

Opinnäytetyö  
Esittävän taiteen koulutusohjelma  
Tanssin suuntautumisvaihtoehto  
2011

Laila Luukkonen

# LIIKEIDEA

– lähestymistapoja koreografiointiin



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävän taiteen koulutusohjelma | tanssin suuntautumisvaihtoehto

Kevät 2011 | 29

Ohjaajat Tarja Yoken, Katja Korpi

Laila Luukkonen

## LIIKEIDEA – LÄHESTYMISTAPOJA KOREOGRAFIOINTIIN

Tämä kirjallinen tutkielma on osa Turun ammattikorkeakoulun tanssinopettajan (AMK) tutkintoon sisältyvää opinnäytetyökokonaisuutta. Taiteellinen osa opinnäytetyöstä on viidelle tanssijalle tehty koreografia KNOT.

Tässä tutkielmassa pohditaan koreografioinnin eri työskentelytapoja ja syitä. Aihetta lähestytään tarkastelemalla erilaisia lähestymistapoja koreografiointiin. Työ on kirjoitettu nykytanssin näkökulmasta.

Tutkielman alussa määritellään sanat koreografia, koreografi ja tanssija. Yleisen määrittelyn jälkeen tarkastellaan koreografian, tanssijan ja katsojan rooleja taiteellisessa prosessissa. Tämän jälkeen siirrytään tarkastelemaan erilaisia lähestymistapoja koreografioimiseen. Koreografisten lähestymistapojen jälkeen tutkielmassa käsitellään koulutuksen ja koreografian välistä suhdetta ja pohditaan koulutuksen tarpeellisuutta. Esille nousee myös koreografian työssä tärkeinä pidetyt taidot.

Lähestymistapojen lisäksi tutkielmassa nostetaan esille motiivit koreografioiden takana. Koreografian taustamotiiveiksi nostetaan liike itsessään sekä katsojaan vaikuttaminen. Lopuksi kirjoittaja pohtii opinnäytetyönsä taiteellisen osion vaihteita ja peilaa omaa lähestymistapaansa koreografiointiin kirjoittamansa kautta.

ASIASANAT:

Koreografiointi, koreografia, nykytanssi, koreografi, koulutus, motiivi

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Department of Dance

Spring 2011 | 29

Instructors Tarja Yoken, Katja Korpi

Laila Luukkonen

## MOVEMENT IDEA – APPROACHES TO CHOREOGRAPHING

This study is written as partial fulfillment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences. The artistic choreographic part of the degree is a performance work for five dancers named KNOT.

This thesis is focused upon why people make choreographies and why the author of this work choreographs. The aim of this study is to examine how choreographing and its roles have developed and changed by researching different approaches and personalities. The focus of this study is in contemporary dance.

Chapter one is the introduction. In the second chapter the writer specifies what choreography is and who are the choreographer, the dancer and the spectator in the artistic process. In the third chapter the author explores different approaches to choreographing, and mirrors her own way of working through these approaches. Chapter four is about choreographing and education: the writer discusses the relationship and balance between choreography and education. This will highlight the kind of knowledge a choreographer needs in his/her work.

Chapter five explores the motives behind choreographies. Why make choreographies? In chapter six the author mirrors her own way to choreograph through this written part of her thesis. She also reflects on the working process of her final artistic work. The last section is the conclusion of this research.

### KEYWORDS:

Choreographing, choreography, contemporary dance, choreographer, education, motive

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 KOREOGRAFIAN MÄÄRITELMÄ</b>	<b>6</b>
2.1 Roolit koreografisessa prosessissa	6
2.1.1 Koreografi	7
2.1.2 Tanssija	8
2.1.3 Katsoja	8
<b>3 KOREOGRAFIOINNIN MUUTTUMINEN JA KEHITYS</b>	<b>10</b>
3.1 Koreografisia lähestymistapoja	10
3.1.1 Liike tanssin materiaalina ja ilmaisukeinona	11
3.1.2 Improvisaatio	13
<b>4 KOULUTUS JA KOREOGRAFIA</b>	<b>16</b>
4.1 Koreografin taidot	17
<b>5 KOREOGRAFIAN MOTIIVEJA</b>	<b>19</b>
5.1 Liike	19
5.2 Koreografian kautta vaikuttaminen	20
5.3 Katsojan tulkinta	21
<b>6 LÄHESTYMISTAPANI KOREOGRAFIAAN</b>	<b>23</b>
6.1 Opinnäytetyöni taiteellinen osio KNOT	24
<b>7 POHDINTA</b>	<b>26</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>28</b>

# 1 JOHDANTO

Koreografioinnin keinot muovautuvat alati käyttäjiensä käsissä, kuten taiteen tekemisen keinot yleensäkin. Myös koreografioinnin lähtökohdat ja tulokset ovat aina erilaiset. Tutkielmani tarkastelee miten ja miksi ihmiset koreografioivat. Näkökulmana käytän nykytanssin koreografiointia ammattikentällä. Koreografian tekemisestä käytän termiä koreografioida.

Motiivini aihetta kohtaan syntyi halusta löytää kirjallista tietoa koreografisiin lähestymistapoihin ja sitä kautta opetella sanallistamaan omaa koreografista prosessiani. Aloitan työni tarkastelemalla sanaa koreografia: miten sitä määritellään ja miten minä määrittelen sen. Tämän jälkeen siirryn tutkimaan miten koreografioita tehdään ja miksi niitä tehdään. Koreografioiden takana olevat motiivit nousivat tutkielmassani yhdeksi osa-alueeksi katsojana saamieni kokemusten pohjalta. Motiivien kautta minulle heräsi myös kysymys kenelle koreografia tehdään ja kenen näkökulmasta koreografiaa voidaan sanoa onnistuneeksi tai epäonnistuneeksi? Mietittyäni onnistumisen arviointia ja arvottamista tulin kuitenkin siihen tulokseen, että sen lähempi tarkastelu työssäni olisi turhaa. Koulumaailmassa pitkään olleena huomaan ajattelevani jo automaattisesti arviointia ja arvottamista. Taiteen arvottaminen ei kuitenkaan hyödytä ketään, sillä eri ihmiset arvostavat eri asioita.

Kirjoitan erilaisista koreografisista lähestymistavoista, minkä jälkeen syvennyn pohtimaan, miksi erilaisiin työtapoihin päädytään. Toisten motiivien pohtiminen johtaa luontevasti tarkastelemaan myös omia syitäni koreografioida. Sivuan työssäni sitä miten koreografiksi tullaan: synnyttääkö vai kasvetaanko taiteilijaksi? Esille nousee myös koreografian taito-aspekti: millaisia taitoja koreografilta odotetaan? Työn loppupuolella pohdin tarkemmin omaa tämänhetkistä tapaani koreografioida ja pohdin opinnäytetyöni taiteellista osiota peilaamalla sen prosessia kirjalliseen osiooni. Kirjoitukseni pohjaa käytettyyn lähdekirjallisuuteen ja omiin kokemuksiini katsojana ja tanssialaa opiskelevana henkilönä.

## 2 KOREOGRAFIAN MÄÄRITELMÄ

Tanssin sanallistamista pidetään haastavana (Jyrkkä 2005, 8–9). Koen samoin, mutta Soili Hämäläisen (1999, 77) tavoin uskon, että tanssin sanallistaminen ja siitä keskusteleminen kehittää puhujaansa niin katsojana kuin tekijänä. Aloitin tutkielmani perehtymällä koreografiaan sanana: mikä on koreografian etymologinen alkuperä, miten sitä on määritelty historiassa ja kuinka minä määrittelen sen.

Koreografia on johdettu kreikan kielen sanoista khoreia, ”tanssi” ja graphein, ”kirjoittaa” (Online Etymology Dictionary, 2010). Ennen sanalla koreografia on siis viitattu tanssin muistiin merkitsemiseen eli notaatioon, kun nykyään sen yleisesti katsotaan tarkoittavan taiteellisen työn lopputulosta: teosta (Iso Sivistyssanakirja WSOY 2005). Doris Humphreylle (1895–1958) koreografia oli tanssin tekemisen taidetta. Robert Dunn määritteli vuonna 1986 koreografian tarkoittavan ruumiillistettua kirjoitusta. (Preston-Dunlop 1998a, 389.) Hämäläinen (1999, 32) mieltää koreografian käsitteenä sisältävän sekä prosessin että valmiin teoksen. Hänelle koreografia on myös liikkeen tuottamista. Itse määrittelen koreografian tarkoittavan ensisijaisesti valmista, taiteellista teosta.

### 2.1 Roolit koreografisessa prosessissa

Tanssi kuuluu esittävän taiteen alle. Esittävässä taiteessa on tekijä, esittäjä ja vastaanottaja: tanssissa koreografi, tanssija ja katsoja. Koen, että nykyään koreografian tekoprosessissa tanssijan ja koreografian roolien ero ei ole enää niin selvärajainen kuin ennen: tanssija voi olla koreografian työskentelytavoista riippuen myös tekijä, joka antaa oman panoksensa teokseen esimerkiksi luomalla liikemateriaalia. Tanssijat eivät ole enää vain koreografian käytettävissä oleva muovailtava massa, vaan entistä konkreettisemmin osana teoksen luomisprosessia ja lopputulosta. Vaikka tanssijan ja koreografian roolit ovat

yhdentyneet, koen lopullisen vastuun teoksesta olevan silti koreografilla, jos tällainen henkilö teokselle on nimitetty.

### 2.1.1 Koreografi

Koreografi tarkoitti vielä 1700-luvulla henkilöä, joka kirjoitti tai tulkitsi tanssinotaatiota (vrt. luku 2 Koreografian määritelmä). Vasta saman vuosisadan lopulla koreografin työnkuva alkoi eriytyä tarkoittamaan myös tanssien sommittelijaa. (Suhonen 2005.) Tuohon aikaan kyse oli tosin baletin sommittelusta, sillä moderni tanssi kehittyi vasta 1900-luvun alussa. Nykyään asioita yksinkertaistaen voidaan ajatella, että koreografi on se henkilö, joka tekee tanssiteoksen. Jane Dudleyn (ks. Preston-Dunlop 1998a, 85) mukaan monet nykykoreografit pitävät kuitenkin enemmän nimityksestä tanssin tekijä. Luulen tämän johtuvan siitä, että nykyään monet teokset osallistavat koko työryhmän taiteelliseen tekoprosessiin, jolloin koreografi saattaa haluta häivyttää nimikkeen tuomaa autoritääristä asemaansa. Tanssin tekijänä koreografi voi tuntea olevansa tasavertaisempi muiden kanssa. Vaikka työskentely olisi kuinka demokraattista tahansa, lopullinen päätäntävalta ja vastuu ovat silti tällä tanssin tekijällä, ellei koreografian tekijöiksi ole ilmoitettu koko työryhmää. Työryhmän kaikkien jäsenten ollessa koreografeja, voivat tekijänoikeusasiat muodostua ongelmaksi: kenelläkään ei ole yksinoikeutta teokseen (Suhonen 2005).

Howard Gardner (ks. Hämäläinen 1999, 32) kiteyttää taiteilijan taiteellisessa tekoprosessissa tekijäksi, esittäjäksi, yleisöksi ja kriitikoksi. Hämäläinen (1999, 30–33) sanoo tämän roolierittelyn sopivan hyvin myös koreografin eri rooleihin koreografian tekoprosessissa. Nämä neljä roolia kuvastavat sitä, kuinka koreografin pitää olla työnsä keskellä sekä subjektiivinen että objektiivinen. Koreografi luo liikkeen sisältään (subjektiivista), mutta hänen täytyy arvioida sitä ulkopäin (objektiivista). Tanssin tarkastelu onnistuu kunnolla vasta, kun koreografi on siirtänyt luomuksensa toiseen kehoon, sillä omaa tanssiaan ei voi koskaan nähdä täysin. Työskennellessäni koreografian parissa tiivisti, koen yleensä jossain vaiheessa ”sokeuden”: ulkopuoliseksi, objektiiviseksi ensi

kertaa näkeväksi katsojaksi asettuminen tuntuu vaikealta, kun teoksen on nähnyt monta kymmentä kertaa.

### 2.1.2 Tanssija

Perinteisesti ajatellaan, että tanssija on se henkilö, joka tanssii koreografian. Tanssija herättää koreografian lavalla eloon tulkitessaan teosta koreografian haluamalla tavalla. Monica Parkerin (ks. Preston-Dunlop 1998a, 157) mielipide tanssijan roolista koreografian ovimattana kuvastaa mielestäni erinomaisesti sitä, miten tanssijan ja koreografian välinen suhde voidaan mieltää. Nykyään ainakin Suomessa korostetaan kuitenkin yhä enemmän tanssijan omaa taiteilijuutta, mikä kertoo tanssijan roolin asennemuutoksesta. Tällaisessa ajattelumallissa Yolande Snaithin (ks. Preston-Dunlop 1998a, 108) mukaan tanssija nähdään itsessään materiaalina, mikä tarkoittaa, ettei tanssija ole pelkkä liikkeen tulkitsejä ja koreografian työkalu, vaan mahdollisuuksien mukaan jopa teoksen lähtökohta. Ashley Page (ks. Preston-Dunlop 1998a, 423) sanoo tanssijan ja koreografian yhteistyössä koreografian tekevän kuitenkin viime kädessä päätökset siitä, mitä tanssijan luomasta materiaalista käytetään ja miten käytetään. Itse samaistun vahvasti Snaithin ajatusmalliin, jossa tanssijat otetaan persoonina huomioon koreografiassa. Eri tanssijoiden kanssa tulee erilainen teos. Tähän vaikuttaa henkilökemioiden lisäksi jokaisen tapa liikkua ja tulkita liikemateriaalia. Koreografian kehittymisen kannalta minulle on hedelmällistä tehdä erilaisia kokeiluja tanssijoiden avulla ja kanssa.

### 2.1.3 Katsoja

Katsojalla on tanssissa oma roolinsa, sillä tanssi on esittävän taiteen muoto. Ilman katsojaa ei ole esitystä. Monta katsojaa muodostaa yleisön. Yleisö on koreografian vastaanottaja ja tulkitsejä. Jokainen koreografian katsoja tulkitsee teoksen omista lähtökohdistaan, mikä tarkoittaa, että yhdellä teoksella on monia tulkintoja (Preston-Dunlop 1998b, 8). Vaikka koreografilla on oma ajatuksensa ja ideansa koreografiastaan, se saattaa poiketa katsojan tulkinnasta täysin.

Katsojan rooli esityksessä voi olla puhtaasti vastaanottaja tai teokseen konkreettisesti osaa ottava tekijä. Osallistavat esitykset, jossa osaa tai koko yleisöä voidaan esimerkiksi pyytää lavalle kesken esityksen, tuovat mukaan uuden ainesosan teokseen. Lapsille suunnatuissa teoksissa lapset lähtevät poikkeuksetta helposti ja varauksetta mukaan. Aikuisten mukaan saaminen ainakin Suomessa toimii sen sijaan vaihtelevasti. Katsoja ahdistuu helposti uudesta roolistaan, jos osallistuminen on pakotettua ja tulee täytenä yllätyksenä.

### 3 KOREOGRAFIOINNIN MUUTTUMINEN JA KEHITYS

Tanssitaide, kuten muutkin taidemuodot, ottaa vaikutteita ympäristöstään. Koreografian lopulliseen muotoon vaikuttaa olennaisesti se, mitä koreografi pitää koreografiassaan tärkeänä. Saman aikakauden koreografit antavat painoarvoa eri asioille, mikä heijastuu erilaisina lähestymistapoina koreografioimiseen. Ajan kulttuuri ja esteettiset käsitykset vaikuttavat silti kaikkiin jollain tapaa. (Hämäläinen 1999, 33.) Jos ajan hengellä on vaikutusta koreografian lopputulokseen, voidaan ajatella, että koreografiat ovat olleet erilaisia 60-luvulla verrattuna nykypäivään. Jos koreografiat ovat olleet erilaisia tuolloin, ovatko koreografiset työtavat myös muuttuneet?

#### 3.1 Koreografisia lähestymistapoja

Koreografisia lähestymistapoja tuntuu olevan yhtä paljon kuin koreografeja. Perussääntönä kuitenkin on se, että itselleen toimivat työskentelytavat voi oppia vain koreografioita tekemällä. Pohjalla oleva tanssitekniikka antaa liikesanaston, jota voi halutessaan käyttää apuna. (Hämäläinen 1999, 266.) Monet koreografit puhuvat kuitenkin oman, uniikin liikekielen luomisesta, joka vaatii myös koreografian teoksissa tanssivalta tanssijalta enemmän perehtymistä. Sattumamenetelmissä luotetaan liikkeen voimaan, kun taas ns. prosessorientoituneessa mallissa (Hämäläinen 1999) prosessi on keskiössä.

Prossessorientoituneessa mallissa lähtökohtana on ajatus siitä, että koreografisessa prosessissa matka on merkityksellisempi kuin lopputulos. Improvisaatio ja erilaiset liikekokeilut ovat keskeisiä työskentelymuotoja, sillä näin koreografian kasvualusta pysyy mehevämpänä. Pyrkimys on välttää luovan prosessin arvottamista hyväksi tai huonoksi ja antaa teoksen syntyä ilman tietoisia valintoja esimerkiksi mielikuvien pohjalta. Näin koreografia löytää oman muotonsa pakottamatta. (Hämäläinen 1999, 96–105.)

Tämä työskentelytapa vaatii niin koreografilta kuin mahdollisilta työryhmän tanssijoilta kärsivällisyyttä ja luottamusta puolin ja toisin. Kuten useimmissa

projekteissa, vastaan tulee yleensä lukkoja ja haasteellisempia hetkiä. Prosessorientoitunut lähestymistapa kuulostaa stressaavalta, mutta toisaalta varmasti myös palkitsevalta. Useammalle ihmiselle tehtävässä koreografiassa minulle olisi haasteellista yrittää olla tekemättä päätöksiä, sillä pidän koreografisten päätösten tekemisestä. Soolokoreografian teossa tämä lähestymistapa sen sijaan saattaisi olla itsetutkiskeluun kannustavampi ja uusia asioita oivaltavampi tapa työskennellä.

### 3.1.1 Liike tanssin materiaalina ja ilmaisukeinona

Koreografiseen lähestymistapaan vaikuttaa olennaisesti se, miten koreografi lähestyy liikettä: onko liike itsessään koreografian aihe, vai toimiiko liike koreografian välineenä ilmaista jotain. Yhdysvaltalaisen tanssijan ja koreografian opettajan Doris Rudkon (ks. Preston-Dunlop 1998a, 564) mukaan abstraktin tanssin muodossa ei tutkita inhimillisiä tunteita tai ihmisen käytöstä. Kuten abstraktissa maalaustaiteessa, tanssin tarkoitus ei ole ilmentää mitään todellisen maailman kohteita, vaan lähtökohtana voi olla esimerkiksi yksittäinen väri tai geometrinen kuvio. Tässä lähestymistavassa geometrisen kuvion käyttö voi tulla ilmi esimerkiksi tanssijoiden tilaradoissa. Tilaradoilla tarkoitan tanssijoiden reittejä liikkua tilassa. Abstraktissa tanssissa liike itsessään on tanssin materiaalia, eikä tanssin tarkoitus ole varsinaisesti kertoa mitään. Tilan käyttö, ajankäytön varioiminen ja liikkeiden voimakkuuden ja virtauksen vaihtelu luovat koreografian.

Postmodernistisen tanssin yhtenä avainilmiönä pidetään koreografioiden monimerkityksellisyyttä, mikä mahdollistaa katsojien erilaiset tulkinnat teoksista (Lehikoinen 1998). Kertovan tanssin pyrkimyksenä on välittää jotakin katsojalleen. Tällöin liike toimii ilmaisukeinona koreografian idean välittämiseksi. Koreografia voi esimerkiksi lähestyä jotain arkipäivän tapahtumaa liikkeellisesti niin, että koreografia on heijastus todellisuudesta. Tarkoituksena ei ole imitoida arkipäivän tapahtumaa, vaan lähestyä todellisuutta liikkeen kautta. Kertovassa tanssissa tanssija saattaa myös olla jonkinlainen hahmo, jonka tapa olla ja liikkua on olennaista koreografian teeman tai aiheen kannalta.

Tanssiteatteri kattaa alleen paljon. Marjo Kuuselan (1998) mukaan tanssiteatteria syntyy, kun liike järjestetään ilmaisun tai inhimillisen toiminnan välineeksi. Eurooppalaisen tanssiteatterin yhtenä merkittävimpänä kehittäjänä pidetään saksalaista Pina Bauschia (1940–2009), joka saattoi yhdistää perinteiseen tanssiin esimerkiksi elokuvaa, puhetta, tai rekvisiittaa. Bauschia kiinnosti, mikä sai ihmisen liikkumaan. (Suhonen 1991,170–171.) Bauschin teosten rakenne muistutti useimmiten musiikin tai elokuvan rakennetta. Kyseessä ei siis ollut kronologisesti etenevä juonellinen tarina, vaan teos, jonka perusidean ympärillä liikkui erilaisia teemoja välillä jopa samanaikaisesti. (Makkonen 1996, 177.)

Tanssiteatteri voi ottaa mukaansa myös pantomiimia, jossa tanssiin yhdistetään eleitä ja ilmeitä. Pantomiimi on ilman puhetta tapahtuvaa imitointia todellisista asioista, kuten esimerkiksi sydämen lyönneistä tai hiusten kampaamisesta. Itse miellän tanssiteatterin tanssiksi, joka käyttää hyväkseen teatterin elementtejä. Samassa teoksessa voi yhdistyä liikkeen ja musiikin lisäksi puhe, laulu sekä lavasteiden käyttö.

### **Merce Cunningham ja sattumamenetelmät**

Merce Cunningham (1919–2009) oli yksi amerikkalaisen modernin tanssin pioneereista, jolle tanssi merkitsi liikkumista tilassa ja ajassa. Koreografina hän löysi ja kehitti itselleen toimivimman työskentelymuodon: sattuman. Cunningham löysi sattuman kautta koreografioinnin säveltäjä John Cagen (1912–1992) vaikutuksesta (Honkanen 1998). Cage ja Cunningham työskentelivät tiiviissä yhteistyössä aina Cagen kuolemaan saakka. Seuraavaksi esittelen lyhyesti yhden Cunninghamin sattumamenetelmistä. Cunningham (1955) määrittelee kolme peruselementtiä, jotka kuuluvat tanssiin: liike, aika ja tila. Jokaiselle elementille on oma taulukko, joiden avulla päätökset syntyvät. Päätös syntyy heittämällä kruunaa tai klaavaa. Ensimmäinen kolikko ”näyttää” liikkeen liiketaulukosta, minkä jälkeen valitulle liikkeelle valikoituu kesto. Tämän jälkeen löytyy tila, jossa liike tehdään (näyttämö- tai esiintymistila), ja lopuksi määräytyy liikkeen suunta tilassa.

Cunningham ajatteli, ettei ollut olemassa absoluuttista tilaa tai aikaa, vaan nämä edellä mainitut kaksi elementtiä määräytyivät kolmannen tekijän, liikkeen, avulla. Jokainen paikka tilassa oli samanarvoinen, mikä tarkoitti käytännössä sitä, että jokaisessa kohtaa tilaa pystyi tanssimaan. Edes musiikki ei saanut määrätä koreografiaa, jolloin tanssijat saattoivat kuulla musiikin ensi kertaa vasta esiintyessään. (Makkonen 1996, 139.)

Cunninghamin ensimmäinen täysin sattumamenetelmällä tehty teos, Suite by Chance, sai ensi-iltansa maaliskuussa 1953 (Kam 2005). Samana vuonna ilmestyi myös teos nimeltään ”Dime A Dance”, jossa yleisö maksoi kymmensenttisen saadakseen ottaa kortin pakasta. Korttien nostojärjestys määräsi eri tanssiosoiden järjestyksen, minkä takia jokainen esitys oli erilainen. Tämä kyseinen teos oli Cunninghamin vastaus 50-luvulla vallinneisiin improvisaatio-trendeihin. (Hodson 1986.) Sattumamenetelmällä koreografioitua teosta ei tule kuitenkaan sekoittaa improvisaation kanssa. Kun päätökset on tehty esimerkiksi kolikkoa heittämällä, ne ovat pysyviä. Cunningham (1955) käytti koreografisena työmuotona sattumaa, koska sen avulla hän tunsu olevan paremmin yhteydessä luontoon. Häntä ei kiinnostanut jäljitellä todellista maailmaa, koska sen mielikuvituksella ei ollut rajoja kuten hänellä. Hän siis halusi häivyttää omaa koreografista leimaansa. Sattuman kautta koreografioinnista tuli kuitenkin hänen koreografinen leimansa.

### 3.1.2 Improvisaatio

Improvisaatio nousi esille 1920–30-lukujen keskieuropalaisessa modernissa tanssissa (Suhonen 2005). Nykypäivänä se ei ole enää vain korostunut tietyissä piireissä, vaan se on vakiinnuttanut asemansa yhtenä koreografisena työmenetelmänä. Syy lienee siinä, että improvisaatiossa piilee runsaasti erilaisia vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia työskennellä.

Improvisaatiota on yhä enenevässä määrin alettu nähdä mahdollisuutena oppia ja syventää ajattelua toiminnassa / toiminnan kautta. Improvisaatio ei ole enää vain oletus nyhjäistä tyhjistä tai valinnasta tehdä paremman puutteessa ”äkkiä vain jotakin kun muuta ei ehdi”. (Lindy 2009)

Improvisaatiota voi käyttää muun muassa teoksen oikeanlaisen liikekielen löytämiseen, tanssijoiden yhteisen sävelen löytämiseen tai rakenteellisena osana koreografiaa. Viimeisimpänä mainitun vaikeus piilee siinä, miten koreografi onnistuu rakentamaan koreografian sisällä olevan improvisaatio-osan toimivaksi timantiksi. Kuinka säilyttää improvisaation spontaanius, mutta samalla varmistaa onnistuminen jokaisessa esityksessä?

Koreografia voi olla myös rakenteeltaan niin sanottu strukturoitu improvisaatio. Dorothy Maddenin (ks. Preston-Dunlop 1998a, 345) mukaan strukturoidussa rakenteessa määrätään jonkinlaiset löyhät kehykset työryhmän sisäisesti. Kehyksinä voivat olla esimerkiksi yhteiset säännöt tai liikkeelliset vihjeet eri osioiden siirtymissä. Tämänkaltaisessa rakenteessa koko teos elää lievässä muutostilassa. Riskejä esimerkiksi jännitteen säilyttämisessä varmasti on, mutta toisaalta esitys säilyttää tuoreutensa. Täysin improvisoidussa esityksessä mitään ei ole sovittu ennalta. Jos koreografia on täysin improvisoitu, ei teosta voi kukaan yksittäinen henkilö koreografioida etukäteen. Koreografia ottaa oman, uuden muotonsa jokaisessa esityksessä esittäjiensä kautta.

Yksi amerikkalaisen modernin tanssin pioneereista, Robert Ellis Dunn (ks. Hämäläinen 1999, 58–61), käytti improvisaatiota yhtenä tärkeimpänä työmetodina opettaessaan koreografiointia. Erilaiset kokeilut olivat tärkeitä, sillä sitä kautta koreografi oppi uusia tapoja työskennellä. Dunnille improvisaatio saattoi olla niin päämäärä kuin keino päästä päämäärään.

Koen improvisaation harjoittamisen jo sinällään kehittävän omaa liikkumistani eteenpäin. Koreografisen prosessin osana improvisaatio on minulle tanssin tekijänä sekä onni että murhe. Käytän improvisaatiota luodessani materiaalia, joka toisinaan toimii sellaisenaan työn alla olevassa koreografiassa. Yleensä materiaali kuitenkin kaipaa jalostamista, joka tapahtuu yhdessä mahdollisen työryhmän kanssa. Tuskallisimpana koen ne hetket, jolloin saan työryhmäni tanssijoista ulos jotain todella hienoa teettämäni improvisaatioharjoitteen kautta, mutta en tiedä, miten saisin sen siirrettyä teokseen. Olen Hämäläisen (1999, 79) kanssa samaa mieltä siitä, että improvisaatio on parhaimmillaan ilman kriittistä arviointia, jolloin se ”auttaa koreografia pääsemään kosketuksiin luovan

prosessinsa kanssa”. Hurjimmat liikeideat tuntuvat syntyvän liikoja miettimättä, mutta päästäessään itsensä liikkumaan vapaasti liikkeen mukana on välillä vaikea muistaa, mitä tuli ja erityisesti miten tuli tehtyä. Peilistä katsominen vie pois improvisaation vapaasta liikkeen tuottamisesta, sillä luova prosessi ja peilin kautta tapahtuva arviointi eivät voi tapahtua samanaikaisesti (Hämäläinen 1999, 76). Improvisaatiotaltioinnin kautta materiaalin etsiminen on hankalaa, koska vapauden ja rentouden kautta tulleet liikeradat on vaikeaa löytää jälkikäteen.

## 4 KOULUTUS JA KOREOGRAFIA

Voiko koreografiointia opettaa, vai tappaako koulutus luovuuden? Perinteisen käsityksen mukaan koreografiksi opitaan ja kasvetaan niin sanotun mestari-kisälliiden kautta. Tämä tarkoittaa sitä, että tanssija oppii koreografioinnin tanssijan työn kautta työskennellessään eri koreografien kanssa (Hämäläinen 1999, 14–15). Monet koreografit ovat jopa sitä mieltä, että koreografioinnin opettaminen koulussa on turhaa.

Yleisesti tanssin kentällä pidetään edelleen suotavana, että koreografilla on kokemusta myös tanssijana toimimisesta (Suhonen 2005). Meklin (2009) kirjoittaa Teatterikorkeakoulun Internet-sivuilla monien koreografien maisterintutkintoon hakeutuvien ihmisten suorittaneen ensin tanssin kandidaatin opinnot samassa oppilaitoksessa. Teatterikorkeakoulu on ainoa Suomessa oleva yliopistotasoinen taidekorkeakoulu ja tästä johtuen myös ainoa paikka, jossa on mahdollisuus opiskella koreografiksi maisteritasolla. Kouluttaminen on aloitettu vuonna 1983 tanssitaiteen laitoksen perustamisen yhteydessä. (Teatterikorkeakoulu 2010.) Hämäläinen (1999,42) edustaa sitä koulukuntaa, jonka mukaan koreografiointia on syytä opettaa, sillä ”ilman koulutusta luovaa potentiaalia jää paljon käyttämättä”. Koreografiointia voi siis oppia, ja tästä syystä sitä tulee myös opettaa. Mutta tarkoittaako tämä käytännössä myös sitä, että kaikki tanssialalla toimivat ovat potentiaalisia koreografeja, jotka vain tarvitsevat rönsyilevän luovuutensa kanavointia koulutuksen keinoin?

Yhdysvaltalainen koreografi Murray Louis (ks. Preston-Dunlop 1998a, 390) sanoo, että luovuus on lähde ja koreografia taito. Uskon, että koulutuksesta on hyötyä, mutta toisilla ihmisillä on enemmän luontaisia kykyjä koreografian tekoon. Koulutus tarjoaa työkalut koreografiseen prosessiin, mutta jos koreografilla ei ole mitään sanottavaa esimerkiksi liikkeestä tai ympäröivästä maailmasta, on koreografia mielestäni yleensä mitätön.

#### 4.1 Koreografin taidot

Hämäläinen (1999, 65, 266) määrittelee väitöskirjassaan koreografin tärkeiksi työkaluiksi ja taidoiksi ymmärryksen tanssin eri elementeistä, kuten liiketekijöistä ja -laaduista. Tärkeiksi taidoiksi hän nostaa myös ymmärryksen tanssin muotoamisesta ja intuition käyttämisestä. Mielestäni koreografille on myös tarpeellista olla anatomista tietoutta ihmiskehosta. Jos koreografilla on kokemusta tanssijana, hänelle on muodostunut yleensä niin kutsuttua hiljaista tietoa omasta kehostaan, mutta käytännön tasolla tietotaso saattaa olla vajavainen. Tiedonpuutteesta voi seurata hankaluuksia työprosessissa, jos ei ymmärrä mitkä liikkeet on mahdollista tehdä ja miten liikkeet tehdään ilman loukkaantumisia.

Koreografin taidoista puhuttaessa ei pidä unohtaa musiikkia. Koreografin taito työskennellä säveltäjän tai muusikon kanssa ei ole itsestäänselvyys. Tällöin puhutaan yhteistyöstä: säveltäjä tai muusikko tuo oman panoksensa teokseen. Koreografi pyrkii välittämään teoksen ideat muusikolle, joka tulkitsee ne omalla tavallaan. Yhteistyö voi toimia myös niin, että koreografi saa idean teokseen säveltäjän tekemästä musiikista. Äänimaailma ja tanssi ovat teoksen itsenäisiä osia, mitkä hyvän yhteistyön tuloksena toimivat yhteen.

Entä mikä merkitys on koreografin musiikkitietoudella, musikaalisuudella tai käsityksellä ajasta? Toisin kun baletissa, jossa koreografia seuraa lähes poikkeuksetta musiikin rakennetta, nykytanssissa on ollut paljon kokeiluja myös ilman musiikkia tai musiikin rakennetta vastaan. Musiikin poistamisen takana on ollut pyrkimys päästä eroon tanssin ja musiikin riippuvuussuhteesta ja korostaa näin tanssin itsenäisyyttä omana taidemuotonaan. Jos musiikkia tai ääntä teokseen ottaa, tulisi sillä olla mielestäni jonkinlainen yhteys tanssiin. Teoksessa käytetyn musiikin tai äänimaailman pitää olla perusteltua. Musiikin käyttö irrallisena taustaaänenä ilman todellista syytä tekee koko teoksesta rikkonaisen. En kuitenkaan tarkoita, että tanssin pitäisi kuvittaa musiikkia. Olen Hämäläisen (1999, 266) kanssa samaa mieltä siitä, että musiikin ja liikkeen yhdistäminen on taito. Pidän myös liikkeen ja hiljaisuuden yhdistämistä taitona. Liikkeen mielenkiintoinen rytmittäminen ja ajankäytön taito korostuvat

hiljaisuudessa, kun musiikki ei ole antamassa rytmiä. Kuuselan (1998) mukaan rytmin kokemiseen ei tarvita kuultua rytmiä. Moni koreografi käyttääkin hiljaisuutta tehokeinona koreografiassa. Moni katsoja mieltää tanssin ja musiikin kuuluvan yhteen, minkä takia musiikin puuttuminen koreografiasta saattaa aluksi ahdistaa. Useamman tämänkaltaisen teoksen nähtyään katsoja tottuu musiikittomuuteen.

Koreografin ryhmäpsykologiset ja pedagogiset taidot ovat tärkeitä onnistuneen työprosessin läpiviennin kannalta (Lehikoinen 1998). Ryhmäpsykologisilla taidoilla tarkoitetaan ymmärrystä ryhmän muodostumisesta ja toimimisesta. Koreografin on hyvä tiedostaa, että jokainen ryhmä muodostaa omat sääntönsä, joiden mukaan se toimii. Lisäksi jokaisella jäsenellä on oma roolinsa ryhmässä. Oman materiaalin siirtäminen toiselle on opettamista. Koska ihmiset oppivat eri tavoin, on pedagogisista taidoista hyötyä myös koreografisessa prosessissa. Jos koreografi pystyy sanallistamaan itseään ja liikemateriaaliaan, on työprosessi helpompi niin koreografiassa tanssivalle kuin koreografille itselleen.

## 5 KOREOGRAFIAN MOTIIVEJA

Jokaisen tanssin takana on aihe tai idea, mistä koreografia ja sen liikekieli kehittyvät. Idealla tai aiheella tarkoitetaan niin liikkeestä lähtevää kuin sanallista tai tunteesta tullutta ideaa. (Hämäläinen 1999, 37.) Mutta mikä on tämä koreografian idea teoksen takana ja mitä koreografialla halutaan välittää katsojalle? Mitä motiiveja löytyy teosten takaa?

### 5.1 Liike

Kiinnostus liikkeeseen liikkeen vuoksi nousi Banesin (ks. Hämäläinen 1999, 58) mukaan 1960-luvulla tanssijoiden keskuudessa. Tuolloin, mutta myös nykyään, oli paljon koreografeja, joiden mielestä liike itsessään oli mielenkiintoista, yksinään riittävää. Tausta-ajatuksena on, että tanssi ei tarvitse erityistä tarinaa tai teemaa, vaan liike ja liikkuminen muodostavat teoksen ydinajatuksen. Tällainen ajattelutapa näkyy myös muilla taiteenaloilla, kuten abstraktissa maalaustaiteessa ja musiikissa. Tätä mieltä oli esimerkiksi Merce Cunningham (1955), jonka mukaan tanssissa hyppy oli hyppy: tanssin merkitys oli tanssissa itsessään. Cunninghamin mukaan ihmisen keho kertoi enemmän kuin tiesi, jolloin ”tanssin alkukantaisetkin merkitykset tulivat tahtomatta ilmi tien ollessa vapaa.” Vuonna 1974 Cunningham kirjoitti tanssijoidensa olevan lavalla omana itsenään, ilman teeskentelyä: esittämisen sijaan he tekivät jotakin (Preston-Dunlop 1998a, 111). Cunninghamin ajatusmalli on kiinnostava ja inhimillinen. Kaiken takana ei tarvitse olla maailmaa räjäyttävää sanomaa. Koreografian pyrkimyksenä on tutkia miten ihminen liikkuu, eikä miksi ihminen liikkuu (vrt. 3.1.1 tanssiteatteri). Toisaalta, jos kaikki tanssiteokset olisivat puhtaasti liikettä liikkeen vuoksi, jaksaisiko katsojan mielenkiinto tanssia kohtaan pysyä teoksesta toiseen? Riittääkö tanssitaiteessa aina pelkkä liike? Mielestäni ei, mutta juuri tästä syystä taiteen monimuotoisuus on rikkaus – ei rasite.

Ihmisen erilaiset tavat liikkua antavat paljon mahdollisuuksia koreografointiin, mutta se on vain yksi puoli tanssitaiteesta. Jotkut koreografit painottavat välillä

liikaakin sitä, kuinka teos on liikelähtöinen ilman suurempaa tarkoitusta tai viestiä. Katsoja alkaa kuitenkin jollain tasolla tulkita liikettä, oli se kuinka abstraktia tahansa. Kuusela (1998) kirjoittaa katsojan pyrkivän yhdistämään liikkeen ihmisen inhimilliseen toimintaan, jos se suinkaan on mahdollista. Tästä seuraa, että koreografi saa tehdä paljon töitä saadakseen katsojan tulkitsemaan tanssia abstraktilla tasolla, sillä ”liikettä ei voi irrottaa sitä tekevästä ihmisestä”. Tanssi on esittävän taiteen muoto, joka kommunikoi katsojansa kanssa, halusi koreografi sitä tai ei. Koreografialla on viesti, vaikka se olisi kielletty. Katsojat ovat vastaanottajina, vaikka heidät olisi jätetty huomioitta, ja tanssijat lähettävät koreografian viestin, vaikka he olisivat vastahakoisia rooliinsa. (Preston-Dunlop 1998b, 10.)

## 5.2 Koreografian kautta vaikuttaminen

Motiivina koreografian tekemiseen voi olla vaikuttaminen katsojaan, tanssikenttään tai laajemmin yhteiskuntaan. Kuten muillakin taidemuodoilla, myös tanssin avulla voi ottaa kantaa niin isoihin kuin pieniin asioihin. Esimerkiksi koreografian yhteiskuntaa arvostelevan teoksen tausta-ajatuksena voi olla halu herättää keskustelua. Tanssiteatterin pyrkimys on yleensä kertoa todellisista asioista. Todelliseen elämään liittyvät aiheet ottavat kantaa tavalla tai toisella. Esimerkiksi Bauschin käyttämät aiheet yksilön alistamisesta ja ryhmän vallasta herättivät varmasti aikanaan keskustelua ympärillään.

Yleisesti tunnutaan ajattelevan, että vaikka nähdystä teoksesta puhuttaisiin negatiivisessakin sävyssä, se ei ole täysin epäonnistunut herätettyään keskustelua. Haluan uskoa, että järkytystä aiheuttaneidenkin koreografioiden takana on ollut enemmän halu herättää keskustelua ympärillään, kuin järkyttää katsojaa järkyttämisen ilosta tai julkisuuden kaipuusta. Esimerkiksi Ester Naparstokin (ks. Suhonen 2005) kerrotaan surreen vuonna 1945 sitä, ettei hän ollut onnistunut järkyttämään yleisöä mullistavalla syvällisyydellä tai täysin uudella tavalla tanssia. Yleisö tulkitsi koreografiat yleensä söpöiksi tai hyväksi yhteistyöksi tanssin ja musiikin välillä. Tässä kohtaa miellän, että koreografi on

tarkoittanut järkyttämällä katsojan maailmankuvan avartamista, ei järkyttämistä muuten vain.

Vaikuttamisen motiivi voi tulla ilmi myös koreografian yksinkertaisena haluna jakaa omia ajatuksiaan tai estetiikkaansa yleisön kanssa. Vaikuttaminen on onnistunut, jos katsoja vaikuttuu koreografiasta jotenkin. Vaikuttaminen voi olla yksittäinen ajatus, kysymys, samaistuminen tai esimerkiksi katsojan oman inspiraation herääminen.

### 5.3 Katsojan tulkinta

Olen kuullut monta kertaa sanottavan, että kaikki keskustelu on hyvästä. Voidaan mieltä, kenen näkökulmasta teos on onnistunut tai epäonnistunut: koreografian, kriitikon vai katsojan? Herää myös väijäämättä kysymys siitä, ketä varten koreografia on tehty: yleisölle, koreografille vai kenties työryhmälle? Itse en yleensä innostu teoksista, joissa koreografi tilittää henkilökohtaisen elämänsä ongelmat ja onnistumiset teokseen. Tietenkin omasta elämästään ja maailmankuvastaan ammennetaan ideoita teoksiin, mutta oman likasankonsa kaataminen yleisön niskaan itsetarkoituksena on epäreilua.

Koreografiaa ei tule kuitenkaan tehdä yleisön mieltymyksiä mieltien. Yleisön viihdyttäminen ei pitäisi olla taiteen tekemisen ykkösprioriteetti. Jos jatkuvasti mieltii, mistä yleisö mahtaisi pitää, voi olla melkein varma, että pieleen menee. Kaikkia ei voi koskaan miellyttää. Jos omista näkemyksistään pitää kiinni, on todennäköisempää, että katsomossa joku samaistuu tehtyyn koreografiaan.

Katsojat ovat yksilöitä. Chris Challis (ks. Preston-Dunlop 1998a, 559) kirjoittaa saman koreografian tarkoittavan eri asioita eri ihmisille eri aikakausina, joten yhden oikean tulkinnan etsiminen teokselle on toisarvoista. Katsoja tulkitsee teosta omista lähtökohdistaan. Liikkeen observointi ei onnistu kaikilta. Liikkeen vastaanottamiseen tarvitaan nähtyjä tanssiteoksia. Page (ks. Preston-Dunlop 1998a, 550) puhuu yleisön kouluttamisesta, jossa katsojalle epätavallisesta asiasta tulee vähitellen tavallista. Asteittain muuttuva käsitys herättää arvostuksen ja mielenkiinnon tanssia kohtaan. Tanssia tunteva saattaa erottaa

teoksen liikkeiden dynamiikan vaihtelut tai huomata tanssijoiden saumattoman ja sanattoman yhteistyön, mutta kokemattomalle katsojalle sama teos saattaa jättää aivan kylmäksi. Näkemällä tanssia oppii katsomaan tanssia.

## 6 LÄHESTYMISTAPANI KOREOGRAFIAAN

Olen liikelähtöinen koreografi. Ensin luon materiaalia yksin jostain inspiroituneena, jonka jälkeen tätä raakamateriaalia työstetään mahdollisen ryhmän kanssa. Liikeidea teokseen voi tulla melkein mistä tahansa: takana voi olla yhtä hyvin yksittäinen liike tai kysymys, piirretty kuva tai vaikka ääni. Inspiraatio, josta liikemateriaali on saanut alkunsa, ei välttämättä näy millään tavalla lopullisessa teoksessa. Koen luontevammaksi lähteä liikkeelle jostain teemasta, kuten esimerkiksi ihmisten välisten suhteiden tutkimisesta. Pelkän värin pohjalta koreografointi, tai liikkuminen liikkeen vuoksi eivät ole minulle ominaisia työtapoja ainakaan työprosessin alkuvaiheessa.

Koreografiani teemat tulevat yleensä esille joko heijastuksina tai kaikuina todellisesta maailmasta. Heijastuksella viitataan siihen, että tanssi saattaa heijastaa käsitystä esimerkiksi yksinäisyydestä, muttei konkreettisesti elehdi yksinäisyyttä imitaation keinoin (Foster 1986, 66). Koen lähestymistapani koreografiaan olevan lähinnä kertovaa tanssia, mutta haluan haastaa katsojan tekemään oman tulkintansa koreografiasta (vrt. 3.1.1 postmodernistinen tanssi). En koe välttämättömänä, että katsoja tulkitsee teosta tietyllä tapaa. Tärkeämpää on, että teos koskettaa jollain tapaa. Haluan koreografiani vaikuttavan, mutta pidän tätä mahdollisena, vaikkei yleisö näkisi teosta samoin silmin kuin minä. Katsojaan vaikuttamisen lisäksi minulle on tärkeää, että olen itse tyytyväinen koreografiaani.

Koreografioinnissa teemojen ja liikelähtöisyyden lisäksi minulle tärkeässä osassa ovat aina myös ihmiset, jotka työskentelevät kyseisen koreografian parissa. Pyrin etsimään ympärilläni ihmisiä, joiden kanssa yhteistyö sujuu, mutta pidän tanssijoiden yksilöllisistä eroavuuksista. Erilaiset yksilöt voivat luoda yhtenäisen, toimivan ryhmän. Koreografiani eivät yleensä kerro selkeää tarinaa alusta loppuun, mutta niissä esiintyvät tanssijat ovat usein sitäkin narratiivisempia. Raakamateriaalin työstäminen yhdessä esimerkiksi improvisaation kautta on minulle tärkeää. Teoksen jalostumisen kannalta

työprosessin keskellä tehtävät kokeilut ovat merkittävässä osassa: esimerkiksi usean henkilön liikuttaminen tilassa eri suuntiin eri ajoituksin on minulle haastavaa pelkästään pään sisällä tai paperilla. Luotan melko vahvasti intuitioon näiden kokeilujen keskellä.

Hämäläisen (1999, 270) mukaan koreografi saattaa tiedostamattaan valita itselleen aina samanlaisen työskentelytavan, joka ei kuitenkaan aina ole hedelmällisintä teoksen kannalta. Tunnistan tämän itsessäni erityisesti luodessani liikemateriaalia. Minulle on luontaisinta olla melko paikallaan suhteessa tilaan ja liikkua lähellä tai keskietäisyydellä kehostani. Tämän tiedostettuani olen yrittänyt päästä mukavuusalueeni ulkopuolelle. Seurauksena on useimmiten se, että liikemateriaalini liikkuu paljon tilassa ja on oivaltavampaa erityisesti ylävartalon käytön suhteen.

## 6.1 Opinnäytetyöni taiteellinen osio KNOT

Halusin tehdä opinnäytetyöni taiteellisen osan ryhmälle. Lopulliseen työryhmään tuli viisi naistanssijaa: kolme omalta vuosikurssiltani ja kaksi toiselta vuosikurssilta. Koreografia jakautuu viiteen osioon: esittäytymiseen, ryhmäkohtaukseen, duettoon, sooloon ja yhteenvetoon.

Inspiraationi liikemateriaaliin sain zen-kysymyksistä ”Miltä kuulostaa yksi taputtava käsi?” ja ”Jos metsässä kaatuu puu, mutta kukaan ei ole sitä kuulemassa, kaatuuko se silti?”. Tarkoitukseni oli puhtaasti inspiroitua liikkeellisesti näistä kysymyksistä, eikä yrittää löytää konkreettisia vastauksia. Liikemateriaalin ollessa jo jalostamisen alla teoksen ydinajatus oli minulle vielä epäselvä. Ongelmana oli, etten halunnut kertoa mitään yhtenäistä tarinaa, mutta halusin selkeän aiheen koreografialle. Jätin asian hautumaan. Jossain kohtaa harjoitusprosessia minulle valkeni tanssijoiden muistuttavan ennemminkin hyönteisiä kuin ihmisiä, mistä muodostui koreografiani ydinajatus. En usko, että jokainen katsoja mieltää teoksen tanssijat hyönteisiksi, mutta se ei ole olennaista. Olennaisempaa on nähdä viiden lavalla tanssivan olennon maailma ja heidän tapansa olla toistensa kanssa.

Liikemateriaali on pääosin minun luomaani, mutta joitakin osia on luotu strukturoitujen improvisaatioiden kautta. Kehykset improvisaatioiden ympärillä ovat olleet erilaisia. Esimerkkinä voin mainita yhden strukturoidun improvisaation, joka jäi lopulliseen koreografiaankin: siinä annoin jokaiselle tanssijalle ruumiinosan, joka tuli pyrkiä pitämään koko ajan kiinni itsessään, lattiassa tai toisessa tanssijassa. Koreografian muotoutumisen olennaisena osana olivat myös tanssijoilta poimitut liikkeelliset ideat, joita he antoivat minulle aluksi tiedostamattaan ja vahingossa.

Vaikka työskentely muusikon kanssa olisi ollut palkitsevaa, päätin heti ensimmäisten harjoitusten jälkeen ottaa valmiiksi nauhoitetun musiikin aikataulullisista syistä. Äänimaailmassa päädyin käyttämään musiikkia ja tanssijoiden ääntä. Tanssijoiden äänenkäyttö on ajoittaista, jolloin koen äänimaailman olevan tyhjempi. Musiikin ajoittainen poistaminen oli minulle luontevaa, sillä näen liikkeen itsessään jo rytminä.

Taiteellisen osioni nimeksi tuli KNOT, koska sillä on sanana monta merkitystä. Kirjaimet kirjoitetaan isolla visuaalisen ilmeen vuoksi. Knot merkitsee suomeksi solmua, pulmaa ja solmimista. Nämä sanat kuvaavat koreografiaani hyvin. Teoksen keskellä ilmenee pulmia, niin liikkeellisiä kuin sosiaalisia, jotka ratkaistaan ryhmän keskinäisiä sääntöjä noudattaen: lattialle mennään, vaikei käsiä saa aina käyttää. Solmiminen tulee ilmi erityisesti sosiaalisissa suhteissa ja välillä tanssijat ovat konkreettisesti solmussa.

## 7 POHDINTA

Tanssi elää hetkessä. Tanssia koreografioidaan teoksiksi, mutta jokainen esitys on ainutkertainen. Ihmiset koreografioivat eri tavalla, koska päämäärät ovat erilaisia. Joillekin liike on itse tarkoitus, toisille se on keino päästä johonkin muuhun. Jokainen koreografi on erilainen, mutta muilta saadut vaikutteet näkyvät koreografioissa jollain tasolla. Sanotaan, että kaikki liikkeet on keksitty, jolloin kyse on enemmän siitä, mitä omaa koreografi tuo vanhaan liikkeeseen. Koreografiointiin ei ole olemassa yhtä toimivaa kaavaa, mutta on selvää, että koreografiointia voi oppia vain koreografioimalla.

Koulutuksen merkitystä ei pidä väheksyä. On paljon taitoja, jotka koreografi voi oppia. Koulutuksen kautta saadun taidon lisäksi koreografin pitää myös osata käyttää työkalujaan itselleen hyödyllisellä tavalla. Luovuus on lähde, josta ideat koreografiaan tulevat. Toisaalta aina ei myöskään voi odottaa inspiraatiota tulevaksi: joskus on pakko puskea eteenpäin ja toivoa idean tulevan perästä.

Työ herätti minussa halun perehtyä yhä enemmän koreografiaan ja sen keinoihin. Tutkielmaani tehdessäni sain kirjoitetun tiedon lisäksi tietoa itseltäni tanssin tekijänä. Samaan aikaan kirjallisen työn rinnalla kulkenut taiteellinen osio antoi maaperän analysoida omia lähestymistapoja ja syitä siihen, miksi työskentelen valitsemillani tavoilla. Kirjallisen tutkielmani kautta tietoisuus itsestä kasvoi. Työprosessin keskellä huomasin turvautuvani jatkuvasti samoihin keinoihin ja elementteihin. Tietoisuus siitä, että toistan itseäni, kannusti etsimään uusia keinoja lähestyä koreografiaa. Sanotaan että tieto lisää tuskaa, mutta tällä kertaa en kokenut niin. Luetun tiedon kautta oli helpompi aloittaa itsensä sanallistaminen tanssin koreografioimisen saralla.

Valitsemani aihe oli laaja, ja sen eri näkökulmiin syventyminen olisi mahdollistanut laajemmankin tutkielman. Rajasin aiheeni muutamii selkeisiin koreografisiin lähtökohtiin ja motiiveihin pitääkseni tutkielman tiiviimpänä. Tämä helpotti myös omien mielipiteiden tuomista kirjoitukseen. Huomasin hätkähtäväni omia mielipiteitäni, kun näin ne kirjoitettuna. Tällöin jouduin

miettimään, tarkoitinko todella mitä kirjoitin. Uskon vahvasti, että omat työmenetelmäni elävät vielä muutostilassa, mutta samalla luotan myös intuitiivisen työskentelytapani toimivan ainakin tiettyyn pisteeseen saakka. Pidän todennäköisenä, että kymmenen vuoden kuluttua näen monet asiat eri tavoin saatuani asioihin lisää perspektiiviä, sillä tämänhetkinen näkemykseni on alaa opiskelevan näkemys. Tutkielmani tavoitteena oli laajentaa omia näkemyksiäni koreografointiin ja päästä kiinni itseni sanallistamiseen koreografioinnissa. Koen tavoitteeni onnistuneen. Tulevaisuudelta toivon lisää perspektiiviä asioihin, minkä uskon tulevan kokemuksen ja työnteon kautta.

## LÄHTEET

Iso Sivistyssanakirja 2005. Helsinki: WSOY.

Cunningham, M. 1955. Toistumaton taide. Teoksessa Suhonen T. (toim. ja suom.) 1991. Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia. Helsinki: VAPK-kustannus Teatterikorkeakoulu, 138–144.

Foster, S. 1986. Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. London: University of California Press.

Hodson, M. 1986. Composition by field: Merce Cunningham and the american fifties. Teoksessa Adthead, J. (toim.) 1986. Choreography: principles&practice. England: National Resource Centre od Dance, University of Surrey, 80–92.

Honkanen, L. 1998 Aleatoriset menetelmät koreografin työssä – tekijän kuolema? Teoksessa Sarje, A.; Halonen U. & Pakkanen P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 163–175.

Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Acta Scenica 4. Teatterikorkeakoulu.

Joos, K. 1935. Tanssiteatterin kieli. Teoksessa Suhonen, T. (toim. ja suom.) 1991. Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia. Helsinki: VAPK-kustannus Teatterikorkeakoulu, 89–92.

Jyrkkä, H. (toim.) 2005. Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE.

Kam, V. 2005. Merce Cunningham in conversation with John Rockwell. Viitattu 24.11.2010 <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham/>

Kuusela, M. 1998. Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä. Teoksessa Sarje, A.; Halonen U. & Pakkanen P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 23–29.

Lehikoinen, K. 1998. Postmodernistinen tanssi ja eräitä sen koreografisia työmenetelmiä oppiainenäkökulmasta tarkasteltuna. Teoksessa Sarje, A.; Halonen U. & Pakkanen P. (toim.) 1998. Kirjoituksia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 179–193.

Lindy, P. 2009. Tanssista, improvisaatiosta, valinnoista ja katsomisesta. Viitattu 1.11.2010 <http://www.liikekieli.com/kolumnitesseet/1000-tanssista-improvisaatiosta-valinnoista-ja-katsomisesta.html>

Makkonen, A. 1996. Länsimaisen taidetanssin historiaa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Meklin, H. 2009. Koreografian koulutusohjelmasta. Viitattu 12.4.2011 <http://www.teak.fi/tallennushanke/koreografianopinnoista>

Online Etymology Dictionary 2010. Viitattu 29.3.2011 <http://www.etymonline.com/index.php?term=choreography>

Preston-Dunlop, V. (toim.) 1998a. Dance Words, 2. painos. The Netherlands: Harwood academic.

Preston-Dunlop, V. 1998b. Looking at dances: a choreological perspective on choreography. Iso-Britannia: Verve Publishing.

Suhonen, T. (toim.) 1991. Hetken vangit: Koreografien ja tanssikriitikoiden kirjoituksia. Helsinki: VAPK-kustannus Teatterikorkeakoulu.

Suhonen, T. 2005. Koreografian työn kehityksestä, tanssin synnystä ja sanoista. Teoksessa Jyrkkä H. (toim.) 2005. Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE, 11–20.

Teatterikorkeakoulu 2010. TeaKin ajankulu. Viitattu 12.4.2011  
[http://www.teak.fi/Avaintietoa/Historiaa/TeaKin\\_ajanluku](http://www.teak.fi/Avaintietoa/Historiaa/TeaKin_ajanluku)