

Sini Parkkinen

TANSSI JA MUSIKAALIT SUOMESSA

Mikä on tanssin asema 2010-luvulla?

TANSSI JA MUSIKAALIT SUOMESSA

Mikä on tanssin asema 2010-luvulla?

Sini Parkkinen
Opinnäytetyö
Kevät 2019
Tanssinopettaja (AMK), Showtanssin
suuntautumisvaihtoehto
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettaja (AMK), Showtanssin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Sini Parkkinen

Opinnäytetyön nimi: Tanssi ja musikaalit Suomessa – Mikä on tanssin asema 2010-luvulla?

Työn ohjaajat: Petri Kauppinen, Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2019

Sivumäärä: 41

Opinnäytetyössäni tutkin tanssin ja sen tekijöiden asemaa 2010-luvun musikaalissa Suomessa. Tutkimuskysymyksinä olivat, mitä musikaalitanssi nykyään on ja miten sitä käytetään? Koetaanko tanssin ammattilaisen rooli yhtä merkittäväksi musikaaliproduktiossa kuin muiden musikaalin osa-alueiden ammattilaisten? Ovatko Suomen koulutusmuodot riittävät musikaalien tanssitarpeisiin? Tarkastelin aihetta tanssin tekijöiden näkökulmista. Työssäni Miika Muranen edusti ohjaajan, Kirsi Karlenius tanssijan ja Reija Wäre koreografin näkökulmaa.

Tanssilla oli vaihteleva rooli angloamerikkalaisen musikaalin eri tyypeissä. Integraatiomusikaalien sekä koreografi-ohjaajien yleistyminen 1900-luvun puolen välin tiennoilla paransi tanssin asemaa musikaalissa. Suomessa asemaan vaikuttivat myös aiemmat käsitykset esittävästä tanssista sekä musikaalien vieroksuminen teatterintekijöiden sekä -kriitikoiden keskuudessa. Tanssimusikaalit menestyivät Suomessa hyvin Heikki Värtsin aloittaman musikaalibuumin johdosta 1960-luvulta 2000-luvulle.

Teemahaastatteluilla kartoitin tanssin aseman nykytilannetta musikaalissa. Teemoittelulla muotoutuivat aihepiirit nykypäivän musikaaleista, niiden koe-esiintymisistä sekä resurssikysymyksistä, musikaalitanssin tyylistä, roolista ja yleisösuhteesta, koreografin ja tanssijan tehtävistä, koulutuksen merkityksestä sekä toiveista kotimaisen musikaalin kehityksen kannalta.

Haastatteluissa näkemyksellisten koreografien ja ohjaajien todettiin haluavan hyödyntää tanssin mahdollisuuksia musikaalissa yhä enemmän, ja näin tanssi tekijöineen nousee tasa-arvoisempaan asemaan musikaalissa. Kotimaisen musikaalin kehitys ilmeni hyväksi ratkaisuksi siihen, että ison harrastajapohjaisen kokoonpanon sijasta resursseja voitaisiinkin osoittaa muutamalle ammattiteki-jälle. Maakuntateattereilla ilmeni olevan iso vastuu tässä. Musikaalitanssin koulutuksen ja opetuksen kehittäminen tuotiin vahvasti esille, jotta Suomessa voidaan vastata tulevaisuuden musikaalien tanssitarpeisiin.

Johtopäätöksenä voin todeta, että mitä enemmän tanssi nostaa profiiliaan ja arvostustaan yhteiskunnassa, sitä enemmän laatuvaatimukset nousevat, ja laitosteattereiden on vastattava näihin odotuksiin musikaalitanssissa. Musikaalien tekijöiden, tulisi olla valveutuneita tanssin kaikista mahdollisuuksista ja resursoida tanssiin, sillä hyvää musikaalia ei synny ilman laadukasta tanssia.

Tutkimusta voisi kohdentaa enemmän maakuntiin, sillä nyt paljon tietoa tulee isojen teattereiden tekijöiltä. Aiheeseen voisi syventyä myös pedagogisesta ja koulutuksellisesta näkökulmasta.

Asiasanat: Musikaali, tanssi, musikaalitanssi, ohjaaja, koreografi, tanssija, koulutus

ABSTRACT

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

Author: Sini Parkkinen

Title of thesis: Dance and Musical. What is the status of dance in 2010's?

Supervisors: Petri Kauppinen, Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2019

Number of pages: 41

This thesis examined the status of dance in a musical in Finland. The aims examined were: What is musical dance nowadays and how it is utilized? Are dance professionals seen as important as other professionals in musicals? Are the forms of musical education adequate for the needs of dance in musicals? These subjects were viewed from a director's, a dancer's and a choreographer's point of view.

The role of dance varies in different types of musicals. Integration musicals and the growth in the number of choreographer-directors in the mid 1900's made the status of dance better than before. In Finland, the status of dance was also affected by the preceptions regarding that classical ballet was the true form of performing dance and that musicals were only mind-numbing entertainment. Luckily, dance musicals have succeeded well in Finland between 1960's and 2000's after the succession of West Side Story by choreographer Heikki Värtsi.

Theme interviews were used to study the status of dance in musicals in the 2010's. The themes formed by the interviews were: What kind of musicals are produced in Finland? What is musical dance nowadays and what is it used for? Is dance essential part of musical auditions? Are professional dancers and choreographers seen as irreplaceable part of the cast? How is dance education valued and are the forms of it in Finland adequate? What are the hopes and dreams for dance in musicals in the future?

Skilled choreographers and directors want to utilize dance in musicals making its status better. If the focus was on developing domestic musicals, the resources could be focused more on dance. Theatres outside of big cities in Finland have a big responsibility in developing this area. Education in musical dance should also be improved.

In conclusion, the more dance is becoming popular, the more the Finnish audience raises its demands in dance performances. Theaters must meet these demands. Moreover, the producers of musicals should be aware of the possibilities of dance, not just the artistic directors. There is no good musical without quality dancing

More research on dance in musicals could be done in regional theaters. One could also continue this study by taking the point of view of pedagogy and education.

Keywords: musical, dance, musical dance, director, choreographer, dancer, education

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	MUSIKAALITANSSIN TAUSTAA	7
2.1	Tanssin muuttuva rooli musikaalityypeissä	7
2.2	Musikaalitanssi esittävän tanssin kontekstissa	8
2.3	Angloamerikkalainen musikaali Suomessa	11
3	TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT	14
4	HAASTATTELUT	15
4.1	Musikaaliteokset Suomessa	16
4.2	Tanssin tyyli ja rooli musikaalissa	17
4.3	Koreografi musikaalissa	19
4.4	Ammattitanssija ensemblissa	21
4.5	Mitä koe-esiintymisissä mitataan?	23
4.6	Musikaalitanssin yleisösuhte ja arvostus	24
4.7	Resurssikysymykset ja rajoitteet	25
4.8	Koulutusmuodot ja pedagoginen näkökulma	26
4.9	Kotimainen musikaali	29
5	POHDINNAT JA PÄÄTELMÄT	30
5.1	Ohjelmiston laajentaminen tanssille otolliseksi	31
5.2	Pohjatyö – ei mitä, vaan miten	32
5.3	Tanssin ammattilaistekijä musikaalissa	33
5.4	Maakuntateatterit kotimaisen musikaalin kehittäjänä	35
5.5	Musikaalitanssin muuttuva yleisösuhte	36
5.6	Koulutusmuodot ja tanssinopetus jatkossa	37
	LÄHTEET	39
	Haastatteluaineisto	41

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni kartoitan tanssin ja sen tekijöiden asemaa musikaalissa Suomessa. Mitä on musikaalitanssi 2010-luvulla ja miten sitä hyödynnetään? Onko tanssi niin tasa-arvoisessa asemassa musikaalin muiden osa-alueiden kanssa, että tanssin ammattilaisten rooli koetaan merkittäväksi ja olennaiseksi musikaaliproduktioissa? Ovatko Suomen koulutusmuodot riittävät musikaalien tanssitarpeisiin? Tutkimuskysymyksiä tutkin tanssintekijän näkökulmasta. Tekijöitä edustavat koreografi, ohjaaja ja ammattitanssija. Musikaalikritiikeissä tanssin huomiointi on lähes olematonta, joten oleelliseksi nousee myös musikaalitanssin yleisökuvan tarkastelu eli näkökulma muun kuin tanssintekijän silmin.

Musikaaleja tuotetaan Suomessa vuodesta toiseen eri kaupunkien laitosteattereissa. Musikaaleihin liittyvät opinnäytetyöt ovat lisääntyneet, mutta ne on kirjoitettu musiikin, dramaturgian tai tuotannon näkökulmasta. Lisäksi esittävien taiteiden alalla käyty avoin keskustelu sekä omat oletukset ja kokemukset niin tanssin eriarvoisuudesta musikaalissa kuin siihen liittyvän koulutuksen uupumisesta Suomessa osoittavat aiheen ajankohtaisuuden ja johdattivat minut tutkimaan aihetta. Tanssi kuuluu tai ainakin sen pitäisi kuulua yhtä oleellisena osana musikaaleihin kuin laulut ja dialogi. Tämä työ toivon mukaan edesauttaa sen nousemista tasa-arvoiseksi musikaalin muiden osa-alueiden kanssa ja korostaa musikaalitanssin koulutuksen tarpeellisuutta.

Opinnäytetyön tietoperusta antaa lukijalle käsityksen siitä, mistä lähtökohdista tätä tutkimusta teen. Tarkastelen, miten tanssin rooli ja muodot ovat muuttunut uusien musikaalityyppien kehittyessä, miten suomalainen käsitys esittävästä tanssista muodostunut ja millaisia asenteita angloamerikkalainen musikaali on kohdannut Suomessa.

Koska kirjoitettu tieto tutkimastani aiheesta loppuu noin vuoteen 2010, toimivat puolistrukturoidut teemahaastattelut kolmelle Suomen musikaalikentän ammattilaiselle tuoreena lähdetietona. Teemoittelulla haastatteluista on muodostunut erilaisia aiheita analysoitaviksi. Osa vastaa alkuperäisessä teemahaastattelurungossa käytettyjä aiheita, osa ei. Näkemykselliset tekijät, tanssin ammattilaisten merkitys, kotimainen tuotanto, muuttuva yleisökuva sekä koulutus nousevat keskeisiksi teemoiksi haastatteluissa.

2 MUSIKAALITANSSIN TAUSTAA

Musikaali on musiikkiteatterin muoto, jossa dialogin lisäksi tarinaa kuljettaa eteenpäin musiikki sekä tanssi. Synnyinmaastaan Yhdysvalloista musikaali on levinnyt ympäri maailmaa niin teattereissa kuin elokuvien muodossa ja sen toisena merkittävänä kehittäjämaana voidaan pitää Iso-Britanniaa. (Kontu 2009, 9.) Musikaali on vuosien varrella jakautunut omiksi tyypeikseen, joista voidaan tutkia tanssin vaihtuvaa roolia niissä.

Koska musikaalitanssia Suomessa on tutkittu suhteellisen vähän, tarkastelen sitä esittävän tanssin kontekstissa. Käsitellyksi tulee myös se, mikä on koreografin rooli musikaalissa ja mihin kaikkeen tämä voi tanssia käyttää.

Voidakseni tutkia musikaalitanssia 2010-luvulla käsittelen siihen ja ylipäätään angloamerikkalaiseen musikaaliin kohdistuneita asenteita sen kulta-ajalta 2000-luvulle. Tässä luvussa tanssiin liittyvä huomio ja musikaaligenren kohtaamat haasteet tulevat ilmi. Kirjallisten lähteiden tieto keskittyy pääasiassa Etelä-Suomen suuriin kaupunkeihin etupäässä Helsingin kaupunginteatteriin.

2.1 Tanssin muuttuva rooli musikaalityypeissä

Musikaalin esimuodot, joina pidetään 1900-luvun alkupuoliskon teoksia, tulivat eurooppalaisista komediallisista oopperoista sekä vaudeville- ja revyyvihteestä. Esitykset olivat aiheiltaan kevyitä sekä viihdyttäviä ja sisälsivät irrallisia laulu- ja tanssinumeroita. (Kontu 2009, 9–10.) Tanssityöt saattoivat vain ilmestyä lavalle esittelemään sääriään ”kicklinessa” (Kukkonen 2007, 266).

Vuonna 1943 ensi-iltansa saaneen musikaalin *Oklahoma!* sanotaan aloittaneen uuden aikakauden ja Broadway-musikaalin kulta-ajan. Alettiin puhua integraatiomusikaaleista, joissa musikaalin kaikki osa-alueet ovat yhtä näkyvässä asemassa ja sidottu yhteen draamalliseksi ja tyyllilliseksi kokonaisuudeksi (Kukkonen 2007, 266.) Merkittävää 1950- ja 1960-luvuilla tehdyissä yhdysvaltalaisissa musikaaleissa oli, että musikaalin koreografi oli myös itse ohjaaja. Tällöin tanssin merkitys musikaalissa kasvoi ja sitä pystyttiin käyttämään yhä enemmän musikaalin eduksi. (Kontu 2009, 11.)

Musikaalin aiheet ja teemat korostuivat, monipuolistuivat ja laajenivat vakaviinkin kannanottoihin tai sosiaalisiin analyysihin (Kontu 2009, 10). Teemamusikaalit rakentuvat toisiinsa temaattisesti liittyvistä kohtauksista ilman lineaarista juonta. (Paavolainen 2011, 8). Kun teema nousi keskiöön, ei tanssin rooli näissä musikaaleissa aina ollut merkittävä. A Chours Line ja Cats ovat kuitenkin malliesimerkkejä tanssillisesta teemamusikaalista. Catsia (1986) varten Helsingin Kaupunginteatteri hankki Suomen ensimmäiset teatterikäyttöön tarkoitetut otsamikrofonit, mikä vapautti esiintyjien liikkumista lavalla merkittävästi (Lahtinen 2007, 274).

1970- ja 1980-luvuilla yleistyivät mega- tai speaktaakkelimusikaalit, jotka suunnitellaan usein visuaalisesti näyttäväiksi kokonaisuuksiksi. Tähän kategoriaan kuuluvat muun muassa The Phantom of the Opera, ja Cats täyttää myös megamusikaalin kriteerit. (Paavolainen 2011, 9.) Koska tanssi on hyvä keino tuoda speaktaakkelimaisuutta esityksiin, on tanssi usein läsnä megamusikaaleissa. Samoihin aikoihin Broadwaylla loistivat myös vanhojen musikaalien uusintaproduktiot (engl. *revivals*). Klassikkoteosten uusinnat yllyttävät tuottajia helposti tekemään lisää uusintoja, mikä voi lopulta tukahduttaa uusien musikaalien ja sitä myötä musikaalitanssin kehityksen. (Paavolainen 2011, 30–31.)

Jukebox-musikaali on 2000-luvulla yleistynyt musikaalin muoto, jossa juoni on koottu jonkin artistin tai yhtyeen tunnettujen hittikappaleiden ympärille. Tyylin menestynein edustaja on ABBA-yhtyeen lauluihin pohjautuva Mamma Mia! (Paavolainen 2011, 30.) Musikaalit tehdään musiikkikappaleiden ehdoilla, sillä ne ovat esityksen myyntivaltti. Valamies kirjoittaa, että musiikin avulla kuuntelija pääsee aikamatkalle. Tutut sävelet vetävät ihmisiä puoleensa, mutta yllätyksiäkin tarvitaan, jotta kuulijan mielenkiinto säilyisi. (2005, viitattu 19.3.2019.) Tätä tehtävää tanssi palvelee hyvin jukebox-musikaalissa, sillä se herättää ikivihreät kappaleet takaisin henkiin.

2.2 Musikaalitanssi esittävän tanssin kontekstissa

Taidelajit ovat perinteisesti olleet eriarvoisessa asemassa yhteiskunnassa, ja tanssin kohdistuvat julkiset tukitoimet aloitettiin vasta 1980-luvulta lähtien (Kukkonen 2003, 22). Kansallisbaletin rinnalle saatiin järjestäytynyt tanssin koulutuslinja vasta vuonna 1983 Teatterikorkeakoulun yhteyteen. Tanssin yleisösuhdetta on vuosikymmenten ajan rakennettu tai jätetty rakentamatta niin opeuksessa kuin mediassa sen mukaan, millaisena tanssi ilmenee suhteessa muuhun taide- ja kulttuurielämään (Monni 2005, 233).

Suomessa, kuten muissakin länsimaissa, tanssiesteettisiä traditioita ja käsitystä siitä, mitä on esittävä tanssi, on määrittänyt suurimmilta osin klassinen baletti perinteineen (Monni 2005, 233—234.) Tästä alettiin kuitenkin irtautua modernin tanssin vallankumouksen aikoihin yhä enenevässä määrin 1900-luvun alkupuolelta lähtien. Muualla kuin Kansallisoopperassa tapahtuvaan esittävään tanssiin teatterissa käytettiin Suomessa 1960—80-luvuilla käsitettä *teatteritanssi*, mutta se sisälsi julkisessa keskustelussa väheksyvän sivumaun. Aino Sarje on taas tanssinkenttään kohdistuneissa tutkimuksissaan 1980- ja 1990-luvuilla liittänyt teatteritanssijaan vahvasti monimuotoisuuden. (Korppi-Tommola 2007, 226—227.)

Tanssihistorioitsijan näkökulmasta käsitys tanssista muotoutuu kulttuurisesti. Tanssiksi voidaan kokea kaikki kehon ja mielen liike. Esiintyvä tanssija on suhteessa kaiken sen kanssa, mitä näkee ja ei näe. Jokainen suunta on arvokas: ei ainoastaan se tila, joka jää esiintyjän ja yleisön väliin. Tanssiin liittyvän läsnäolon, tietoisuuden tai tahtotilan koetaan olevan myös oleellista. (Teatteri & Tanssi 2013, viitattu 27.2.2019.)

Tanssija on yleensä musikaalissa osana muuta ”kuoroa” eli ensemblea, jonka tehtävä on tarinan edistäminen liikkeen sekä laulun keinoin. Vuorosanoja heillä ei välttämättä ole ollenkaan. Ensemblelaiset voivat esittää useita hahmoja musikaalissa ja heistä voidaan myös valita roolien sijaisnäyttelijöitä. Ulkomailla ja yhä yleistyvämmin myös Suomessa ensemble tekee kaikkea kolmea: laulaa, tanssii, näyttelee, vaikka joukossa voi olla solistejakin, jotka keskittyvät vain yhteen osa-alueeseen.

Tanssi yhdysvaltalaisessa musikaalissa on historiallisesti heijastanut tanssin tärkeyttä ja identiteettiä yleisesti yhteiskunnassa. Aikansa sosiaaliset tanssit ovat vaikuttaneet musikaaleihin ja päinvaltoihin, kuten charleston 1920-luvulla ja disco 1970-luvulla. (Clarke & Crisp 1981, 238.) Steppi on myös kuulunut perinteisesti amerikkalaiseen musikaalitanssirepertuaariin. Maailmansotien jälkeen jazztanssista tuli musikaalien mukana amerikkalainen vientituote (Hammergren 2014, 104—105). 2010-luvulla hiphop-kulttuurin popularisoituminen näkyy muun muassa katutanssin ilmaantumisenä teatterilavoille, kuten musikaalissa *Hamilton* (ensi-ilta vuonna 2015).

Koreografia on esityssuunnitelma, jossa esityksen sisältöä tuodaan näkyväksi tanssin ja liikkeen avulla. Katsojalle annetaan mahdollisuus ymmärtää maailmaa poikkeuksellisesta näkökulmasta, ja teatteritanssikoreografiassa on otettu huomioon performatiivisuuden elementti. Muiden tekijöiden, kuten ihmisten, valojen, pukujen, rekvisiitan ja musiikin, tulisi olla merkityksellisessä suhteessa tanssiin. (Teatteri & Tanssi 2013, viitattu 27.2.2019.) Musikaalikoreografian on sovittava esityksen

genreen sekä aikakauteen ja huomioon on otettava esiintyjien taitotaso, koska tanssijoiden lisäksi saattavat tanssia myös muu ensemble sekä pää- ja sivuroolit.

Musikaalin koreografin pääasiallisiin tehtäviin kuuluu tanssikoreografioiden suunnittelu sekä niiden opettaminen. Hänen on saatava kaikki näyttämään hyvältä lavalla. Musikaalissa asiat tapahtuvat nopeassa tempossa, usein yhden musiikkikappaleen aikana, joten koreografin on pystyttävä nau litsemaan katsojat ja tiivistämään tanssin avulla käsikirjoituksen sanoma tuohon lyhyeen hetkeen (McLee Grody & Daniels Lister 1996, 15). Koreografi huolehtii myös siitä, miten esiintyjät ilmentävät itseään kehollisesti läpi teoksen ja mikä on kunkin hahmon olemus ja elekieli. Nämä sekä koreografioidut siirtymät ovat yhtä tärkeässä osassa tarinan kuljetuksessa liikkeellisesti kuin itse tanssi-kohtaukset. (Stroman 2001, 145.)

Taiteellinen suunnitteluryhmä, johon kuuluvat ohjaaja, koreografi sekä kapellimestari, suunnittelee esityksen kokonaisuuden. He yhdessä päättävät esimerkiksi sen, missä kohdissa tanssinumerot ovat kaikista merkityksellisimpiä ja miten liike sitoutuu esityksen kokonaisvaltaiseen dramaturgiaan (McLee Grody & Daniels 1996, 127). Koreografin työ lähentelee nykyään paljon ohjaajan työtä, sillä eri esittävän taiteen osa-alueiden fuusioituminen korostaa esityksen kokonaiskonseptia. Liike- laatuksen puhtaudella ei aina ole niin suurta merkitystä, mutta teokset vaativat tekijöiltään vahvaa koreografista ajattelua, jotta ne voivat tarjota yleisölle voimakkaan kokemuksen liikkeen voimasta. (Teatteri & Tanssi 2013, viitattu 27.2.2019.) Ymmärrys puvustuksen, valosuunnittelun sekä lavastuksen mahdollisuuksista auttaa koreografia puhumaan näiden työryhmien kanssa samaa ammattikieltä, mikä taas tukee koreografin omaa työtä (Stroman 2001, 144).

Richard Kiskanin näkemyksiin tanssin tehtävistä musikaalissa kuuluvat juonen kuljettaminen eteenpäin (tanssi voi vihjata, edistää tai täydentää tapahtumaa), dialogin korvaaminen, tunnelman tai ilmapiirin ilmaiseminen, henkilöhahmojen esittely, elävöittäminen ja syventäminen sekä spehtaakkelin luominen (Kukkonen 2007, 266). Listaa täydentää koreografi ja ohjaaja Reija Wäre (2019): tanssi voi määrittää aikakautta, sosiaalisia suhteita sekä statuseroja, esittää esityksen maailman traditioita, laajentaa näkökulmia, näyttää roolihahmon luonteen kerroksia tai motiiveja, tehdä parodiaa, luoda toisen tason kuten mielikuvitusmaailman esityksen reaali maailmaan, tuoda taitoa ihailtavaksi, jäsentää laulettua tai puhuttua tekstiä, esitellä lavastusta tai pukuja, toimia irrottamattomana osana valo-, video- tai muuta taiteellista suunnittelua, rytmittää kokonaisuutta sekä ilmentää musiikkia. Tanssitaidon esille tuominen viihdyttää ja aiheuttaa katsojassa viehtymystä huippu-urheilun lailla (Monni 2005, 236).

Musikaalitanssin historiasta voidaan nostaa sille muun muassa West Side Storyn (1957) koreografi Jerome Robbins sekä aivan oman liikekielensä esimerkiksi Chicagoon (1975) luonut Bob Fosse. Molemmat olivat luoneet uran tanssijoina ja toimivat myös ohjaajina pystyen tuomaan musikaalien dramaturgiaan uutta näkemystä kasvattamalla tanssin merkitystä (Kukkonen 2007, 267). Robbins uudisti musikaalien liikekieltä hyödyntämällä tavanomaisen nuorison liikettä sekä populaaritanssien elementtejä. Hän käsitteli tanssin ja koreografian avulla ajankohtaisia aiheita ja luopui kokonaan tanssijoiden, näyttelijöiden ja laulajien erottelusta, vaan kaikki tekivät kaikkea. (Kukkonen 2010, 280—284.) Fosse puolestaan hyödynsi paljon vaudevillemaisia eleitä, ja jokaisen hänen koreografioimansa iskun takana oli aina näkemys jonkinlaisesta kuvasta (Stroman 2001, 144). Fosse-tekniikka on tunnistettava musikaalitanssin tekniikka, jota opetetaan ympäri maailmaa.

2.3 Angloamerikkalainen musikaali Suomessa

Suomessa alkoivat kukoistaa Broadway-musikaalit toisen maailmansodan jälkeen. Tällöin katsojaennätyksiä suomalaisissa teattereissa murskasivat klassikkomusikaalit kuten Viulunsoittaja katolla ja My Fair Lady, ja ne jäivät suomalaisten kestoosusikeiksi. (Seppälä 2010, 272—273.) Kun Suomessa on tuotettu suuria musikaaliproduktioita, on ilo huomata, että suosiota ovat saavuttaneet sellaisetkin teokset, joissa tanssi merkittävässä asemassa. Historiasta voidaan poimia muun muassa West Side Story (Tampere 1963), Chicago (Helsinki 1983) sekä Cats (Helsinki 1986).

Musikaalitanssin todettu olevan armoton laji, sillä ”melko hyvä” tai ”aika vauhdikas” tekeminen ei kelpaa ollenkaan (Kukkonen 2007, 268). Toisaalta suomalainen yleisö oli jo pitkän aikaa omaksunut hienotunteisen ymmärtävän asenteen opereteissa ja musikaaleissa jyrkästi paikasta toiseen liikkuvia näyttelijöitä kohtaan, joiden ympärillä soolotanssijattaret liitelivät (Kukkonen 2010, 283). Esimerkiksi musikaalissa West Side Story kaikki esiintyjät tanssivat, laulavat ja näyttelevät. Kyseisen musikaalin Heikki Värtsin koreografioiman ja muutenkin täysin suomalaisin voimin toteutetun version myötä huomattiin musikaaleihin keskittyvän tanssinkoulutuksen ja koreografien tarve Suomessa. (Kukkonen 2010, 279.)

Musikaalien lisääntyessä ohjelmistossa Helsingin Kaupunginteatterissa koettiin ajankohtaiseksi kiinnittää taloon koreografi sekä tanssiryhmä. Helsingin kaupunginteatteri, jota voidaan pitää yhtenä suunnannäyttäjänä ja tanssin aseman nostajana teattereissa, palkkasi ensimmäiseksi kuukausipalkkaiseksi koreografikseen Heikki Värtsin vuosiksi 1965—1968. Kiinnityksensä yhteydessä

Värtsi perusti teatterin yhteyteen Teatteritanssikoulun, jossa harjoittelivat niin talon produktioissa toimivat tanssijat ja näyttelijät kuin myös talon ulkopuolisia vapaaoppilaita. Pääaineena Värtsi opetti koulussa jazztanssia. (Kukkonen 2003, 16—17.) Teatteritanssikoulun hallinnan siirryttyä kokonaan kaupunginteatterille ja Värtsin lähdettyä talosta, koulu lakkasi olemasta kaikille avoin ja suurin osa talon tanssijoiden harjoittelusta keskittyi klassiseen balettiin (Kukkonen 2011, 169). Pätevät modernin tanssin tai jazztanssin opettajat olivat harvassa (Kukkonen 2003, 25).

Mitä lähemmäs 2000-lukua tultiin, sitä enemmän musikaaleissa otettiin mallia New Yorkin Broadwayn ja Lontoon West Endin alkuperäistuotannoista. Kun rajat esittävien taiteiden välillä hälvenivät 2000-luvulle tultaessa, väheni myös tanssin ilmaisumuotoon liittyvä menestys ja huomio ja koreografin omalla kädenjäljellä ei ollut enää niin suurta merkitystä. (Kukkonen 2007, 270.) Kehittynyt valo- ja ääniteknologia tarjosi mahdollisuuden luoda lavalle uusia ulottuvuuksia, mikä edisti musikaalien mukaansatempaavuutta (Seppälä 2010, 274). Jo 1970-luvulta lähtien monien angloamerikkalaisten musikaalien esitysoikeuksia myytiin muihin maihin tarkoituksena toteuttaa täydellinen kopia alkuperäisteoksesta (Lahtinen 2007, 273). Näitä kutsutaan myös formaattimusikaaleiksi, joiden toteutuksissa Suomi on kautta aikojen saanut poikkeuslupia muokata valikoituja osa-alueita, kuten koreografiaa. Angloamerikkalaiset musikaalit olivat suosittuja yleisön keskuudessa, mutta eivät arvostettuja kriitikoiden silmissä.

Spektaakkelmusikaalit ovat olleet teattereiden onnistumisen mittareita, vaikka eivät välttämättä ole taloudellisesti tuottavia. Markkinointi-, tekijänoikeus- ja kiinteistömaksut, orkesteri, lavasteet, puvustus ja iso esiintyjäkaarti aiheuttavat teatterille paljon kustannuksia. Suomessa musikaalit ovat aiheuttaneet kärkeästäkin keskustelua taiteen, talouden ja viihteen yhteen kietoutumisesta ja teattereiden tulosvastuullisuudesta. Niitä on myös pidetty vain katsojia turruttavana viihteenä. (Lahtinen 2007, 282.) Toisaalta älyllisyydellään katsojat haastava ja kriittinen musikaalikaan ei ole saanut vakiintunutta jalansijaa Suomessa (Seppälä 2010, 274).

Broadwaylla ja West Endillä musikaalien tekeminen on teollisuutta. Tuotantoyhtiöt esittävät teattereissa vain yhtä musikaalia useita vuosia tahkoten sillä rahaa. Suomessa musikaaleja tuottavat suurimmilta osin kaupunginteatterit, joiden on aina yhden esityskauden jälkeen tehtävä tilaa muille tuotannoille. Maamme perinteeseen kuuluu ajatus teatterin kuulumisesta kaikille, ja sen myötä lip-pujenkin hinnat on pyritty pitämään kohtuullisina (Koski 2010, 424). Tosin nykyään musikaalilippujen hinnat Helsingissä ja Lontoossa ovat jotakuinkin samaa luokkaa, eli aikuisen lippu on keski-

määrin 70—90 euroa. Lontoossa pidempään esitettyjä esityksiä pääse katsomaan edullisemmin. Väkiluvultaan pienessä Suomessa taloudellisesti riippumattoman teatterin mahdollisuus on osoittautunut haasteelliseksi (Koski 2010, 424).

Musikaalit ovat vakiinnuttaneet asemansa Suomessa monien kaupunginteattereiden ohjelmistossa teattereiden taiteellisen johdon musikaalimyönteisyydestä riippuen. Suomen keskisuurissa kaupungeissa rakennettiin 1900-luvun loppupuolella väkilukuun suhteutettuna liian suuria teatteritaloja, ja teatterit joutuivat helposti ”varmojen” esitysten loukkuun (Koski 2010, 424). Musikaalien kannalta tämä oli positiivista, sillä ne vetosivat valtavirtaan, mutta ohjelmisto ei juuri päässyt uudistumaan. Samat klassikkomusikaalit pyörivät edelleen maakuntateattereiden ohjelmistoissa vuodesta toiseen, muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta.

3 TUTKIMUSKYSYMYKSET JA -MENETELMÄT

Työn tutkimuskysymykset ovat seuraavat: Mitä on musikaalitanssi 2010-luvulla ja miten sitä hyödynnetään? Mikä on tanssin asema verrattuna muihin musikaalin osa-alueisiin ja koetaanko tanssin ammattilaisten rooli merkittäväksi ja olennaiseksi musikaaliproduktioissa? Miten Suomen musikaali- ja tanssikoulutuksen muodot vastaavat musikaalien tanssitarpeisiin?

Aiheesta kirjoitettu tieto loppuu 2000-luvun tiennoille keskittyen isoihin musikaalikaupunkeihin. Haastatteluiden tavoitteena on saada tuoreempaa ja maantieteellisesti laajempaa tietoa tanssin asemasta musikaalissa. Haastateltavina opinnäytetyössä toimii kolme suomalaista pitkän linjan musikaaliammattilaista: Miika Muranen edustaa ohjaajan, Kirsi Karlenius tanssijan ja Reija Wäre koreografin näkökumia. Haastateltavien esittelyissä avataan heidän suhdettaan tanssiin omassa työssään.

Opinnäytetyössä on käytetty puolistrukturoitua teemahaastattelua. Haastattelukysymykset lähetettiin haastateltaville etukäteen ja haastatteluista kaksi toteutettiin Skypen välityksellä ja yksi kasvotusten. Analysointiin on käytetty litteroinnin jälkeen teemoittelua. Teemoittelussa aineistosta etsitään yhteneviä tai eroavia seikkoja, joista muodostetaan keskeisiä aiheita eli teemoja (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006, viitattu 31.3.2019). Menetelmälle ominaisesti työssä esiintyvät teemat mukailevat haastatteluissa käytettyä teemahaastattelurunkoa, mutta eivät orjallisesti uusien teemojen ilmetessä haastatteluissa. Haastatteluihin sekä tietoperustaan liittyvät pohdinnat ja päätelmät esitetään luvussa viisi.

4 HAASTATTELUT

Miika Muranen (haastattelu 28.12.2018) on valmistunut Taideyliopiston Teatterikorkeakoulusta ohjaajaksi vuonna 2009 ja näyttelijäntaiteen maisterinkoulutusohjelmasta vuonna 2018. Hän on ohjannut eri puolella Suomea klassikkomusikaaleja, kuten Chicago, West Side Story ja Viulunsoittaja katolla sekä uusia musiikkiteatterisovituksia klassikonäytelmistä. Teatteriopintojen ja -töiden kautta hän tutustunut eri tanssilajeihin periodiluonteisesti. Murasen näyttämöllinen ajattelu ohjaajana on aina ollut hyvin fyysinen, vaikka omien sanojensa mukaan ”mittakaavaltaan ei puhuttaisi-kaan selkeästi koreografiasta”. Hän kokee saaneensa oppia koreografityöpareiltaan tanssin ja liikkeen merkityksestä, laadusta ja vaatimuksista, mikä on laajentanut hänen omaa käsitystään sekä tietoutta tanssijantyöstä ja näyttelijäntyöstä suhteessa erilaisiin liikemateriaaleihin.

Kirsi Karlenius (haastattelu 29.12.2018) on työskennellyt Helsingin Kaupunginteatterissa vuodesta 1991 lähtien. 10-vuotiaana aloitetun Kansallisoopperan 10-vuotisen balettikoulun jälkeen, hän haki Tanssiteatteri Raatikoon, jossa viihtyi neljä vuotta ja oppi paljon nykytanssista. Tämän jälkeen työpaikka vaihtui HKT:n Tanssiryhmään (nykyiseltä nimeltään Helsinki Dance Company). Tanssiteosten lisäksi Karleniuksen työt ovat koostuneet paljolti musikaaleista sekä näytelmistä. Työssä oppien hänen repertuaarinsa laajeni lauluun ja näyttelijän roolityöhön. Viimeisimpänä Karlenius on ollut mukana Kinky Boots (2018) -musikaalin ensemblessä.

Reija Wäre (haastattelu 13.1.2019) aloitti työt musikaalikoreografina ammattiteatterissa ensimmäisen kerran 18-vuotiaana. Hän kokee teatterin kuin kodikseen. Teatterityöt ovat laajentuneet muun muassa arenakonsertteihin sekä televisio- ja elokuvatuotantoihin. Koreografioita Wäre on alkanut tehdä jo alle kouluikäisenä osana omaa mielikuvitusleikkiään ja luontaisena tapana ilmaista itseään. Hänen tyyliinsä kuuluu eri tanssilajien monipuolinen käyttö. Wäre on valmistunut Kansallisoopperan balettikoulusta tanssijaksi jazztanssilinjalta ja työskennellyt ammatissa niin viihde- kuin nykytanssissa. Koreografiksi siirtyminen tapahtui vähitellen samoin kuin ohjaajaksi. Esimerkiksi Tom of Finland (2017), Varissuo (2018) ja Amélié (2019) -musikaalit ovat Wäreen käsialaa. Hän on toiminut myös tanssinopettajana opiskeluajoiltaan lähtien.

4.1 Musikaaliteokset Suomessa

Ensimmäiseksi kartoitin, millaisia musikaaleja Suomessa tehdään. Vertailllessani eri teattereiden viimeisen kymmenen vuoden musikaaliohjelmistoa kävi ilmi, että maakuntateattereissa luotetaan klassikkomusikaaleihin muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Etelä-Suomen isoissa kaupungeissa tehdään modernimpaa ohjelmistoa, mutta myöskin jo klassikoiksi muodostuneita teoksia. Se, että Suomessa tehtäisiin paljon formaattimusikaaleja, todistettiin vääräksi.

Kaikki kolme haastateltavaa vastaavat, että Suomessa on laaja hajonta siinä, mitä tehdään. Murasen mielestä Suomessa tehdään varsin paljon musikaaleja siihen nähden, millainen musiikkiteatterikoulutuksen tilanne on nykyään. Karlenius kertoo, että Suomi ei missään nimessä tule peräällossa uusien musikaalituotantojen suhteen. Useita esityksiä on tehty niin, että Helsingin kaupunginteatteri on esittänyt niitä jopa jo kolmantena teatterina alkuperäistuotannon jälkeen, kuten syksyllä 2018 Suomen ensi-iltansa saanut *Kinky Boots*. Välillä ohjelmistossa on pyörinyt niin sanottuja vanhoja musikaaleja, koska on odoteltu uudempien tuotantojen oikeuksien halpenemista.

Maantieteelliset erot ovat kaikkien haastateltavien mielestä nähtävissä eri teattereiden ohjelmistossa. Suurissa musikaalikaupungeissa, joihin lukeutuvat Helsinki, Tampere, Turku ja Lahti (ainakin muutama vuosi taaksepäin, kun sillä oli käytettävissä Lahden ammattikorkeakoulun musiikkiteatterilinjan opiskelijoita), tehdään enemmän isoja nykymusikaaleja Murasen mukaan. Wäre erottelee vielä, että Turun kaupunginteatterissa sekä Suomen Kansallisteatterissa tehdään enemmän omaa tuotantoa ja kantaesityksiä. Toisaalta mikään teatteri ei tuota hänen mukaansa vain tietyn tyyppisiä musikaaleja vaan vaihtelevuutta on. Lasten ja koko perheen teoksissa on lähes aina mukana musiikkia sekä liikettä ja niitä tehdään lähes kaikissa kaupungeissa. Suomen keskisuurissa ja pienissä kaupungeissa isot musikaalit ovat usein klassikoita kuten *Sound of Music*, *Cabaret*, *My Fair Lady* tai *Viulunsoittaja katolla*. Näiden lisäksi tehdään tunnettujen suomalaisten henkilöide tarinaan tai vaikkapa musiikkiin pohjautuvia musikaaleja.

Karlenius kokee, että musikaaleista on mielenkiintoisempi tehdä oma versionsa kuin täydellinen kopia alkuperäisteoksesta, jota on saatettu esittää satoja kertoja. Haastateltavat kertovat, että vaikka Suomessa ei ollakaan täydellisiä formaattimusikaaleja tehty muuta kuin *Mamma Mia!* niin suomeksi kuin ruotsiksi, voi muissakin musikaaleissa olla jokin osa-alue hyvin tarkkaan määritelty. Muranen kertoo: ”Mitä enemmän on varaa muokata nimenomaan orkesterin tai ensimblen kokoa,

sitä todennäköisemmin jokin musikaali leviää myös muualle Suomeen”. Esimerkiksi 15 hengen orkesteri voi olla jo liian iso satsaus pienille teattereille.

Tanssin kannalta on onnellinen asia, että Suomessa on tehty myös tanssimusikaaleja, jotka vaativat koreografiaa. Kaikki haastateltavat nostavat esimerkiksi Billy Elliot -musikaalin, jota on esitetty viimeiseksi Tampereella. Karleniuksen mielestä kyseisessä musikaalissa on hienoa, että päärooli tanssii koko ajan, sillä usein se on enimmäkseen ensemblen tehtävä. Hän muistelee, että Mambo Kings (esitetty Helsingissä vuonna 1995) oli myös poikkeuksellinen musikaali siitä, että tanssi oli esityksen keskiössä ja tanssijoita oli paljon.

Muranen haluaisi nähdä teattereissa yhä enemmän harkittuja kokonaisuuksia, jotka liittyvät liikkeeseen. Jos näin tehtäisiin puheteatterinkin puolella, katsontakanta musikaaleihinkin laajentuisi. Wärekin toivoisi näkevänsä parempaa ymmärrystä liikkeen mahdollisuuksista niin musikaalissa kuin muissa teatterigenreissä. Musikaalityypistä riippumatta todetaan, että musikaalissa on oltava aina tarina, laulua sekä tanssia.

4.2 Tanssin tyyli ja rooli musikaalissa

Selvitin haastatteluissa, millaista tanssia suomalaisissa musikaaleissa on, onko koreografinen aines muuttunut ja tuleeko tanssia musikaalissa tarkastella eri tavalla kuin itsearvoisena taiteena. Kysyin haastateltavien näkemyksiä siitä, onko tanssi yhtä arvostetussa ja tasa-arvoisessa asemassa muihin musikaalin osa-alueisiin verrattuna ja mihin musikaalitanssia käytetään Suomessa. Itse koen, että Suomessa musikaalitanssi on showtanssipohjaista ja mukana vauhdittamassa teosta näyttävänä elementtinä. Arvostusta (ainakaan kritiikeissä) tanssi ei kuitenkaan kerää verrattuna muihin musikaalin osa-alueisiin.

Wäreeseen mukaan tanssin asema riippuu teoksesta ja tekijöistä. Muranen lisää, että ohjaajat ovat alkaneet ohjaamaan musikaaleja, vain koska niille on kysyntää ja eivät välttämättä pidä tanssia tärkeänä tai oleellisena osana kokonaisuutta. Haastateltavat kuitenkin nimeävät myös ohjaajia ja koreografeja, joiden tietävät käyttävän paljon liikettä ja tanssia tekemissään musikaaleissa, kuten toisensa.

Muranen kokee tanssin olevan yksi muoto kertoa valitsemaansa tarinaa. Musikaaliohjaajalla on oltava kirkas ajatus siitä, mitä liikkeellä halutaan kertoa, ja tämän ajatuksen tulisi läpäistä koko teos. Suomalainen musiikkiteatteri on ollut kuluneen seitsemän vuoden ajan isossa muutoksessa myös siinä, että vanhemman polven musikaaliohjaajat ovat väistyneet nuorten tieltä. Uusi ohjaajasukupolvi uskoo, että tanssi ja koreografia ovat tärkeä osa kokonaisuutta. Tanssia ei enää vain tupsauteta irrallisena numerona paikalleen, vaikka tanssitaitoa voidaan edelleenkin tuoda yleisölle ihasteltavaksi näyttävine temppuineen ja koreografioineen.

Wäreän mielestä musikaalissa tanssin tulisi olla ilmaisevaa liikettä, joka on uskottavaa siinä kontekstissa. Hänen ja Aino Kukkoson (2007) kirjaamia tanssin tehtäviä musikaalissa listaan opinnäytetyön luvussa kaksi. Wäreän mukaan liikkeen ja tanssin rajaa ei oikeastaan voida erottaa, sillä parhaimmillaan ne menevät niin paljon ristiin.

Musikaalin tanssityyli riippuu teoksen tarpeista, kuten aikakaudesta, genrestä ja aiheesta. Koreografin ja ohjaajan näkemyksen mukaan määrittyy, kuinka paljon käytetään traditionaalista materiaalia tai uusia oivalluksia, sanoo Karlenius. Perinteisesti Suomessa tekniikka pohjaa jazz-, show-, musikaali- tai nykytanssiin. Yhdysvalloissa perinteistä steppiä näkee Suomessa harvemmin, varsinkin isojen musikaalikaupunkien ulkopuolella. Muranen lisää, että suomalaisissa kantaesityksissä käytetään myös kansan- tai nykykansantanssia. Yleisesti Karlenius kokee musikaalitanssikoreografioiden olevan tanssijan näkökulmasta suhteellisen helppoja, sillä koko esiintyjäkaartin on suoriuduttava niistä.

Karlenius sanoo arvottavansa oman taidetanssiuransa eri tavalla kuin musikaaliuransa tanssijana, muttei pidä kumpaakaan toista parempana. Tarkoittamatta sanaa viihde mitenkään vähättelevänä, kokee hän tanssin ilmenevän musikaaleissa viihteellisempänä. Tanssi on musikaaleissa useimmiten laulun takana, ja sillä kerrotaan tarinaa, tuodaan mukana tiettyä tunnelmaa tai se toimii näyttävänä showelementtinä. Vuosien varrella tanssi on Karleniuksen kokemuksen mukaan kuitenkin levinnyt läpi teoksen enemmän.

Wäre kokee, että verrattuna puhtaaseen tanssiesitykseen musikaalitanssissa on enemmän tarinankerrontaa, lauluun ja näyttelijäntyöhön integroitunutta asiaa. Myös yleisön ja esiintyjien suhde on hyvin perinteinen ja usein muuttumaton: esiintyjät lavalla, katsojat yhdessä suunnassa penkeissä istumassa. Tanssiesityksiä voi tehdä esimerkiksi ilman musiikkia, pukuja tai valoja, mutta

musikaalitanssissa kaikki nämä ovat aina mukana. Paikkasidonnaisuus, yhteistyö muiden taiteenlajien kanssa sekä tarinankerrollisuus ovat tyypillisiä ominaisuuksia musikaalitanssille.

Wäre kokee, että yksi isoimpia viimeisen kymmenen vuoden aikana tapahtuneita muutoksia hiphop-kulttuuriin myötä on katutanssien saapuminen teatterilavoille. Hänen mukaansa kaikki eri taiteenlajien muutokset tapahtuvat laajemmalla rintamalla, omilla tahoillaan, josta ne sitten rupeavat integroitumaan teatteriesityksiin. Tapahtuu fuusioitumista ja rajojen ylityksiä, kuten nykytanssin ja -sirkuksen rintamalla. Pelkästään taidetanssin kentälläkin ihmiset pyrkivät entistä enemmän monipuolisuuden esimerkiksi laajentamalla lajikirjoaan sekä opiskelemalla laulua.

Myös tekniikan kehitys on vaikuttanut musikaalien kehityksen muun muassa videotaiteen yleistymisen muodossa. Wäre kokee, että tulevaisuudessa koreografit pystyvät hyödyntämään teknisiä elementtejä monipuolisemmin ja yhdistää niitä liikkeeseen. Hän mainitsee videomateriaalin ja -mappingin, eli projisoinnin erilaisille pinnoille. Paljon televisiossa työskennelleenä hän leikittelee myös ajatuksella monikameratekniikan tai dronejen käyttämisestä live-musikaaleissa.

4.3 Koreografi musikaalissa

Osaavan koreografin merkitys on Murasen mielestä lisääntynyt, vaikka työskennellessään ympäri Suomen maata hän on välillä joutunut taistelemaan tuotannon kanssa siitä, kuinka monta tuntia koreografia saa käyttää harjoituksissa. Tai ylipäätään, voidaanko palkata koreografi, saattikka tanssijoita. Tämä on harmillista, kun kaikki eivät ymmärrä, miten musikaali hyötyisi tanssista, kun jokin asia voidaankin ilmaista liikkeellä laulun tai vuorosanojen sijasta. Wäreeseen mukaan musikaaliohjaajat eivät aina osaa pyytää tanssilta asioita musikaalin eduksi, minkä takia sen osoittaminen jääkin koreografien tehtäväksi. Karlenius toivoisi isompaa arvostusta musikaaliohjaustakin kohtaan, jota havaitsee nykyäänkin.

Hyvä koreografi pystyy tuottamaan tanssilla sisältöä ja tuomaan uuden tason musikaaliin sen sijaan, että tanssi olisi pelkkää liikettä. Ohjaajana Murasen ajattelu on hyvin fyysinen ja hän kokee rikkaudeksi sen, että voi heittää omia ideoita koreografille, joka jalostaa ne pidemmälle ja muuttaa tanssiksi. Karlenius on tanssijana kokenut hedelmällisimpänä ohjaaja-koreografi-parit, jotka täydentävät toisensa näkemyksiä eivätkä vedä rajoja omalle tekemiselleen. Kun koreografi osallistuu omalta osaltaan myös ohjaamiseen, hän pystyy käyttämään tanssijoita selkeiden tanssikohtausten

lisäksi teosta elävöittäväenä elementtinä monissa paikoissa, eikä tanssijoiden potentiaalia tarvitse hukata sivuilla seisokeluun. Muranenkin kuvailee, että tanssijat saattavat välillä tehdä enemmän kuvaa kuin varsinaista koreografiaa.

Wäre, joka sekä ohjaa että koreografioi musikaaleja, puhuu koko teoksen läpi kulkevasta koreografisesta rakennelmasta. Myös kartaksi kutsutun rakennelmana varrelle hän asettaa etappeja, jotka on pakko suorittaa, mutta antaa myös itse esiintyjille tulkinnanvapautta tiettyihin kohtiin. Wäre kokee mielekkääksi lähteä rakentamaan musikaalin koreografiaa eri keinoin.

Koska läpikoreografoidut musikaalit vaikuttaisivat olevan näkemyksellisten tekijöiden keskuudessa yhä yleistyvämpi tyylisuunta, kuuluu koreografien tehtäviin myös musikaalin elekielen luominen. Wäre käyttää esimerkkinä hahmon käytöksen tai liikekielen muuttumista, kun tällä kädessä oleva esine vaihtuu. Muranen kokee myös, että musikaalin jokaisella hahmolla täytyy olla jokin motivaatio olla lavalla, siellä ei olla vain täyttämässä tilaa. Hahmon tekemän liikkeen ei tarvitse olla valmiiksi koreografioitua, mutta ajatus, josta lähtee tuottamaan liikettä, voi tulla koreografilta tai ohjaajalta.

Suomalaisiin musikaaliproduktioihin on palkattu myös paljon ulkomaisia koreografeja. Murasen mukaan tätä käytäntöä on kritisoitu, mutta toisaalta ulkomaisten koreografien vaatimukset laadukkaan lopputuloksen saavuttamiseksi raivaavat suomalaisille koreografeillekin samaa arvoa muiden osa-alueiden kanssa taiteellisessa kokonaisuudessa.

Wäre on sitä mieltä, että jokaiseen koreografiin liittyy jo heitä palkatessa valmiiksi eri olettamuksia. Wäre sanoo omiksi olettamuksikseen, että hän haluaa paljon tanssijoita ja aikaa näiden kanssa. Tämä vaikuttaa myös koko työryhmään, sillä silloin puvustuskin tietää, että pukujen on sovelluttava tanssimiseen. Wäre itsekin valitsee työstettäväksi sellaisia teoksia, joissa tanssia on mahdollista käyttää monipuolisesti ja paljon. Hän kertoo myös henkilökohtaiseksi missiokseen näyttää aina, mihin kaikkeen tanssia voidaan käyttää musikaalissa. Hän haluaa osoittaa tanssin mahdollisuudet myös sellaisille, jotka eivät koe tanssista mitään ymmärtävänsä.

Muranen kokee tärkeänä, että koreografi saa aikaa työskennellä vapaasti pelkästään tanssijoiden kanssa kaiken heidän potentiaalinsa mahdollistamiseksi. Heillä on yhteinen ammattikieli, ja ohjaaja voi luottaa, että koreografi tekee samaa teosta tanssisalin puolella. Haasteena tosin saattaa olla

tämän jälkeen sulauttaa näyttelijät ja tanssijat yhteen. Sen takia samaan suuntaan katsova taiteellinen suunnitteluryhmä on tärkeä, jotta voidaan yhdessä päättää, mikä on voimakkaammin tanssijoiden ja mikä koko esiintyjäkaartin kohtaus, jotta tanssin sisältöä voidaan suunnitella sen mukaan.

4.4 Ammattitanssija ensemblessä

Pohdin, että voidaanko enää edes puhua erikseen tanssijoista musikaalissa, jos kaikki ensemblaiset tanssivat, laulavat ja näyttelivät edes jossain määrin. Kysyin kuitenkin haastateltavien kokemuksia siitä, koetaanko ammattitanssijoiden rooli musikaalissa yhtä tärkeänä kuin muiden osaluokkien ammattilaisten ja mitkä koetaan eduiksi ja haasteiksi tanssijoiden kanssa työskentelyssä?

Wäre sanoo, että henkilökohtaisesti hän haluaa produktioihin sellaista ensemblea, joka osaa tehdä kaikkea kolmea – tanssia, laulaa ja näyttellä. Hänellä on kuitenkin aina varattuna muutama paikka solisteille, jotka eivät välttämättä tanssi tai laula ollenkaan. Näin välttyään tilanteelta, jossa kaikki tekevät vähän kaikkea sinne päin.

Teattereissa on ymmärretty, että roolissa pystyy loistamaan karsimalla, ilman erityisen hyvää laulua tai tanssitaikoa. Muranen huomauttaa, että vanhemman polven näyttelijöitä on myös totutettu siihen, ettei heidän tarvitse liikkua. Ensemblen sen sijaan on oltava kovatasoinen, josta löytyy osaamista niin tanssissa, laulussa kuin näyttelytaidoissa. Ensemble määrittää musikaalin tason. Karleniuksen mielestä toimivaksi on osoittautunut ottaa ammattiproduktioihin pari opiskelijaa tai ei-ammattilaista oppimaan työtä käytännössä ja kasvattamaan omaa ammattitaitoaan. Kokonaisuus ei kuitenkaan toimi, jos koko ensemble on harrastajapohjainen, ja on uskomatonta, että jotkut teatterit pyytävät tällaisten musikaalien lipuista ammattilaisproduktioiden hintaa. Tekemisen laadun olisi pysyttävä samanlaisena koko esityskauden ajan, ja tähän alan ammattilaiset on nimenomaan koulutettu. On lisäksi harmillista, että moni rautainen ammattilainen jää harrastajien palkkaamisen takia ilman työtä.

Mikäli koreografille ja tanssille on asetettu ehdoton työtuntimäärä, on kokeneen ja ammattimaisen tanssikapteenin merkitys ensemblessä äärimmäisen tärkeä. Tanssikapteeninkin toiminut Karlenius sanoo kyseisen työn olevan enimmäkseen tanssin tasoa ylläpitävää työtä. Tehtävään kuuluu

tanssien harjoittaminen silloin, kun ensemblea ei muualla tarvita. Muuttuvissa tilanteissa, esimerkiksi sairastapauksissa, tanssikapteeni on se, joka jakaa tehtäviä uudestaan ja huolehtii siitä, että esityksen taso säilyy. Hän huolehtii myös sijaisnäyttelijöiden ja swingin harjoittamisesta.

Karleniuksen mukaan, swingin tehtävä on ulkomailla äärimmäisen arvostettu ja hyvin palkattu työ, koska se vaatii todella nopeaa muuntautumiskykyä sekä hyvää muistia. Swingin alkuperäinen paikka ja rooli teoksessa on sellainen, ettei sen poisjääminen vaikuta teokseen ratkaisevasti. Hän opettelee useamman paikan teoksesta ja hyppää niihin saappaisiin, jos miehityksessä on vajetta. Koska Karlenius sekä Muranen kokevat nuorilta löytyvän yleensä intoa ja tarmoa opetella useampaa paikkaa, voi swingiksi palkata myös pitkälle edenneen opiskelijan. Suomalaisissa teattereissa on käytössä myös understudy-systeemi, eli ensemblelaisista joku opettelee tärkeämmän sivu- tai pääroolin ja hyppää siihen tarvittaessa. Tällöin hänen paikkansa ensemblessa korvaa joku toinen ja dominoefekti syntyy.

Etuja tanssijoiden kanssa työskentelyssä haastateltavat kokevat yleisesti hyvän työmoraaalin ja kaikeksen sen potentiaalin, mitä heillä on. Liikelaatuun Muranen kokee ammattitanssijan tuovan jotain korkeatasoisempaa, minne näyttelijä ei välttämättä kykene menemään. Tanssijan huippuosaaminen ensemblessa synnyttää joskus myös positiivista kilpailua, ja näin harrastaja tai näyttelijäkin saa lisää puhtia omaan tekemiseensä. Murasesta olisi mielenkiintoista nähdä, miten tulevaisuudessa hyödynnettäisiin niitäkin tanssijoita, jotka ovat yli 35-vuotiaita. Hänestä on kiinnostava ajatus nähdä yli 50-vuotiaakin tanssija tanssimassa, jonka keho on täynnä tarinoita.

Haasteina koetaan tanssijoiden arkuus äänenkäytössä ja fyysisyys taas jakaa ajatuksia. Muranen toivoisi näyttelijöillekin enemmän balettia itsensä kannattelun kehittämiseksi, mutta fyysinen ylivoimaisuus voi Karleniuksen mukaan olla haitaksi rooliin putoamisessa sekä laulamiseksi. Välillä tanssijat voisivat vain olla Wäreinkin mielestä. Markkeeraus harjoituksissa eli tanssin tekeminen puoliteholla on Murasesta ohjaajan näkökulmasta vaikea ymmärtää, sillä näyttelijät tai soittajatkaan eivät koskaan markkeeraa tekemistään. Markkeerauksen kulttuuria on kuitenkin hänen kuulemansa mukaan saatu kitkettyä pois tanssinkoulutuksessa. Wäre kokee, että pystyy itse tanssijana näkemään lopputuloksen myös markkeerauksen kautta ja huomauttaa, että välillä on myös turvallisuusriski toistaa esimerkiksi joitain akrobaattisia liikkeitä liian monta kertaa peräkkäin.

Haastatteluista ilmeni, että musikaalien työryhmien henki on yleensä avulias toisia esiintyjä kohtaan, yhteistä teosta kun ollaan tekemässä. Koreografi ja tanssijat antavat tanssillisia vinkkejä näyttelijöille, ja näyttelijät ohjaajan kanssa auttavat tanssijoita roolityöskentelyn tai laulun kanssa.

4.5 Mitä koe-esiintymisissä mitataan?

Jotta musikaaleihin pääsee työskentelemään, täytyy olla kiinnitettynä esiintyjänä teatterissa tai hakea produktion koe-esiintymisten kautta (engl. *auditions*). Haastattelussa puitiin, että painotetaanko tanssia koe-esiintymisissä yhtä paljon, kuin muita osa-alueita, vai saako ei niin hioutuneen tanssitaidon laulutaitoa helpommin anteeksi sekä onko työryhmillä aina selkeä näkemys siitä, mitä haetaan avoimien koe-esiintymisten kautta.

Wäre ja Muranen toteavat, että kapellimestari haluaa parhaat laulajat ja koreografi parhaat tanssijat, joten esiintyjien valitseminen on sovittelua heidän välillään. Ohjaaja haluaa hyvän kokonaisuuden – Muranen usein niin, etteivät kaikki esiintyjät ole täysin samasta muotista valettuja. Ohjaaja on isossa roolissa siinä, ketä produktion otetaan mukaan. Aina etsitään työryhmää, jonka jäsenet täydentävät toisiaan, yltyvät tiettyyn taitotasoon ja palvelevat musikaalin tarpeita.

Eri ohjaajilla ja koreografeilla on erilaisia painotuksia. Kun näkemykset kohtaavat, voidaan teetättää yhteistä näkemystä palvelevia koe-esiintymistehtäviä halutussa järjestyksessä. Wäre huomauttaa, että kaikki raadin keskuudessa liikkuva info ei millään ehdi tulla esille koe-esiintymistilanteessa. Tämän takia hakijat voivat kokea, että musikaalin tekijöillä itselläkään ei ole tarkkaa käsitystä siitä, mitä he tarkalleen hakevat. Karleniuksen mukaan tutumpia musikaaleja tehdessä tiedetään pitkälti mitä haetaan, koska malli on valmiina. Karlenius kokee, että vielä laulu- ja tanssitaitoa vähemmän testataan näyttelijäntäytöntaitoja.

Suomessa valitettava fakta on, että naisia teatterialalla on noin kolminkertainen määrä miehiin verrattuna, varsinkin tanssivia sellaisia. Karleniuksen intuitio sanoi, että juuri miesten kohdalla heikkoa tanssitaitoa saatetaan katsoa läpi sormien, ja Muranen harmittelee samaa ilmiötä. Yleisemmin anteeksi saa kuitenkin sen, mitä kyseinen rooli vaatii vähemmän. Wäre sanoo, että jos tehdään musikaali, johon on jo valmiit nuotit, voidaan koreografia silloin voi tehdä niille, jotka pystyvät laulamaan ne.

4.6 Musikaalitanssin yleisösuhte ja arvostus

Musikaalien kritiikkejä luettaessa tanssia saatikka koreografiaa harvoin mainitaan sen kummemmin. Saatetaan kirjoittaa tempuista, joukkokohtauksista tai musiikkiliikunnasta. Eniten huomiota keräävät näyttelijäsuoritukset ja jokunen sana kirjoitetaan musikaalin visuaalisesta ilmeestä. Yhteen vedetty mielipide haastatteluista tanssista musikaalien kritiikeissä oli myös se, että tanssia ei huomioida paljoa, mutta niin ei monia muitakaan osa-alueita. Tanssin lisäksi puvut sekä valosuunnittelu jäävät usein kokonaan mainitsematta. Kritiikit ovat usein niin lyhyitä, ettei montaa asiaa ehditä mainitsemaan.

Muranen kokee, että musikaalit yleisesti ovat keränneet arvostusta viime vuosina. Lisäksi katsojien vaatimustaso on noussut. Kun musikaalien ystävät tekevät matkoja Lontooseen, New Yorkiin tai Tukholmaan, he osaavat myös vaatia samantasoista ammattiosaamista musikaalitanssilta kotimaan ammattiteattereissa. Karlenius on vakuuttunut, että Helsingin Kaupunginteatterin yhteydessä toimiva tanssiryhmä on ollut merkittävänä tekijänä nostamassa tanssia tasavertaiseen asemaan laulun ja näyttelijäntyön kanssa musikaaleissa.

Teatterikriitikoilla on Karleniuksen mielestä aivan mahdoton tehtävä kirjoittaa musikaalista arvostelu samalla sapluunalla ja tietämyksellä, joilla yleensä teatteriarvosteluja kirjoittavat. Enemmän musikaaleja nähneet kriitikot pystyvät jo ammattitaitoisemmin erittelemään, mitä liike tai koreografia kertoo, minkä tason se toi teokseen ja miltä se olisi näyttänyt ilman koreografiaa. Wäre lisäksi sanoo tanssin olevan sellainen laji, että ihmiset kokevat, että sitä pitäisi jotenkin ymmärtää ennen kuin sitä saa kommentoida. Molemmat muistelevat, että ovat olleet mukana ehkä kahdessa musikaalissa, jonne on tullut erikseen tanssikriitikko kirjoittamaan arvostelun.

Kuka tahansa voi päättää ruveta paikallissanomien kriitikoksi ilman minkäänlaista kompetenssia arvioida teatteria saatikka musikaaleja, harmittelee Muranen. Hän sanoo, että näkyvyys ja kiitos ovat tärkeitä ainoastaan siitä syystä, että niille (osa-alueille) tajutaan sitten antaa resursseja enemmän. Ohjaajana Muranen ajattelee, että jos joitain yksittäisiä tapauksia ei ole kehuttu, niin toivon mukaan kokonaisuutta on. Tarinan kannalta on tärkeää, ettei mikään osa-alue vie siltä huomiota, sillä työryhmä on tekemässä yhteistä teosta eikä yksittäisiä onnistumisia.

4.7 Resurssikysymykset ja rajoitteet

Wäre toteaa, että yleisöpohja ja rahakysymys rajaavat, mitä musikaalit voivat olla. Maakunnissa asuu vähemmän mahdollisesti musikaaleista kiinnostunutta yleisöä, ja ison luokan musikaaliin sat-saus voi olla teattereille riski. Vaikka musikaalien tuottavuus on näyttäytynyt historian valossa risti-riitaisena, kokee Muranen, että musikaalit ovat laitosteattereiden peruspilareita, jotka tuovat rahaa taloon. Mitä pienemmät ovat resurssit, sitä herkemmin saatetaan myös myydä musiikinäytelmää musikaalina. Wäreen mukaan joskus musikaalin toteutus saattaa jäädä kiinni siitä, että teatterilla ei ole tarpeeksi paljon valo- ja ääni- tai esityksen muita erityistarpeita vaativaa tekniikkaa. Karlenius onkin yllättynyt siitä, miten monella pienellä teatterilla on varaa tehdä musikaaleja.

Oletukseni oli, että ammattitanssijat ovat yleensä ne, joista karsitaan ensimmäisenä musikaaleissa, kun budjetti on rajattu. Oletus on syntynyt alalla käydystä avoimesta keskustelusta (muun muassa Koe-esiintymiset Suomessa Facebook-ryhmässä) siitä, miten musikaaleihin järjestetään avoimia hakuja, mutta ne osoittautuvatkin sellaisiksi, joihin haetaan lähinnä paikallisia harrastajia työskentelemään avustajapalkalla. Ymmärrän, että ilmiö on yleisempi maakuntateattereissa, mutta se että ilmiö on ylipäätään olemassa, on huolestuttavaa.

Esiintyjäkaartin valitsemiseen liittyy monta seikkaa ja sovittelua taiteellisen työryhmän kesken, joten ammattitanssijat eivät automaattisesti ole niitä, keistä karsitaan ensimmäisenä Wäreen mukaan. Henkilökohtaisesti hän ei muista milloin olisi viimeksi ottanut mukaan omiin produktioihinsa ketään harrastajaa avustajan palkalla, mutta myöntää kuulleensa tästä ilmiöstä pienissä ja keski-suurissa teattereissa.

Etelä-Suomen isoissa teattereissa työskennelleet Karlenius ja Wäre kertovat, että musikaalien ensembleissa on yleensä keskimäärin kuudesta kahdeksaan vahvaa tanssijaa. Laulamiselta eivät he kuitenkaan välty. Ensemblit itsessään saattavat olla isoja, yli 20 henkilön kokoisia. Joskus niin isoja Karleniuksen mukaan, että montaa esiintyjää on vain seisotettu lavalla ilman mitään muuta funktiota kuin vain massan tuominen lavalle.

Maakuntateattereiden tulisi harkita tarkkaan, minkä kokoista produktiota alkavat tuottaa, jottei sorruttaisi kokonaisen harrastajaensemblen palkkaamiseen. Omien kantaesitysten tekemistä ehdotetaan yhdeksi ratkaisuksi. Toki tämä vaatisi haastateltavien mukaan taiteelliselta työryhmältä isoa panostusta, mutta toisaalta silloin voitaisiin jo määrittää esimerkiksi tanssijoiden määrä ja ottaa

kaikki käytettävissä olevat resurssit hyötykäyttöön. Wäre antaa ymmärtää, että näin tehdäänkin jo jossain määrin.

Tanssin harjoitusajasta Muranen sanoo, että on mahdotonta pystyä arvioimaan jotain tiettyä tuntimäärää, jonka on vain riitettävä siihen, että tanssi saadaan hiottua osaksi kokonaisuutta. Välillä tuottajilla on vääristynyt käsitys siitä, mikä on riittävä aika tanssin harjoittamiseen. Karlenius on kokenut, että esimerkiksi puhenäytelmien ohjaajat eivät aina ymmärrä tanssin vaativan useita toistoja ennen kuin se näyttää hyvältä. Muranen kertoo, että tanssiin varatun harjoitusajan ollessa vähäistä musiikallista tehdessä on tanssijoiden välillä pystyttävä omaksumaan yhden harjoituksen aikana kokonainen kohta koreografioineen, mielellään samalla jo laulaen. Hän lisää, ettei ohjaajalla, kapellimestarilla tai koreografilla kellään pitäisi olla rajattuja työtuntimääriä, jotta kokonaisuudesta saadaan yhtenäinen. Tärkeintä olisi keskittyä työajan käyttämiseen tehokkaasti ja hyvään etukäteistyöhön jo ennen harjoitusten alkua.

Tanssijoiden palkka-asioihin ei tässä opinnäytetyössä perusteellisemmin pureuduta, mutta Muranen heittää ilmoille ajatuksen, josko tanssijoita voitaisiin ottaa harjoituskaudeksi kuukausipalkkaisen teattereihin, jotta saataisiin oikeasti taattua laadukas kokonaisuus riittävällä harjoittelumäärällä. Murasen ja Wäreen mielipiteet yhtyvät siinä, että jos koko työryhmä ei ole paikalla harjoituksissa, tuntuu esimerkiksi joukkokohtausten harjoittelu typerältä. Lisäksi Wäre huomauttaa, että jos teos on läpikoreografioitu, voidaanko edes puhua enää erikseen tanssin harjoitusajasta.

4.8 Koulutusmuodot ja pedagoginen näkökulma

Musikaaleihin hakee ihmisiä monista lähtökohdista samoihin ammattiteattereihin. Harrastajien tai alan opiskelijoiden käyttäminen musikaaleissa, etenkin maakunnissa, on yleistä. Haastateltavilta kysyttiin, miten tärkeänä he pitävät tanssikoulutusta tai -tutkintoa, jos mieltä työskennellä musiikallissa ja mitä ovat ominaisuudet, joita pitkäjänteisessä koulutuksessa omaksuu harrastajapohjaan verrattuna.

Kaikkien haastateltavien mielestä ammattimaisuus näkyy ja sen pitäisikin näkyä. Muranen sanoo, että ammattitanssijoiden rikkaus on heidän omaksumansa työkalut produktioiden tekemiseen. Osa-taan ottaa vastaan palautetta sekä kehittyä, työmoraaali on kohdillaan ja on tanssijan identiteetti

asioiden toistamiseen eli ei loisteta ainoastaan yhdessä hetkessä vaan myös esityskauden viimeisissä näytöksissä. Lisäksi hän kokee, että ohjaajanakin uskaltaa vaatia ammattilaisilta enemmän. Karlenius nostaa esille myös sen, että vaikka lahjakkaitakin harrastelijoita on, ammatikseen teatterissa työskentelyyn ei riitä se, että harjoittelee pari kertaa viikossa jossain tanssikoulussa. Wäre täydentää, että ammattilaiset ovat harjoitelleet enemmän ja monipuolisemmin. Keskimäärin työtä saa se, joka on harjoitellut eniten ja se on reilua.

Suomen tämänhetkiset kouluttautumismahdollisuudet musikaaleihin ovat pienet. Ongelmallista on, että tällä hetkellä Suomen ainoasta musiikkiteatterin koulutuksesta Tampereen ammattikorkeakoulussa (Tamk) valmistutaan muusikoiksi. Koulutuksen pääpaino ei siis ole tasapuolisesti kaikissa musikaalin osa-alueissa. Samoin korkeakoulutasoista tanssikoulutusta tarjotaan lähinnä klassisen baletin tai nykytanssin koulutusohjelmissä. Lisäksi on ammattikorkeakouluja, joissa opiskellaan tanssinopettajiksi sekä erilaisia kansanopistoja. Kysyin haastatteluissa, ovatko Suomen tämänhetkiset koulutusmuodot riittäviä musikaalien tarpeisiin.

Haastateltavien mukaan yllä mainituista ammattikorkeakouluista valmistuneilla on riittänyt töitä niin musikaalien ensembleissa kuin päärooleissa. Opiskelijoina ollessaan heitä on käytetty paljon paikallisissa musikaaleissa ja Lahden ammattikorkeakoulun opiskelijoiden kanssa työskennellyt Muranen kertoo, että välillä ongelmana oli oppilaiden vahva lauluosaaminen mutta heikot tanssitaidot. Hän ihmettelee, että jostain syystä Suomessa harjoitellaan ja pönkitetään sitä taitoa, mitä on jo olemassa. Näyttelijöillä pitäisi olla enemmän koulutuksessa tanssia ja tanssijoilla enemmän laulua ja näyttelijäntyötä, jotta kuilu näiden välillä pienenesi kautta linjan. Murasen mukaan musikaalien näyttämöt ovat isoja, ja jos tanssijalla ei ole tullut varmuutta omasta näyttämöllisestä ilmaisusta, joka ei liity liikkeeseen, niin tämä lähtee automaattisesti pienentämään itseään eikä uskalla tarjota mitään tai hullutella.

Haastateltavat ilmaisevat, että suomalaisessa tanssikoulutuksessa tulisi opettaa opiskelijat myös itse tulkitsemaan asioita, ei ainoastaan toistamaan toisten näkemyksiä tai koreografioita. Wäre vertaa tanssijoiden koulutusta näyttelijöiden koulutukseen, jotka opetetaan miettimään, mitä he itse ajattelevat tai näkevät omina kehitysalueinaan. Tanssinkoulutuksessa saatetaan monta vuotta kertoa, mitä oppilas tekee oikein tai väärin. Sitten kun astutaan työelämään, ollaankin ongelmissa, kun kukaan ei olekaan enää kertomassa, mitä pitäisi seuraavaksi tehdä tai miten tulkita asioita.

Muranen toivoisi, että tanssinkoulutuksessa harjoiteltaisiin myös koe-esiintymistilanteita enemmän. Jos koulutuksessa ei ole lainkaan keskitytty esiintyjän omaan tulkintaan, voivat koe-esiintymisissä vastaantulevat improvisaatio- tai muut yllätystehtävät olla hakijalle todella vaikeita tilanteita. Hän toteaa koe-esiintymisten olevan muutenkin aivan luonnottomia tilanteita, kun niin pienessä hetkessä pitäisi nähdä ihmisestä kaikki.

Faktaksi todetaan se, ettei yhden tutkintoon tähtäävän koulutuksenkaan aikana millään pysty omaksumaan kaikkia musikaalin osa-alueita täydellisesti. Wäre ja Karlenius, jotka ovat molemmat valmistuneet Kansallisoopperan balettikoulusta, toteavat tanssin olevan lajina sellainen, että se on täytynyt aloittaa jo nuorena tai muuten olla vahva pohja, mikäli haluaa tehdä sitä ammatikseen. Valitsi tanssija sitten tutkintoon tähtäävän koulutuksen tai ei, on täytynyt harjoitella tanssia todella pitkäjänteisesti ja itseään jatkuvasti kehittäen. Karlenius mainitsee, että Suomessa on hyvää kursitusta musikaaleihin vaadittaviin taitoihin liittyen. Pohdittavaksi kuitenkin jää, miten ihmiset pääsivät kunnolla ammattiin kiinni, tekemään sitä täyspäiväisesti ja opiskelemaan intohimolla.

Karleniuksen mielestä, mikäli musikaalikoulutusta halutaan kehittää tanssin näkökulmasta Suomen rajojen sisäpuolella, tulisi muidenkin kuin isojen kaupunkien teattereiden palkata produktioihinsa ammattilaisia. Näin nähtäisiin, miten paljon töitä osaaville musikaalitanssijoille ja -artisteille todellisuudessa on. Muranen, jonka mielestä on eri asia olla musikaalitanssija kuin -artisti, pohtii, voisiko jokin tanssinkoulutus profiloitua musikaalitanssiin. Karlenius täydentää, että tämän tyyppiseen koulutukseen voisi olla hakumahdollisuus esimerkiksi joka toinen vuosi. Tähän asti hän on nähnyt ongelmana, että musikaaliopiskelulla ei ole ollut pitkäjänteistä jatkumoa Suomessa. On pystytetty linjoja sinne tänne ja sitten ajettu niitä alas. Lisäksi musikaaleihin liittyvän koulutuksen ei Murasen mielestä tarvitsisi tapahtua yksinomaan Etelä-Suomessa, jotta muuallekin Suomeen saataisiin ammattilaisia työskentelemään.

Yhä useampi suomalainen esiintyjä kouluttautuu musikaaleihin ulkomailla, jossa musikaalikoulutus on vakiintuneempaa ja edistyneempää Suomeen verrattuna. Koska musikaaliesiintyjien taitotaso on viime vuosina ollut niin voimakkaasti kehittyvää, uskoo Wäre sen aiheuttavan yhä enemmän pohdintaa koulutukseen liittyen. Paraikaa käydään julkista keskustelua siitä, mitä musiikkiteatteri on ja mitä sen pitäisi tulevaisuudessa olla, muun muassa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun (Teak) ja Sibelius-akatemian yhteisen musiikkiteatterin pioneerikurssin tiimoilta. Kurssille valitaan opiskelijoita molemmista edellä mainituista opinahjoista yhteiselle opintojaksolle. Muranen sanoo,

että koska tanssijat harjoittelevat vähemmän laulua, heidän on vaikea päästä kurssille, minkä lisäksi Teakin tanssitaiteen opiskelijat eivät välttämättä ole niitä, jotka haluavat kouluttautua musiikaalitanssijoiksi.

Pioneerikurssi on tarkoitettu maisterivaiheen opiskelijoille, mikä tarkoittaa, että hakijoilla tulisi olla jokin alempi korkeakoulututkinto. Tämä on Wäreen mielestä harmillista, sillä monet työkentällä menestyneet esiintyjät, joilla ei ole tutkintoa, jäävät automaattisesti tämän mahdollisuuden ulkopuolelle. Myös Muranen kertoo, että kysyntä tämäntyyppiselle mahdollisuudelle kouluttautua on valtava ja työryhmä pohtiikin, miten sitä voisi kehittää. Kaikki toivovat tanssille vahvaa asemaa Suomen musikaalikoulutuksessa.

4.9 Kotimainen musikaali

Yleisesti haastattelevat kokevat, että musikaalilla taiteenlajina menee hyvin Suomessa, eikä se ole katoamassa mihinkään. Kotimaisia musikaaleja on jo tehty jonkin verran, mutta niitä toivottaisiin tehtävän yhä lisää. Muranen sanoo, että suomalaisilla riittää huikeita tarinoita sekä liikepohjaa, joita olisi mahdollista lähteä ammentamaan. Onhan meillä Myrskyluodon Maija, mutta olemassa olisi niin paljon muitakin suomalaisia koskettavia tarinoita. Muranen harmittelee, että jostain syystä kuitenkin halutaan olla se Pikku-Broadway ja kotimaisia musikaaleja ei pidetä niin houkuttelevina.

Vahvaa mielipidettä ei osata antaa siihen, pitäisikö Suomessa siirtyä West Endin ja Broadwayn tyyliin musikaaliteollisuuteen. Kaikki huomaavat, että nykyään musikaaliohjaajat Suomessa ovat huomattavasti omistautuneempia ja valveutuneempia musikaalien kaikista mahdollisuuksista kuin ennen. Silti, tulisiko musikaaleista entistä hiotumpia kokonaisuuksia, jos olisi erillinen tuotantotaho, joka järjestäisi ennakkonäytöksiä ja jolla olisi viimeinen sana siihen, milloin musikaali on esityskelpoinen? Karlenius lähtökohtaisesti kokee, että ihmisillä on intohimoa ja ammattitaitoa tehdä musikaaleja hyvin. Hän vain harmittelee, miten lyhyet elinkaaret Suomessa on musikaaleilla, joten ulkomainen putkimalli esittää yhtä musikaalia jossain teatterissa pidempään toisi ainakin ratkaisun siihen.

5 POHDINNAT JA PÄÄTELMÄT

Opinnäytetyön aihe osoittautui ajankohtaiseksi, sillä musikaalien kehitys on ollut vauhdissa viime vuosina. Yhdysvalloissakin musikaalien suosio koki inflaation 2000-luvun alussa, mutta teki paluun, kiitos esimerkiksi Mamma Mia! -musikaalin elokuvaversioon sekä 2000-luvun nuorison keskuudessa suosittuun High School Musicaliin. Opinnäytetyö lisäsi kokonaisuudessaan omaa ammatillista tietämystäni musikaaleista Suomessa. Lisäksi se osoitti aiheen ajankohtaisuuden ja sen, miten monesta näkökulmasta aiheesta voidaan ja pitäisi tehdä lisätutkimusta.

Teemoittelulle tyypillisesti aineistosta löytyi uusia teemoja, joten teemahaastattelurunkoon tekemäni jäsenystä piti muuttaa aineiston analyysiä varten. Yhdeksi teemahaastattelun eduksi koin, että haastateltavat musikaalikentän ammattilaisina kiinnittivät huomiota myös seikkoihin, joita en itse ollut tullut huomioineeksi.

Suomessa teatterialalla nähdään, että musikaali pitää suosionsa tulevaisuudessakin, ainakin niin toivotaan. Seuraava askel on kehittää suomalaista musikaalia yhä enemmän kohti kansainvälistä tasoa ja se voidaan tehdä nimenomaan musikaalitanssissa. Suomessa halutaan huippu-urheilusakin tähdätä korkealle, joten miksei musiikkiteatterissakin. Arvostus tanssia kohtaan on parantunut näkemyksellisten musikaalitekijöiden myötä, muttei vielä aivan ole tasa-arvoisessa asemassa muiden musikaalin osa-alueiden kanssa.

Kotimaassamme on lisääntyvissä määrin kansainväliselle tasolle yltäviä ammattilaisia, jotka ovat investoineet ulkomailla opiskeluun ja siellä musikaaliin perehtymiseen. Kotimaassa koulutuksessa on vielä vakavia puutteita musikaalitanssissa. Katsojan harjaantunut silmä kyllä erottaa, tanssiiko musikaalissa yksi vai yksitoista ammattilaista ja sitoutuuko koreografia teokseen merkittävällä tavalla. Musikaalin tekijöiden velvollisuudeksi jää hyödyntää näitä tanssin ammattitekiä

Musikaalitanssi käsitteenä osoittautui tehtävineen laajaksi ja monipuolisemmaksi käsitteeksi kuin oletin. Pohdin kuitenkin, tullaanko koskaan palamaan siihen Hollywood-glamourin aikaan, jolloin Ginger Rogersin ja Fred Astairen kaltaiset tähdet hurmasivat maailman kehollisella ilmaisullaan ja monen minuutin kestäville tanssikohtauksillaan.

5.1 Ohjelmiston laajentaminen tanssille otolliseksi

Haastatteluissa kävi ilmi, että Suomessa on laaja hajonta siinä, mitä tehdään, vaikka klassikot huomataankin vallitsevana osana teattereiden ohjelmistoa etenkin maakunnissa. En välttämättä näe ongelmana, että tehdään vanhoja musikaaleja, vaan ihmettelen, miksi samoja angloamerikkalaisia teoksia tehdään kaupungista ja vuodesta toiseen. Ei pitäisi luottaa ainoastaan teoksen tunnettuuteen vaan myös suomalaisiin ammattilaisiin, jotka tekevät musikaalista kuin musikaalista elämyksen. Klassikoiden on luotettu takaavan laaja katsojapohja, mutta nyt kun musikaali genrenä on vakiinnuttanut asemansa Suomessakin, olisi aika lähteä laajentamaan ohjelmistoa.

Klassikoista muun muassa Viulunsoittaja katolla oli Suomen sotien jälkeiselle evakkokansalle hyvin samaistuttava teos teemaltaan, mutta nykyään teattereiden ohjelmistoa voisi päivittää ajankohtaisemmaksi. Esimerkiksi Kinky Bootsin kanssa Helsingin kaupunginteatteri oli hyvin aallon harjalla. RuPaul's Drag Race -ohjelman myötä Drag-kulttuurista on tullut lähes valtavirtaa, ja Suomessa ohjelma on todella suosittu.

Nostamalla tanssin profiilia musikaaleissa saataisiin angloamerikkalaisten musikaalien repertuaariin jo paljon vaihtelua. Karleniuksen haastattelussa pohdittiin, mitä voisivat olla seuraavaksi tehtävät musikaalit, joissa on paljon tanssia ja vielä sellaisia, joissa saataisiin mahdollisimman paljon käyttöön Suomesta löytyvää naistaituruutta. Nine tai A Chours Line todettiin hyväksi vaihtoehdoiksi. Tanssimusikaaleja on aiemminkin Suomessa tehty osoittautuen onnistuneiksi valinnoiksi, vaikka niitä onkin pidetty riskeinä.

Musikaalitanssi voi lyhyesti ilmaistuna olla mitä vaan ja yhä enemmän siinä näkyvät populaarikulttuurin vaikutukset sekä teatteritekniikan kehitys. Uudet musikaalit mahdollistaisivat tanssin monipuolisemman käytön perinteisiin teoksiin verrattuna. Jos haastatteluissa esille nostettua kotimaista musikaalia lähdetäisiin kehittämään alusta asti kaikki osa-alueet huomioon ottaen, miksei vaikka tanssi edelläkin, voisivat tanssin mahdollisuudet sävyyttää ja koskettaa yleisöä lisääntyä.

5.2 Pohjatyö – ei mitä, vaan miten

Kysyin haastatteluissa, *mitä* musikaaleja Suomessa tehdään selvittääkseni tanssin osuutta niistä, mutta kysymys *miten* musikaaleja Suomessa tehdään, vaikuttaisi olevan oleellisempi. Etenkin kun haastateltavien vastauksissa ilmeni nykyään tehtävien musikaalien monipuolisuus ja toiveet kotimaisen musikaalituotannon ja kantaesitysten lisääntymisestä Suomessa. Facebookin Koe-esiintymiset Suomessa -ryhmässä näyttelijä Eriikka Väliahde julkaisi sopivasti tekstin (2019, viitattu 28.3.2019) tähän kysymykseen liittyen omasta ammattinäkökulmastaan. Teksti on alun perin julkaistu Suomen näyttelijäliiton jäsenlehti Ämyrissä. Hän puhuu jutussa nimenomaan tuotannosta, koska kokee musikaalin olevan nopeasti kehittyvä teatterin haara Suomessa.

Väliahde (2019, viitattu 28.3.2019) nostaa esiin taiteellisen suunnitteluryhmän tärkeyden Murasen, Karleniuksen ja Wäreén tavoin. Koreografin on oltava osa tätä ryhmää. Käyttämässäni lähdekirjallisuudessa käy ilmi, että tämä on ollut perusolettamus Yhdysvalloissa jo ennen vuosituhaten vaihdetta. Murasta (2018) lainaten Suomessa vasta ”olla menossa kohti” taiteellista suunnitteluryhmää. Samoin koreografi-ohjaajia on Suomessa tullut musikaalikentälle vasta viime vuosina, mikä on ollut normaalia musikaalin emämaassa jo 1950-luvulta lähtien. Koreografin aseman kehitys on ollut hidasta vuosituhaten vaihteen jälkeen, mutta suunta on nyt kuitenkin oikea ja otollinen.

Uusi kotimainen musikaali tarvitsisi työryhmäänsä myös aina taiteellisen tuottajan, joka helpottaisi taiteellisen suunnitteluryhmän taakkaa kaikissa musikaalin oheistöissä ja olisi apuna tukemassa tai kyseenalaistamassa heidän ratkaisujaan (Väliahde 2019, viitattu 28.3.2019). Monessa suhteessa suomalaiset musikaalit voivat olla kansainvälistä tasoa, mutta toteutuksessa olisi vielä kehitettävää niin, että jokainen ammattilainen saisi keskittyä omaan osa-alueeseensa vahvuuksiaan hyödyntäen. Näin musikaalien tasoa saataisiin nostettua entisestään ja sen myötä arvostusta.

Tanssin painotus, rooli ja tyyli musikaalissa riippuvat ohjaajasta ja koreografista. Yhteinen näkemys siitä, millainen rooli liikkeellä on musikaalissa tulisi olla kirkas jo ennen koe-esiintymisten järjestämistä, jotta osataan hakea yhteistä näkemystä palvelevaa esiintyjäkaartia. Tanssitaidoissa ei tulisi tinkiä yhtään sen enempää kuin laulutaidoissa. Koe-esiintymisissä ovat muutkin alalle pyrkivät tai siellä työskentelevät huomanneet kehittämisen varaa, ja aiheesta on myös julkaistu opinnäytetyö keväällä 2019.

Jos laitosteatterit päättävät jatkaa nykyistä linjaansa ja suosia musikaalien klassikkoteoksia ohjelmistossa, on tanssiin ja koreografiaan panostettava aivan samoissa määrin kuin lauluun. Katsoja voi saada jopa voimakkaamman kokemuksen joukkovoimasta ammattitaitoisen koreografin käsialalla tehdystä koreografiasta, jota 40 hengen harrastajapohjaisen ensemblelaisen sijasta ilmentääkin esimerkiksi 12 fyysiseen ilmaisuun perehtynyttä ammattilaista. Isoissa kokoonpanoissa taito ja halu tuottaa liikettä ovat väkisinkin eri tasoilla, minkä takia joskus vähemmän onkin enemmän.

Täysin tuotantoyhtiöiden pyörittämään musikaaliteollisuuteen siirrytään tuskin lähitulevaisuudessa, minkä takia musikaalien kehitys ja laatuun panostaminen jää enimmäkseen laitosteattereiden vastuulle Suomessa. Musikaaliprosessilta toivotaan hyvää etukäteissuunnittelua ja tehokasta ajankäyttöä, ja näin työryhmän jäseniä ei tarvitse seisottaa harjoituksissa turhaan. Tanssijoiden ja koreografin keskinäisiin harjoituksiin tulee varata aikaa, jotta tanssijoista saataisiin kaikki irti, eikä ainoa aika harjoitella tanssia olisi silloin, kun harjoituksissa on koko muukin työryhmä. Koreografin sekä tanssikapteenin palkkaaminen musikaaliin on kullanarvoista ja välttämätöntä tanssin laadun ja sen ylläpitämisen kannalta. Tämä korostuu etenkin, jos Suomessa jatketaan harrastajaensembelikäytäntöä.

5.3 Tanssin ammattilaistekijä musikaalissa

Koreografin ja tanssijoiden työpanoksen tärkeys musikaalissa on tunnustettu, kun vanhempi ohjaajasukupolvi vähitellen väistyy uusien musikaaliohjaajien tieltä. Suomessa ollaan melko valveutuneita musikaalikentällä siitä, keiden tiedetään osaavan käyttää tanssia merkityksellisenä osana musikaalia. Muranenkin sanoo työskentelevänsä mielellään tuttujen koreografien kanssa, joiden kanssa tietää näkemystensä pelaavan yhteen. Koreografin nouseminen yhdenvertaiseksi työpariksi ohjaajan kanssa toivottavasti yleistyy ja lisää koreografien työllistymistä aivan kuten 1900-luvun puolenvälin musikaalibuumin aikaan, samoin tanssijoiden.

Osaavalla musikaalikoreografilla pitää olla ymmärrystä koreografian ja liikkeen merkityksestä sekä siitä, mihin kaikkeen tanssia voidaan käyttää musikaalissa. Tanssinopettajuudesta on hyötyä tässä tapauksessa, kun opetettavana on niin tanssijoita kuin musikaalin muita esiintyjä. Jotain täytyy olla suunniteltuna valmiina, mutta hetkessä on myös pystyttävä näkemään, mikä vaatii muutosta tai lisää kehittelyä. Taiteenalojen fuusioitumisen ja monipuolistumisen myötä kuilu musikaali- ja taide-

tanssikäsitteiden välillä on kaventunut. Silti musikaalikoreografian työtä vieroksutaan taidetanssi-maailmassa (Kauppinen 2019, viitattu 21.3.2019). Viihteellisyyttä ei pitäisi musikaalitanssissa liiaksi pelätä, vaan oivaltavasti käytetyt yleisöä viihdyttävät tanssitemput ja -koreografiat voivat soljua musikaalin kokonaisuudessa aivan yhtä hyvin kuin taidokkaasti kovaa ja korkealta laulettu nuotti.

Kun koko taiteellinen työryhmä on yhtenäinen, pystytään yhdessä olemaan tinkimättömiä musikaalin laadusta ilman pelkoa siitä, että oman työpaikan vie joku, joka tekee saman vähemmillä vaatimuksilla. Tämä ilmiö puhututtaa aina esittävien taiteiden alalla. Kokeneemmat ja nimekkäämmät koreografit, kuten Wäre, edistävät tanssin aseman nostoa musikaalissa osaten vaatia tanssiin resursseja, mikä toivottavasti helpottaa myös uusia tanssintekijöitä saamaan arvostusta ja resursseja työlleen.

Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmän vaikutus talon musikaalien tasoon on kiistämätön. Muissa teattereissa tanssijat eivät kuitenkaan ole muodostuneet kiinteäksi osaksi henkilökuntaa, yksittäisiä ja produktiokohtaisia kiinnityksiä lukuun ottamatta. Voidaan todeta, että tanssin asema teatterissa ei siis ole vielä tasa-arvoinen. Paikallisia opiskelijoita käytetään eri teattereiden produktioissa, mutta olisi mielenkiintoista selvittää, kuinka moni saa paikan teatterista myös valmistumisensa jälkeen. Kiinnitys teatterissa mahdollistaisi tanssijalle muiden musikaalin osa-alueiden kehittämisen käytännössä, kuten Helsingin kaupunginteatterissa aikanaan. Näin tanssi saataisiin myös lähemmäs talon näyttelijöitä, mikä edistäisi heidän tanssituntemustaan ja -taitojaan, Värtsin luotsaaman Teatteritanssikoulun aikojen tavoin.

Murasen pohdinnat siitä, miten nuorimman ja notkeimman tanssijan sijasta voitaisiinkin hyödyntää kokeneita oikeasti aikuisia, mahdollistuu varmasti tulevaisuudessa paremmin, kun teokset monipuolistuvat ja tanssia opitaan käyttämään yhä enemmän teoksen läpikantavana osana tempunumeroiden lisäksi. Vanhempien tanssijoiden vähäiseen käyttöön on voinut vaikuttaa baletin perinteet siitä, että tanssijat eläköityvät jo nuorella iällä, mutta esittävän tanssin lajien monipuolistuessa asenteetkin ovat muuttuneet. Finnish Dance Organizationin kilpailuissakin on luotu kaksi erillistä sarjaa yli 31-vuotiaille, koska taso ja aktiivisten tanssijoiden määrä ikäluokassa on kasvanut.

5.4 Maakuntateatterit kotimaisen musikaalin kehittäjänä

Pelkästään taiteellisen työryhmän yhteistyön tiivistyminen ei takaa tanssin maksimaalista käyttöä tulevaisuuden musikaaleissa. Niiden tahojen, jotka päättävät mihin musikaaliin varatut resurssit käytetään, tulisi ymmärtää koko teoksen läpäisevän liikkeen ja ammattitanssijoiden merkityksestä musikaalissa. Historian valossa suureltakin tuntuneet sijoitukset tanssiin ovat osoittautuneet kannattaviksi.

Mikäli pienten ja keskisuurten kaupunkien laitosteattereilla ei ole varaa toteuttaa ison luokan Broadway-musikaaleja alkuperäiskoossaan ammattilaiskokoontamalla, voisivatko nimenomaan nämä teatterit profiloitua kotimaisen musiikkiteatterin kehittäjiksi. Tällöin voidaan valmiiksi määritellä tanssijoiden ja orkesterin määrä ja saataisiin maksimoitua resurssien hyötykäyttö. Ei tarvitsisi palkata avustajapalkalla harrastajia täyttämään lavaa, vaan musikaalia voitaisiin ylpeydellä markkinoida ammattilaisteoksena Avainlippu-merkillä. Haastatteluissa selvisi, että Suomessa tuotettuja kantaesityksiä on esitetty myös formaattina muissa kaupungeissa. Ei ole mahdoton ajatus, että lähitulevaisuudessa saataisiin suomalainen formaattimusikaali kansainväliseenkin kiertoon.

Musikaalit ovat paikallisten kesäteattereiden kautta monille suomalaisille tuttuja, ja niiden takia jaksetaan tehdä matkaa, jos tiedetään, että tarjolla on ammattilaisteos (Pihanen 2017, 33). Musikaalit toisivat varmasti valoa ihmisten elämään myös vuoden pimeimpänä aikana, etenkin jos tanssille annettaisiin mahdollisuudet loistaa niissä. Panostamalla kotimaisten kantaesitysmusikaalien markkinointiin, voisi potentiaalinen yleisökin kiinnittää niihin enemmän huomiota. Teattereiden internet-sivujen ohjelmistoissa silmään osuvat kansainvälisesti tunnetut nimet, ja kotimaiset musikaalit hukkuvat helposti näytelmien sekaan. Kotimaiset musikaalit vaatisivat sivuilleen aina kunnon trailerit, joissa katsoja saisi esimakua edes yhdestä laulusta sekä esityksen liikekielestä.

Tutkimusta tanssista musikaalissa tulisi ehdottomasti tehdä keskittyen pieniin ja keskisuuriin teattereihin, sillä paljon tietoa tulee nyt isoista kaupungeista. Maakuntateatterilla on iso rooli ja vastuu siinä, millaiseksi musikaalin taso Suomessa kehittyy, niin kotimaisen musiikkiteatterin kuin tanssin näkökulmasta. Näiden tulisi näyttää vihreää valoa niin ammattikoreografeille kuin -tanssijoille, jotta liikkeellisesti uskottava musikaali leviäisi myös isojen kaupunkien ulkopuolelle. Kun monipuolista musikaalia tehtäisiin ympäri Suomen, ei kaikkien innokkaiden ja näkemyksellisten tekijöiden tarvitsi muuttaa Etelä-Suomeen, josta heidän saaminen työskentelemään maakuntiin on vaikeampaa.

Voisiko musikaali nostaa profiiliaan niin paljon, että Suomen teatterijärjestöjen keskusliitto jakaisi jokavuotisessa Thalia-palkintogaalassaan palkinnon musikaalikategoriassa? Jos muu kuin anglo-amerikkalainen musikaali nostaisi profiiliaan, tulevaisuudessa voisi olla mahdollista saada Amerikan Tony- tai Iso-Britannian Olivier-gaalaan oma kategoria ulkomaiselle musikaalille (*Best foreign musical*), kuten elokuva-alan Oscar-gaalassa. Jos tällainen kategoria olisi, voisi motivaatio tehdä laadukkaita musikaaleja lisääntyä tekijöiden keskuudessa. Se olisi taas yksi keino nostaa Suomi maailmankartalle, joka monessa yhteydessä tuntuu olevan yhteiskunnallisesti tärkeää.

5.5 Musikaalitanssin muuttuva yleisösuhte

Kun tanssikasvatus kouluissa ja muissa yhteisöissä on vielä kovin vähäistä Suomessa, ei tanssia opitakaan arvostamaan samoissa määrin esimerkiksi musiikin kanssa. Kuva tanssin mahdollisuuksista on voinut jäädä kovin niukaksi etenkin milleniaaleja vanhemmille sukupolville. Myös tanssikäsitysten muotoutuminen kulttuurisesti on voinut vaikuttaa siihen, että Yhdysvalloista tullut liikekieli musikaaleissa ei ole ollut suomalaisten mieleen, mahdollisesti viihteellisyyden vuoksi, ja tanssin sijasta on keskitytty musikaalin muihin osa-alueisiin tai hyljeksitty koko tätä musiikkiteatterin suuntausta.

Halvat lentoliput edistyksellisiin musikaalimaihien ja internetin ansiosta alati pienentyvä maailma muuttavat käsitystä siitä, mitä tai miten Suomessa tanssitaan niin harrastusmuotoina kuin musikaalissa. Jos jazz- tai showtanssi ovat ennen olleet vieroksuttuja, ne ovat nykyään yksiä suosituimpia tanssilajeja Suomessa omaksutussa lajirepertuaarissa. Baletti ei enää ole ylivoimaisen arvostetussa asemassa vähentäen huomiota muiden lajien taitajilta, vaan populaarikulttuurin vaikutukset muokkaavat ihmisten tanssikäsityksiä ja -arvostusta jatkuvasti.

Kiitos esimerkiksi Koko Suomi Tanssii -kampanjan sekä Tanssi Tähtien Kanssa -televisioformaatin, tanssi on saanut näkyvyyttä kansan keskuudessa. Ymmärrys siitä, millaisia tunteita tanssi herättää ja mikä ero liikkeen laadussa on ammattilaisen ja aloittelijan välillä, on kasvanut. Tämä madaltaa kynnystä lähteä katsomaan musikaalia, jossa liike on oleellisena osana kokonaisuutta ja samalla nostaa katsojien vaatimustaso. Kun tanssi ja liike tulevat tutummiksi, niitä uskalletaan kommentoida yhtä paljon kuin muita musikaalin osa-alueita ja mahdollisesti asettaa pohdintaan, mitä teos olisi ollut ilman liikettä. Kuten kävi ilmi, näkyvyys musikaalien kritiikeissä on tärkeää sen vuoksi,

että tanssille osataan tällöin myös osoittaa resursseja. Myös musikaalitanssiin liittyvän stigman poistussa aletaan ymmärtää, millaista ammattitaitoa musikaalitanssijan työ vaatii.

Pihanen (2017, 2) on kirjoittanut, että yleisö haluaa, että teatteriesityksessä on aina joku tunnettu henkilö, tai esitys itsessään on tuttu. Jos Suomessa yleisemmin omaksuttaisiin musikaalin olevan kehittyvä laji, tällainen ajattelu voisi hälvetä. Kehitys tarkoittaa uusia teoksia ja uusia huolellisesti koe-esiintymisten kautta valittua uutta taitureita, jotka karisman ja laulun lisäksi osaavat tanssia.

5.6 Koulutusmuodot ja tanssinopetus jatkossa

Jotta musikaalikoulusta saataisiin kehitettyä Suomessa, olisi siihen myöskin sitouduttava ja koulutuksen kehitystä pidetään tärkeänä. Muidenkin kuin isojen teattereiden tulisi satsata alalle koulutautuneiden ammattilaisten käyttöön tehdäkseen uskottavaa ja kansainvälisellä mittapuulla ammattitaitoista musikaalia ja jotta nähtäisiin, mikä on koulutuksen todellinen tarve. Haastatteluissa keskityttiin nyt musikaaliartistien ja -tanssijoiden koulutukseen, mutta keskustelua olisi voitu käydä myös koreografian koulutukseen liittyen. Selväksi kävi ainakin, että taidetanssikoreografien vieroksumisen musikaaleja kohtaan toivotaan vähentyvän ja asenteita olisi mahdollista muuttaa koulutuksen kautta.

Valmistuvan showtanssinopettajan näkökulmasta on positiivista, että niin tanssijoiden kuin näyttelijöiden musikaalitanssinkoulutus nostetaan haastatteluissa tärkeään arvoon. Tämänhetkinen koulutustarjonta, niin tanssijan korkeakoulu- kuin Tampereen ammattikorkeakoulun muusikko-opinnoissa ei ole riittävä musikaalitanssin tarpeisiin. En väitä, että baletin tai nykytanssin koulutusta pitäisi vähentää, mutta näiden rinnalle tulisi saada musikaalitanssin koulutusta.

Esittävän taiteen lajien fuusioituminen yhä enemmän nostaa lajien ristiinopiskeluun tarpeen eri opinahjoissa. Silloin ensimisen, jolla on osaamista niin laulussa, tanssissa kuin näyttelemisessä, löytäminen voisi olla todennäköisempää. Tanssinopettajakoulutuksessakin on keskusteltu siitä, miten vähän musiikinopetusta on siihen nähden, miten paljon työssä ollaan tekemisissä musiikin kanssa. Vastaavasti kun Suomessa musikaaliartistin koulutus on musiikkipainotteista (Muusikko AMK), jää tanssitaiteiden kehittäminen toissijaiseksi. Yhä useampien kouluttautuesssa ulkomailta ja palatessa Suomeen uskon, että ensemblejen tanssiosaaminenkin lisääntyy.

Musikaalikoulutusmatkoja voitaisiin tehdä ulkomaille hakemaan vaikutteita. Muranen mainitsee, että länsinaapurissamme Ruotsissa koulutus musikaalien tarpeisiin on valovuosia Suomea edellä. Koulussa, jossa suoritin vaihto-opintoni (Insitute of the Arts Barcelona) tanssijan koulutuksessa kulkivat rinnakkain nykytanssin ja kaupallisen tanssin (engl. *commercial dance*) linjat, mutta molemmat harjoittelevat poikkeuksetta musikaalitanssia ja niihin koe-esiintymistä. Tanssijan opintoihin kuuluu myös näyttelijäntyön- sekä lauluopintoja. Tämän lisäksi koulussa toimii erikseen musiikkiartistilinja, jossa oman tutkintonsa painotukseen voi valita kaksi tai kolme kolmesta (engl. *triple threath*) musikaalin osa-alueesta. Musikaalien vahva asema ja työllistymismahdollisuudet tunnistetaan ulkomailla.

Wäre nostaa esille myös tanssinopettajan vastuun tanssinopetuksessa, varsinkin kun puhutaan musikaaligenrestä. Suomessa moni saattaa ponnistaa työelämään suoraan harrastajapohjalta, millä tässä yhteydessä tarkoitan pitkäjänteistä, omatoimista ja ahkeraa harjoittelua kaupallisessa tanssikoulussa tai -opistossa, en satunnaista harrastelijaa. Tanssinopettajien tulisi muistaa opetuksessaan monipuolisuus ja muidenkin kuin tanssitekniisten asioiden opettelu. Opettajan omien näkemysten ja koreografioiden lomassa oppilaat tulisi opettaa tulkitsemaan ja ajattelemaan asioita itsekin: Mitkä koen omiksi kehitysalueikseni ja millä tavalla niitä kehitän? Mitkä ovat vahvuuteni ja kuinka tuon ne esille? Miten tulkitSEN erilaisia musiikkeja ja teemoja? Missä suhteessa olen muihin lavalla? Miten käytän teatteri isoa lavaa verrattuna harjoitussaliin, jossa on peili ja seinät ympärillä suojaamassa? Oppilaan kehittyessä tulisi panostaa koko ajan enemmän oppilaslähtöiseen oppimiseen.

Pedagogisesta näkökulmasta on ollut hienoa huomata, että Suomessa on omaksuttu positiivisempia koe-esiintymiskäytäntöjä verrattuna ulkomaihin. Raadit Suomessa ovat usein kannustavan neutraaleja. Tanssinopiskelijoille tulisi koulutuksessa suoda mahdollisuus harjoitella näitä koe-esiintymistilanteita, sillä niissä on kuitenkin kyseessä kilpailu työpaikasta. Se, joka on valmistautunut hyvin usein myös pärjää hyvin.

Toivon tutkimusta tanssista musikaalissa jatkettavan. Seuraava tutkija voisi syventyä aiheeseen nimenomaan pedagogisesta ja koulutuksellisesta näkökulmasta, koska koulutus aiheena puhututti tässä opinnäytetyössä melkein pä eniten haastatteluissa.

LÄHTEET

Clarke, M. & Crisp, C. 1981. The History of Dance. Lontoo: Orbis Publishing Limited.

Hammergren, L. 2014. Dancing African-American Jazz in the Nordic Region. Teoksessa K. Vedel ja P. Hoppu (toim.) Nordic Dance Spaces: Practicing and Imagining a Region. London: Routledge, 101–128.

Kauppinen, E. 2019. Petri Kauppinen: ”Oulu voisi olla uuden kokeellisen musiikkiteatterin kehto”. Viitattu 21.3.2019, <https://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/petri-kauppinen-oulu-voisi-olla-uuden-kokeellisen-musiikkiteatterin-kehto/816769/>.

Kontu, E. 2009. Musikaalin harjoitusprosessin käytäntö ja haasteet - Ammattilaisten näkemyksiä teatterikapellimestarin työnkuvasta. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Teatterimusiikin ja musiikkidraaman suuntautumisvaihtoehto. Opinnäytetyö.

Korppi-Tommola, R. 2007. Tanssin ja teatterin vuorovaikutus – Tanssiryhmän erityisasema. Teoksessa P. Koski & M. Palander M. (toim.) Kansaa Teatterissa – Helsingin Kaupunginteatterin historia. Helsinki: Like Kustannus Oy, 217-228.

Koski, P. 2010. Suomalainen teatteri haasteiden edessä. Teoksessa M. Seppälä & K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 419-432.

Kukkonen, A. 2003. Stretch – Tanssiryhmä teatterissa. Helsinki: Like Kustannus Oy

Kukkonen, A. 2007. Vihaten, täydentäen, syventäen – tanssin roolista musikaalissa. Teoksessa P. Koski ja M. Palander (toim.) Kansaa Teatterissa – Helsingin Kaupunginteatterin historia. Helsinki: Like Kustannus Oy, 266-270.

Kukkonen, A. 2010. Jazzia ja Jameksia – tanssi musikaalissa West Side Story. Teoksessa M. Seppälä ja K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 279-290.

Kukkonen, A. 2011. Heikki Värtsi – laidasta laitaan. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Lahtinen, J. 2007. Catsista Kerjäläisopperaan – matka musiikkiteatterin huipulle. Teoksessa P. Koski ja M. Palander (toim.) Kansaa teatterissa – Helsingin Kaupunginteatterin historia. Helsinki: Like Kustannus Oy. 271-287.

McLee Grody, S. & Daniels Lister, D. 1996. Conversations with choreographers. Portsmouth: Heinemann.

Monni, K. 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy? – Pohdintoja tanssinajattelun taustoista. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like Kustannus Oy, 233-241.

Paavolainen, K. 2011. Laulujen dramaturgiset tehtävät kolmen eri aikakauden musikaaleissa – West Side Story, Company ja The Phantom of The Opera. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Pihanen, J. 2017. Dadaa vai Tukkipokea – Kesäteatterikävijän valintaprosessiin vaikuttavat tekijät Suomessa. Lahden ammattikorkeakoulu. Musiikin koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Saaranen-Kauppinen, A. & Puusniekka, A. 2006. KvaliMOTV - Menetelmäopetuksen tietovaranto. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto. Viitattu 31.3.2019. https://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L7_3_4.html.

Seppälä, M. 2010. Viihdettä ja uusia medioita. Teoksessa M. Seppälä ja K. Tanskanen (toim.) Suomen teatteri ja draama. Helsinki: Like Kustannus Oy, 272-274.

Stroman, S. 2001. The Broadway musical. Teoksessa D. Nagrin (toim.) Choreography and the Specific Image. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Teatteri & Tanssi 2013. Mitä on koreografia? Mikä on tanssia? Viitattu 27.2.2019, <http://www.teatteritanssi.fi/4926-mita-on-koreografia-mika-on-tanssia/>.

Valamies, H. 2005. Musiikki soittaa tunteita. Viitattu 19.3.2019, https://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/musiikki_soittaa_tunteita.

Väliahde, E. 2019. Musiikkiteatteri nyt. Viitattu 28.3.2019. <https://www.facebook.com/eriikka.vahde/posts/10160529526128682>.

Haastatteluaineisto

Karlenius, K. 2018. Tanssitaiteilija. Helsingin Kaupunginteatteri. Haastattelu 29.12.2018. Tekijän hallussa.

Muranen, M. 2018. Ohjaaja. Haastattelu 28.12.2018. Tekijän hallussa.

Wäre, R. 2019. Koreografi, ohjaaja. Haastattelu 13.1.2019. Tekijän hallussa.