoilee saman seuraavanlaisesti: ”Tiettyyn päämäärään tarrautuminen ei sisällä riskinottoa, hyppyä tuntemattomaan: silloin ei voi syntyä mitään uutta, spontaania ja yllättävää – juuri sitä, mihin uudessa tanssissa usein pyritään³.”

Kuten ruumiin ja luonnollisuuden käsitteet, myös improvisaation käsite tarkoittaa eri asioita eri ihmisille riippuen heidän omasta suhteestaan tähän muotoon. Joidenkin mielestä improvisaatiota ei pitäisi käyttää esityksissä lainkaan, vaikka se voi olla harjoitusmuotona toimiva.⁴ Tanssi-improvisaatiota katsottaessa ei ole kyse niinkään muodollisten tekniikoiden arvostamisesta, vaan sen huomaamisesta, miten tanssijat antavat jokaiselle liikkeen hetkelle sen tarvitseman huomion, yksinkertaisuuden ja ilmavuuden. Buddhalaisen (*mindfulness-awareness*) tietoisuusharjoittelun sivutuote on ajatuksen kirkkaus ja siitä johtuva liikkeen kirkkaus.⁵

6.3.2 Kontakti-improvisaatio

6.3.2.1 Tanssimuodon ominaispiirteet

Kontakti-improvisaatio muotoutui samaan aikaan uuden tanssin kanssa ja niiden historia on voimakkaasti limittynyt. Ne ovat osa samaa historiallista kehitystä ja sen vuoksi käsittelen tätä tanssimuotoa perusteellisesti.

Kontakti-improvisaation isänä tunnetaan amerikkalainen Steve Paxton (1939–), joka tutki liikettä ja tanssijuutta kollegoidensa kanssa uusista näkökulmista 60–70-lukujen vaihteessa. Hän oli entinen Merce Cunninghamin ryhmän tanssija, joka toimi aktiivisesti Grand Union -improvisaatioryhmässä ja Judson Church -kollektiivissa. Paxton opiskeli japanilaista martial arts -tekniikkaa aikidoa ja alkoi kokeilla aikidon kierimis- ja

¹ Novack 1990, 191.

² Steinmann 1986, 83.

³ Halonen 1999, 263.

⁴ Novack 1990, 191–192.

⁵ Steinman 1986, 82.

putoamistekniikoita sekä yhdessä toimimisen taitoja (partnering skills) myös tanssissa.¹ Release- ja kehontietoisuustekniikoiden kehittyminen oli myös keskeisessä roolissa kontakti-improvisaation synnyssä². Paxton kollegoineen haastoi koko länsimaisen tanssin askelkuvioihin perustuvan liikesanaston ja esteettisyyden vaatimuksen, koreografisen teos-ajattelun, tekijä-subjektin ja esteettisesti muotoillun tanssijan ruumiin.

Vuotta 1972 pidetään kontakti-improvisaation virallisena syntymävuotena, vaikka Paxton kumppaneineen oli tehnyt kokeiluja jo jonkin aikaa. Tanssimuodon tekivät mahdolliseksi ajan sosiaaliset ja kulttuuriset olosuhteet. Cynthia Novacin (1990) tutkimuksen mukaan kontakti-improvisaatio yhdisti olemuksessaan uskomattoman määrän 60-luvulla vaikuttaneita suuntauksia yhteen tanssimuotoon.³

Kontakti-improvisaatio on pääasiassa duetto-muoto (joka on perustavanlaatuisin sosiaalisen vuorovaikutuksen muoto) ja siinä korostuu molemminpuolinen luottamus ja riippuvuus, sillä tanssi vaatii jatkuvaa fyysistä kontaktia toiseen. Kontakti-improvisaatiossa käytetään kaikkia ruumiinosia tasapuolisesti, eikä siinä käytetä, päinvastoin kuin sosiaalisissa kontakteissa, juurikaan käsiä tai silmiä yhteyden ylläpidossa. Kontakti-improvisaatiolle on tyypillistä rento, jatkuva liike ja atleettinen laatu sekä ei-kilpailullisuus.⁴ Tanssi tapahtuu usein ilman musiikkia, vaikka musiikin käyttö on myös mahdollista. Tanssitilannetta kutsutaan jameiksi, joissa parit liikkuvat vapaasti tilassa käyttäen kontakti-improvisaation liikeperiaatteita.

Tanssi perustuu liikeperiaatteisiin ja kuten uudessa tanssissa, myös kontakti-improvisaatiossa opetellaan liikkumisen tapoja eikä niinkään tiettyjä liikekuvioita⁵. Omakohtainen tutkimus ja kokeilu ovat tanssimisen perusta. Toki erilaisia teknisiä ratkaisuja opetellaan myös. Tanssin tärkeänä lähtökohtana ovat rehellinen fyysisyys ja

¹ Novack 1990, 59; Matheson 1998, 446.

² Novack 1990, 65; Monni 2004a, 195.

³ Novack 1990, 52, 61. Kontakti-improvisaation kehityksessä ja olemuksessa ovat läsnä tanssiteatterin ja sosiaalisten tanssien kehitys, martial arts -vaikutteet ja eri ruumiintietoisuustekniikat sekä Merce Cunninghamin käsitykset ruumiista ja siitä, että mikä tahansa liike voi olla tanssia. Inspiraationa toimivat sosiaalinen tanssi, urheilu, fyysinen teatteri ja kadunkulkijan liike. (Novack 1990, 137.)

⁴ Matheson 1998, 446–447.

⁵ Novack 1990, 84, 150.

antautuminen fysiikan laeille. Keskeisiä elementtejä ovat ruumiin paino (*weight*), momentum ja painovoima (*gravity*) kontrastina ”keinotekoisempiin” tanssimuotoihin, jotka perustuivat ajatuksiin tai esteettisyyteen.¹ Kontakti-improvisaatiolle on tyypillistä liikkeen luominen ruumiiden välisen liikkuvan kontaktipisteen kautta; ihon kautta aistiminen; ruumiin läpi kieriminen, fokus ruumiin jakamisessa osiin ja liikkuminen eri suuntiin samaan aikaan; liikkeen kokeminen sisältäpäin; kolmiulotteinen tilankäyttö; momentumin seuraaminen, painon ja flow’n korostaminen; yleisön sanaton mukaanottaminen ja esitysten tietoinen arkipäiväisyys; tanssijan näkeminen ”tavallisena ihmisenä”; tanssin tapahtumisen salliminen ja se, että jokaisen tulisi olla yhtä tärkeä.² Lihasvahvuus ei ole keskeisellä sijalla, vaikka se auttaa tiettyjen liikkeiden tekemisessä. Radikaalistikin erikokoiset ihmiset voivat tanssia yhdessä – hyvä tanssikumppani on tietoinen liikkeestään tanssimuodon periaatteiden sisällä. Tärkeää on hyväksyä disorientaatio ja oppia olemaan ylösalaisin ja sivuttain sekä liikkua tilassa spiraali- ja kiertäviä liikkeitä käyttäen pystysuoran asennon sijasta.³ Kosketus on kontakti-improvisaatiossa funktionaalista, eikä esittävää. Tämä piirre on samanlainen aikidossa, jossa liikkeillä on aina jokin tarkoitus. Liikettä ei tehdä vain liikkeen vuoksi.

Keskeistä on myös rentous, herkkyys/vastaanottavaisuus (*responsiveness*) ja ruumiin sanaton tieto, ns. hiljainen tieto. Kontakti-improvisaatiossa ajatellaan, että tanssin annetaan paljastua ja tapahtua. Se, että antaa tanssin tapahtua, ei kuitenkaan tarkoita passiivisuutta. Parhaimmillaan aistimus siitä, että kontaktipiste ohjaa ja vie liikettä, on liikkeen virrassa olemista – siinä ei olla passiivisia, mutta ei myöskään aktiivisesti kontrollissa.⁴

Jos jää vain toistamaan tekniikkaa ja kehittelemään hienoja liikekulkuja, jotka päällisin puolin näyttävät sulavilta ja kaikin puolin kelpoisilta, voidaan kysyä onko tuo tanssi kontakti-improvisaatiota. Siinä käytetään kontakti-improvisaatiotekniikoita, mutta itse ydin, improvisaation syvin olemus (virtaava läsnäolo) voi unohtua helposti. On tarpeen

¹ Novack 1990, 181.

² Novack 1990, 115–124.

³ Novack 1990, 151.

⁴ Novack 1990, 181–182, 152.

harjoittaa tekniikkaa, kuten kaikissa lajeissa, mutta tekniikka on aina vain väline. Itse tanssi syntyy tekniikan avulla, mutta jostain muualta. Tanssille on ominaista heittäytyminen tuntemattomaan, meditatiivinen mielentila, jossa mieli ei ala organisoida liikekulkua, vaan heittäytyy tanssiin. Silloin on mahdollista päästä tuntemattomille alueille. Jonnekin, missä ei ole ennen käynyt. Yllätykset, joita ruumis voi tarjota, kun päästää irti rationaalisesta mielestä, ovat huikeita. Ne ovat aina erilaisia jokaisen ihmisen kanssa, jokaisena hetkenä. Tässä hetkessä kohtaaminen sisältää useita muuttujia: minä tänään tällä hetkellä, historiani kanssa; sinä tänään tällä hetkellä historiasi kanssa; me yhdessä tänään tällä hetkellä. Koskaan ei voi tietää, mitä syntyy kahden ruumiin kohdatessa.

Olen samaa mieltä Novackin kontakti-improvisaation analyysin kanssa tanssimuodon olemuksesta ja luonteesta. Kontakti-improvisaatio on muuttanut suhtautumistani tanssiin, itseeni ja maailmaan valtavasti. Se on tanssimuoto, jossa todella pitää ”laittaa itsensä likoon”, heittäytyä ja kohdata toinen valtavan paljaana. Sosiaalinen ja ruumiillinen itsen performatiivisuus kyseenalaistuu kontakti-improvisaatiossa, sillä ruumiin kautta välittyy liian paljon verbaalisesti artikuloimatonta tietoa. Partnerin mielentila on helppo aistia fyysisen kontaktin ja improvisaation kautta. Kontakti-improvisaation tanssijoilla onkin usein välitön ja suora fyysinen suhde toisiinsa.

6.3.2.2. Kontakti-improvisaation kulttuurista analyysia

Feminismin läsnäolo kontakti-improvisaation syntyvuosina vaikutti myös tanssimuodon sukupuolikäsitykseen. Naiset ja miehet tekevät samoja liikkeitä, eikä liikemateriaalia erotella sukupuolen mukaan.¹ Roolit ja työnjako poikkeavat täysin baletista, sillä kontakti-improvisaatiossa pareina voivat olla mies-mies, mies-nainen tai nainen-nainen. Samoin nostot voi toteuttaa kumpi tahansa. Kun baletti vahvistaa heteroseksuaalista normia, kontakti-improvisaation voi nähdä purkavan sitä. Toisaalta baletti ja kontakti-improvisaatio myös muistuttavat toisiaan siinä mielessä, että molemmissa duetto-rakenne on keskeinen elementti. Kontakti-improvisaatio-duetossa tosin kumpikin on valmis

¹ Novack 1990, 55.

antamaan ja ottamaan painoa, tukemaan, vastustamaan ja antautumaan tanssiin vuorovaikutuksen vaatimalla tavalla.¹ Kulttuurimme dikotomioiden – kulttuuri/luonto, taide/arkikäyttäytyminen, koreografia/prosessi, rakenne/spontaanisuus, mieli/ruumis, mies/nainen – ylittäminen on ollut jossain määrin mahdollista kontakti-improvisaatiossa.²

Tanssintutkimuksessa tehdään usein erottelu ns. taidetanssin ja sosiaalisten tanssien, eli esittävän ja ei-esittävän tanssin välillä³. Kontakti-improvisaatio on kiinnostava ilmiö, sillä se luetaan osaksi taidetanssia, mutta on luonteeltaan kuitenkin usein enemmän ei-esittävää ja sosiaalista. Tämä tanssimuoto liikkuu näiden kahden määritelmän välillä. Paxtonille kontakti-improvisaatio oli enemmän sosiaalista vuorovaikutusta kuin korkeakulttuurinen esteettinen systeemi⁴. Tämä näkemys vertautuu kiinnostavasti Judith Hannan kommunikaatio-teoriaan, jossa tanssi nähdään kommunikaatiomuotona ja vuorovaikutuksena ihmisten välillä. Monissa kulttuureissa tanssin tehtävä onkin vahvistaa sosiaalista rakennetta ja vuorovaikutusta ihmisten välillä. Paxton kumppaneineen tutki, miten improvisaatioon voisi kuulua fyysistä vuorovaikutusta ja reagointia ja miten se voisi antaa ihmisten osallistua tasavertaisesti. Hän ei halunnut tanssiin hierarkiaa, vaan halusi kehittää uusia sosiaalisia rakenteita ja vaihtoehtoisia tapoja organisoida tanssia.⁵ Kontakti-improvisaatio oli uusi tanssimuoto kahdella tapaa. Ensinnäkään se ei näyttänyt miltään aiemmalta tanssimuodolta ja toiseksi koska sen nimi ei ollut Paxton-tekniikka⁶. Useimmiten uudet tanssitekniikat nimetään niiden kehittäjän mukaan, mutta kontakti-improvisaatio kehittyi kollektiivisena yhteistyönä ja se myös jäi avoimeksi, jatkuvasti kehittyväksi muodoksi. Sosiaalista puolta kuvastaa myös se, että kontakti-improvisaation tanssijat puhuvat usein kontakti-improvisaatio-yhteisöstä.⁷

Käsitys tanssin paljastumisesta ja tapahtumisesta viittaa zeniläiseen käsitykseen siitä, että tapahtumien annetaan paljastua sillä tavalla kuin niiden nähdään tapahtuvan luonnossa. 1960-luvulla taiteilijoihin vaikuttivat zeniläiset käsitteet luonnon hyväksymisestä

¹ Novack 1990, 125, 128.

² Novack 1990, 193.

³ Parviainen 1994, 21.

⁴ Novack 1990, 52–55, 184.

⁵ Novack 1990, 58.

⁶ Paxton nimesi lajin kontakti-improvisaatioksi, ei Paxton-tekniikaksi!

⁷ Novack 1990, 84.

vastakohtana luonnontieteelliselle ja kapitalistiselle ajattelulle luonnon hallitsemisesta.¹ Aikidossa zen-filosofiaa harjoitetaan käytännössä. Ruumiin resonanssi tulee mielen ja ruumiin yhteydestä, joka on harmoniassa maailmankaikkeuden resonanssin kanssa². Molemmipuolinen herkkyyys ja vastavuoroisuus tuottavat ki:n (ai-ki-do). Novackin mukaan erityisesti kontakti-improvisaation alkuvuosina itämaisten ruumiintekniikoiden vaikutus tanssimuodon periaatteiden luomisessa oli merkittävä.³

Myös zenin ja aikidon kuva ruumiista vaikutti kontakti-improvisaation synnyssä: Ruumis nähtiin vastaanottavaisena ja älykkäänä, ja sen nähtiin toimivan parhaiten mahdollisimman vähällä tietoisella tahdolla tai intentiolla.⁴ ”Luonnollinen liike” on ollut läsnä monissa länsimaisen taidetanssin traditioissa. Kontakti-improvisaatiossa se viittaa vastaanottavaisen ruumiin käsitteeseen, joka ei tarkoita vain refleksiivistä toimintaa vaan sellaista olemisen tapaa, jossa henkilö on sovussa luonnonlakien kanssa. Tämä ei viittaa vain siihen, miten ruumista käytetään tanssissa, vaan myös rehellisyyteen, todellisuuteen, henkisyyteen ja itsekkäistä, egoistisista pyrkimyksistä luopumiseen.⁵ Kontakti-improvisaation ideologia määrittelee itsen ruumiin toiminnan ja aistimusten perusteella, eikä sen perusteella miten ruumis näyttäytyy muille ihmisille. Se myös puhuu suvaitsevuuuden puolesta, sillä kaikki osaamistasot ja kaikenlaiset ruumiit ovat tervetulleita tanssimaan.⁶

Kontakti-improvisaatiossa oppiminen tapahtuu yhteistyön ja ryhmäaktiivisuuden hengessä pikemminkin kuin kilpailun ja henkilökohtaisten saavutusten ilmapiirissä. Tämä poikkeaa baletin ja modernin tanssin traditiosta ja perustuu Novackin mukaan aikidon toimintatapoihin.⁷ Individuaalisen ja kollektiivisen toiminnan dynamiikan lisäksi spontaanisuus on tärkeää sekä esteettisesti että ideologisesti. Kontakti-improvisaation

¹ Novack 1990, 183–184.

² Vrt. joogassa vallitseva käsitys mikro- ja makrokosmoksen yhtymisestä.

³ Novack 1990, 184.

⁴ Novack 1990, 184.

⁵ Novack 1990, 185–186.

⁶ Mm. amerikkalainen tanssija Alito Alessi on tanssinut kontakti-improvisaatiota paljon pyörätuolissa istuvien tai muuten fyysisesti vammaisten kanssa.

⁷ Novack 1990, 190.

esteettisenä ideaalina on ulkoisen muodon sijaan täysin *integroitunut ruumis*, jossa yhdistyvät fyysisyys ja sisältäpäin työskentely.¹

Kontakti-improvisaation yhteydessä on käsiteltävä myös seksuaalisuutta, sillä lajin olemus ei anna ohittaa sitä. Tässä korostuu kontekstin merkitys, sillä vaikka kontakti-improvisaatio on intiimiä, julkisuus ja yhteisöllisyys vahvistavat tanssimuotoon liittyvät säännöt ja arvot, jolloin tietynlainen kosketus on sallittua. Jossakin muussa kontekstissa sama kosketus tulkittaisiin täysin eri tavalla. Ruumiillisuuden ja liikkeen kulttuurisuus näkyvät selkeästi tämän esimerkin valossa, ja voi sanoa, että kontakti-improvisaatio muodostaa oman alakulttuurinsa, joka poikkeaa valtakulttuurin tavoista määritellä intiimiyden rajat. Kontakti-improvisaation rakenteeseen ja olemukseen kuuluu intiimiyden ohella tietty sukupuolineutraalius, joka ilmenee mm. kontakti-improvisaation liikekielessä ja yhtenäisessä vaatetuksessa sekä myös yhteisissä pukuhuoneissa.

Kontakti-improvisaatio on luonut maailmanlaajuisen osallistujien verkoston ja menestyksekkään julkaisun *Contact Quarterly*, jossa käsitellään myös muita improvisaation muotoja². Kontakti-improvisaation tanssijat tapaavat jatkuvasti ympäri maailmaa järjestettävillä kursseilla ja festivaaleilla, ja monet tuntevat toisensa jo vuosien takaa. Tapahtumiin on mukava mennä, koska siellä tapaa aina yllättäviä, kansainvälisiä tuttuja.

6.4 Kokoavaa pohdiskelua

Tässä luvussa esittelemäni lähestymistavat tai tekniikat kuvastavat uuden tanssin kokonaisvaltaista näkemystä ihmisestä ja tanssista. Ihminen nähdään psykofyysisenä kokonaisuutena ja fyysisen ilmaisun nähdään kietoutuvan ajatuksellisiin prosesseihin. Eri menetelmät eroavat jonkin verran toisistaan, mutta niillä kaikilla on samankaltainen lähestymistapa ihmiseen ja liikkeeseen. Ne korostavat ruumiin tietoisuutta ja lähestyvät

¹ Novack 1990, 68–69, 191.

² Matheson 1998, 446–447.

tanssia prosessina, jossa mieli ja ruumis ovat kummatkin läsnä tasavertaisina¹. Mielen avulla voidaan kasvattaa tietoisuutta ruumiin toiminnoista ja päinvastoin. Holistinen lähestymistapa on sidoksissa itämaisista filosofioista ja ruumiintekniikoista omaksuttuihin ajatuksiin ihmisyydestä ja ihmisen toiminnasta. Liikkeessä itsessään ja sen konteksteissa opimme keitä me olemme ja minkälaisia mahdollisuuksia meillä on tietoisesti muokata elämäämme².

Olen erottanut holistiset ruumiintietoisuustekniikat ja improvisaation ja kontakti-improvisaation omiksi alaluvuikseen. Holistiset ruumiintekniikat käsittelevät liikettä ja tanssia mielikuvien ja fyysisten aistimusten vuorovaikutuksena ja keskittyvät tämän suhteen tutkimiseen ja vahvistamiseen. Tanssi-improvisaatio ja kontakti-improvisaatio taas ovat tanssimuotoja, joita käytetään paljon uudessa tanssissa ja jotka perustuvat näiden tekniikoiden luomalle kokemukselle ruumiista ja sen toiminnasta. Keskeistä on juuri kokemuksellisuuden ja sisäisen, tutkivan lähestymistavan painottaminen sekä tanssin läsnäolo ja virtaavuus, jotka viittaavat buddhalaiseen perinteeseen.

7 UUSI TANSSI JA TANSSIJAN MAAILMASUHDE

Tanssiminen vaikuttaa myös tanssitilanteen ulkopuoliseen elämään, kuten John Blacking (1985) on todennut tutkimuksessaan afrikkalaisten vendojen tanssista³. Myös Parviainen (1994) näkee, että tanssitekniikat vaikuttavat aina ihmisen koko olemiseen ja maailmasuhteeseen⁴. Tanssin harjoitustilanteet voidaan nähdä rituaalin kaltaisina, arjesta erotettuina ja rajattuina tiloina, joihin liittyvät kokemukset vaikuttavat ajatteluun ja toimintaan. Tanssin kokonaisvaltaisuus tulee esille siinä, että harjoituksissa koetut tilanteet muuttavat liikkumista ja tapaa nähdä maailma.⁵ Judith Lynne Hanna (1987) pohdiskelee tanssin esitystilanteiden vaikutusta maailmankuvan rakentamiseen ja ihmisen käyttäytymiseen. Se, miten paljon tanssilla on merkitystä, riippuu hänen mukaansa

¹ Halonen 1997, 87.

² Novack 1990, 8.

³ Blacking 1985, 88.

⁴ Parviainen 1994, 51–52, 54.

⁵ Blacking 1985, 90.

osallistujien (esiintyjien ja katsojien) uskomuksista ja erityisesti heidän uskostaan siihen, voivatko he vaikuttaa ympärillä olevaan maailmaan.¹

Kulttuuriset käytännöt ja ymmärrys luovat ruumiin ja sen tekniikat, sillä opimme sosiaalisessa vuorovaikutuksessa, mitä ruumiimme ovat ja miten niitä tulee liikuttaa. Vaikka itse tanssimisen tavat muotoutuvat kulttuurisesti, tanssin lähtökohta on kuitenkin aina ruumiillisuus. Tanssien ruumiintekniikat voivat tarjota liikekokemuksia, erilaisia ruumiinkuvia ja ruumiin, itsen ja liikkeen ymmärrystä, joilla voi olla kauaskantoisia seurauksia.² Tanssi voidaan nähdä myös itsen tutkimisen välineenä³.

Uudessa tanssissa pyritään vaikuttamaan tapaan, jolla yksilö hahmottaa itsensä ja suhteensa muihin tilassa ja tilanteissa⁴. Ihminen kantaa ruumiissaan kulttuurisia malleja, joihin pyritään vaikuttamaan fyysisten ja tunteisiin ja käsityksiin vaikuttavien harjoitusten avulla, mutta muutos ei aina toteudu tai on ainakin hidas prosessi. Asian tiedostaminen ei vielä takaa toiminnan tasolla ilmenevää muutosta. Fyysinen toiminta mittaakin parhaiten ajattelutavan sisäistämisen astetta.⁵ Ruumiin liikettä katsoessamme katselemme samalla mielen liikettä⁶.

Edelleen kiinnitetään melko vähän huomiota siihen, että omaksumamme asennot, olemisen ja liikkumisen tavat voivat jatkuessaan johtaa vastavuoroisesti siihen, että myös psyykemme omaksuu näitä asentoja vastaavat henkiset tilat⁷. Ruumiillisuuden tutkimuksessa ollaan kuitenkin kulkemassa kohti elävän ruumiin fenomenologista tutkimusta, jossa ruumiillisuus ja sukupuoli nähdään elävässä kokemuksessa rakentuvina olemisentapoina tai -tyyleinä. Ihmisen olemine on kulttuurisen, sosiaalisen ja biologisen ulottuvuuden lisäksi elävä kokemus, joka on sellainen millaiseksi ihminen itse itsensä käsittää (vaikka ulkoa katsottuna siinä ei olisi mitään järkeä).⁸

¹ Hanna 1987, 203.

² Novack 1990, 150.

³ Ks. esim. Klemola 1990, 70.

⁴ Halonen 1999, 259; Novack 1990, 191.

⁵ Halonen 1999, 267.

⁶ Aposhyan 1993, vii.

⁷ Tiihonen 1997, 114.

⁸ Tiihonen 1997, 116.

Tapio Koski (1991) on todennut, että ruumis on liian lähellä ihmistä itseään, jotta hän aina ymmärtäisi sen merkittävyyden maailmassa olemisessaan¹. Timo Klemola (2004) puolestaan on kiinnittänyt huomiota tanssitaiteilija Deborah Hayn tapaan kuvata tanssia, sillä siinä ilmenee hänen mukaansa pitkäaikaisen ruumiintietoisuuden harjoittamisen tuoma muutos arkipäivän tietoisuudessa. Mieltä ei silloin enää samaisteta päähän tai rationaaliseen ajatteluun, vaan ruumis kokonaisuudessaan koetaan ”ajattelevana”, eli tietoisena.²

Kiinnostavaa tanssin tekemisessä ja tutkimuksessa onkin minulle juuri tuo mielen laajentuminen koko ruumiiseen. Harjoituksen kautta mieli ei enää ole pelkästään päässä, vaan koko ruumis voi toimia orgaanisena älyllisenä kokonaisuutena. Tämä liittyy olennaisesti tietoisuuden harjoittamiseen ja kokemuksellisuuteen, joilla ei tarkoiteta vain liikkumisen kokemista, vaan myös tanssijan maailmasuhdetta ja sitä paikkaa, joka tanssilla on tässä maailmasuhteessa. Tanssi muuttaa tanssivan ihmisen koettua maailmaa ja erityisesti ruumiillista olemista. Maailma avautuu tanssivalle ihmiselle eri tavoin kuin ihmiselle, jolla tätä kokemusta ei ole.³ Aktuaalisena toimintana tanssin lähtökohta on aina yksilön kokemusmaailma. Tanssin kokemuksellisuus on se lähtökohta, joka tekijällä itsellään on tanssissa, vaikka länsimaissa tanssi onkin nähty ensisijaisesti esittävänä ja katsomisen kohteena.⁴ Tanssiva ihminen kantaa tanssiaan ruumiissaan. Tanssi myös eheyttää ja vahvistaa ihmisen persoonaa, koska hän kokee liikkeen itsensä sisällä, eikä vain tarkkaile itseään ulkopuolisena.⁵ Tässä tutkielmassa on käynyt ilmi, että esimerkiksi shakerit ja sufit korostavat omakohtaista kokemusta uskossaan. Myös jooga ja budo-lajit perustuvat kokemuksellisuuteen. Näissä esimerkeissä liike nähdään myös väylänä kohti jumalaa tai henkistä kehittymistä. Olen osoittanut, että myös tanssissa voi olla samoja piirteitä. Halonen toteaaakin, että ”lopulta tanssin avulla voi oivaltaa – tai oppia näkemään – koko elämää koskevia periaatteita⁶.”

¹ Koski 1991, 65.

² Klemola 2004, 169, 191.

³ Parviainen 1994, 18.

⁴ Parviainen 1994, 16.

⁵ Hoppu 2003, 44.

⁶ Halonen 1999, 259.

Itse tanssi ei ole itsestään selvästi mitään tai vie mihinkään, vaan riippuu tanssijan tarkoitusperistä ja kokemuksista, mihin hän tanssillaan pyrkii, miten hän sen käsittää ja minkä merkityksen hän sille antaa. Uusi tanssi on saanut vaikutteita henkisistä traditioista, mutta ensisijaisesti se on taidemuoto, ei henkinen harjoitus. Kuitenkin taide voidaan nähdä myös henkisenä harjoituksena ja taiteilija nykypäivän shamaanina. Tärkeä oivallus tutkielmaa tehdessä on ollut jo tanssikoulutuksessa saamani ohje, että tärkeintä ei ole se, mitä tehdään, vaan miten se tehdään. Olen ymmärtänyt, että myös henkisyysliitettävissä asioissa tärkeintä on oma merkityksenanto. Voin joogata säännöllisesti, mutta jos jooga on minulle vain väline kunnon parantamiseen, se on silloin kuntoiluun muoto. Samoin jos koen tanssin henkiseksi tieksi, se voi sitä olla. Ja jollekin muulle taas ei. Merkitys ei ole itse asioissa, vaan meissä itsessämme.

8 LOPUKSI

Olen tarkastellut uutta tanssia ”uskontoisena” ilmiönä ja voin todeta, että tanssin voidaan nähdä vaikuttavan tanssivaan ihmiseen kokonaisvaltaisesti. Uskonnon voidaan ymmärtää laajasti ottaen olevan jotakin, joka vaikuttaa ihmisen arjessa erilaisina käsityksinä, merkityksinä ja toiminnan tapoina¹. Uusi tanssi voidaan tutkielmani perusteella nähdä uskonnonkaltaisena ilmiönä, joka luo harjoittajilleen tietynlaisen tavan katsoa elämää.

Tanssilajit ovat institutionalisoituneita kulttuurisia malleja, jotka heijastavat yhteisön konventioita ja tuottavat niitä jatkuvasti uudelleen pitäen konventiot hengissä. Niinpä uuden tanssin tekniikoiden ja arvomaailman omaksuminen muuttaa suhdetta itseen ja ympäröivään todellisuuteen, maailmaan. Kulttuuriset mallit sisältävät aina maailmalle annettuja merkityksiä. Ihmiseen ja maailmaan liittyvät sisäistetyt havainnointi-, suhtautumis- ja toimintatavat, jotka koulutuksessa omaksutaan, voidaan nähdä uskonnon alueeseen liittyvän käsitteenmuodostuksen tuotoksena. Uuden tanssin harjoittajilla on omat, jossain määrin yhtenevät ja valtakulttuurista poikkeavat, näkemyksensä maailmasta

¹ Halonen 1999, 265.

ja taiteen olemuksesta, johon vaikuttavat myös uskonnolliskulttuurisista perinteistä omaksutut näkemykset mm. holistisuudesta.

Mielestäni voi sanoa, että on olemassa erityinen uuden tanssin kulttuuri, vaikka se onkin rajoiltaan häilyvä ja lonkeroitaan moniin suuntiin työntävä. Sitä leimaa vaikutteiden ottaminen itämaisista traditioista ja holistinen näkemys, kokemuksellisuuden sekä ihmisen sisältä lähtevän tanssin arvostaminen. Uuden tanssin kulttuuri arvostaa tanssiteoksen syntyprosessia yhdenveroisena lopullisen esityksen kanssa ja painottaa kuuntelua ja läsnäoloa tässä hetkessä.

Tanssissa ilmenevä globaalisuus ja tanssimuotojen hybridisoituminen ovat osa tätä päivää. Vaikutteet kulkevat jatkuvasti ympäri maapalloa ja siinä missä muut omaksuvat meiltä, myös me omaksumme muilta. New Age -käsitteeseen liitetyt ilmiöt meillä ja länsimaistuminen muualla maailmassa ovat saman asian kääntöpuolia. Howellin (1995) mukaan yliarvioimme usein omaa länsimaalaista vaikutustamme ja aliarvioimme muiden vaikutusta omassa kulttuurissamme¹. Siksi on hyvä tunnistaa tanssitaiteessa vaikuttavat, muualta lainatut ominaisuudet ja ajattelutavat. Vaikutteet sulautetaan aina osaksi omaa kulttuuria ja lainaaminen kertoo usein enemmän vastaanottajasta kuin alkuperäisestä lainatusta.²

Vaikka erilaisia vaikutteita löytyy, on myös hyvä muistaa, että uuden tanssin piirissä on hyvin eri tavoin ajattelevia ja tanssivia taiteilijoita, eivätkä kaikki suinkaan ole kiinnostuneita esimerkiksi itämaisista filosofioista. Toisaalta tarkoitukseni on ollut osoittaa, että itse uusi tanssi ja sen lähestymistavat tanssiin perustuvat arvomaailmaltaan itämaisiiin uskonnolliskulttuuriin vaikutteisiin, vaikka ne on sulautettu tanssiin länsimaisen tanssitaiteen ehdoin.

¹ Howell 1995, 175.

² Howell 1995, 175.

Tanssi ei vain heijasta kulttuuria, vaan itse tanssi on prosessi, jossa kulttuuri tapahtuu ja tulee olevaksi¹. Uudet sukupolvet haluavat aina päivittää edellisten käsityksiä, mikä muuttaa tanssia ja sen asemaa jatkuvasti. Uusi tanssi muuttuu ja elää osana nykytanssin kenttää muokkaantuen maailman mukana. Kiinnostavaa on, mitä uutta kulttuurinen tanssintutkimus voi avata yhteiskunnastamme. Millä tavalla suomalainen nykykulttuuri ja länsimaisuus tapahtuvat ja tulevat olevaksi tanssissa? Myös tanssin globaalisuus ja hybridisoituminen, ideoiden siirtyminen maasta toiseen ja niiden muuttuminen matkalla ja sopeutuminen uuteen ympäristöönsä asettavat uusia, mielenkiintoisia haasteita tanssin kulttuuriselle tutkimukselle.

¹ Saarikoski 2003, 12.

LÄHTEET

Anttonen, Veikko

1996 *Ihmisen ja maan rajat. 'Pyhä' kulttuurisena kategoriana*. Helsinki: SKS.

Anttonen, Veikko & Taira, Teemu

2004 Uskontotiede uskonnollisuuden paikantajana. Teoksessa Outi Fingerroos, Minna Opas, Teemu Taira (toim.), *Uskonnon paikka. Kirjoituksia uskontojen ja uskontoteorioiden rajoista*, 18–50. Helsinki: SKS.

Aposhyan, Susan

1993 ”Foreword”. Teoksessa Bonnie Bainbridge Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. The Collected Articles from Contact Quarterly Dance Journal 1980–1992, vii. Northampton, MA: Contact Editions.

Atwell, John E.

1984 The Significance of Dance in Nietzsche’s Thought. Teoksessa Maxine Sheets-Johnstone (ed.), *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, 19–34. London and Toronto: Associated University Presses.

Bainbridge Cohen, Bonnie

1993 *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. The Collected Articles from Contact Quarterly Dance Journal 1980–1992. Northampton, MA: Contact Editions.

Banes, Sally

1980 *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Blacking, John

1985 Movement, dance, music, and the Venda girls' initiation cycle. Teoksessa Paul Spencer (ed.), *Society and the Dance*, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre

1977 (1972) *Outline of a Theory of Practice*. Käänt. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.

Cage, John

1970(1968) These Days. Teoksessa Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage. Documentary Monographs in Modern Art*, 177–180. New York & Washington: Praeger Publishers.

Daniels, Marilyn

1981 *The Dance in Christianity. A History of Religious Dance Through the Ages*. New York: Paulist Press.

Davies, J. G.

1984 *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook*. London: SCM Press Ltd.

1999 Dance. Teoksessa Erwin Fahlbusch, Jan Milic Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan, Lukas Vischer (eds), *The Encyclopedia of Christianity*. Vol 1. 771–773. Grand Rapids, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company & Leiden, Boston, Köln: Brill.

Douglas, Mary

1966 *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge.

Duncan, Isadora

1983 (1902/1903) *The Dance of the Future*. Teoksessa Roger Copeland & Marshall Cohen (ed.), *What Is Dance?* 262–264. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

Eliade, Mircea

1970 *Yoga, Immortality and Freedom*. Käänt. Willard R. Trask. New York: Bollingen.

2003 (1957) *Pyhä ja profaani*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.

Encyclopedia of Religion

2005 Lindsay Jones (ed.). Second Edition. Detroit etc: Thomson Gale.

Encyclopedia of Religion and Ethics

1911 James Hastings (ed.). Edinburgh: T. & T. Clark.

Evans-Wentz, W. Y.

1967 *Tibetan Yoga and Secret Doctrines or Seven Books of Wisdom of the great path, according to the late Lama Kazi Dawa-Samdub's English rendering*. Arranged and Edited with Introductions and Annotations to serve as a Commentary by W. Y. Evans-Wentz. London, Oxford, New York: Oxford University Press.

Feldenkrais, Moshe

1990 (1972) *Awareness Through Movement*. New York: HarperCollins Publishers.

Friedland, Lee Ellen

1987 Popular and Folk Dance. Teoksessa Mircea Eliade (editor in chief), *The Encyclopedia of Religion*. Vol 4. 212–221. New York: Macmillan Publishing Company.

Geertz, Clifford

1973 *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Gelb, Michael

1994 (1981) *Ryhtiä elämään. Johdatus Alexander-tekniikkaan*. 2. painos. Suom. Päivi Saraste-Halme. Helsinki: WSOY.

Graham, Martha

1991 (1941) Modernin tanssijan toiminnan aakkoset. Teoksessa Tiina Suhonen (toim.), *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia*, 101–113. Helsinki: Vapokustannus.

Halonen, Ulla

1997 Ruumiillisuus ja muuttuva maailmankuva. Teoksessa Helena Helve (toim.), *Arvot, maailmankuvat, sukupuoli*, 60–94. Helsinki: Yliopistopaino.

1999 Buddhan kaltaiseksi: sukupuolineutraalia ja egotonta tilaa tavoittelemassa. Katsaus uuden tanssin harjoittajiin muuttuvassa maailmassa. Teoksessa Tuija Hovi, Aili Nenola, Tuula Sakaranaho, Elina Vuola (toim.), *Uskonto ja sukupuoli*, 251–270. Helsinki: Yliopistopaino.

Hammond, Sandra Noll

2006 *Piruetti. Baletin perusteet*. Helsinki: Art House.

Hanna, Judith Lynne

1979 *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Austin & London: University of Texas Press.

1987 Dance and Religion. Teoksessa Mircea Eliade (editor in chief), *The Encyclopedia of Religion*. Vol 4. 203–212. New York: Macmillan Publishing Company.

Hanna, Eleanor Criswell

- 2003 The Somatic Pioneers, Reflections of the Editor. *Somatics*, Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences. Volume XIV, number 2, i. Julkaisija: Novato Institute for Somatic Research and Training.

Hanna, Thomas

- 2003 What is Somatics? Part I. *Somatics*, Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences. Volume XIV, number 2, 50–55. Julkaisija: Novato Institute for Somatic Research and Training.
- 1995 What Is Somatics? Teoksessa Don Hanlon Johnson (ed.), *Bone, Breath, & Gesture. Practices of Embodiment*, 341–352. Berkeley: North Atlantic Books & San Francisco: California Institute of Integral Studies.

Harpham, Geoffrey Galt

- 1982 *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Havelock, Ellis

- 1983 (1923) The Art of Dancing. Teoksessa Roger Copeland & Marshall Cohen (ed.), *What Is Dance?* 478–496. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

Heelas, Paul

- 1996 *The New Age Movement*. Oxford: Blackwell Publishers.

Hoppu, Petri

- 2003 Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*, 19–51. Helsinki: SKS.

Howell, Signe

- 1995 Whose knowledge and whose power? A new perspective on cultural diffusion. Teoksessa Richard Fardon (ed.), *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, 164–181. London: Routledge.

Hämeen-Anttila, Jaakko

- 2004 *Islamin käsikirja*. Helsinki: Otava.

Hämäläinen, Soili

- 1999 *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista. Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Acta scenica 4. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Ingber, Judith Brin & Manor, Giora

- 1998 Israel: An Overview. Teoksessa *International Encyclopedia of Dance*, vol 3, 526–535. New York & Oxford: Oxford University Press.

Ingle, Brian Siddhartha

- 2004 Spiritual Awakening Through Somatic Education. *Somatics*, Spring/Summer 2004, volume XIV, number 4, 25. Julkaisija: Novato Institute for Somatic Research and Training.

Kealiinohomoku, Joann

- 1979 Culture Change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture. Teoksessa John A. R. Blacking & Joann Kealiinohomoku (ed.), *The Performing Arts*. 47–64. Hague: Mouton Publishers.
- 1983 An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance. Teoksessa Roger Copeland & Marshall Cohen (ed.), *What Is Dance?* 533–549. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

Kinnunen, Taina

- 2001 *Pyhät bodarit. Yhteisöllisyys ja onni täydellisessä ruumiissa.* Helsinki: Gaudeamus.

Klemola, Timo

- 1996 (1988) *Karate-do. Budon filosofiaa.* 3. painos. Helsinki: Otava.
- 1990 Liikunta kehollisten kokemushorisonttien laajentajana. Teoksessa Juha Varto (toim.), *Liikunnan filosofia. Eri tarkastelukulmia.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XIII, 50–78. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 2004 *Taidon filosofia – filosofin taito.* Tampere: Tampere University Press.

Koski, Tapio

- 1990 Liikunta ja perenniaalinen filosofia. Teoksessa Juha Varto (toim.), *Liikunnan filosofia. Eri tarkastelukulmia.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XIII, 79–113. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 1991 *Liikunta ja kehollisuus perenniaalisessa filosofiassa: Fenomenologinen tutkimus liikunnan merkityksestä ihmisen kokonaistumisessa.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XVII. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 1992 Pyhät tanssit, esimerkkinä ”tanssivat dervissit”. Teoksessa Timo Klemola (toim.), *Toinen filosofia. Mitä on filosofia perennis?* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XXI, 145–188. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kotiranta, Tuija

- 2005 *Kristillinen tanssi uskon ilmaisijana.* Helsingin yliopisto. Käytännöllisen teologian laitos. Pro gradu -tutkielma.

Koutsouba, Maria

- 1999 'Outsider' in an 'Inside' World, or Dance Ethnography at Home. Teoksessa Theresa J. Buckland (ed.), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. 186–195. London: MacMillan Press Ltd.

Levin, David Michael

- 1983 Philosophers and the Dance. Teoksessa Roger Copeland & Marshall Cohen (ed.), *What Is Dance?* 85–94. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

Lomax , Alan

- 1968 *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science.

Marett, R.R.

- 1914 *The Threshold of Religion*. London: Methuen.

Margoliouth, David Samuel

- 1967 Dervish. Teoksessa James Hastings (ed.), *Encyclopedia of Religion and Ethics*. Volume IV, 641–643. Edinburgh: T. & T. Clark.

Matheson, Katy

- 1998 Improvisation. Teoksessa Selma Jeanne Cohen (founding editor) *International Encyclopedia of Dance*, vol 3, 443–449. New York, Oxford: Oxford University Press.

Miettinen, Jukka O.

- 1987 *Jumalia sankareita demoneja. Johdanto aasialaiseen teatteriin*. Teatterikoulun julkaisusarja N:o 5. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Monni, Kirsi

- 2004a *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999.* Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Väitöskirja.
- 2004b *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia.* Liite tanssitaiteen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjalliseen osioon Olemisen poeettinen liike, Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Nasr, Seyyed Hossein

- 2005 Darwish. Teoksessa Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, Vol 4, 2220. Second Edition. Detroit etc: Thomson Gale.

Novack, Cynthia J.

- 1990 *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture.* Madison: University of Wisconsin Press.

Parviainen, Jaana

- 1994 *Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofinen tutkielma tanssista.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol 51. Tampere: Tampereen yliopisto.

Pasanen-Willberg, Riitta

- 2000 *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulma.* Acta Scenica 6. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Väitöskirja.

Peterson Royce, Anya

- 2002 (1977) *The Anthropology of Dance.* Reprint edition. Hampshire: Dance Books Ltd.

Puuronen, Anne

- 2004 *Rasvan tyttäret. Etnografinen tutkimus anorektisen kokemustiedon kulttuurisesta jäsentymisestä.* Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 42. Helsinki: Nuoristotutkimusverkosto. Väitöskirja.

Raamattu

- 1992 Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: WSOY.

Roberts, Keith A.

- 1990 *Religion in Sociological Perspective.* 2nd edition. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

Rouhiainen, Leena

- 2003 *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology.* Acta Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Väitöskirja.
- 2006 Suomalainen tanssitaide nyt – uudesta tanssista tutkivaan taiteilijuuteen. *Tanssi* 4/2006, 20–22. Helsinki: Tanssin Tiedotuskeskus.

Saarikoski, Helena

- 2003 Ruumiintekniikoista tanssien antropologiaan. Teoksessa Helena Saarikoski (toim.), *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*, 19–51. Helsinki: SKS.

Salmela, Anu

- 2004 Pysyvyyttä muutoksessa ja muutosta pysyvyydessä. Teoksessa Outi Fingerroos, Minna Opas, Teemu Taira (toim.), *Uskonnon paikka. Kirjoituksia uskontojen ja uskontoteorioiden rajoista*, 279–311. Helsinki: SKS.

Santavuori, Risto

2006 *Tajunnan taito. Hypnoosiohjauksen kirja.* Helsinki: Sanlainsuggestiotekniikka Oy.

Sarabhai, Mrinalini

1975 *Understanding Bharata Natyam (Lectures at Baroda University).* College of Indian Music, Dance & Dramatics, Publication Series 11. Baroda: The Maharaja Sayajirao University of Baroda.

Sarje, Aino

1999 *Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1988 ja 1996 välillä; teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjänä.* Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos. Väitöskirja.

Schlemmer, Oskar

1991 (1926) Tanssillista matematiikkaa. Teoksessa Tiina Suhonen (toim.), *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia*, 82–86. Helsinki: Vapokustannus.

Shelton, Suzanne

1990 *Ruth St. Denis. A Biography of the Divine Dancer.* Austin: University of Texas Press.

Shore, Bradd

1996 *Culture in Mind. Cognition, Culture, and the Problem of Meaning.* New York and Oxford: Oxford University Press.

Somatics

2003 Magazine-Journal of the Mind/Body Arts and Sciences. Volume XIV, number 3, 3. Julkaisija: Novato Institute for Somatic Research and Training.

Spencer, Paul

- 1985 Introduction: Interpretations of the dance in anthropology. Teoksessa Paul Spencer (ed.), *Society and the Dance*, 1–46. Cambridge: Cambridge University Press.

Steinman, Louise

- 1986 *The Knowing Body. Elements of Contemporary Performance & Dance*. Boston: Shambhala Publications.

Suhonen, Tiina

- 1991 *Hetken vangit. Koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia*. Koonnut Tiina Suhonen. Helsinki: Vapokustannus.

Thomas, Helen

- 2003 *The Body, Dance and Cultural Theory*. Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.

Tiihonen, Arto

- 1997 Lihaan kirjoitettua ja ruumiissa kohdattua. Teoksessa Eeva Jokinen (toim.), *Ruumiin siteet. Tekstejä eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. 105–118. Tampere: Vastapaino.

Turner, Bryan S.

- 1991 Recent Developments in the Theory of the Body. Teoksessa Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner (eds.), *The Body. Social Process and Cultural Theory*, 1–35. London: Sage Publications.

Turner, Victor

- 1987 *The Anthropology Of Performance*. New York: PAJ Publications.

Utriainen, Terhi

- 1999 *Läsnä, riisuttu, puhdas. Uskontoantropologinen tutkimus naisista kuolevan vierellä.* Helsinki: SKS.
- 2006 *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon äänet.* Tampere: Vastapaino.

Valtonen, Anni

- 2006 Tanssijatyttö tamarindipuun alta. *Helsingin Sanomat* 18. 8. 2006.

Varto, Juha

- 1990 Liikunnan etiikka. Hyvä ja paha, oikea ja väärä kehon ratkaisemina. Teoksessa Juha Varto (toim.), *Liikunnan filosofia. Eri tarkastelukulmia.* Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol XIII, 115–131. Tampere: Tampereen yliopisto.

Vigarello, Georges

- 1990 (1978) The Upward Training of the Body from the Age of Chivalry to Courtly Civility. Teoksessa Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi (eds.), *Fragments for the History of the Human Body*, Part two, 148–199. New York: Zone.

Virtamo, Keijo

- 1979 Baletti. Teoksessa Matti Nurminen (toim.), *Otavan Suuri Ensyklopedia 2*, 520–528. Helsinki: Otava.

Vuori, Miira

- 1997 *Uuden tanssin rituaalit.* Turun yliopisto. Uskontotieteen laitos. Pro gradu - tutkielma.

Wood, Ernest

- 1964 *Jooga.* Suom. Heidi Järvenpää. Helsinki: Tammi.

Wosien, Maria-Gabriele

1974 *Sacred Dance. Encounter with the Gods.* London: Thames and Hudson.

Ylönen, Maarit E.

2004 *Sanaton dialogi. Tanssi ruumiillisena tietona.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Youngerman, Suzanne

1987 Theatrical and Liturgical Dance. Teoksessa Mircea Eliade (editor in chief), *The Encyclopedia of Religion.* Vol 4. 221–236. New York: Macmillan Publishing Company.

ELEKTRONISET LÄHTEET

Barzel, Ann

2007 The Doris Humphrey Society.

<<http://www.dorishumphrey.org/index.php?pageID=8>> [viitattu 5.2.2007].

Coleman, Lucinda

1995 Worship God in Dance. *Renewal Journal #6 (2)*, 35–44. Saatavilla www-muodossa: <<http://www.pastornet.net.au/renewal/journal6/coleman.html>> [viitattu 23.11.2006].

Godlas, Alan

2006a Sufism's Many Paths. University of Georgia.

<<http://www.uga.edu/islam/Sufism.html>> [viitattu 6.9.2006].

2006b Sufism: An Introduction. University of Georgia.

<<http://www.uga.edu/islam/sufismintro.html>> [viitattu 6.9.2006]

Harlan, Dominica

1998 The Shakers. University of Virginia.
< <http://religiousmovements.lib.virginia.edu/nrms/Shakers.html>> [viitattu
29.6.2006].

Rajan, Anjana

2006 <<http://www.artindia.net/bharata.html>> [viitattu 6.9.2006].

Suomen Feldenkraisyhdistys ry

2007a <http://www.feldenkrais.fi/04_Moshe_Feldenkrais.html> [viitattu 6.3.2007].

2007b <http://www.feldenkrais.fi/02_what_is_Feldenkrais_01.html> [viitattu
6.3.2007].

Vennamo, Raisa

2006 <<http://personal.inet.fi/koti/raisa.vennamo/feldenkrais.htm>> [viitattu
6.9.2006].

SUULLISET LÄHTEET

Klevering, Jaana

2007 Suullinen tiedonanto 20.3.2007.