

Ella Gröndahl

Kommunikaation koskettamana

Argentiinalaisen tangon nonverbaalin kommunikaation hyödyntäminen pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen

Kommunikaation koskettamana

Argentiinalaisen tangon nonverbaalin kommunikaation hyödyntäminen pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen

Ella Gröndahl
Opinnäytetyö
Kevät 2017
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma, baletin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä(t): Ella Gröndahl

Opinnäytetyön nimi: Kommunikaation koskettamana. Argentiinalaisen tangon nonverbaalin kommunikaation hyödyntäminen pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen

Työn ohjaaja: Heli Kuula, Petri Hoppu

Työn valmistuslukukausi- ja vuosi: Kevät 2017

Sivumäärä: 50

Opinnäytetyöni on kirjallisuuteen ja omiin kokemuksiini perustuva tutkimus siitä, miten argentiinalaisen tangon kehollisen kommunikaation keinoja voisi hyödyntää pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen. Tutkimuksen tarkoituksena on löytää kehollisia kommunikaation keinoja ja yhteyksiä argentiinalaisen tangon ja pas de deux'n välillä ja niiden kautta pohtia hyötyjä kommunikaation näkökulmasta.

Hyödynnän tutkimusaineistona omia kokemuksiani pas de deux'n ja argentiinalaisen tangon harjoittelusta, videomateriaalia, kirjallisuutta ja haastattelua. Pyrin perustelemaan kirjallisuuteen nojaten subjektiivisia kokemuksiani tangoharjoittelun hyödyistä pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen.

Tangon kehollinen kommunikaatio tiivistyy vapaan viennin käsitteeseen, joka onnistuakseen vaatii tanssijoilta sekä fyysisiä taitoja että luottamusta, toisen aistimista ja ymmärtämistä. Pas de deux'ssä tanssijan itsenäisyys korostuu ja parin välinen kommunikaatio luetaan usein vain teatraalisena elementtinä. Pas de deux vaatii onnistuakseen kuitenkin yhtä lailla sekä kehollisia taitoja että luottamusta, aistimista ja ymmärtämistä kuten tangokin. Tästä syystä tango kehollisen kommunikaation harjoittelun keinona voi olla hyödyllinen.

Opinnäytetyöni lopussa pohdin keinoja, miten tangoharjoitteita voisi hyödyntää pas de deux'n opetus- ja oppimistilanteessa sekä kommunikaation että fyysisten taitojen havaitsemiseen ja harjoitteluun. Pohdin vaihtoehtoksi kommunikaation harjoitteluun myös ”vapaan viennin pas de deux'n” mahdollisuutta. Vapaan viennin hyödyntäminen pas de deux'n yhteydessä haastaisi niin tanssijoiden teknistä osaamista kuin keskinäistä kommunikaatiota.

Asiasanat: Argentiinalainen tango, pas de deux, nonverbaali kommunikaatio, oppiminen, opettaminen

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education, Option of Ballet

Author(s): Ella Gröndahl

Title of Bachelor's thesis: The Benefits of Learning the Nonverbal Communication in Argentinean Tango to Learning and Teaching Pas de Deux

Supervisor(s): Heli Kuula, Petri Hoppu

Term and year of completion: Spring 2017

Number of pages: 50

The thesis is a study of how the elements of nonverbal communication in Argentinean tango could be applied when learning and teaching pas de deux. The thesis reflects my personal experiences as well as examining literature and interviews. The purpose of the study is to find similarities in nonverbal communication and bodily elements in Argentinean tango and pas de deux, and to consider how the nonverbal elements of tango could be beneficial when learning and teaching pas de deux.

I use existing literature as a source of information as well as considering my own experiences and analyzing video material and interviews. Through literature, I aim to illustrate my personal experience of how practicing tango can be beneficial when learning and teaching pas de deux.

The nonverbal communication in tango results in free leading which requires great technical skills from the dancers as well as trust, feeling and understanding between the pair. In pas de deux, independence of the dancer as an individual is very important and the communication is often mistaken merely as a theatrical element. However, to successfully dance a pas de deux, there needs to be the same elements of trust, feeling and understanding as in tango. This suggests tango could be a helpful technique to learn and teach the nonverbal elements of communication.

To conclude the study, I consider ways to exploit exercises from a tango class into a pas de deux class, both to learn elements of the nonverbal communication whilst also providing a new perspective to technical elements in pas de deux. As an alternative for learning to communicate in pas de deux, I consider a possibility of "free leading in pas de deux". This aims to challenge the dancers in a new way in both technical and communicational parts of the pas de deux.

Keywords: Argentinean tango, pas de deux, nonverbal communication, learning, teaching

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA KESKEISET KÄSITTEET	8
2.1	Kommunikaatio	9
2.2	Argentiinalainen tango	11
2.3	Pas de deux	14
3	NONVERBAALI KOMMUNIKAATIO PARITYÖSKENTELYN PERUSTANA	18
3.1	Otteet	18
3.2	Yhteinen rytmi ja tempo	21
3.3	Tasapaino	23
3.4	Kinesteettinen empatia ja peilisolujärjestelmä	26
3.5	Vienti ja seuraaminen	29
4	TANGON NONVERBAALIN KOMMUNIKAATION HYÖTYJÄ PAS DE DEUX'N OPPIMISEEN JA OPETTAMISEEN	32
4.1	Kokemuksia tangon harjoittelun hyödyistä pas de deux'n oppimiseen.....	32
4.2	Tangoharjoittelun hyötyjä pas de deux'n oppimiseen.....	34
4.2.1	Otteet ja kosketus.....	35
4.2.2	Rytmi	36
4.2.3	Tasapaino.....	37
4.2.4	Kinesteettinen empatia sekä vienti ja seuraaminen	38
4.3	Tangoharjoittelun hyödyntäminen pas de deux'n opettamiseen.....	39
4.3.1	Kokemuksia tangoharjoittelusta	39
4.3.2	Kokemuksia pas de deux'n harjoittelusta	40
4.3.3	Tangon harjoittamisen hyötyjä pas de deux'n opettamiseen.....	42
5	POHDINTA.....	44
	LÄHTEET	48

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on autoetnografinen tutkimus siitä, miten argentiinalaisen tangon kehollisen kommunikaation keinoja olisi mahdollista hyödyntää pas de deux'n oppimiseen ja opettamiseen. Hyödynnän oman kokemuksen ja näkemykseni lisäksi muiden kokemuksia argentiinalaisen tangon ja pas de deux'n oppimisesta ja opettamisesta kommunikaation näkökulmasta.

Kesällä 2016 kävin ensimmäisen kerran lavatansseissa. Oletukseni oli, että vaikka paritanssitaustani rajoittui täysin vanhojentansseihin ja Oulun ammattikorkeakoulussa vuosia sitten käymääni seurataanssin perusteet -opintojaksoon, tanssijana pystyisin silti oppimaan tanssit nopeasti. Ymmärsin kuitenkin pian, että vaikka tanssijuudesta oli askelten ja rytmien nappaamiseen paljon hyötyä, minulta puuttui taito, joka oli seurataanssille olennainen. En osannut seurata, en osannut lukea partnerini merkkejä ja vientejä, jotta tanssimme olisi toiminut saumattomasti. En oikeastaan edes ymmärtänyt, mitä seuraaminen oli. Mutta miten olisinkaan voinut ymmärtää? Koko tanssiurani ajan olen tanssinut lajeja, joissa tanssitaan niin sanotusti yksin, vahvimpana niistä baletti. On oikeastaan aika kummallista, että olen onnistunut välttämään parikontaktin tanssissa lähes täydellisesti noin kaksikymmentä vuotta.

On tietenkin omituista ajatella, että balettia tanssittaisiin yksin, onhan harjoittelutilanteessa aina läsnä opettaja ja muut oppilaat, lavallakin tanssitaan yhdessä muiden kanssa. Baletissa kuitenkin harvoin kosketetaan toisia tanssijoita fyysisesti, tai jos kosketetaan, se tarkoitus on luoda katsojalle jonkinlainen kuva tai tunnelma, ei niinkään tanssia toisen kanssa samalla tavalla kuin paritanssissa. Balettia harjoitellaan yksin muiden kanssa, paritanssia harjoitellaan yhdessä muiden kanssa. Tästä poikkeuksena balettiin kuuluu myös parin kanssa tanssittava muoto, pas de deux, jossa yleensä mies ja nainen tanssivat yhdessä. Pas de deux on baletin paritanssia.

Ensimmäisestä lavatanssikokemuksestani intoutuneena päätin, että haluan oppia paritanssin kommunikaation muodon. Halusin kehittää itseäni, mutta samalla pohdin, miten voisin hyödyntää tätä kommunikaatiota baletin opettamisen maailmassa. Tästä ajatuksesta päädyin baletin paritanssiin. Oma kokemukseni pas de deux'stä on keväältä 2016, jolloin Oulun ammattikorkeakoulun baletin pääaineopiskelijat pääsivät kokeilemaan pas de deux'tä lyhyellä harjoitusjaksolla produktion yhteydessä. Koin kuitenkin, ettei tällä harjoittelujaksolla keskitytty käytännössä ollenkaan parin väliseen kommunikaatioon, pelkästään teknisiin asioihin.

Valitsin paritansseista kommunikaation harjoitteluun tangon, koska tutkimuksen teon ajan asuin Portugalissa, jossa argentiinalaista tangoa opetetaan paljon. Tutkin tangoa ja pas de deux'tä, niiden oppimista ja opettamista kirjallisuuden kautta ja huomasin, että niiden kehollisissa asioissa on yllättävän paljon samankaltaisuuksia. Minua kiinnosti oman tanssitaustani takia kuitenkin enemmän parin välinen kommunikaatio. Tutkimukseni keskittyy pohtimaan ja analysoimaan tangoharjoittelun kautta oppimiani asioita, joista olisi hyötyä pas de deux'n oppimiseen. Tutkimuskysymyksetni ovat:

1. Mitä nonverbaalin kommunikaation keinoja argentiinalaisessa tangossa ja pas de deux'ssä käytetään?
2. Miten argentiinalaisen tangon nonverbaalin kommunikaation harjoittelu voi hyödyttää pas de deux'n oppimista?
3. Miten argentiinalaisen tangon nonverbaalin kommunikaation keinoja voi hyödyntää pas de deux'n kommunikaation oppimiseen ja opettamiseen?

Käytän tutkimuksessani lähteinä kirjallisuutta paritanssista yleisesti, tangosta ja pas de deux'stä, omaa kokemustani tangosta ja pas de deux'stä ja tutkimuksen teon ajan kirjoittamaani päiväkirjaa, johon kirjasin tangoharjoitteluni edistymistä ja jossa pohdin kommunikaation tapoja niin tangossa kuin pas de deux'ssäkin. Peilaan päiväkirjaa ja omia kokemuksiani kirjallisuuteen ja haastatteluihin. Pyrin sitä kautta löytämään tangon kommunikaatiosta asioita, joista olisi hyötyä pas de deux'n oppimiseen. Pohdin myös, miten näitä asioita voisi käytännössä harjoitella.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT JA KESKEISET KÄSITTEET

Opinnäytetyöni on autoetnografinen eli omaa kokemustani muiden näkökulmiin vertaileva. Autoetnografia on henkilökohtaista ja samalla moniäänistä. Moniäänisyys antaa tutkimukselle mahdollisuuden asettaa oma subjektiivinen kokemukseni julkiseksi ja haavoittuvaksi, mutta korostaa sen ainutkertaisuutta. (Teatterikorkeakoulu 2007, viitattu 23.3.2017.) Tässä opinnäytetyössä oma ääneni korostuu päiväkirjamerkintöjeni kautta ja muiden osapuolten äänet pääsevät esiin kirjallisuuden ja haastattelun kautta.

Tutkimukseni lähtökohtana oli selvittää, miten paritanssin, tässä tapauksessa tangon, kommunikaation keinoja voisi hyödyntää pas de deux'n opettamisessa ja oppimisessa. Aloitin tangon harjoittelun paritanssiopettajanani toimineen Saku Tonterin kanssa siis ilman aiempaa paritanssikokemusta, joskaan ei voi sanoa, että olisin aloittanut täysin tyhjältä pöydältä, sillä aiempi tanssikokemukseni asetti harjoitteluun ja oppimiseen ennakkokäsityksiä ja liikkumisen perustaitoja. Tangoa harjoittelimme lisäksi ulkopuolisen opettajan tangotunneilla, joilla keskityttiin argentiinalaisen tangon maailmaan. Opettajina toimivat portugalilainen tangotanssija ja -opettaja Rui Barroso ja hänen tanssiparinsa Inês Gomez. Lisäksi haastattelin Barrosoa harjoitusperiodin päätteeksi syventääkseni näkökulmaa argentiinalaisesta tangosta. Pas de deux'tä olimme Tonterin kanssa harjoitelleet yhdessä edellisenä keväänä, joten meillä oli siitä jo aiempi yhteinen käsitys, joka tutkimuksen aikana syveni lähinnä kirjallisuuden kautta. Harjoittelimme Tonterin kanssa pas de deux'tä lisäksi syksyn aikana aina mahdollisuuden tullen.

Tangon ja pas de deux'n yhteys on mielenkiintoinen, sillä mitä syvemmälle molempiin lajeihin pääsin, niin kirjallisuuden, videomateriaalin, elävien esitysten kuin oman harjoittelun kautta, sitä enemmän aloin nähdä yhtäläisyyksiä sekä niiden teknisessä, kehollisessa puolessa että kommunikaatiossa. Seuraavassa alaluvussa käsittelen erinäisiä käsitteitä, jotka on tärkeää ymmärtää, ennen kuin voidaan oikeastaan edes puhua tangon tai pas de deux'n kommunikaatiosta ja lajien yhtäläisyyksistä.

2.1 Kommunikaatio

Kommunikaatio on viestintää, informatiivista tiedonvälitystä. Kommunikointia tapahtuu kaiken elollisen ja elottoman välillä (Burgoon, Guerrero & Floyd 2016, 11–12). Tälle työlle olennaista on ihmisten välinen kommunikaatio.

Ihmisten välistä kommunikaatiota on karkeasti jaoteltuna kahdenlaista: verbaalia ja nonverbaalia, sanallista ja sanatonta kommunikaatiota. Verbaalia viestintää ovat sanat ja niiden antamat merkitykset, sellaisetkin, jotka ovat muodostuneet sanoille vain sosiaalisista sopimuksista. (Krauss 2002, 2–4.) Puhe ja sanat, olivat ne kuinka merkityksellisiä tahansa, ovat kuitenkin vain pieni osa ihmisen käyttämiä kommunikaation keinoja. Suurin osa ihmisen välittämistä viesteistä ovat nonverbaaleja – ilmeitä, eleitä, naurua, itkua, kehon asentoja, hiljaisuutta, äänensävyjä, -painoja ja -voimakkuuksia, tekoja ja lukemattomia muita asioita, jotka eivät vaadi sanoja. (Burgoon ym. 2016, 12–15.) Sekä verbaalilla että nonverbaalilla kommunikaatiolla on selkeä toimintatapa: viestin välittäjä ohjelmoi haluamansa asian jonkinlaisen viestin muotoon, kuten vaikka sanoiksi tai katseeksi, jonka viestin vastaanottaja purkaa sen vastaanotettuaan ja ymmärtää siitä asiat, mitä siinä hetkessä on ymmärtääkseen (Krauss 2002, 2).

Ihmisen viestinnästä noin kaksi kolmasosaa on nonverbaalia, ja ihminen luontaisesti uskoo nonverbaalia viestiä paremmin kuin verbaalia. Koska kaikkeen käyttäytymiseen liittyy kommunikointia, on kommunikointimattomuus käytännössä mahdotonta. Esimerkiksi myös jonkin tilanteen jättäminen huomiotta tai kommentoimattomuus välittää jonkinlaisen viestin, mikä tekee siitä kommunikaatiota. (Burgoon ym. 2016, 3–4.) Tämä tekee kommunikaatiosta siis aina kahden tai useamman ihmisen välistä: vaikka selkeää viestintää tapahtuisi vain yhden ihmisen toimesta, toisen tai muiden reaktiot siihen ovat myös kommunikaatiota.

Nonverbaali kommunikaatio on hyvin moniulotteista ja -käyttöistä. Sillä voi ilmaista asioita, joihin verbaali kommunikaatio ei kykene tai mikä ei olisi sille edes soveliaista, ja antaa myös sanallisille viesteille paljon lisämerkityksiä. Sanaton viestintä oli olemassa paljon ennen sanallista viestintää – se on ihmiselle luontainen tapa ilmaista tarpeitaan ja tunteitaan, eiväthän vauvatkaan osaa aluksi kommunikoida muuten kuin sanattomasti, koska sanoja ei vielä ole. Nonverbaalin kommunikaation keinot ovat sitä kautta hyvin universaaleja: kaikki tunnistavat itkun, naurun, osoittamisen, uhkailun ja paljon muita sanattomia viestejä. (Burgoon ym. 2016, 4–7.) Eri kulttuurit ovat antaneet niille erilaisia sosiaalisia merkityksiä, mutta niiden primitiivinen viesti on aina sama.

Tanssi on yksi nonverbaalin kommunikaation muoto. Tanssi on ihmisen käyttäytymistä, itsessään merkityksellistä ja tarkoituksellisesti rytmikästä sanatonta kehon liikettä. Tanssi on sekä kognitiivista että affektiivista: se sisältää monenlaista informaatiota riippuen siitä, kuka sitä tekee tai katsoo ja voi ilmaista viestejä samalla tavalla kuin sanallinenkin viestintä. Koska tanssi käyttää viestin välittämiseen paljon symbolisia keinoja, sen ymmärtäminen ja lukeminen riippuu aina katsojasta tai tarkkailijasta, esimerkiksi tämän iästä, sukupuolesta, kulttuurisesta taustasta ja lukemattomista muista suodattimista, jonka läpi katsoja tanssia tarkkailee. Samalla tavalla kuin mikä tahansa nonverbaali viestintä, tanssi voi merkitä viestin vastaanottajalle jotain aivan muuta kuin viestin lähettäjä on tarkoittanut. (Hanna 1987, 21–27.) Tanssissa ei kuitenkaan voi oikeastaan puhua väärinymmärryksestä, koska tanssi on aina subjektiivinen kokemus, oli sitten tanssijan, koreografin, muusikon tai katsojan roolissa.

Tanssilla on ainutlaatuinen potentiaali ylettyä merkityksillään syvemmälle ihmisen tajuntaan kuin millään muulla audiovisuaalisella viestinnällä: se voi vaikuttaa tekijän ja katsojan käytökseen ja ajatuksiin paljon syvemmälle kuin vain tilanteessa, jossa sitä koetaan. Tämä johtuu tanssin moniulotteisuudesta ja siitä, että sitä koetaan lähes kaikilla aisteilla. Kokija näkee liikkeen, kuulee tanssin aiheuttamat äänet tai äänettömyyden ja mahdollisen musiikin, voi haistaa kehon tuottaman hajun, tuntee kinesteettistä empatiaa tai aktiivisuutta ja tanssijana myös konkreettisesti tuntee toisen tanssijan liikkeen ja kehon. (Hanna 1987, 25–27.)

Paritanssissa toisen tanssijan kehon tunteminen, haistaminen, kuuleminen ja näkeminen ovat konkreettisia asioita, koska toista ihmistä ollaan hyvin lähellä. Keholla voi paritanssissa kommunikoida samalla tavalla kuin sanallisella viestinnällä. Parin kumpikin osapuoli tuo omalta puoleltaan kommunikaatioon informaatiota, joka parhaassa tapauksessa muuttuu yhteiseksi tulkinnaksi tilanteesta, musiikista ja sen hetkisestä tunnetilasta. Pari voi myös tilanteesta riippuen kommunikoida muiden paikalla olijoiden kanssa. Myös baletin paritanssi, pas de deux, on parin välistä kommunikaatiota. Kommunikaatiota tapahtuu harjoittelutilanteessa opettajan ja oppilaan välillä, oppilaiden kesken sekä mahdollisesti säestäjän, opettajan ja oppilaiden kesken. Koska baletti on yleensä lavalle vietävä taidetanssin muoto, pas de deux pyrkii aina viestittämään jotain myös yleisölle ja saamaan siltä jotain takaisin.

2.2 Argentiinalainen tango

Ennen kuin on mahdollista puhua tangosta paritanssina, on määriteltävä, mitä paritanssi tarkoittaa. Yksinkertaisin määritelmä paritanssille on tanssi, jossa kaksi ihmistä tanssivat kosketuksissa toisiinsa. Liisa Kontturi-Paasikko (2012, 11) määrittelee paritanssin pitämään sisällään seurataanssit ja lavataanssit eli kaikki parin kanssa tanssittavat tanssit niiden sosiaalisessa, esittävässä ja kilpailtavassa muodossa. Hän määrittelee seurataanssit paritansseiksi, jotka perustuvat vapaan viennin periaatteeseen, eli siihen, ettei tanssi ole koreografoitua, vaan parin toisella osapuolella on vastuu ohjata tanssia improvisaationa (Kontturi-Paasikko 2012, 23). Paritanssin määritelmä on silti hyvin laaja, ja sen alle kuuluu useita tanssilajeja. Paritansseja ei tietenkään voi määrittellä kaikiksi parin kanssa tanssittaviksi tansseiksi, koska esimerkiksi baletissa ja nykytanssissa voidaan tanssia kosketuksissa pariin, mutta niistä ei silti puhuta nimellä paritanssi. Paritanssit ovat oma erityinen lajinsa, jolla on erilainen sosiaalinen konteksti kuin taidetansseilla, joita tanssitaan parin kanssa.

Paritansseissa keskeistä on se, että niiden onnistumiseksi parin jommankumman osapuolen täytyy viedä tanssia. Paritansseja aletaan opettaa yleensä niin, että parista toinen, usein mies, toimii viejänä. Toinen parista, yleensä nainen, toimii vastaavasti seuraajana, jonka tehtävä on jatkaa viejän aloittamaa liikettä eli seurata. Viennillä ja seuraamisella tarkoitetaan tätä parin välistä kommunikaatiota. Aluksi viejän ja seuraajan roolit ovat hyvin selkeät, jotta opettaminen ja oppiminen helpotuvat. Mitä pidemmälle paritanssiuralla päästään, sitä enemmän vienti-seuraus muuttuu vuoropuheluksi. (Kontturi-Paasikko 2012, 36–37.) Tätä käsittelem lisää opinnäytetyön kolmannessa luvussa.

Olennaista paritansseissa, ja sitä myötä niiden harjoittelussa, on vienti ja seuraaminen ja se, tapahtuuko tanssi vapaan viennin, eli improvisaation, vai koreografian perusteella. Kontturi-Paasikko jakaa paritanssien opettamismetodit karkeasti kahteen kategoriaan: tulkintaan perustuvaan opetustapaan ja taitoihin perustuvaan opetustapaan. Tulkintaan perustuvan opetustavan päätavoitteena on vapaan viennin (ja seuraamisen) oppiminen ja musiikin tulkinta. Kuvioita ja askelikoja opetellaan lähinnä tukemaan näitä asioita, kun taas taitoihin perustuvassa opetustavassa opetetaan ensin askelikoja ja kuvioita tietyllä tyyllillä ja tekniikalla ennalta sovitussa järjestyksessä. (Kontturi-Paasikko 2012, 23.)

Tangolla voidaan tarkoittaa joko tangoa musiikkityylinä tai tangoa tanssityylinä (Kielitoimiston sanakirja 2016, viitattu 4.2.2017). Tangoa tanssitaan tangomusiikkiin, joka kulkee yleensä tasaisessa

4/4 tai 2/4 tahtilajissa tango-rytmiin (Kontturi-Paasikko 2012, 63). Tangomusiikkiin voi tanssia tietenkin mitä vaan, myös erilaisia taidetanssin muotoja, mutta perinteisesti tango on paritanssi, jossa tanssitaan parin kanssa läheisessä otteessa.

Tango on tanssina todennäköisesti alun perin sekoitus tanganoa, jonka afrikkalaiset orjat veivät Haitille ja Kuubaan 1700-luvulla, ja habaneraa, 1800-luvulla Kuubassa tanssittua tanssia. Näistä muodostunut yhdistelmä päätyi Argentiinaan maahanmuuttajien mukana ja sekoittui vielä Buenos Airesin slummien milonga-nimiseen tanssiin. Tango oli eroottinen tanssi, jota köyhät suosivat ja rikkaat karsastivat. Monet Buenos Airesin pienet yhtyeet soittivat tangomusiikkia kuitenkin kaikkialla, myös rikkaiden juhlissa, minkä seurauksena eurooppalaiset veivät musiikin ja tanssin Pariisiin 1900-luvun alussa. Koska tangon luonne oli niin eroottinen, sitä ei ollut soveliasta esittää sivistyneen yleisön edessä ennen kuin se muokattiin tanssisaleihin sopivaan muotoon. Euroopasta tämä hyväksyttävä muoto tangosta liikkui Pohjois-Amerikkaan ja sitä kautta takaisin Argentiinaan, jossa keskiluokkaiset omaksuivat tämän uuden muodon tangosta. (Buckman, 1978, 170–171.) Alun perin tango oli tarkoitettu parinhakutanssiksi, kommunikaation muodoksi, jossa mies ja nainen saivat olla läheisessä otteessa kosketuksissa toisiinsa hyväksytysti (Denniston 2003, viitattu 3.11.2016). Myös suomalaisessa lavatanssikulttuurissa tango mielletään tunteita herättäväksi tanssiksi. Aiemmin tangoon ei ollut määriteltyjä askelia, vaan jokainen sai tanssia sitä miten halusi. Tämä mahdollisti sen, että jokainen poika pystyi viemään tytön tanssilattialle ja sai mahdollisuuden tehdä tähän vaikutuksen. (Kontturi-Paasikko 2012, 63.)

Buckmanin mukaan nykyinen tango on staccato-tanssi, eikä siinä enää ole samaa pehmeää, sensuellia luonnetta kuin ennen 1920-lukua (Buckman 1978, 175). Kontturi-Paasikko taas kirjoittaa, että tangon luonteesta on kovin eriäviä mielipiteitä: toiset ovat sitä mieltä, että tango on nimenomaan alhaalla tanssittava, voimakkaasti etenevä staccato-tanssi, kun taas toiset mieltävät sen pehmeäksi ja sensuelliksi, liukuvaksi tanssiksi. Musiikillisesti ajateltuna kumpikin näkökulma näistä on oikein, sillä tangomusiikin pohjalla on perinteisesti selkeä staccattomaisuus, kun taas melodia kulkee usein pehmeällä ja legatomaisella tyylillä. (Kontturi-Paasikko, 2012, 63.) Kontturi-Paasikko kirjoittaa toki suomalaisen tangon näkökulmasta, joka eroaa melkoisesti Buckmanin käsittelemästä argentiinalaisesta tangosta.

Argentiinassa tangoa tanssitaan perinteisesti jokainen omalla tyylillään, mutta argentiinalaisella tangolla on myös useita määriteltyjä muotoja. Näitä ovat esimerkiksi tango de salon, club-tyylinen

tango, canyengue, tango nuevo ja fantasia. Monet näistä pitävät sisällään useampien tyylien piirteitä ja ovat siis sekoituksia useammista tangotyyleistä. (Brown & Brown 2013, viitattu 3.11.2016.)

Se tangotyyli, joka minulle on syksyn aikana tullut kaikkein tutuimmaksi, on todennäköisesti lähimpänä tango nuevoa, ”uutta tangoa”. Tango-opettajamme eivät koskaan maininneet, mitä tyyliisuuntaa he erityisesti edustavat, mutta ote, askelkuviot ja pedagoginen lähestyminen viennin, seuraamisen ja askelkuvioiden oppimiseen viittaavat mielestäni eniten uuteen tangoon. Tanssimme tunneilla melko löyhässä otteessa, mikä mahdollisti seuraajalle erilaiset pyörähdykset ja käännökset.

Juuri näiden pyörähdysten ja käännösten mahdollistamiseksi argentiinalaisen tangon tanssiasento on usein etäisempi kuin vaikka suomalaisen tangon. Etäisempi ote vaatii sen, että molemmat parista pysyvät oman painopisteensä päällä ja ovat jatkuvasti tasapainossa omien jalkojensa päällä. Tasapainon tunnetta helpottaa maadoittuminen eli lattian vahva tunteminen jalkojen alla, minkä Kontturi-Paasikko määrittää yhdeksi tärkeimmistä paritanssin kehollisista elementeistä (2012, 34). Tangolle tyypillinen tapa liikkua on polvet koukussa, määrätietoisesti lattiaa pitkin ilman nousuja ja laskuja. Lisäksi dynamiikalle ominaista on, että jokainen askel kiihtyy alussa ja hidastuu lopussa. (Kontturi-Paasikko 2012, 64.) Kontturi-Paasikko puhuu tietenkin suomalaisesta tangosta, mutta kokemuksen mukaan argentiinalainen tango ei kuitenkaan eroa siitä näissä asioissa suuresti. Ero, jonka voin kokemuksesta sanoa, on se, että polvet eivät ole jatkuvasti koukussa, vaan niiden käyttö on aktiivista: hitaat, dynaamiset askelet otetaan syvemmissä polven koukistuksessa, pysähdyksissä polvet voivat suoristua hetkittäin kokonaan tai polven koukistus edelleen syventyä ja nopeissa, rytmisissä askelissa polvet ovat tässä suomalaiselle tangolle tyypillisessä pienessä koukistuksessa. Lisäksi argentiinalaiseen tangoon lisätään usein rytmisyyttä juuri erilaisilla käännöksillä, pyörähdyksillä, jalkojen liu'utuksilla lattiaa pitkin, jalkaterän napautuksilla lattiaan, kantapäiden yhteen tuonnilla tai erilaisilla potkuilla esimerkiksi parin jalkojen ympärille tai jalkojen väliin. Nämä havainnot olen tehnyt sekä itse tanssiessani että analysoidessani videoita, jotka otin ensimmäisessä milongassa, johon otin osaa. Milonga tarkoittaa tapahtumaa, jossa ihmiset kokoontuvat tanssimaan tangoa, vastaavasti kuin Suomessa kesäisin lavatansseihin. Tässä milongassa esiintyi argentiinalainen tangopari, jota videoin ja analysoin myöhemmin.

Kontturi-Paasikko määrittelee kaikille paritansseille yhteisiksi kehollisiksi elementeiksi maadoittamisen lisäksi painonsiirrot, kehon linjaukset, ydintuen, lapatuen, rotaatiot ja dynaamiset vaihtelut (2012, 34). Kaikki nämä pätevät myös tangon maailmassa. Kehon tulee olla kannateltu keskivarta-

losta eli ydintuen aktiivinen tasapainon ja tanssiasennon säilyttämiseksi. Sen lisäksi aktiivinen lapatuki auttaa tuntemaan viennin merkit ja helpottaa viejää ohjaamaan seuraajaa. Tango perustuu kävelyaskeliin, joten aktiiviset, dynaamiset painonsiirrot ovat keskeisessä osassa sekä tanssin onnistumista että tangomaisen tyylin saavuttamista. Turvalliset kehon linjaukset (tarkoittaa, että kehonosat on linjattu päällekkäin luonnolliseen asentoon) helpottavat tasapainon löytämistä ja ovat kehon turvallisuuden kannalta tärkeitä. Esimerkiksi polven linjaus jalkaterän suuntaan polven koukistuessa on tärkeää etenkin tangossa, jossa liikutaan polvet koukussa, jotta polvinivel ei vahingoittuisi ja kipeytyisi. Argentiinalaisessa tangossa myös rotaatiot ovat tärkeämmässä osassa kuin suomalaisessa tangossa. Esimerkiksi useissa askelkuvioissa viejä seisoo paikallaan ja antaa seuraajalle merkin kääntyä pelkästään ylävartalon rotaatiolla. Tässä esimerkissä rotaatiota tapahtuu paitsi viejän ylävartalossa, myös seuraajan keskivartalossa ja lantiossa. Tämä havainnointi perustuu omaan tanssikokemukseeni ja muiden liikkeen analysointiin.

Ymmärtääkseen tangoa on siis ymmärrettävä hieman sen historiaa, sen sosiaalista puolta, kehollisia asioita ja kommunikaatiota. Kehollisten asioiden ymmärtäminen on oleellista, jotta voin puhua kommunikaatiosta tangossa, koska jos tanssija ei ymmärrä oman kehonsa liikettä, ei yhdessä tanssiminen todennäköisesti onnistu.

2.3 Pas de deux

Pas de deux on ranskaa ja tarkoittaa ”kahden askelta”. Yleensä pas de deux’illä tarkoitetaan kuitenkin romanttisen tai klassisen baletin ja neoklassisen baletin duettoja. Romanttisessa ja klassisessa baletissa pas de deux on naisen ja miehen, yleensä baletin pääparin, tanssima duetto-osio. Grand pas de deux on baletin huipentuma, jossa pääpari esittää ensin yhteisen adagion, jota seuraa molempien soolot. Grand pas de deux päättyy nopeaan codaan, jossa molemmat esittelevät taitojaan. (Kerensky 1981, 19.)

Pas de deux hyödyntää balettitekniikkaa, eikä sitä voi toteuttaa ilman vahvaa perusteknistä osaamista. Pas de deux’illä on kuitenkin myös oma erityinen tekniikkansa, jota harjoitellaan erillisillä pas de deux -tunneilla. Tässä tekniikassa partnerin osa on olla naisen tukena, eikä hän näennäisesti

tanssi ollenkaan, vaikka hänen roolinsa on yhtä tärkeä kuin tanssijankin. Tanssijan rooli on toteuttaa erilaisia tanssillisia temppuja partnerin tukemana. Pas de deux'n onnistumiseksi molempien on tunnettava koreografia täydellisesti. (Dolin 1969, 10– 12.)

Koska pas de deux'tä ja balettitekniikkaa ei voi erottaa toisistaan, pätevät siihen samat tekniset vaatimukset kuin balettiinkin. Oikeastaan balettitekniikka perustuu täsmälleen samoihin asioihin, jotka Kontturi-Paasikko määritteli paritanssin pohjaksi: ydintuki, lapatuki, painonsiirrot, dynamiikka, maadoittuminen ja kehon linjaukset. Näiden lisäksi baletin estetiikalle ominainen piirre on jalkojen aukirotaatio eli koko jalan kääntäminen lonkasta keskiliinjasta ulospäin auki. Ideaalitalanteessa aukirotaatio on molemmissa jaloissa 90 astetta.

Pas de deux'tä voidaan sanoa tanssittaneen baletin historian alusta asti, joskin alkuaikoina se muistutti enemmänkin aikansa paritansseja askelten erotessa niistä vain jonkin verran. Pas de deux kehittyi kuitenkin huomattavasti vasta 1830-luvulla romanttisen baletin ajalla sen ajan tähtitanssijoiden johdosta. Romanttisissa baleteissa pas de deux'tä tanssiva pari näytteli tarinoita prinsessoista ja prinsseistä ja sukupuoliroolit olivat hyvin vahvat. Nainen oli aina roolissaan herkkä ja miehestä riippuvainen, kun taas mies oli voimakas ja rohkea. Vasta 1800-luvun lopulla roolit alkoivat kääntyä nykyisempään malliin, jossa miehen tehtävänä on lähinnä tukea naista, ja naisen rooli kasvoi miehen roolia tärkeämmäksi kokonaisuuden kannalta. (Laws 2002, 102– 105.)

Perinteisen sukupuoliroolit pas de deux'ssä perustuvat pitkälti naisen ja miehen anatomisiin eroavaisuuksiin. Yleisesti miehet ovat pidempiä, painavampia ja voimakkaampia, mikä helpottaa parin tukemista ja nostamista, kun taas naiset ovat kevyempiä ja notkeampia, mikä mahdollistaa erilaisen kehon asentojen linjakkaamman esittelyn. Nykypäivänä sukupuolirooleja sekoitetaan, mutta se aiheuttaa perinteisten partnerointien ja joidenkin näyttävien liikkeiden, kuten suurien nostojen ja tuettujen piruettien, pois jäämisen. (Laws 2002, 106– 107.)

Pas de deux'stä kertovassa kirjallisuudessa tanssivaa pari kutsutaan lähes aina mieheksi ja naiseksi, mutta koska nykyään sukupuolirooleja sekoitetaan, en halua opinnäytetyössäni kirjoittaa miehestä ja naisesta. Sen sijaan kutsun usein miehen roolissa tanssivaa henkilöä partneriksi ja naisen roolissa tanssivaa henkilöä tanssijaksi. Käytän nimitystä tanssija, koska tässä roolissa oleva henkilö useimmiten toteuttaa näyttävät ja laajat liikkeet, joita partneri tukee. Molemmat roolit ovat pas de deux'tä tanssittaessa yhtä tärkeitä.

Pas de deux'n ja muiden tanssin lajien, vaikkapa paritanssin, partneroinnin tyyllissä on huomattavia eroja. Paritanssissa liikkeestä toiseen siirtymät ovat huomattavasti sulavampia kuin pas de deux'ssä: esimerkiksi piruettiin valmistautuminen pas de deux'n aikana on aina selkeästi johdattua, kun taas paritanssissa käännöksiin siirtyminen johdattu saumattomasti edellisestä liikkeestä. Tähän syynä voi olla se, että perinteisesti pas de deux'ssä tanssijalla on jalassaan kärkitossut, jotka tekevät tanssista haastavampaa, joten näyttäviin liikkeisiin tarvitaan enemmän valmistautumista. (Laws 2002, 105.)

Kun 1800-luvun lopulla tanssijat alkoivat tottua rooleihinsa pas de deux'ssä, alkoi pas de deux kehittyä yhä atleettisempaan suuntaan. Todettiin, että mitä vaarallisemman näköisiä ja atleettisempia liikkeitä tanssijat toteuttivat, sitä enemmän yleisö rakasti katsoa hyvin toteutettua pas de deux'tä. Katsojaa miellytti erityisesti vaaran tunne, tanssijoiden tarve luottaa toisiinsa liikkeen toteuttamiseksi ja tietenkin harvinaisen taidon esittäminen. (Laws 2002, 107.)

Näiden suurien ja näyttävien liikkeiden toteuttamiseksi tarvitaan paljon taitoa ja teknistä osaamista. Lisäksi niiden toteuttaminen vaatii paljon parin keskinäistä kuuntelua ja kommunikoimista, ja erityisesti partnerin on oltava äärimmäisen herkkä lukemaan tanssijan kehon liikkeitä, ajoitusta ja tyyliä. Pas de deux'n tavoite on välittää yleisölle kahden ihmisen välillä käyty keskustelu, johon päästään vain, jos parin välinen suhde on tasapuolisen kunnioittava ja tanssijat nauttivat yhteisestä tanssista. (Laws 2002, 106– 107.) Woolliams korostaa, että tanssijan tulisi pystyä tuntemaan partnerin läsnäolo ja liikkeet, vaikka tanssin aikana tanssija harvoin pystyy katsomaan partneriaan. Yhteisymmärryksen ja harmonian löytyminen parin välille on tärkeää onnistuneen pas de deux'n tanssimiseksi. Parhaiten yhteistyö onnistuu, kun se on luonnollista ja alitajuntaista. (Woolliams 1978, 130.)

Pas de deux'n onnistumiseksi on parin molempien osapuolten tiedettävä, kuka on vastuussa mistäkin. Yksin tanssittaessa tanssijan ei tarvitse olla vastuussa kuin omasta kehostaan ja teknisestä taidostaan, toki peilattuna ulkoisiin tekijöihin kuten musiikkiin, tilaan, lattiaan, valoihin ja mahdollisiin mielentiloihin ja muihin ympäristötekijöihin. Kahden tanssittaessa tulee kuitenkin ottaa huomioon molempien osapuolten subjektiiviset kokemukset tilanteesta. (Laws 2002, 108.) Kahden tanssijan välinen duetto tuo lavalle lisäksi kommunikaation elementin, joka mahdollistaa erilaisten asioiden, kuten tunteiden ja draaman uudenlaisen esiin tuomisen (Woolliams 1978, 128). Alun perin pas de deux olikin aina kahden ihmisen välisen rakkauden ilmaisu. Tämä muuttui vasta, kun sukupuolirooleja alettiin sekoittaa ja pas de deux saattoi olla täysin abstrakti. (Kerensky 1981, 19.)

Pas de deux'tä harjoitellessa käytetään paljon aikaa siihen, että opitaan ennakoimaan parin toisen osapuolen liikkeitä ja saadaan fyysinen kontakti toimivaksi. Partnerin on ymmärrettävä, miten vaikea tanssijan rooli on, kun hänen tulee esimerkiksi säilyttää tasapaino tanssin ajan, onnistua vaativissa teknisissä asioissa ja sen lisäksi toteuttaa tyylille sopivaa ilmaisua. (Laws 2002, 108.) Partnerin on hyvä oppia tunnistamaan, miten paljon voimaa hänen tarvitsee avunantoon käyttää ja toimia sen mukaisesti (Woolliams 1978, 130). Tanssijan on sen sijaan ymmärrettävä partnerin näkökulmaa asiaan, esimerkiksi sitä miten pyörivä piruetti pysäytetään oikeaan kohtaan, jotta tanssija voi viedä liikkeensä loppuun (Laws 2002, 108). Aloittelevan pas de deux -tanssijan on myös hyväksyttävä se, ettei hän ole täydellinen vaan saa partnerilta apua tarvittaessa. Lisäksi kahden tanssijan välinen kehollinen tietoisuus toisistaan mahdollistaa aina paremman lopputuloksen ilmaisulliseen puoleen (Woolliams 1978, 128– 130).

Tanssijan vastuulla on toteuttaa tyylillisiä ja visuaalisia elementtejä tanssin ohessa ja hänen on pystyttävä tuntemaan olevansa vapaa partnerin otteessa pystyäkseen liikkumaan, ei joutua jännittämään kehoaan tai taistelemaan liikkeiden toteuttamiseksi. Hänen tulee osata myös luottaa ja tukeutua partnerin voimaan ja stabiliteettiin. Partnerin puolestaan on mahdollistettava tanssijalle vapaus liikkua ja toteuttaa itseään ja osattava siis tuntea ja lukea, milloin ja kuinka paljon tukea tämä tarvitsee. Jotkut liikkeet, kuten nostot pään päälle, tarvitsevat enemmän tukea ja työtä partnerilta, eikä tanssija oikeastaan voi vaikuttaa liikkeen onnistumiseen muuten kuin oikealla ponnistuksella ja asennon säilyttämisellä ilmassa olon aikana. Tämä vaatii paljon luottamusta, oikeaa ajoitusta ja harjoittelua. (Laws 2002, 108.)

3 NONVERBAALI KOMMUNIKAATIO PARITYÖSKENTELYN PERUSTANA

Tässä luvussa esittelen tangon ja pas de deux'n kommunikaatioon liittyviä fyysisiä ja ei-fyysisiä asioita. Pyrin esittelemään sellaisia käsitteitä, jotka ovat tärkeimpiä tanssimisen onnistumiselle. Osa käsitteistä on pas de deux'n maailmasta, osa paritanssin, mutta pyrin soveltamaan samoja termejä molempiin lajeihin ja pohtimaan, miten pas de deux'lle oleelliset kommunikoinnin tavat voisivat ilmetä tangossa ja toisin päin.

3.1 Otteet

Tanssiote on yksi oleellisimpia kommunikaation välineitä, koska se yhdistää fyysisesti parin molemmat osapuolet. Vaikka tanssiotteesta puhutaan yleisesti paritanssin yhteydessä, on luontevaa puhua tanssiotteesta myös pas de deux'n yhteydessä. Molemmissa tanssilajeissa liikkeiden tulisi periaatteessa onnistua kuitenkin ilman tanssiotetta. Paritanssissa tämä on selkeää: suurin osa askelista, lukuun ottamatta taivutuksia ja nostoja, on mahdollista toteuttaa yksin. Askelten harjoittelua yksin myös suositellaan, jotta kehollisten elementtien harjoitteluun on helpompi keskittyä, kun ei tarvitse keskittyä pariin ja kommunikaatioon (Kontturi-Paasikko 2012, 34). Koska pas de deux perustuu balettitekniikkaan, sen kehollisia taitoja harjoitellaan yksin jo kauan ennen kuin yhdessä tanssimista aletaan edes harjoitella (Dolin 1969, 11). Fyysinen tanssiote mahdollistaa tanssijalle paljon asioita, jotka olisivat ilman partneria vähemmän näyttäviä (Beales 2016, viitattu 8.11.2016), joskin lähes kaikki liikkeet, lukuun ottamatta nostoja ja joitain taivutuksia, on periaatteessa mahdollista toteuttaa myös ilman partneria.

Yleisesti ottaen paritanssitangon tanssiote on hyvin läheinen ja fyysinen. Viejä kietoo kätensä pitkälle seuraajan ympärille ja sulkee vasemman kyynärvartensa lähelle vartaloa. (Horwood 2005, 79.) Myös suomalaisen tangon tanssiote on hyvin läheinen ja vartalon kosketuspintaa on paljon (Kontturi-Paasikko 2012, 64). Argentiinalaisessa tangossa on otteita lähes yhtä paljon kuin on tyylisuuntiakin. Kaikkia tyylejä pystyy kuitenkin tanssimaan läheisessä tanssiotteessa. Ainoastaan tango nuevo on yleisesti tanssittu vain löyhässä otteessa, koska siinä tanssijoiden on tarkoitus

toteuttaa erilaisia askelikkoja, pyörähdyksiä ja muita kuvioita, jotka on helpompi toteuttaa, jos tanssiote on etäisempi ja tanssijat pysyvät omalla painopisteellään. (Brown & Brown 2013, viitattu 3.11.2016.)

Jotkut tanssiotteet sopivat toisille paremmin kuin toiset, ja jokaisen tanssijan ja parin tulisi löytää ote, jossa heidän on hyvä ja luonnollinen tanssia. Kun ote on erilainen, muuttuu tuntuma pariin, koska fyysinen ote muuttuu. Ote on muoto, jota käytetään apuna jonkin asian tuntemiseksi tai tietyn liikkeen saavuttamisen mahdollistamiseksi. Vaikka ote muuttuu, parin välisen kommunikaation tai viejän intention toista kohtaan ei pitäisi muuttua. Oteilla on myös tyylillisiä eroja ja jotkut otteet sopivat paremmin tietynlaiseen musiikkiin. Mitä enemmän erilaisia otteita pari osaa käyttää ja hyödyntää, sitä rikkaammaksi tanssi muuttuu, tanssijoilla on enemmän vaihtoehtoja ja sitä paremmin he pystyvät ilmaisemaan sen hetkisiä tunteitaan tanssin kautta. Barroso käyttää vertausta maa-laamisesta:

“Jos käytössä on kymmenen väriä, mahdollisuuksia on paljon. Jos käytössä on vain musta, on maalattava mustalla. Joinain päivinä se voi toimia ja toisina päivinä saattaa toivoa, että käytössä olisi lisäksi vaikka punaista.” (Haastattelu 16.12.2016.)

Pas de deux'ssä tanssiotteet on jaettu neljään kategoriaan. Ensimmäinen on partnerin kahden käden ote tanssijan vyötäröstä. Tässä otteessa partnerin peukalo on tanssijan selän puolella ja muut sormet ja kämmen kyljessä vatsan puolella. Partnerin ei ole tarkoitus puristaa tanssijan vyötäröä ja tanssijan onkin kannateltava keskivartalonsa koko ajan, jotta ote olisi aina tukeva. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 9.) Ote vyötäröltä on otteista tasapainoisin (Laws 2002, 113). Toinen ote on kahden käden ote käsivarsista, ranteista tai kädestä. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 9.) Partnerin käsi voi olla joko alla tai päällä riippuen toteutetusta liikkeestä ja parin yhteisestä sopimuksesta, yleensä kuitenkin niin, että tanssijan kädet lepäävät partnerin käsillä yläpuolelta tukevuuden takaamiseksi (Serrebrenikov & Lawson 1978, 25–26). Kolmas ote on sama kuin toinen, mutta yhdellä kädellä tuettuna. Tällöin fyysisessä otteessa olevat kädet ovat yleensä ristikkäiset muodostaen S-kuvion parin välille, mutta koreografiasta riippuen voi ote olla myös erilainen (Serrebrenikov & Lawson 1978, 35–43). Neljäs ote on niin sanottu ”cradle hold”, suoraan käännettynä kehto-ote, jossa partneri kietoo kätensä tanssijan vyötärön ympärille tukeakseen tätä. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 9.) Tämä viimeisin ote on pas de deux'ssä kaikkein läheisin perusote, joskin useat nostot, taivutukset ja nojat vaativat vielä läheisempää kontaktia parin kesken.

Pas de deux'n otteissa tärkeäksi elementiksi muodostuu lapatuki ja sen hallinta. Tanssijan tärkein tehtävä pas de deux'n aikana on säilyttää asento, jossa kulloinenkin liike toteutetaan. Raajoja ei myöskään tulisi viedä ristiin keskilinjan yli, koska silloin lihastuen hyödyntäminen muuttuu hankalammaksi. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 7–8). Tämä pitää sisällään vartalon muun kannatuksen lisäksi käden, olkapään ja lavan paikallaan pitämisen, eli lapatuen hyödyntämisen. Kun lapatuen hallinta katoaa tai otteessa oleva käsi ylittää tanssijan kehon keskilinjan, liike yleensä epäonnistuu (Pas de deux -kurssivideot 2016). Tangossakaan lapatuen hyödyntämistä ei tule unohtaa, koska viejän viestit kulkeutuvat seuraajan kehoon otteen kautta (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Jos lapatuen hyödyntäminen unohtuu viejältä, jäävät kädet irtonaisiksi raajoiksi eivätkä kommunikoivat kehon suuntaa tai painonsiirtoa seuraajalle. Jos seuraaja ei osaa hyödyntää lapatukeaan, jäävät viestit vastaanottamatta, koska kädet ja ote eivät ole yhteydessä seuraajan muuhun kehoon.

David Outevskyn toteuttamassa tutkimuksessa *How to become one: a qualitative review of the use of perceptions of weight bearing/giving, touch and visual contact in dance partnering* (2011) hän kyseli eri alojen tanssijoilta heidän ajatuksiaan partneroinnista. Koskettaminen ja fyysinen tanssiote olivat erityisen tärkeitä paritanssijoille, jotka pitivät kosketusta tärkeänä osana parityöskentelyä. Erityisesti kyselyn tuloksissa kosketuksen tärkeimmiksi elementeiksi mainittiin liikkeisiin ja painonsiirtoihin johdattaminen, vasteet sekä liikkeen impulssi ja dynamiikka. Myös tasapainon tunteminen ja tukeminen sekä oman kehon linjan antaminen partnerin manipuloitavaksi nousivat esiin paritanssijoiden vastauksissa. Balettitanssijoiden vastauksen sen sijaan keskittyivät enemmän tukemiseen, tuetuksi tulemiseen sekä partnerin tietoisuuteen tanssijan tasapainosta ja liikkeistä, toisen asemaan asettumiseen ja keskusteluun. (Outevsky 2011, 29–30.)

Pas de deux'ssä ja tangossa otteella on samanlaisia tehtäviä, mutta sen tarkoitus myös eroaa hieman toisistaan. Tangossa otteen tarkoitus on johdattaa painonsiirtoja, liikkeen dynamiikkaa ja suuntaa, ja kuten Outevskyn tutkimuksesta selvisi, paritanssijat kokevat nämä fyysiset elementit erityisen tärkeiksi tanssin onnistumiseksi (2011, 30). Myös pas de deux'ssä otteen tarkoitus on tukea näitä asioita, mutta sen lisäksi otteella on erityisen tärkeä tehtävä tanssijan tasapainopisteen löytymiseen ja sen tukemiseen. Outevskyn tutkimuksesta selvisi, että sekä balettitanssijat että paritanssijat kokevat tasapainon tuntemisen ja tukemisen tärkeiksi elementeiksi parin kanssa tanssimisessa (2011, 30).

3.2 Yhteinen rytmi ja tempo

Serrebrenikov ja Lawson puhuvat yhtenä *pas de deux*'n peruselementtinä parin yhteisestä rytmistä ja temposta. Rytmillä tarkoitetaan parin yhteistä rytmiä, kykyä reagoida toisen liikkeeseen tietyllä tavalla oikeaan aikaan. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 5.) Hypyn ponnistus on hyvä esimerkki yhteisen rytmin löytämisen tärkeydestä: jos tanssija ponnistaa ennen kuin partneri on valmis reagoimaan nostamalla tätä, tanssija ei saa apua hyppyyn eikä partneri pysty käyttämään voimaansa nostoon. Oikealla rytmityksellä molemmat pystyvät hyödyntämään kaiken voiman ja toiselta saamansa avun, jotta hypystä tulisi näyttävä. Toimivaan rytmitykseen tarvitaan koordinaatiokykyä, eikä kahden ihmisen yhteinen ajoitus voi oikeastaan koskaan olla aivan täydellinen, mutta katsojalle luotu kuva lähes yhdessä toimivasta parista yksikkönä tuo tyydytystä (Laws 2002, 111).

Yhteisen tempon Serrebrenikov ja Lawson liittävät liikkeen voimaan ja impulssiin. Tanssijoiden on reagoitava toistensa tempoon, siihen nopeuteen ja voimaan, millä esimerkiksi nosto tai piruetti alkaa, kulkee ja loppuu. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 5.) Lopulta tempo liittyy tietenkin myös musiikin tempoon ja siihen, miten pari musiikkia yhdessä kuuntelee ja tulkitsee, mutta koska *pas de deux*'tä tanssii usein vain yksi pari elävään musiikkiin, on parin mahdollista määrätä myös musiikin tempo. Ideaalitulanteessa kapellimestari seuraa tanssijoita ja ohjaa orkesteria heidän mukaansa. Tämän vuoksi rytmi ja tempo ovat mielestäni kaksi käsitettä, jotka ovat osittain samat tai ainakin hyvin lähellä toisiaan. Rytmiiin liittyy olennaisesti parin yhteinen hengitys ja ymmärrys toisen tarvitsemasta ajasta liikkeen toteuttamiseen, tempoon liikkeeseen tarvittava voima ja impulssi.

Tangossa yhteinen rytmi ja tempo ovat tärkeitä yhdessä tanssimisen elementtejä. Ymmärrän paritanssien kohdalla käsitteet kuitenkin hieman eri tavalla. Rytmillä voidaan paritanssin maailmassa tarkoittaa kahta asiaa: samanlaista yhteistä sisäistä rytmiä, jota sillä *pas de deux*'ssäkin tarkoitetaan, tai askelista muodostettuja erilaisia rytmisiä kuvioita (Kontturi-Paasikko 2012, 40–41). Parin yhteinen rytmi johtaa parin yhteisymmärrykseen ja yhteiseen kokemukseen, jotka mahdollistavat monimutkaistenkin kuvioiden toteuttamisen (Hoppu 2003, 37). Suomalaisen tangon kävelyn perusrytmi on hidas-hidas-nopea-nopea, mutta sitä rikkomalla ja tekemällä askelista erilaisia kombinaatioita, saa tanssiin ja sen rytmikkaan eloa ja mielenkiintoa (Kontturi-Paasikko 2012, 64–65). Argentiinalaisen tangon kävelyssä, *caminadassa*, rytmi on aina sama: tasainen mutta vahvasti etenevä hidas askel. Perusaskelia on kaksi, joista toinen kuuden iskun *baldosa* ja toinen kahdeksan iskun *cruzada basico*. Molempien rytmit ovat alussa opetettuina tasaiset, mutta vapaassa tanssissa niitä

voi rytmittää miten haluaa. (Tetteroo 2016, viitattu 4.11.2016.) Lisäksi mitä edistyneempi argentiinalaisen tangon tanssija on, sitä erilaisempia rytmejä tanssiin alkaa tulla. Parin molemmat osapuolet voivat lisätä tanssiin erilaisia jalkaterien napautuksia, kantojen yhteen tuonteja, potkuja ja muita temppejuja, jotka tuovat rytmiikkaan lisää mielenkiintoa. Askelia voi vapaassa viennissä yhdistellä niin kuin haluaa, missä tahansa rytmisissä. (Milongavideo 2016.)

Tempolla tarkoitetaan paritanssien yhteydessä käsittääkseni puhtaasti tanssin nopeutta. Koska paritansseja tanssitaan yleensä yhtenä parina muiden joukosta, ei orkesterilla ole samanlaista mahdollisuutta seurata vain yhtä paria ja soittaa heidän temponsa mukaan, kuten pas de deux'ssä. Tästä johtuen parin on otettava tempo orkesterilta ja tanssittava samalla nopeudella kuin muutkin parit tanssilattialla, mutta he voivat hyvin leikitellä erilaisilla rytmeillä ja saada siten tanssin oman näköisensä.

Hengitys, jonka Serrebrenikov ja Lawson mainitsevat muiden muassa yhdeksi tärkeimmistä pas de deux'n kommunikaation elementiksi (1978, 6), liittyy tanssijoiden yhteiseen rytmiin ja tempoon. Yhteisellä hengityksellä voidaan rytmittää liike monella tavalla, ja sen löytäminen helpottaa yhteisen rytmin löytämistä. Jos parista toinen hengittää eri tahdissa kuin toinen, liike todennäköisesti rytmittyy eri tavalla ja siten vaikeuttaa sen toteuttamista yhdessä. Niin ikään tangossa yhteinen hengitys auttaa kuuntelemaan toista ja seuraamaan toisen merkkejä – onhan yhteinen hengitys jo merkki eräänlaisesta yhteisestä liikkeestä, jota pari toteuttaa.

Hengittäminen on tanssin kannalta tärkeää, koska kaikki liike alkaa hengittämisestä ja mitä paremmin ihminen kykenee hengittämään paria vasten, sitä parempi kommunikaatio parin välillä on. Hengittäminen aiheuttaa kehossa fyysisiä reaktioita: hengitettäessä sisään, keho kohoaa ja hengitettäessä ulos, keho laskeutuu. Kohoamisen tai laskeutumisen tunnetta voi käyttää hyväksi halutessaan luoda raskauden tai keveyden tunteen. Hengittäessään tanssija pystyy myös hallitsemaan omaa energiankäyttöään. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Parin kanssa tanssiessa molemmat parista voivat tuntea toisen hengityksen. Tanssiessa jonkun kanssa hengitys nousee uuteen rooliin: mikäli pari pidättää hengitystään tai ei muuten hengitä vapaasti, on yhteyttä vaikea luoda. Tanssijan tulee oppia löytämään kehoon kannatus pidättämättä hengitystään. Hengittäminen voi rentouttaa kehoa menettämättä kannatusta tai tasapainoa. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Yhdessä hengittämisen mahdollistaa tietynlaisen henkilökohtaisen rajan ylittäminen. Tämä raja voi olla myös hyvin kulttuurisidonnainen, koska joissain kulttuureissa jo toisen ihmisen koskettaminen on epänormaalia ja niin ollen ihmisille hankalaa. Yhdessä hengittämisen kautta toisen lähellä oleminen ja rentoutuminen voi olla vaikeaa. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

3.3 Tasapaino

Tasapainolla tarkoitetaan painon jakautumista tasaisesti tukipinnan päälle (Laws 2002, 20). Tasapainokyky on jo kävelemiselle elintärkeä taito ja niin ollen yksi oleellisimmista asioista tanssin kannalta. Tasapaino liittyy oman kehon tuntemiseen ja oikein linjaamiseen, mutta sillä on parin kanssa tanssittaessa aivan erityinen rooli, erityisesti pas de deux'n näkökulmasta katsottuna.

Baletissa tasapainoa harjoitellaan jatkuvasti. Tasapainossa pyritään pysymään koko jalkapohja lattiasa, pelkän päkiän päällä ja naiset myös varpaiden päällä, sekä kahdella että yhdellä jalalla. Tasapainoa hyödynnetään erilaisissa käänöksissä koko jalkapohjalla, päkiällä ja varpaiden päällä, erilaisissa poseerauksissa ja jatkuvissa liikkeissä varsinkin keskilattiatyöskentelyssä. Ilman kykyä pysyä tasapainossa erilaisilla tukipinnoilla erilaisissa asennoissa, baletin tanssiminen on vaikeaa.

Tangossa tasapainossa pysyminen on teoriassa helpompaa, koska se on vakiotanssi ja perustuu kävelyyn. Tanssijan tulee tuntea lattia vahvasti allaan jatkuvasti (Kontturi-Paasikko 2012, 34), ja askelet tulisi ottaa aina ikään kuin lattian kautta pienellä alakaarella, mikä helpottaa tasapainossa pysymistä huomattavasti. Tähän liittyy polvien aktiivinen käyttö, eivätkä polvet saisi olla lukossa suorina, vaan askelissa yleensä pehmeät ja hieman koukussa (Kontturi-Paasikko 2012, 64). Tangon askelet tulee pystyä toteuttamaan yksin, joten pariin ei saisi tukeutua liaksi tasapainon säilyttämiseksi.

Sekä baletin että tangon maailmassa tasapainoon liittyy kehon linjaus ja kannatus. Tällä tarkoitetaan sitä, että pää, rintakehä ja lantio on linjattu päällekkäin. Lantio ei kallistu eteen eikä taakse, jalka on linjattu lonkkanivelistä alaspäin polvet ja jalkaterät päällekkäin ja osoittaen samaan suuntaan. (Saarikoski, Slott & Liukkonen 2012, viitattu 3.9.2016.) Lantion löytäminen neutraalilinjaan,

vartalon kannatteleminen ydintuen avulla ja maadoittuminen, jalkojen jatkuva tuntuma lattiaa kohti, ovat tasapainon kannalta tärkeitä asioita, eikä esimerkiksi piruetti voi onnistua ilman näiden asioiden hallintaa.

Tangossa maadoittuminen on tärkeä osa tasapainoa. Tangoa tanssiessa tasapaino ei muodostu tiukasti siitä, että kehonosat on linjattu päällekkäin, vaan se on elävä asia, joka muuttuu tanssin aikana. Keho pysyy tasapainossa kompensoimalla liikettä luonnollisella tavalla käyttäen hyväksi painovoimaa eikä yritä taistella sitä vastaan. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Pas de deux'ssä tasapaino ja siihen liittyvä fysiikka ovat keskeisiä asioita kaiken onnistumiselle. Tanssijan on tiedettävä ja hallittava oman kehonsa keskilinja ja massakeskipiste sekä oltava tarpeeksi vahva pitämään itsensä tasapainossa. Tanssijan massakeskipisteen on oltava linjattu täsmällisesti tasapainopisteen päälle niin, että paino jakautuu tasaisesti yli tasapainopisteen (Laws 2002, 25). Partnerin on osattava tuntea tanssijan kehon massakeskipiste ja tasapainopiste tai vastaavasti se, kun tämä ei ole tasapainossa, koska hänen tehtävänsä on auttaa tanssijaa pysymään tasapainossa jatkuvasti. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 6–7). Partnerin tärkein ja haastavin tehtävä on pystyä tuntemaan tanssijan pienetkin painonsiirrot ja aistimaan, milloin tämä tarvitsee enemmän tukea. Tämä vaatii myös tanssijalta sopeutumista ja luottamista partneriin: koska balettitanssijat ovat usein tottuneet tanssimaan yksin ja olemaan näin ollen riippuvaisia vain omasta kehostaan, saattaa olla vaikeaa antaa kontrolli partnerille. Jos tanssija ei pysty antamaan partnerille mahdollisuutta tukea tätä, on partnerin mahdotonta tuntea tanssijan keho ja tietää, milloin tukea tarvitaan ja milloin ei. Partnerointi ei siis ole vain toisen osapuolen työtä, vaan se vaatii paljon yhteistyötä. Hyvä partneri pystyy tulkitsemaan herkästi jokaisen muutoksen tanssijan kehossa ja niin ollen auttamaan tätä aina tarvittaessa. (Laws 2002, 113–114.)

Vastatasapainolla tarkoitetaan sitä, että molemmat parista ovat niin sanotussa off-balance-tilassa, eli eivät omin voimin pysyisi pystyssä, mutta koska parin toinen osapuoli on yhtä paljon epätasapainossa mutta vastakkaiseen suuntaan, pari pysyy tasapainossa. Molempien on tiedostettava yhteinen keskilinja, jonka parin muodostaa nojissa ja nostoissa. Molempien tehtävä on pystyä tasapainottamaan toisensa liikettä omalla liikkeellään. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 6–7.) Tästä hyvä esimerkki on vaikkapa paripyörintä, jossa molemmat parista pitävät toisistaan kiinni ja pyörivät yhteisen keskipisteen ympärillä nojaten siitä pois päin niin, että ilman paria kaatuisivat. (Laws 2002, 112–113.)

Mitä paremmin kumpikin on tasapainossa, sitä vähemmän voimaa tarvitaan liikkeiden ja liikesarjojen toteuttamiseen. Tasapainon löytämistä helpottaa ymmärrys oppositiosta, mikä tarkoittaa sitä, että mitä kauemmas paino kulkeutuu, sitä tulee tasapainottaa viemällä vastakkaista painoa vastakkaiseen suuntaan. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 6–7.) Asia on helpompi ymmärtää, kun puhutaan vaikka jalan nostosta taakse. Kun oikeaa jalkaa nostetaan ylös taakse, helpottaa tasapainossa pysymistä, kun myös oikeaa kättä nostetaan eteen, pois päin jalasta ja vartaloa kallistetaan hieman eteenpäin. Näin keskilinjan molemmin puolin säilyy yhtä paljon painoa ja tasapainossa on helppo pysyä käyttämättä siihen tarpeettoman paljon voimaa. Tätä samaa periaatetta käytetään parin kanssa tehdyissä nojissa. Jos tanssijan massakeskipiste ei pysty liikkeessä tai asennossa vertikaalisti suhteessa tukipintaan, on partnerin tuki ja vastatasapainon toteuttaminen ainoa keino suorittaa liike tai noja (Laws 2002, 113).

Yleensä pas de deux'n alussa nähdään tarkkaa tasapainoa vaativia hitaita liikkeitä, jotka eivät onnistuisi ilman partnerin tukea. Näiden hetkien on tarkoitus antaa yleisölle kuva siitä, mitä tanssi pyrkii ilmaisemaan: pään ja käsien liikkeet ja parin väliset katseet antavat yleisölle käsityksen siitä, millainen suhde parin välillä vallitsee. Partnerin tuki tarjoaa mahdollisuuden näihin asentoihin ja herkkiin liikkeisiin, joita niissä toteutetaan. (Laws 2002, 111.)

Tangossa, varsinkin löyhän otteen tango nuevossa, parin molempien osapuolten on tarkoitus pysyä suurimmaksi oman tasapainopisteensä päällä (Brown & Brown 2016). Kuitenkin mitä läheisempi tanssiote on, sitä helpommin alkaa automaattisesti nojata partneriin eikä pysy enää omalla akselillaan. Vaikka tangossa toteutetut temput eivät ole ehkä yhtä näyttäviä kuin pas de deux'ssä, ei niitäkään ole mahdollista toteuttaa, jos molemmat tanssijat eivät ole oman tasapainopisteensä päällä, lukuun ottamatta nostoja ja taivutuksia. Tasapaino on siis tärkeässä osassa myös tangon onnistumista.

Lisäksi tasapainoon liittyy Serrebrenikovin ja Lawsonin erääksi pas de deux'n peruselementiksi luokittelemat ”tunteminen ja pitäminen”, ”feeling and holding” (1978, 5). Näillä tarkoitetaan kahta tasapainoon liittyvää asiaa, joiden erottaminen tekee parityöskentelystä helpompaa ja kevyempää. ”Tuntemisella” tarkoitetaan sitä, että partneri tuntee tanssijan tasapainopisteen ja auttaa häntä pysymään tasapainossa sen päällä. Tällöin kummankaan ei tarvitse tehdä ylimääräistä lihastyötä liikkeen toteuttamiseen. ”Pidolla” sen sijaan tarkoitetaan sitä, että partneri konkreettisesti pitää tanssijaa pystyssä, esimerkiksi erilaisissa nojissa. Silloin tanssija ei ole oman tasapainopisteensä päällä, vaan täysin riippuvainen siitä, kuinka partneri pitää hänet pystyssä. Tällaisia tilanteita tulee

tangon maailmassa harvemmin vastaan, mutta ne eivät ole mahdottomia. Pas de deux'ssä käytetty "feeling"-termi toteutuu tangossa käytännössä koko tanssin läpi, koska tango perustuu kävelyyn ja lähes kokonaan siihen, että molemmat ovat oman painopisteensä päällä ja tuntevat toisen kehon. Pitoon päästään, kun viejä esimerkiksi ohjaa seuraajan taivutukseen tai muuhun nojaan, jossa hän ei pystyisi yksin pysymään pystyssä.

Outevskyn tutkimuksessa selvisi, että sekä paritanssijat että balettitanssijat kokivat tasapainon tuntemisen ja tuetuksi tulemisen tärkeäksi parityöskentelyn onnistumisen kannalta (2011, 29–30). Balettitanssijat korostivat paritanssijoita enemmän partnerin tuntemista ja tuetuksi tulemista, jotka voi liittää Serrebrenikovin ja Lawsonin mainitsemiin "tuntemiseen ja pitämiseen". Partnerin tietoisuus tanssijan kehon tasapainopisteestä osoittautui myös tanssijoiden mielestä tärkeäksi elementiksi.

Vaikka tasapaino onkin suureksi osaksi oman kehon tuntemista ja linjaamista, se on olennainen osa kommunikaatiota, koska parin molempien osapuolten on tunnettava toisen tasapainopiste ja osattava tasapainottaa parin liikkeitä tai kehollaan auttaa toista tasapainottamaan omat liikkeensä. Tasapaino ja oman akselin päällä oleminen ovat asioita, joita ei voi erottaa kummastakaan lajista. Tangossa oman tasapainopisteen päällä oleminen mahdollistaa seuraajan kannalta yllättävätkin asiat, kuten yllättävät käännökset ja nopeat painonsiirrot. Pas de deux'ssä tasapaino on jälleen erottamaton asia tanssia: jos tanssija ei ole tasapainopisteensä päällä eikä partneri osaa auttaa tätä korjaamaan sitä tai ei aisti tanssijan olevan epäbalanssissa, tuloksena on raskas fyysinen työ molemmilta osapuolilta. Tasapainoon liittyy sekä tietoisuus omasta kehosta ja sen hallitseminen, mutta myös toisen aistiminen.

3.4 Kinesteettinen empatia ja peillisolujärjestelmä

Artikkelissa *What is kinesthetic empathy? (The Watching Dance Project, viitattu 29.1.2017)* viitataan 1900-luvun alun saksalaiseen filosofiaan Theodor Lippsiin, joka kirjoitti käsitteestä "Einführung", suoraan käännettynä "eläytyminen". Hän kirjotti sen tarkoittavan sitä, että kehon liikettä tarkkaileksaan katsoja pystyy kokemaan "sisäistä jäljittelyä" ja tuntee olevansa mukana liikkujan liikkeissä. Tätä liikkeeseen eläytymistä voidaan kutsua kinesteettiseksi empatiaksi.

Kinesteettinen empatia perustuu aivojen niin sanottuun peillisolujärjestelmään. Ihmisen on mahdollista samaistua toisen ihmisen asemaan liikejärjestelmän ja liikeaistin avulla, vaikka sanaakaan ei

lausuttaisi. Tällainen niin kutsuttu kameleonttiefekti on kaikkein vahvin empaattisilla ihmisillä. (Hari 2007, 1565.)

Peilisolujärjestelmässä on havaittu olevan yksinkertainen liikekuvioiden muisti, jonka avulla havaittuun liikkeeseen voi samaistua ja ymmärtää sen merkityksen automaattisesti, sen enempää ajattelemta. Ihminen voi siis esimerkiksi toisen ihmisen katsetta seuraamalla ymmärtää tämän tunnetiloja. Systemi ei kuitenkaan ole aukoton, vaan ihmiset tulkitsevat toistensa eleitä ja aikeita väärin. Peilisoluverkostot kehittyvät kasvun aikana, ja yleensä peilisolujen reaktion voimakkuus riippuu siitä, miten paljon katsojalla on kokemusta nähdystä toiminnasta. (Hari 2007, 1565, 1568.)

Ennustaminen ja ennakoiminen ovat aivojen tärkeimpiä tehtäviä. Tästä esimerkkinä vaikkapa tarkkaavainen kuuntelija pystyy ennakoiden täydentämään puhujan lauseen, mikäli tällä on vaikeuksia löytää sanoja joilla ilmaista itseään. On luultavaa, että toisen ihmisen liikkeiden ja ajatusten kulkua pystytään ennakoimaan samoilla mekanismeilla kuin omien liikkeiden onnistumista ja epäonnistumista: ihminen analysoi liikkeitään tiedostamattomasti niin sanottujen suorien mallien avulla, joissa todellista tapahtumaan vertaillaan tapahtumiin, joita voisi potentiaalisesti tapahtua. Näin liikettä pystytään korjaamaan heti tavoitteen mukaan. On siis luultavaa, että toisen henkilön liikkeiden kulkua voidaan ennakoida samantapaisilla mekanismeilla. (Hari 2007, 1569.) Koska ihmisellä on kokemus itsestään tuntevana ja tietoisena kehollisena olentona, on mahdollista ymmärtää myös toista samalla tavalla tuntevana ja tietoisena olentona. Tällainen empatia koskee myös ihmisen liiketietoisuutta, mikä mahdollistaa liikkeiden ennakoimisen ja matkimisen. (Monni 2004, 270.)

Ennakoimisen lisäksi matkiminen on yksi peilisolujärjestelmän tärkeistä tehtävistä. Matkiminen tuo oikotien monenlaiseen oppimiseen, koska matkimalla ihmisen ei tarvitse oppia yrityksen ja erehdyksen kautta. Uusien taitojen opettelemisessa matkimalla ihminen seuraa tarkasti toisen henkilön liikekuvioita. Tavoitteen mukaan toista ihmistä voidaan matkia, kuten vaikka balettitunnilla opettajan liikkeitä uutta tanssikombinaatiota opeteltaessa, vastustaa, kuten esimerkiksi nyrkkeilyotte- lussa, tai seurata omin vastavuoroisin liikkein, kuten paritanssissa. (Hari 2007, 1570.)

Ennakointia, ennustamista ja matkimista voidaan siis kutsua kinesteettiseksi empatiaksi, tiedostetuksi tai tiedostamattomaksi toisen ihmisen liikkeiden ymmärtämiseksi. Kehon voidaan ajatella olevan sellainen kokemuksellinen tausta, joka mahdollistaa empatian kokemuksen (Monni 2004, 270). Harin mukaan mitä enemmän keholla on kokemusta liikkeestä, sitä vahvemmin peilisolut reagoivat

sen näkemiseen (2007, 1568). Näin ollen voidaan päätellä, että parin kanssa tanssiminen, vieminen ja seuraaminen helpottuvat, mitä enemmän tanssia harjoittelee. Harjoittelun myötä seuraaja pystyy paremmin heijastamaan viejän liikkeitä ja viejä aistimaan seuraajan liikkeitä, kykyä seurata ja tanssia yhdessä.

Tanssiessa parin toisen osapuolen aistiminen, matkiminen ja heijastaminen vaatii seuraajalta rentoa aktiivisuutta ja kärsivällisyyttä sekä kykyä olla ennakoimatta viejän liikkeitä. Varsinkin ennakoimattomuus voi alussa olla vaikeaa, koska ennakoiminen on yksi aivojen automaattisista reaktioista (Hari 2007, 1569). Viejältä tanssin onnistuminen vaatii selkeää tahtoa ja selkeitä merkkejä, mutta myös parin kuuntelua ja aistimista. Kun tanssi muuttuu ajan kanssa enemmän vuoropuheluksi, kinesteettisen empatian kyvyn tarve korostuu entisestään: kun kumpikaan ei selkeästi ”johda” tanssia, on molempien pystyttävä asettumaan toistensa asemaan parin sisällä.

Petri Hoppu kirjoittaa artikkelissaan *Other Flesh* (2013) kinesteettisen empatian olevan moniulotteista aistimista, liikkumista ja liikutetuksi tulemista, koskettamista ja kosketetuksi tulemista, näkemistä ja nähdyksi tulemista. Siihen liittyy osaltaan myös kuuloaisti ja musiikin rytmin kuuleminen (Hoppu 2013, 36), joskin liitän siihen myös parin keskinäisen rytmin aistimisen, joka voi olla eri kuin musiikin rytmi. Kinesteettinen empatia on yhtenäisyyden tunnetta, toisen tanssijan kehon tunteamista ja siihen osaltaan asettumista. Toisen kehon liikkeisiin samaistumisesta voidaan puhua myös termillä ”bodily seduction”, kehollinen viettely. Se tarkoittaa toisen tanssijan kehon ja liikkeen ”viettelevän” tanssijan kehon ja sitä kautta kahden kehon lopulta luopuvan omasta liikkeestään muuttuen yhteiseksi liikkeeksi (Karoblis 2007, 340).

Hoppu ja Karoblis määrittelevät kinesteettisen empatian tanssiin sopivana terminä. Vaikka se psykologisena ilmiönä ilmenee yleensä tiedostamattomana peilaamisena, sitä voi tanssiessa hyödyntää tiedostetusti aistimalla ympäristöä ja paria moniulotteisesti. Tangon kannalta hyvä ajatus on kahden kehon omasta liikkeestä luopuminen ja yhteiseksi tuleminen, koska tango perustuu toisen liikkeiden seuraamiseen vastavuoroisin liikkein. Pas de deux’ssä ei ilmiöstä voi puhua samalla tavalla, joten Hopun käyttämä moniulotteinen aistiminen – liikkuminen ja liikutetuksi tuleminen, koskettaminen ja kosketetuksi tuleminen, näkeminen ja nähdyksi tuleminen – kuvaavat sitä mielestäni paremmin. Pas de deux hyödyntää ihmisen kinesteettisen empatian kykyä siinä missä paritanssikin, mutta pyrkimällä asettumaan parin asemaan ja sitä kautta aistimaan, miten oman kehon tulisi liikkua yhteisen liikkeen aikaansaamiseksi.

3.5 Vienti ja seuraaminen

Vienti ja seuraaminen tarkoittavat yksinkertaisesti parin kommunikaatiota, saumatonta yhteistyötä ja toisen liikkeeseen reagoitua. Yksinkertaisimmillaan vienti ja seuraaminen on sitä, että toinen parista on viejä, joka päättää, miten tanssitaan ja toinen seuraaja, joka pyrkii mahdollisimman hyvin seuraamaan viejän tahtoa. Aluksi vientiä ja seuraamista opetetaan näin, mutta mitä pidemmälle tanssissa päästään, sitä enemmän vienti ja seuraaminen muuttuu nimenomaan kommunikaatioksi. Siinä parin molemmat osapuolet antavat toisilleen vinkkejä ja merkkejä ja molemmat myös seuraavat. (Kontturi-Paasikko 2012, 37.) Vienti ja seuraaminen on siis kinesteettisen empatian kyvyn hyödyntämistä.

Vienti ja seuraaminen koostuu kaikesta, mitä kolmannen luvun alaluvuissa käsiteltiin: tanssiotteesta, yhteisestä rytmistä ja temposta, yhteisestä hengittämisestä, tasapainosta ja toisen tasapainon tuntemisesta ja siihen liittyvistä tunteista ja pidosta. Vaikka viennistä ja seuraamisesta puhtaankin eniten paritanssin yhteydessä, on mielestäni myös pas de deux'ssä tiettyä vientiä ja seuraamista parin kesken. Ennalta suunnitellusta koreografiasta huolimatta molemmilla tulee olla äärimmäisen tarkka tilannetaju tanssin onnistumisen mahdollistamiseksi (Dolin 1969, 9). Pas de deux perustuu toki baletin tekniikkaan ja fysiikkaan, mutta myös hyvin paljon kommunikaatioon ja siihen, että tanssijat osaavat lukea toistensa merkkejä, kuten kaikki paritanssit. Vaikka koreografia olisi pas de deux'ssä kuinka tarkkaan määrätty, tanssin onnistumisen kannalta on äärimmäisen tärkeää, että tanssijat kuuntelevat toisiaan. Kumpikaan ei ehkä sanan perinteisessä merkityksessä "vie" toista, vaan molemmat tunnustelevat ja havainnoivat toistensa antamia merkkejä ja tanssivat niiden kautta yhdessä. Näin vienti ja seuraaminen toimii taitavimpien tangotanssijoidenkin kesken.

Barroso lukee viejän intention, aikomuksen tehdä jotakin, tärkeimmäksi tanssin onnistumisen elementiksi. Intentio tarkoittaa parin yhteyden rehellisyyttä ja totuudenmukaisuutta. Yhteys ei ole vain koskettamista, vaan todellista yhteydessä olemista, jatkuvaa tiedon välittämistä osapuolelta toiselle. Mikään asia tanssin aikana ei tapahdu vain, koska jompikumpi haluaa sen toteuttaa, vaan liike lähtee aina toisen ehdotuksesta ja aikomuksesta. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Paritansseissa vientiin ja seuraamiseen kuuluu kuitenkin paljon fyysisiä elementtejä, kuten painonsiirtojen tuntemista, käsien vetovasteita tai ylävartalon rotaatiota. Argentiinalaisessa tangossa monet parhaat viejät osaavat käyttää ylävartaloaan niin, että seuraajan on helppo aistia liikkeen

suunta. Suurin ero pas de deux'n ja tangon kommunikaatiossa on se, että pas de deux on koreografioitua ja tango improvisoitua. Tangossa toisen merkeille täytyy olla entistä herkempi, kun taas pas de deux periaatteessa onnistuu ilman parin välistä kommunikaatiotakin, joskin se tuntuu vaikealta ja todennäköisesti siitä puuttuu jokin, mitä katsoja ei oikein osaa sanallistaa. Dolin (1969, 9) puhuu kirjassaan siitä, kuinka pas de deux'ssä partneroinnin tulee näyttää siltä, kuin voimaa ei lainkaan käytettäisi eikä partnerointia oikeastaan edes tapahtuisi; samalla tavalla taitavasta tango-parista ei näe, kumpi tanssia vie, vaan pari näyttää vain pystyvän lukemaan toistensa ajatukset.

Vapaa vienti kiteytyy juuri näihin asioihin: otteisiin, tasapainoon, yhteiseen rytmiin ja tempoon sekä viennin ja seuraamisen käsitteeseen, kinesteettiseen empatiaan. Otteita ajatellen tanssijan on ylläpidettävä vahva lapatuki, jotta tanssiasennon raamit pysyvät kasassa, ja sitä kautta seuraajan on helpompi aistia viennin suunta, rytmi ja tempo. Tangossa liike lähtee muodostumaan ylävartalosta. Barroso ajattelee liikkeen lähtevän halusta liikuttaa, kiertää tai taivuttaa selkärankaa. Näin liike kulkee ylävartalosta lantioon ja sitä kautta jalkoihin selkärankaa pitkin. Koska pariin ollaan yhteydessä ylävartalon kautta, seuraaja saa ensimmäisenä merkkejä viejän ylävartalosta omaansa, josta viestin pitäisi kulkea selkärankaa pitkin lantion kautta jalkoihin. Keskivartalon tuki on äärimmäisen tärkeässä osassa tässä liikkeen jatkumossa, koska keskivartalon ollessa heikko tai epävakaa liike ei kulkeudu jalkoihin asti. Sama pätee lapatuen hallintaan, koska lapatuen ollessa olematon eivät viejän viestit pääse kulkemaan seuraajan ylävartaloon asti. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Jokainen parin tanssima liike on parin toisen osapuolen ehdottama. Argentiinalaisessa tangossa näkee usein liikkeen koristelua jalkojen potkuilla tai iskuilla, ja vaikka ne voivat näyttää erityisesti seuraajan osalta mielivaltaisesti päätetyiltä, viejän on mahdollista ehdottaa ja viedä nämäkin koristelut. Mikäli seuraaja tekee liikkeitä mielivaltaisesti ja vain omasta tahdostaan ehdottamatta tai antamatta viejälle mahdollisuutta ehdottaa niitä, kommunikaatio katkeaa. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.)

Ilman yhteisen rytmin ja tempon tuntemista parin on mahdotonta tanssia yhdessä ja vieminen ja seuraaminen ovat mahdottomuus. Kinesteettisen empatian voisi kuitenkin ajatella kuuluvan erottamattomasti vapaan viennin keskiöön. Peilisolujärjestelmämme hyödyntäminen tiedostetusti tai tiedostamattomasti mahdollistaa sen, että täysin improvisoidussa tanssissa molemmat osapuolet voivat tietää, miten tanssia.

Vapaa vienti perustuu lisäksi vahvasti parin väliseen luottamukseen. Kun tanssiminen on kommunikaatiota, molempien on uskallettava antaa hallinta parin toiselle osapuolelle, mutta myös uskallettava itse ottaa hallinta. Tämä vaatii tietoisuutta omasta kehosta ja sen liikkeistä, eli vahvaa kehotietoisuutta ja kehon hallinnan suhteuttamista toiseen tanssijaan. Luottamus mahdollistaa painon antamisen toiselle ja painon ottamisen vastaan. Ilman luottamusta sekä tangon että pas de deux'n tanssiminen jää pinnalliseksi ja voi olla vaikeaa.

Outevskyn tutkimuksessa (2011) parin välinen luottamus koettiin tärkeäksi elementiksi tanssin onnistumiseksi. Haastateltavilla oli erilaisia ehdotuksia luottamuksen saavuttamiseksi, joista mainittiin esimerkkeinä ”drinkeillä käyminen”, ”verbaalinen keskustelu tanssin kontaktimuotoja hyväksi käytäen”, ”hymyily” ja ”pehmeämmin puhuminen”. Outevsky esittää myös De Silvan mielipiteen siitä, että parin välillä täytyy oikean ajoituksen ja liikkeiden tyyllisen sopivuuden lisäksi olla myös ”kemialla”. Haastateltava kertoo tutkimuksessa, että narsistinen asenne parin toisella osapuolella voi aiheuttaa näkyvää harmia pas de deux'n fyysisiin elementteihin. (Outevsky 2011, 39.)

Luottamukselle olennainen asia on katse ja kasvojen ilmeet. Ne voi lukea myös tärkeäksi kommunikaation kannalta. Outevskyn tutkimuksessa (2011) balettitanssijat eivät kuitenkaan kokeneet katsekontaktin olevan tärkeää parin välisessä kommunikaatiossa muuten kuin roolien esiin tuomisen kannalta, koska baletissa roolit ovat tyylin mukaisesti päälle liimattuja ennemmin kuin parin välisiä aitoja luottamussuhteita johtuen siitä, että pas de deux'tä tanssittaessa roolien suhde on usein romanttinen. Argentiinalaisen tangon tanssijat sen sijaan kokivat katsekontaktin mahdollistavan tanssijoiden välille aidon suhteen. (Outevsky 2011, 44.) Yleisesti katsekontaktin koki tärkeäksi kuitenkin vain alle puolet tutkimukseen vastanneista. Katsekontaktin tärkeys ja tarkoitus riippuivat haastateltavien mukaan partnerin fyysisistä partnerointikyvystä kuten tasapainottamisesta. (Outevsky 2011, 43.)

4 TANGON NONVERBAALIN KOMMUNIKAATION HYÖTYJÄ PAS DE DEUX'N OPPIMISEEN JA OPETTAMISEEN

Tässä luvussa syvennyn siihen, miten tangon fyysisen kommunikaation elementtejä voisi hyödyntää pas de deux'n oppimisessa. Pas de deux'n kehollisen kommunikaation voi ajatella olevan hyvin teknistä ja mekaanista. Se perustuu fyysiikkaan ja tanssilajiin, joka on epäergonominen ja keholle epäluonnollinen. Siihen kuuluu kuitenkin osana ei-fyysinen kommunikaatio, jota harjoitellaan paritanssien maailmassa paljon. Tangon fyysisen kommunikoinnin voi ajatella olevan aivan yhtä mekaanista ja teknistä kuin pas de deux'n, eikä sen tanssiminen yhdessä onnistuisi ilman niitä teknisiä asioita, joista edellisissä luvuissa käsittelemme. Se sisältää kuitenkin myös tietyn yhteenkuuluvuuden tunteen, jota ei mainita pas de deux'tä käsittelevässä kirjallisuudessa. Theodore Balen vuonna 2008 tekemässä haastattelussa useat pas de deux'n opettajat puhuivat kommunikaation yhteydessä parin keskinäisestä keskustelusta ja luottamuksesta. Jotkut kertoivat tekevänsä aluksi luottamusharjoituksia, kuten tytön kaatumista pojan syliin tai toisen johdattamista tilan läpi silmät kiinni. (Bale 2008.) Nämä harjoitukset ovat hyödyllisiä. Ongelmaksi kommunikaation kannalta muodostuu se, että kirjallisuudessa, jossa pas de deux'stä puhutaan, korostetaan tanssijan itsenäisyyttä. Tanssi pitäisi periaatteessa olla mahdollista toteuttaa yksin, mutta voiko puhua yhdessä tanssimisestä, jos molemmat yksilöt tanssivat omaa tanssiaan eivätkä yhteistä tanssia?

4.1 Kokemuksia tangon harjoittelun hyödyistä pas de deux'n oppimiseen

Koska paritanssiurani ja pas de deux -urani ovat molemmat kovin lyhyitä, en voi väittää, että kokemukseni kummastakaan lajista olisi absoluuttinen totuus tai että johtopäätökseni pätsisi kaikkiin lajien harjoittajiin. Perustan ajatukseni omaan kokemukseeni peilaten sitä tekemääni haastatteluun ja kirjallisuuteen, johon olen tutkimuksen aikana tutustunut.

Aloittaessani tangon harjoittelun olin koko ajan hyvin tietoinen omasta kehostani ja sen liikkeistä. Yritin hallita jokaista liikettäni ja ajatella jokaista merkkiä jonka viejältä sain. Ennakoin jokaisen liikkeen eli käytännössä arvailin, mitä viejä seuraavaksi haluaisi tehdä. Luonnollisesti osuin arvauksellani harvoin oikeaan. Olin kärsimätön, hermostunut ja minusta tuntui monesti, etten pysynyt

omilla jaloillani tasapainossa. En osannut arvioida viejän askelien suuntaa, rytmiiä tai pituutta. Päiväkirjastani löytyy merkintä syyskuun 8. 2016: ”-- heti kun aloin itse miettiä, että apua mitä seuraavaksi, niin menin sekaisin ja koko juttu meni pieleen.” Merkintä on ensimmäisiltä tangotunneilta, joilla kävin. Vaikka naisen rooli paritanssissa on ainakin teoriassa tavallaan helpompi, koska ei tarvitse keskittyä muuhun kuin seuraamaan parin liikkeitä, ei ennakoita tai arvailla (Kontturi-Paasikko 2012, 38), juuri tämän omaan tekemiseen keskittymisestä luopuminen oli tangourani alussa kaikkein vaikeinta ja ennakoiminen suorastaan ongelma. Tietoisuus oman kehoni liikkeistä oli hyvin selkeä, mutta koska lähes koko keskittymiseni meni omien liikkeideni hallintaan, en kokenut pystyväni aistimaan pariani. Päiväkirjassa puhun kuitenkin jo muutamaa viikkoa myöhemmin siitä, kuinka koen pystyväni jo paremmin rentoutumaan ja kuuntelemaan, mitä parini keho yrittää minulle kertoa (päiväkirja 24.9.2016). Ymmärrys omasta ja parin kehosta, niiden omista ja yhteisistä liikkeistä, kuuluu kehollisen kommunikaation ydinasioihin (Kontturi-Paasikko 2012, 34–35).

Huomaan puolen vuoden harjoittelun muuttaneen asioita: uskallan tanssiessani antaa hallinnan viejälle ja luotan yhteiseen tanssiimme. Pystyn olemaan tanssiasennossa rennon aktiivinen, en enää jäykkä, mikä altistaa minut mahdollisuudelle olla valmis kaikelle, mitä voi tapahtua, enkä enää yliajattele omaa olemistani tai tekemistäni. En ennako, vaan olen kärsivällisempi ja kuuntelen viejän viestejä rauhallisesti. Huomaan myös pystyväni paremmin tasapainossa tanssiessani: tunnen maadoittuvani kohti lattiaa ja osaavani hallita tasapainoa polvien koukistuksella ja suoristuksella tilanteesta riippuen. Olen lähempänä lattiaa ja lähempänä pariani, mikä helpottaa sekä maan tuntemista allani, että parin tuntemista lähelläni. Seuraava merkintä löytyy päiväkirjastani marraskuun 25. 2016:

Pystyn rauhoittumaan ja rentoutumaan, jolloin pystyn tuntemaan paljon paremmin viennin ja sen, mitä viejä haluaa --. Aiemmin olen ollut jännittynyt ja kireä, yrittänyt liikaa, enkä ole sen takia saanut vienneistä mitään irti. Sen lisäksi olen yrittänyt liikaa tukeutua pariin, enkä ollut omilla jaloillani, mikä on vaikeuttanut tasapainoa ja pakottanut minut ennakoimaan ja menemään aina seuraavaan liikkeeseen ennen kuin olen kuunnellut viejän tahtoa.

Mikä on muuttunut? Kehoni on oppinut uudenlaisen tavan liikkua, mutta olen myös oppinut uudenlaisen tavan kommunikoida. Olin alussa hyvin kärsimätön ja ennakoin paljon enkä antanut viejälle aikaa johdattaa minua liikkeisiin. Ennakoiminen on aivoille luonnollista ja automaattista (Hari 2007, 1569), ja sen lisäksi olin aina tottunut tanssimaan yksin ja olemaan vastuussa omasta kehostani ja sen liikkeistä, joten kontrollin luovuttaminen parille oli äärimmäisen vaikeaa. Toisaalta motorisen

taidon oppiminen on prosessi, joka vie aikaa ja vaatii harjoitusta (Kontturi-Paasikko 2012, 29), ja olen tässä taidossa vasta hyvin alkutaipaleella.

Koen kuitenkin, että tangoharjoittelusta oli minulle hyötyä myös pas de deux'tä ajatellen. Vaikka tango ja pas de deux eroavat toisistaan liikekielellisesti paljon, huomasin tangoharjoittelusta olevan hyötyä varsinkin, jos se toteutettiin juuri ennen pas de deux'n harjoittelua. Jouduttuani kuuntelemaan ja aistimaan pariani tarkasti tangoharjoittelun aikana olin avoimempi aistimaan pariani myös pas de deux'n aikana. Tällöin yhteinen rytmi löytyi helpommin ja yhdessä tanssimisen kokemus oli hyvin vahva. Toisaalta jos tangoa harjoiteltiin ennen pas de deux'tä, esimerkiksi ydintuen ylläpitäminen jäi yleensä heikommaksi, koska kehon asento pas de deux'ssä ja tangossa on niin erilainen ja näin ollen pas de deux'n harjoittelu hankaloitui. Lapatuen hahmottaminen sen sijaan helpottui, kun tangoharjoitteita tehtiin ennen pas de deux'tä. (Päiväkirja 8.9. –25.11.2016.)

Kun pas de deux'tä harjoiteltiin ennen tangoa, oli yhteisen tanssimisen kokemus sen aikana vähäisempi, enkä malttanut tuntea ja aistia paria. Toisaalta kehon tuki oli vahvempi ja tasapaino yleensä parempi. Siirryttäessä pas de deux'stä tangoon seuraaminen oli usein hyvin vaikeaa ja yritin lähes aina ennakoita parin viennin. Myös maadoittuminen ja lattian tunteminen oli vaikeampaa tangon aikana, jos pas de deux'tä harjoiteltiin ensin. (Päiväkirja 8.9. –25.11.2016.)

4.2 Tangoharjoittelun hyötyjä pas de deux'n oppimiseen

Minkä tahansa lajin yksipuolinen harjoittelu voi altistaa vammoille. Monipuolisella harjoittelulla eri liikeradat ja fyysiset ominaisuudet kehittyvät tarpeen mukaan. Se voi myös lisätä motivaatiota ja helpottaa psyykkistä jaksamista. (Hakkarainen, Kulmala & Pasanen, viitattu 13.2.2017.) Tanssijana on tärkeää harjoitella erilaisia fyysisiä asioita, ja niitä on mahdollista hyödyntää toisiinsa. Hyödyt voivat olla selkeitä tai alitajuntaisia. Pelkän pas de deux'n harjoittelu kehittää pas de deux'tä vaadittuja liikeratoja ja parikontaktia, mutta siihen vaadittavaa balettitekniikan osaamista se ei juuri kehitä. On siis harjoitettava balettia myös erikseen pystyäkseen onnistumaan pas de deux'n tanssimisessa. Miksei siis siinä vaadittavan kommunikaation ja parikontaktin harjoitteluun voitaisi hyödyntää jotain toista tanssilajia? Esimerkiksi tangon harjoittelusta voi olla hyötyä kehollisiin asioihin ja erityisesti kehollisen kommunikaation kehittämiseen parin kesken.

4.2.1 Otteet ja kosketus

Otteiden kautta konkretisoituu lapatuen merkitys. Argentiinalaisen tangon viennit tapahtuvat vahvasti ylävartalosta. Mikäli parin ote on löysä tai jompikumpi osapuoli ei osaa hyödyntää lapatukea, viejän viesti ei koskaan saavuta seuraajan kehoa. Lapatuen kautta kädet ovat yhteydessä viejän ylävartaloon ja toisaalta seuraajan kehoon otteen kautta eli jos lapatukea ei osata hyödyntää, viesti ei koskaan kulje kehosta toiseen. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.) Tangon harjoittelun kautta lapatuen merkitys otteessa konkretisoitui, kun seuraaminen ei onnistunut ilman lapatuen hallintaa (päiväkirja 24.9.2016). Tango-otteessa tanssimista voisi siis käyttää keinona havainnollistaa lapatuen hyödyntämisen tärkeyttä, koska pas de deux'ssä otteiden vahvuuden ja lapatuen merkitys ovat äärimmäisen tärkeitä, jotta esimerkiksi ympäriviennit onnistuvat. Tangon harjoittelu voi antaa lapatuen hallitsemiseen uudenlaisen näkökulman.

Outvskyn tutkimuksessa (2011, 29–30) balettitanssijat eivät kokeneet parin koskettamista tai fyysistä tanssioitetta erityisen tärkeänä osana parityöskentelyä. Enemmän korostui parin tukeminen ja tuetuksi tuleminen, toisen asemaan asettuminen ja keskustelu. Parin koskettaminen voi aloittelevalle pas de deux -tanssijalle tuntua vaikealta, jos taustalla ei ole muita tanssilajeja kuin balettia. Konkreettinen koskettaminen on kuitenkin pas de deux'ssä parin kanssa tanssimisen perusta. Tutkimuksessa selvisi myös, että parin välinen luottamus koettiin tärkeäksi pas de deux'n onnistumisen kannalta (Outevsky 2011, 39). Fyysinen tanssiote on kuitenkin lähtökohta tukemiselle ja tuetuksi tulemiselle, joten sen harjoittelu erilaisin keinoin lisää tukemisen ja tuetuksi tulemisen tunnetta. Paritanssin, kuten tangon, harjoittelu pas de deux'n lisänä voi tuoda parin koskettamiseen luonnollisuutta ja luottamusta parin välille. Luottamus ja luonnollinen koskettaminen auttavat tuntemaan ja aistimaan paria, joten yhteinen työskentely helpottuu.

Mitä erilaisimmissa otteissa parin kanssa kykenee tanssimaan onnistuneesti, sitä monipuolisemmaksi niiden käyttömahdollisuudet esimerkiksi koreografiaa luodessa tulevat. Ote on muoto, jota käytetään apuna jonkin tietyn asian saavuttamiseksi, ja sen avulla pystytään ilmaisemaan erilaisia tunnetiloja (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Näin ollen tangon otteita tai niiden muunnelmia pystyisi ehkä hyödyntämään pas de deux'ssä joko koreografisena elementtinä tai harjoitustilanteessa

tietyntylaisen parin välisen yhteyden tuntemisen ja luomisen elementtinä. Esimerkiksi ympäriviennissä voisi perinteisten käsiotteiden sijasta hyödyntää välillä vaikka tangon tanssiotetta. Usein ympäriviennit tapahtuvat yhdellä tai kahdella kädellä tuettuina partnerin pitäessä kiinni parinsa kädestä, ranteesta tai käsivarresta (Serrebrenikov & Lawson 1978, 9). Lapatuen tunne voisi olla helppo hahmottaa, jos partnerin toinen käsi olisi parin yläselässä ja toinen sivulla parin kädessä kiinni. Sivulla olevien käsien yhteyden tulisi säilyä vahvana, ja molempien tulisi hieman työntää parin kättä vastaan, jolloin lapatuki aktivoituisi automaattisesti. Parin välillä tulee kuitenkin pysyä tietty välimatka, jotta tanssijalla on mahdollisuus asennon muunteluun ja tasapainon korjaamiseen. Jos partneri on ympäriviennissä liian lähellä, poistuu tanssijalta tila liikkua vapaasti ja mahdollisuus korjata asentoaan tai otettaan.

4.2.2 Rythmi

Vapaan viennin tangossa rytmeille tulee olla jatkuvasti herkkänä, jotta pystyy lukemaan parin antamat merkit ja toteuttamaan yhteistä tanssia. Tangossa yhteistä rytmiä voi ajatella samasta näkökulmasta kuin pas de deux'ssä. Sen erilainen koordinaatio ja vapaan viennin aikana seuraajan tietämättömyys tulevasta tanssista altistavat aistimaan ja kuuntelemaan paria herkemmin kuin pas de deux'ssä, jossa koreografia on ennalta määrätty. Kun molemmat parista tietävät tarkalleen mitä tehdä, voi yhteisen rytmien tunteminen helposti unohtua harjoittelun alussa. Parin yhteinen rythmi johtaa yhteisymmärrykseen ja yhteiseen kokemukseen, jotka mahdollistavat monimutkaistenkin kuvioiden toteuttamisen (Hoppu 2003, 37). Tangon harjoittelu on hyvää harjoitusta yhteisen rytmien löytämiselle ja sitä kautta yhteisymmärrykseen ja yhteiseen kokemukseen päätyttyä: erityisesti seuraajan on pakko kuunnella pariaan pysyäkseen mukana rytmisissä vaihteluissa, dynaamisissa muutoksissa ja painonsiirroissa. Tämä herkistää parin viesteille myös pas de deux'tä harjoittellessa.

Läheisemmän tanssiotteensa ansiosta tango on keino harjoitella parin yhteistä hengittämistä, joka liittyy yhteisen rytmien löytämiseen. Yhdessä hengittäminen tuo tanssiin jo yhteisen rytmien, vaikka yhtäkään askelta ei olisi vielä otettu (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Pas de deux'n yhteydessä hengitys nousee tärkeään rooliin esimerkiksi nostoissa: uloshengitys voi rytmittää noston hetken, antaa parin molemmille osapuolille mahdollisuuden tuntoa parin liikkeen luonnollinen rythmi helpom-

min ja mukauttaa oma tehtävänsä parin liikkeeseen. Tätä yhteisen liikkeen rytmittämistä hengityksen avulla voisi oivallisesti harjoitella tangon kautta. Läheisemmässä otteessa parin hengityksen tai hengittämättömyyden tuntee helpommin kuin pas de deux'ssä, jossa ote on usein kaukainen. Tällöin tangon harjoittelun kautta pelkkää yhdessä hengittämistä ja niin ollen ainakin yhden yhteisen rytmin löytämistä on helpompi harjoitella.

4.2.3 Tasapaino

Tangon harjoittelu harjoittaa tasapainokykyä eri tavalla kuin pas de deux, mutta sen poikkeavuus pas de deux'stä suhteessa parin kanssa tanssimiseen tasapainon näkökulmasta tuo uudenlaista tarvetta käyttää kehoa. Tangon kannalta kehon kannatus on yhtä tärkeää kuin pas de deux'nkin, mutta koska tasapaino ei muodostu tiukasti kehon oikein linjaamisesta vaan on elävä ja liikkeessä muuttuva asia, se samalla haastaa kehoa toimimaan uudella tavalla (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Tangossa tanssijan painopiste on hieman alempana, lähempänä lattiaa kuin pas de deux'ssä, mikä auttaa maadoittumisen, lattian tuntemisen harjoittelussa (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Vaikka pas de deux'ssä olemus ja illuusio on, että keho on mahdollisimman keveä ja tanssiminen on helppoa, ei tanssiminen tai tasapainossa pysyminen onnistu ilman hyvää tukea lattiasta, tuntemusta maadoittumisesta ja kehon kannatuksesta. Tämän harjoitteluun koin tangon olevan äärimmäisen hyvä, koska jos tanssiessani tangoa päästin itseäni olemaan yhtään ”keveä”, muuttui tuntemus pariin ja sitä kautta seuraaminen muuttui vaikeammaksi (päiväkirja 25.11.2016). Oli siis pakko tuntea olevansa maadoittunut ja silti kehosta kannateltu, jotta vieminen ja seuraaminen onnistui.

Tangossa tasapaino muodostuu kehon luonnollisesta kompensatiosta tanssin aikana (Barroso, haastattelu 16.12.2016). Tällaisen oman ja toisen kehon tasapainottamisen hahmottaminen voi hyödyttää pas de deux'n oppimista sekä oman kehon tasapainottamisen hallitsemiseksi että yhteisen tasapainon ja toisen kehon tasapainottamisen oppimiseksi. Kun tangon kautta löytää luonnollisen keinon kompensoida oman tai parin kehon liikettä pysyäkseen tasapainossa, tämä taito voi siirtyä myös pas de deux'n tanssimiseen. Pas de deux'ssä partnerin tärkein tehtävä on tuntea tanssijan massan keskipisteen asettuminen suhteessa keskilinjaan ja tasapainopisteeseen ja auttaa tätä pysymään tasapainossa jatkuvasti (Serrebrenikov & Lawson 1978, 6–7). Erityisesti partnerin näkökulmasta tanssijan tasapainottamisen kyky on siis tärkeä, ja jos se vielä tapahtuu luonnollisella

tavalla nopean tilannetajun seurauksena, pas de deux'n tanssiminen voi molemmille osapuolille olla miellyttävämpi, helpompi ja kevyempi kokemus.

Parin keskinäisen kommunikaation kannalta tasapainon tunteminen ja tuetuksi tuleminen oli koettu Outevskyn tutkimuksessa (2011, 29–30) sekä paritanssijoiden että balettitanssijoiden osalta hyvin tärkeäksi asiaksi. Tangon harjoittelun yhteydessä tasapainoa ja parin tukemista on helpompi harjoitella, koska sen fyysiset elementit eivät ole niin vaativia kuin pas de deux'n. Tangon harjoittelu pas de deux'n oheisharjoitteena voi siis auttaa tasapainon tunteen ja parin tasapainottamisen löytymisessä.

4.2.4 Kinesteettinen empatia sekä vienti ja seuraaminen

Tangon harjoittelu mahdollisesti lisää tiedostettua parin liikkeiden peilaamisen kykyä. Mitä enemmän harjoittelee toisen kehon liikkeiden lukemista, sen helpommaksi se tulee. Monnin (2004, 270) sanojen mukaan keho on kokemuksellinen tausta, joka mahdollistaa kinesteettisen empatian tuntemisen, ja Harin (2007, 1568) mukaan mitä enemmän keholla on kokemusta koetusta liikkeestä, sitä vahvemmin peilisolut reagoivat sen kokemiseen. Näin ollen harjoittelu auttaa oppimaan toisen liikkeiden peilaamisen. Vaikka pas de deux'ssä parin ei olekaan tarkoitus peilata toistensa liikkeitä kuten tangossa, on parin osapuolten äärimmäisen tärkeää pystyä asettumaan toistensa rooleihin ja tuntea, miltä liike toisen kehossa tuntuu. Erityisesti partnerin on pystyttävä tuntemaan tanssijan kehon liikkeet kuin ne olisivat hänen omia liikkeitään pystyäkseen tasapainottamaan ja auttamaan tanssijaa tarvittaessa.

Viennin ja seuraamisen harjoittelu pas de deux'tä varten voi auttaa yhteisen tanssin kokemuksen ja yhteisen rytmin löytämistä sekä lisätä luottamusta parin välillä. Pas de deux'ssä pariin luottaminen on tärkeässä osassa erityisesti silloin, kun partneri nostaa tanssijaa, tanssija nojaa koko painollaan partneriin tai tasapainottelee yhden jalan varassa kärkitossulla partnerin avustuksessa. Tällöin tanssijan on osattava tiettyssä määrin luopua oman liikkeensä täydellisestä kontrollista kannatellen kehonsa ja annettava partnerille vapautta auttaa. Viennin ja seuraamisen harjoittelu liittyy osaltaan kaikkien osa-alueiden harjoitteluun ja oppimiseen.

4.3 Tangoharjoittelun hyödyntäminen pas de deux'n opettamiseen

Hyödyntäen päiväkirjamerkintöjäni tangoharjoittelun ajalta ja videoita pas de deux'n harjoittelun ajalta erittelen tangon ja pas de deux'n harjoittelun etenemistä aloittaen ensimmäisestä harjoituskerrasta. Pohdin, mitkä asiat korostuvat missäkin harjoittelun vaiheessa ja miten tangon harjoittelun vaihteita voisi hyödyntää pas de deux'n harjoitteluun.

4.3.1 Kokemuksia tangoharjoittelusta

Tangoharjoittelu aloitettiin yksinkertaisilla kävelyharjoituksilla. Kävelyä harjoiteltiin sekä eteen- että taaksepäin molempien roolien näkökulmasta. Viejä määräsi kävelyn rytmin, dynamiikan ja askelten pituuden, mikä aiheutti seuraajana pakon keskittyä kuuntelemaan ja tuntemaan parin vientiä. (Päiväkirja 19.9.2016.) Harjoittelu aloitettiin tästä, jotta pari tottui toisen lähellä liikkumiseen ja viestien antamiseen ja vastaanottamiseen. Kävelyn harjoittelu lisäsi luottamusta parin kesken. Koska harjoittelutilanteissa paria vaihdettiin usein, oli tärkeää harjoitella vain kävelyä useamman kerran, jotta parin välinen luottamus ja ymmärrys kehittyivät (Päiväkirja 3.10.2016).

Kun kävely alkoi parin kesken sujua, annettiin työstettäväksi yksinkertaisia askelkuvioita, kuten kuuden iskun caminada, jossa viejän näkökulmasta katsottuna otetaan askel taakse, askel sivulle, kaksi askelta eteen, askel sivulle ja tuodaan jalat lopussa yhteen muodostaen lattiaan ikään kuin neliön. Viejän tehtäväksi tuli johdattaa seuraajaa joko kävelyyn tai askelkuvioon. (Päiväkirja 19.9.2016.) Seuraajan roolissa parin viennin kuunteleminen korostui ja sen lisäksi kehollisten asioiden, kuten kehon kannatuksen, lapatuen, maadoittumisen ja tasapainon elementit korostuivat. Jotta seuraaja pystyi aistimaan viennin suunnan, tempon, rytmin ja dynamiikan, tuli näiden asioiden olla hallinnassa. Mikäli esimerkiksi maadoittumisen tunne katosi, viejän askelen pituuden ja dynamiikan tunteminen vaikeutui. (Päiväkirja 19.9.2016.)

Yksinkertaisiin kuvioihin lisättiin tuntien mittaan lisää askelia, jolloin kuuden iskun caminada saattoikin muuttua kahdentoista tai vaikka kahdenkymmenen neljän iskun kuvioksi. Askelikko on vain pohja, johon elementtejä lisätään, eikä sitä tarvitse vapaassa viennissä välttämättä koskaan päättää. Kuvioiden kääntäminen peilikuvaksi on myös mahdollisuus, joka osoittautui usein vaikeaksi sekä viejille että seuraajille. Tutunkin askelikon hahmottaminen ja tunteminen muuttuivat, kun se

käännettiin peilikuvaksi. Mitä enemmän vaihtoehtoja askelikkojen sisällä oli, sitä tarkempi ja määrätietoisempi viejän tuli olla ja sitä vahvemmin seuraajan tuli kyetä aistimaan ja tuntemaan parin lähettämiä viestejä. Kehollisten asioiden tärkeys korostui entisestään, kuten myös parin välisen luottamuksen sekä yhteisen rytmin ja ymmärryksen tärkeys. (Päiväkirja 31.10.2016.)

4.3.2 Kokemuksia pas de deux'n harjoittelusta

Pas de deux'n harjoittelu aloitettiin painonsiirtoharjoituksilla, joissa partneri seiso i naisen takana ja kallisti tätä sivu-, etu- ja takasuuntiin ottaen koko tämän painon vastuulleen. Tanssijan tehtävä oli kannattaa itsensä niin, että partnerin oli mahdollista viedä paino pois keskilinjalta ja palauttaa se takaisin tanssijan palatessa tasapainoon. (Pas de deux -kurssivideot 2016.) Painon antaminen täysin partnerin hallintaan vaatii luottamusta ja vahvaa kehonhallintakykyä. Painon ottaminen vaatii voimaa ja hahmottamiskykyä tanssijan keskilinjasta ja siitä, milloin tämän kehon on tasapainossa ja milloin ei.

Painon antamisesta ja ottamisesta siirryttiin yksinkertaisiin promenadeihin, ympäri vienteihin, joissa tanssija seisoo yhden jalan päällä erilaisissa asennoissa ja partneri kuljettaa tätä keskipisteen ympäri. Mitä lähempänä keskilinjaa tanssijan paino on, sitä helpompi partnerin on tuntea tasapaino keskipisteen päällä, ja mitä kauempana raajat keskilinjasta ovat, sitä vaikeampi tasapaino on tuntea ja tanssijana myös hallita. Siksi harjoittelu aloitettiin asennoista, joissa tanssijan painoton jalka oli lähellä tukijalkaa, ja pidemmälle edetessä laajennettiin asentoa niin, että painoton jalka oli esimerkiksi kohotettu taakse. Sen seurauksena ylävartalon on kallistuttava hieman eteen tasapainon saavuttamiseksi. (Pas de deux -kurssivideot 2016.) Tanssija kannattaa itsensä asennossa ja tekee oman osuutensa tasapainon säilyttämiseksi painaen käsiään partnerin tarjoamaa tukipintaa vasten aktivoiden lapatuen, kun partneri vie tätä ympäri kävellen tasaista kehää keskipisteen ympärillä. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 18–19.) Näin promenadit ovat helppoja ja keveitä. Jos partneri esimerkiksi kävelee väärän kokoista tai epätasapaista kehää keskipisteen ympärillä tai tanssija ei jaksakaan kannattaa asentoaan loppuun asti, muuttuu promenadi vaikeaksi ja fyysisesti raskaaksi. Liikkeessä korostuvat kehon kannatus, lapatuen merkitys, tasapainopisteen tunteminen ja toisen tanssijan rooliin asettuminen oikean etäisyyden löytämiseksi. (Pas de deux -kurssivideot 2016.)

Promenadeja voidaan toteuttaa erilaisissa asennoissa ja niihin liittyy usein myös tanssijan asennon muutoksia, kuten painottoman jalan liikuttamista asennosta toiseen. Tällöin partnerin on kyettävä tuntemaan tanssijan painopisteen siirtyminen ja esimerkiksi lantion ja rintakehän suhteen muutos. Partnerin tehtäväksi jää muuttaa asentoaan, paikkaansa suhteessa tanssiijaan ja otettaan niin, että pystyy auttamaan tanssiijaa mahdollisimman paljon tarpeen tullen. Tämä vaatii partnerilta kykyä asettua tanssijan kehoon ja miettiä, mihin tämä voisi tarvita tukea. Partnerin asettuessa väärään kohtaan tai tukieissa väärästä paikasta tanssijan mahdollisuus suorittaa liike loppuun tai päästä tasapainopisteen päälle hankaloituu tai muuttuu mahdottomaksi. Tanssijan tulee pystyä luottamaan partneriin ja siihen, että tämä osaa suhteuttaa paikkaansa ja otteensa niin, että niistä on tanssijalle hyötyä. Myös yhteisen rytmin löytäminen asennon muutoksiin helpottaa huomattavasti liikkeiden onnistumista. (Pas de deux -kurssivideot 2016.)

Vähitellen partneroinnin tullessa tutummaksi siirryttiin harjoittelussa hyppyihin ja nostoihin. (Pas de deux -kurssivideot 2016). Hyppyjen harjoittelu aloitetaan pienistä, lähellä keskilinjaa tapahtuvista, ei tilassa liikkuvista hypyistä ja edetään isoihin, laajoihin ja tilassa liikkuviin hyppyihin ja nostoihin, lopulta nostoihin partnerin syliin, olalle tai pään päälle. Hypyn ja noston ponnistuksessa ja alastulossa parin yhteisen rytmin löytäminen on äärimmäisen tärkeää, sillä muuten liike ei voi onnistua. Partnerin täytyy olla tarpeeksi voimakas ja hallita oman kehonsa asento, jotta nostoliike ei ole liian raskas selälle eikä aiheuta vammoja. Tanssijan tulee kannattaa kehonsa ja muistaa ponnistaa, helpottaen näin partnerin työtä ja keventäen liikkeen toteuttamista. Yhteisen rytmin löytämiseen tarvitaan parin välistä luottamusta. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 46–47.)

Harjoittelussa edettiin myös tuettujen piruettien opiskeluun. (Pas de deux -kurssivideot 2016). Tuettujen piruettien harjoittelu vaatii parin välille vahvaa kommunikointikykyä ja luottamusta. Tuettujen piruettien toteuttaminen vaatii lisäksi yhteisen rytmin löytymistä, molempien osapuolten kykyä hallita ja tukea kehoaan sekä oman tai toisen tasapainottamisen kykyä. Tanssijan osalta tuettu piruetti ei ole juurikaan erilainen kuin yksin toteutettava piruetti, sillä erotuksella, että partneri pystyy lisäämään pyöritysten kierrosten määrää ja riippuen piruetista tai käännöksestä raajojen tulee olla lähempänä keskilinjaa vaaratilanteen välttämiseksi. Partnerin tulee löytää oikea etäisyys tanssijasta pystyäkseen tarjoamaan tälle tukea ja apua sekä osata ottaa tanssijasta tietyllä hetkellä kiinni oikealla tavalla. (Serrebrenikov & Lawson 1978, 18–19.)

4.3.3 Tangon harjoittamisen hyötyjä pas de deux'n opettamiseen

Pas de deux'n tanssiminen onnistuneesti vaatii aina luottamusta ja ymmärrystä parin välille. Luottamuksen ja yhteisymmärryksen saavuttamista aletaan harjoitella jo painon antamisella ja ottamisella, ja kaikki pas de deux -tunnilla tapahtuvat harjoitukset kasvattavat tätä parin välistä yhteyttä. Tangoharjoittelussa yhteyden ja luottamuksen harjoittaminen aloitetaan heti alussa. Jopa yhdessä käveleminen musiikin tahtiin etu- ja takaperin voisi olla myös pas de deux'n harjoitteluun sopiva tapa harjoitella yhteistä liikkumista, luottamusta, parin koskettamista ja esimerkiksi yhteistä hengittämistä. Kävelyn voi toteuttaa joko tanssiotteessa tai vain kosketusyhteydessä pariin.

Promenadit, tuetut piruetit sekä erityisesti hyyt ja nostot vaativat pas de deux'ssä parin kykyä rytmittää ja ajoittaa liikkeensä samalla tavalla. Ilman yhteistä rytmiä hyyt tai nostot eivät voi onnistua helposti ja keveästi. Tangon erilaisten kuvioden harjoittaminen ja erityisesti vapaan viennin periaatteella tanssiminen voi auttaa löytämään parin välille yhteisen rytmin ja kyvyn kuunnella, aistia ja tuntea toisen rytmiä sekä mukauttaa omaa liikettään sopivaksi yhteiseen rytmiin. Pas de deux'n kannalta hyödyllistä voi olla molempien parin osapuolten toiminen viejänä ja seuraajana vuorotellen, jotta molemmat saavat kokemuksen viemisestä ja seuraamisesta sekä mahdollisuuden määrätä ja harjoitella mukautumaan toisen vientiin.

Vaikka pas de deux'ssä kehon kannatuksen, maadoittumisen ja lapatuen tärkeudet korostuvat tangoa voimakkaammin, voi tangon tanssimisesta saada uudenlaista ärsykettä ja sitä kautta uutta tapaa hahmottaa niiden merkitystä ja käyttöä konkreettisesti. Tangoharjoittelun hyödyistä kehollisten asioiden kehittymiseen käsittelen luvussa 4.2. Eri askelkuvioden yhdisteleminen ja seuraajan tietämättömyys tulevasta tanssin aikana pakottavat tämän ylläpitämään kehollisia asioita. Myös viejän tulee kannatella itsensä, maadoittua ja ylläpitää lapatuki, jotta viennin merkit ovat selkeät seuraajalle.

Tangoharjoittelun alussa käytettävät yksinkertaiset yhdessä tanssimisen harjoitukset voivat olla hyödyllisiä pas de deux'n kannalta juuri parin yhteyden, toisen kuunteleminen, luottamuksen, yhteisen hengittämisen ja yhteisen rytmin löytämiseksi. Kehollisten asioiden hyödyt korostuvat todennäköisesti vasta, kun tangoharjoittelussa edetään pidemmälle ja keholliset asiat korostuvat myös onnistumiseksi. Tanssijan itsenäisyys on tärkeää baletissa ja pas de deux'ssä, mutta siitä hyllyttäminen ja vastuun jakaminen tanssin onnistumisesta parin kanssa luo mahdollisuuksia tanssin toteutumiseen. Tanssijan itsenäisyydestä ei tule kokonaan luopua, mutta parin välinen yhteinen

vastuu voi johtaa myös uudenlaiseen ilmaisullisuuteen ja yhteiseen tanssikokemukseen. Tangon tanssimisen tulisi aina olla parin yhteinen kokemus, ja niin ollen sen hyödyntäminen siihen, että pas de deux'n tanssiminen voisi myös olla yhteinen kokemus, ei kahden yksilön suorittama samanaikainen tanssi, on hyvin mahdollista.

5 POHDINTA

Lyhyellä käytännön kokemuksella ja teoreettisen tiedon vertailemisella voi päätellä, että tangon harjoittelusta olisi hyötyä pas de deux'n oppimiseen, erityisesti kommunikaation näkökulmasta. Molemmat tanssityylit vaativat omanlaistaan harjoittelua, eikä toista voi oppia harjoittelemalla vain toista. Pas de deux'n kannalta tangon harjoittaminen voi kuitenkin avata uusia näkökulmia niin teknisiin kuin kommunikatiivisiin asioihin. Tangon harjoittelussa erityisesti joidenkin teknisten asioiden, kuten lapatuen ja maadoittumisen, käsitteet voivat konkretisoitua ja syventyä uudella tavalla, joten niitä on helpompi hyödyntää myös pas de deux'tä harjoitellessa. Fyysinen kommunikointi on tärkeä, mutta kuitenkin vain yksi vaihe kokonaisvaltaisessa kommunikaatiossa. (Barroso, haastattelu 16.12.2016.) Tangon harjoittaminen voi olla myös äärimmäisen hyvä keino löytää kommunikaatioon syvempi taso ja viedä yhdessä tanssivaa paria lähemmäs kokonaisvaltaista kommunikaatiota. Tangoharjoittelu voi luoda luottamusta parin välille, auttaa aistimaan ja kuuntelemaan paria paremmin ja rohkaista tanssijaa toteuttamaan omaa tahtoaan olematta epäkohtelias tai antamatta parille mahdollisuutta tuntea ja mukautua tämän liikkeisiin. Parin välinen yhteys ja luottamus ovat hyvin tärkeä osa sekä pas de deux'n teknistä onnistumista että yleisölle välittyvää tunnetta ja tarinaa, jota pas de deux kertoo.

Pas de deux'n opettaminen paritanssin keinoja ja oppimisenäkemyksiä hyödyntäen voisi luoda uudenlaista näkökulmaa jo hieman vanhentuneisiin keinoihin, joilla pas de deux'tä suurilta osin opetetaan. Jos pas de deux'n opettamiseen lainattaisiin keinoja tangon opettamisesta, voisi tuloksena olla enemmän oppijakeskeinen kokemus. Parin voisi olla mahdollista löytää oma tapansa toteuttaa liikkeet, tietenkin estetiikan sallimissa rajoissa. Parin välistä luottamusta ja kuuntelukykä pystyisi harjoittamaan esimerkiksi sellaisilla harjoitteilla, joita käytetään tangon perusteiden harjoitteluun: opetellaan esimerkiksi muutamia peruskuvioita, joiden pohjalta viejä saa luoda oman rytmisen tanssiaskelikon ja toistaa sitä koko musiikin ajan seuraajan pyrkiessä peilaamaan viejän liikkeit omin vastavuoroisin liikkein mahdollisimman tarkasti. Tätä voisi hyödyntää pas de deux'n harjoittelussa ensin paritanssimuodossa, niin että molemmat parista saisivat kokemuksen sekä viemisestä että seuraamisesta eli molemmat saisivat luoda askelikon, jonka toinen pyrki peilaamaan. Myöhemmin samaa periaatetta voisi hyödyntää pas de deux'n muodossa niin, että pari voisi luoda yhdessä tai vuorotellen lyhyen koreografian tuttuun pas de deux -kuvioiden tai harjoitusten pohjalta. Näin parin kanssa tanssiminen ja parin kuunteleminen, aistiminen ja peilaaminen pääsisivät kehittymään molemmilla yhtä vahvoiksi, mikä on pas de deux'ssä tärkeää erityisesti, jos ei puhuta

vain perinteisistä sukupuolirooleista pas de deux'ssä vaan modernista pas de deux'n muodosta, josta Kenneth Laws mainitsee kirjassaan. Moderneissa pas de deux -koreografioissa kumpi tahansa osapuoli voi tanssia niin sanottuja perinteisiä "miehen ja naisen" rooleja (Laws 2002, 105). On tärkeää perinteisenkin pas de deux'n onnistumisen kannalta pystyä hallitsemaan myös toisen rooli tai ainakin ymmärtää, mistä siinä on kyse ja mitkä asiat parin puolelta helpottavat sen toteuttamista.

Omalla kohdallani tärkein tangosta oppimani asia on päätösvallan jakaminen parin kanssa ja toisen viennin kuunteleminen. Pas de deux'ssä parin välinen yhteinen rytmi ei voi toimia ja niin ollen monet teknistä osaamista vaativat asiat voivat epäonnistua, jos pari ei ole niin sanotusti samalla aaltopituudella tanssiessaan. Vaikka pas de deux'ssä tanssijat ovatkin tietoisia koreografiasta ja heidän tulisi pystyä toteuttamaan asiat käytännössä myös yksin eli tietoisesti hallita ja päättää oman kehonsa liikkeistä, on mahdotonta tanssia yhteistä tanssia kuuntelematta ja aistimatta parin toista osapuolta. Ajatus vapaan viennin pas de deux'stä toisen aistimisen opetusmenetelmänä kiehtoo minua, vaikka sen onnistumiseen tarvitaan pitkälle kehittyneet perustaidot niin baletin tekniikasta kuin pas de deux'stäkin.

Vapaan viennin hyödyntäminen pas de deux'n harjoittelussa voisi mahdollistaa tanssijoille erilaisen näkökulman löytämisen yhdessä tanssimiseen. Tanssijan itsenäisyys, tietoisuus omasta tekemisestä, on pas de deux'ssä tärkeää. En kuitenkaan voi unohtaa kokemusta siitä, kuinka kauniisti ja sulavasti vapaan viennin tango voi toimia: seuraaja ei tiedä mitään, mitä viejä haluaa, mutta osaa kuitenkin lukea tämän kehollisia viestejä täydellisesti. Lopputuloksena on kaunis kokonaisuus, josta ei koskaan arvaisi, että se on improvisoitua. Kun katsoo täydellistä pas de deux'tä, kokemus on sama, vaikka tanssi on täysin ennalta määriteltyä. Kun katsoo huonoa pas de deux'tä, kokemus on täysin päinvastainen, vaikka tanssi on täysin ennalta määriteltyä. Kaunis, harmoninen pas de deux vaatii onnistuakseen sen, mikä hyviltä tangotanssijoilta onnistuu improvisoiden: kommunikaation parin välillä. Miksei se voisi onnistua myös hyviltä balettitanssijoilta improvisoiden?

Kommunikaatio tanssissa tiivistyy vapaaseen vientiin: kun kommunikaatio toimii saumattomasti, tanssiminen onnistuu tilanteessa kuin tilanteessa eikä kumpaakaan tanssijaa pelota antaa toiselle hallintaa. Molemmat tietävät pystyvänsä viemään ja olemaan vietävänä. Vaikka vienti ja seuraaminen ovat paritanssin käsitteitä, niitä voisi mielestäni hyödyntää myös pas de deux'n oppimiseen. Kokeilimme Tonterin kanssa, onnistuisiko "vapaan viennin pas de deux": sovimme ennalta liikkeitä

ja pieniä liikesarjoja, joita olimme jo harjoitelleet aiemmin ja testasimme, onnistuisiko niiden yhdistäminen satunnaisessa järjestyksessä ei ennalta sovitulla kaavalla. Tämä olisi tarvinnut useita harjoituskertoja, mutta huomasimme jo muutaman harjoituksen jälkeen sen olevan mahdollista. Huomasimme myös, että tangon harjoittelu vapaalla viennillä ennen ”vapaan viennin pas de deux’tä” auttoi aistimaan ja tuntemaan paria.

Tämä keino ei ehkä ole pas de deux’n teknisten asioiden oppimisen kannalta kaikkein tehokkain, oikeastaan vaikutus voi olla jopa päinvastainen. Tätä voisi hyödyntää edistyneillä pas de deux -oppilailla kommunikaation harjoitteluun. Ensin tulisi käydä läpi, mitä kommunikaatio on ja sen harjoitteluun sopisi erinomaisesti jokin paritanssi, esimerkiksi tango. Sen kautta pari oppisi kuuntelemaan ja aistimaan toisiaan, antamaan toisilleen tilaa, luovuttamaan hallinnan tunteen parille, olemaan rennon aktiivinen ja myös löytämään ne keholliset asiat, jotka ovat tärkeitä kommunikaation kannalta, kuten oman painopisteen päällä tanssiminen, vahva lapatuki ja maadoittuminen. Sen jälkeen voisi sopia jo tuttuja, yksinkertaisia pas de deux -harjoituksia ja antaa tehtäväksi improvisoida yhteinen tanssi. Koska harjoitukset olisivat tuttuja, voisi pari keskittyä siihen, miten toinen antaa merkkejä tanssin aikana. Pari voisi keskittyä lukemaan toisiaan ja sitä kautta kommunikoimaan aiempaa syvemmällä tavalla pas de deux’tä tanssiessaan. Kumpikaan parista ei voisi absoluuttisesti viedä tanssia, mutta kuten edistyneillä paritanssijoillakin, molemmat veisivät ja seuraisivat tanssia aistien toistensa liikkeitä. Liikkeiden peilaaminen ei toki pas de deux’tä ajatellen onnistuisi, mutta ymmärrys toisen kehon liikkeistä ja sitä kautta ymmärrys siitä, mitä oman kehon tulee tehdä asian onnistumiseksi, kasvaisi varmasti harjoittelun myötä.

Näin myös koreografoidun pas de deux’n tanssiminen voisi saada uuden ulottuvuuden kommunikaation kannalta, kun pari voisi sitten hyödyntää vapaan viennin harjoituksista löytämänsä tapaa kuunnella toisiaan myös koreografian sisällä. Kaikkein eniten hyötyä tangoharjoittelusta pas de deux’n kannalta on oppia tuntemaan ja kuuntelemaan paria. Yhteinen tanssiminen, erityisesti seuraajan näkökulmasta, herkistää pienille viesteille ja rauhoittaa unohtamaan hetkeksi oman suoriutuksensa. Toisen kanssa tanssiessa ei keskity itseensä, vaan toisen hengitykseen ja kosketukseen. Kerkko Hakulinen ja Pentti Yli-Jokipii kirjoittavat:

—tanssimisen tekee hauskaksi juuri tietty vapaus, mahdollisuus improvisoida ja keksiä uusia temppuja. Ehkä tästä syystä jotkut tanssin taitajat korostavat, että koskaan ei voi tanssia väärin. Tanssi on musiikin tulkintaa, ja jokainen tulkitsee musiikkia omalla tavallaan. Mutta kenties improvisointikin on mahdollista – ainakin paritanssissa – vasta kun on jokin pohja, josta irrottautua. (2007, 67.)

Miksei pas de deux'kin voisi hyödyntää improvisaatiota osana tanssia? Varsinkin edistyneille oppilaille tai ammattilaisille improvisaatio osana pas de deux'tä voisi luoda uusia mahdollisuuksia ja sitä kautta kehittää vanhaa ja perinteikästä tanssin muotoa uuteen suuntaan. Ja kuten Hakulinen ja Yli-Piijoki kirjoittavat paritanssista, ainakaan pas de deux'ssä improvisointi ei ole mahdollista ennen kuin on jokin pohja, josta irrottautua.

LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Barroso, R. 2016. Argentiinalaisen tangon opettaja ja tanssija. Haastattelu 16.12.2016. Tekijän hallussa.

Milonga-video 2016. Rui Barroson ja Inês Gomezin järjestämä tangotapahtuma Lissabonissa 5.11.2016. Videomateriaali tekijän hallussa.

Pas de deux -kurssivideot 2016. Jarkko Lehmuksen vetämä pas de deux -kurssi Oulun ammatti- korkeakoulun tanssinopettajan tutkinto-ohjelmassa 3.3.2016–21.3.2016. Videomateriaali on tallennettuna Tanssilimit-verkkokansioon. Tekijän hallussa.

Päiväkirja 2016. Omia kokemuksia ja havaintoja tangon ja pas de deux'n harjoittelusta sekä esityksistä. Tekijän hallussa.

Teorialähteet

Bale, T. 2008. Ballet Scene. Art of the Pas de Deux. Expert advice on teaching partnering. Dance Studio Life. Viitattu 16.12.2016, <<http://www.dancestudiolife.com/ballet-scene-art-of-the-pas-de-deux/>>.

Beales, J. W. 2007. The Technique: Pas de Deux. Viitattu 8.11.2016, <<http://www.the-ballet.com/pdd.php>>.

Brown & Brown. 2013. Styles of Tango. Viitattu 3.11.2016, <<http://www.tejastango.com/>>.

Buckman, P. 1978. Let's Dance. New York: Paddington Press.

Burgoon, J., Guerrero, L. & Floyd, K. 2016. Nonverbal Communication. Lontoo ja New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Denniston, C. 2003. History of tango. Viitattu 3.11.2016, <<http://www.history-of-tango.com/history-of-tango-dance.html>>.

Dolin, A. 1969. Pas de Deux. The Art of Partnering. New York: Dover Publications.

Hakkarainen, H., Kulmala, J.-P. & Pasanen, K. 2017. Terve Urheilija. Monipuolinen liikunta ja urheilu. Tampereen Urheilulääkäriasema, UKK-instituutti. Viitattu 13.2.2017, <<http://www.terveurheilija.fi/kymppiympyra/monipuolinenliikuntajaurheilu>>.

Hakulinen, K. & Yli-Jokipii, P. 2007. Tanssilavakirja. Tanssista, lavoista ja lavojen tansseista. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Hanna, J. 1987. To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago ja Lontoo: University of Chicago Press.

Hari, R. 2007. Ihmisaivojen peilautumisjärjestelmät. *Duodecim* 2007(123): 1565-1573. Viitattu 22.1.2017, <<http://www.ebm-guidelines.com/xmedia/duo/duo96592.pdf>>.

Hoppu, P. 2013. Other flesh: embodiment in couple and group dances. *Nordic Journal of Dance* 4 (2), 32–45.

Karoblis, G. 2007. Controlling gaze, chess play and seduction in dance: Phenomenological analysis of the natural attitude of the body in modern ballroom dance. *Janus Head*, 9(2). 329–343.

Kerensky, O. *The Guinness Guide to Ballet*. Lontoo: Guinness Superlatives Limited.

Kielitoimiston sanakirja. 2017. Tango. Viitattu 4.2.2017, <<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>>.

Kontturi-Paasikko, L. 2012. Parin kanssa paremmin. Ajatuksia paritanssin opettamisesta tanssinopettajille ja -harrastajille. 2. Painos. Kustannutpaikka tuntematon: Tanssikoulu TanssinTahti.

Krauss, R. 2002. The Psychology of Verbal Communication. Teoksessa N. Smelser & P. Baltes *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. New York: Columbia University.

Laws, K. 2002. *Physics and the art of Dance: Understanding movement*. Oxford University Press.

Lawson, J. & Serrebrenikov, N. 1978. *The art of Pas de deux*. Lontoo: Princeton Book Company.

Liukkonen, I., Saarikoski, R. & Stolt, M. 2012. *Terveyskirjasto. Ihanteellinen pystyasento*. Viitattu 3.9.2016, <http://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=jal00018>.

Monni, K. 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Helsinki: Teatteri-korkeakoulu. Viitattu 22.1.2017, <https://www.researchgate.net/profile/Kirsi_Monni/publication/265677102_Olemisen_poeettinen_liike/links/57d5539308ae6399a393d5d3.pdf>.

Outevsky, D. 2011. *How to become one: A qualitative review of the use perceptions of weight bearing/giving, touch and visual contact in dance partnering*. Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Viitattu 22.1.2017, <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/8572273/thesislatest.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1485100935&Signature=udZ8TrP864V%2BWTjHgW4XOlecBpM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DHow_two_become_one_A_qualitative_review.pdf>.

Teatterikorkeakoulu 2007. *Minäkö tutkija? Johdatus laadulliseen/postpositivistiseen tutkimukseen. Erilaisia tutkimusotteita. Autoetnografia*. Viitattu 23.3.2017, <<http://www.xip.fi/tutkija/>>.

Tetteroo, P. 2016. *Taste for Tango. Tango steps*. Viitattu 4.11.2016, <<http://taste4tango.net/en/about.php>>.

The Watching Dance Project 2017. *What is kinaesthetic empathy?* Viitattu 29.1.2017, <http://www.watchingdance.org/research/kinaesthetic_empathy/index.php>.

Woolliams, A. 1978. *Ballet Studio. An Inside View*. New York: Mereweather Press.