



SAVONIA

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

JAZZTANSSIN MUSIIKKISUHDE

Liiketutkielma oppimisprosessina

TEKIJÄ: Terttu Vallin

Koulutusala Kulttuuriala	
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan koulutusohjelma	
Työn tekijä(t) Terttu Vallin	
Työn nimi Jazztanssin Musiikkisuhte – Liiketutkielma oppimisprosessina	
Päiväys	30.8.2018
Sivumäärä/Liitteet	70/2
Ohjaaja(t) Paula Salosaari	
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) Itä-Suomen Tanssin Aluekeskus (ITAK)	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa kirjoittaja tutki musiikkiin suhtautumisen tapaa jazztanssissa erityisesti tanssijan ja ohjaajakoreografian näkökulmasta. Tutkielman tarkoituksena oli etsiä laajempia tapoja musiikkiin suhtautumiseen jazztanssin historiasta inspiroituen. Liiketutkielmasta syntyi Jazz ≤ ¿? ≥ Music – liiketutkielman demonstraatio, joka esitettiin Kuopion Sotku-teatterilla 17. ja 18.3.2018.</p> <p>Liikkeellisessä tutkimisessa metodina oli pääosin improvisaatio, mutta myös koreografiaa ja kompositiota käytettiin. Lisäksi kirjoittaja työsti aihetta keskustelemalla työryhmäläisten sekä asiantuntijoiden kanssa, lukemalla jazztanssia käsittelevää kirjallisuutta, sekä kirjoittamalla prosessipäiväkirjaa. Kahdeksanviikkoisen prosessin aikana esille nousi musiikkisuhteen lisäksi muun muassa katsojaystävällisyys improvisoidussa esitystavassa, jazztanssin määrittävät tekijät sekä vuorovaikutus työryhmän kesken. Seurauksena tutkimuskohde ja liiketutkielman demonstraation aihe laajeni käsittämään myös jazztanssia genrenä, jazzimprovisaatiota ja esiintyjien välistä vuorovaikutusta.</p> <p>Tässä raportissa liiketutkielman prosessia avataan kirjoittajan oppimisen näkökulmasta. Oppimista tapahtui paitsi suhteessa musiikkisuhteeseen jazztanssissa, myös suhteessa ohjaajan ja koreografian rooliin taiteellisessa prosessissa. Raportissa painottuu oppimisprosessi ohjaajakoreografian roolissa: mitä tapahtui ja miksi? Mitä työkaluja saatiin tulevaisuuteen? Olennaiseksi oppimiskokemukseksi nousi ohjaajana rakentava vuorovaikutus työryhmän kesken ja työkalut sen tukemiseksi. Jazztanssiin liittyen keskeisiksi oppimiskokemuksiksi nousi jazztanssikäsityksen kirkastuminen ja vahvistuminen prosessin aikana, sekä jazztanssin musiikkisuhteen syvempi teoreettinen ja kehollinen ymmärrys.</p>	
Avainsanat jazztanssi, jazzmusiikki, musiikkisuhte, oppimisprosessi, improvisaatio, vuorovaikutus	

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy			
Author(s) Terttu Vallin			
Title of Thesis Relationship to Music in Jazz Dance – Movement study as a learning process			
Date	30.8.2018	Pages/Appendices	70/2
Supervisor(s) Paula Salosaari			
Client Organisation /Partners Regional Dance Centre of Eastern Finland			
<p>Abstract</p> <p>In the artistic part of this thesis, the author studies the way of relating to music in jazz dance, particularly from the point of view of a dancer and a director/choreographer. The purpose of this research was to look for a broader way of relating to music with inspiration from the history of jazz dance. From the movement research emerged Jazz ≤ ¿? ≥ Music – Demonstration of a movement study, which was performed at Sotku Theatre in Kuopio on 17th and 18th of March 2018.</p> <p>In the movement study, the method was mainly improvisation, but also choreography and composition were used. In addition the author worked on the subject by talking with experts and members of the working group, by reading jazz dance related literature and by writing process diary. During the eight-week-long process, themes that emerged in addition to the relationship to music were e.g. spectator-friendliness when improvising on stage, the defining characteristics of jazz dance and the interaction among the group members. Consequently, the subject of the study and the demonstration expanded to include also jazz dance as a genre, jazz impro- visation and the interaction between performers.</p> <p>In this report, the process of the movement study from the learning point of view of the author is discussed. The learning occurred not only in relation to the relationship to music in jazz dance, but also in relation to the role of the director/ choreographer in an artistic process. The description of the director’s learning process is emphasized: what happened and why? Which tools were gained for future projects? The central learning experiences as a director had to do with constructive interaction among the working group, and tools to support that. Concerning jazz dance, the strengthening and clarification of the writer’s definition of jazz dance as well as a deeper theoretical and physical understanding of the relationship to music in jazz dance were central learning experiences.</p>			
<p>Keywords jazz dance, jazz music, dance-music relationship, learning process, improvisation, interaction</p>			

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
2	TAUSTATIETOA.....	7
2.1	Tanssitaustani	7
2.2	Jazzin historiaa	7
2.3	Lähtölaukaus-minifestarit ja Sotku-teatteri.....	9
3	AIHEEN VALINTA	10
3.1	Vaihto-opinnot Tukholmassa.....	10
3.2	Jazztanssikäsitykseni ennen prosessia	11
4	PROSESSIN ETENEMINEN	13
4.1	Työryhmän kokoaminen	14
4.2	Kohtausten rakentuminen.....	16
4.2.1	Soolon työstäminen.....	16
4.2.2	Freejazz -improvisaation työstäminen	18
4.2.3	”Instant komposition” työstäminen.....	19
4.2.4	Cry Me a Riverin työstäminen.....	21
4.2.5	Swing & Funk -kohtauksen työstäminen	22
4.3	Roolini ohjaajakoreografina	25
5	PROSESSIN OSAT.....	28
5.1	Muusikoiden ja tanssijoiden yhteiset harjoitukset	28
5.1.1	Vuorovaikutuksen työstäminen.....	29
5.1.2	Tukisanat improvisaation taustalla.....	31
5.2	Harjoitukset tanssijoille	33
5.3	Asiantuntijakeskustelut.....	35
5.4	Keskustelut työryhmän kanssa	38
6	JAZZ ≤ ¿? ≥ MUSIC - LIIKETUTKIELMAN DEMONSTRAATIO	40
6.1	Demonstraatio 1: Soolo hiljaisuudessa	41
6.2	Demonstraatio 2: Free jazz.....	42
6.3	Demonstraatio 3: Instant Composition	43
6.4	Demonstraatio 4: Cry Me a River	43
6.5	Demonstraatio 5: Swing & Funk.....	44
7	JAZZTANSSIKÄSITYKSEN KIRKASTUMINEN	46

8	OPPIMISKOKEMUKSET – TYÖKALUJA TULEVIIN PROSESSEIHIN	50
8.1	Selkeä lähestymistapa	50
8.2	Yksi asia kerrallaan	51
8.3	Hyvä vuorovaikutus ja kommunikointi	52
8.3.1	Projektin ja työryhmän esittely ennen prosessia	53
8.3.2	Reflektointityökalut	53
8.3.3	Tehtävänannot ja scoret	54
8.3.4	Palautteen antaminen.....	55
8.3.5	Tiedottamisen suunnitelmallisuus	56
8.4	Avainkäsitteet työskentelyn tukena	57
8.5	Pienryhmätyöskentely ja kohtauskohtaiset harjoitukset	57
8.6	Prosessin peilaaminen	57
8.7	Musiikkisuhteen tutkiminen.....	58
9	POHDINTA.....	59
	LÄHTEET	63
	LIITE 1: KÄSIOHJELMA	64
	LIITE 2: VALOSUUNNITELMA JAZZ ≤ ¿? ≥ MUSIC - LIIKETUTKIELMAN DEMONSTRAATIOON.....	66

1 JOHDANTO

“Don’t think about the steps. Just listen to the music”

– Tanssiparini Bluestanssi-illassa Tukholmassa

Jazztanssin musiikkisuhde – Liiketutkielma oppimisprosessina on raportti opinnäytetyöni taiteellisesta osuudesta. Raportissa avaan liiketutkielman prosessia oman oppimiseni näkökulmasta. Jazz ≤ ¿? ≥ Music – liiketutkielman demonstraatio oli jazztanssin musiikkisuhdetta tutkivan prosessin tuotos, joka esitettiin Kuopion Sotku-teatterilla 17. ja 18.3.2018. Teimme tutkielmaprosessin seitsemänhenkisen työryhmän kanssa, jossa kanssatutkijoina toimivat tanssinopettajaopiskelijat Sara Harjamäki, Karoliina Kauhanen, Tiia Raatikainen ja My Gren, sekä musikit Henri Sunimento (sähkökitara) ja Jaakko Arola (saksofoni).

Liiketutkielman tavoitteena oli tarkastella musiikkisuhdetta jazztanssissa erityisesti tanssijan ja ohjaajakoreografian näkökulmasta. Aiheeseen minut innoitti Tukholman Taideyliopiston jazztanssin lehtori Katarina Lundmarkin kuvaus jazztanssin musiikkisuhteesta. Lundmarkin kuvaus dialogisesta musiikkisuhteesta tuntui minusta sekä kiinnostavalta että vieraalta, sillä en yli kymmenvuotisesta jazztanssihistoriasta huolimatta ollut kuullut puhuttavan dialogisesta suhteesta musiikkiin. En kokenut myöskään näkeväni keskustelemaa musiikkisuhdetta jazztanssin nykykentällä. Koin jazztanssin ja sen musiikkisuhteen kaventuneen pois niistä erityispiirteistä, jotka olivat sitä historiassa leimanneet. Siksi halusin tutkia, miten keskustelemaan musiikkisuhteen luominen käytännössä onnistuu.

Metodina liiketutkielmassa oli pääosin improvisaatio, mutta myös koreografiaa ja kompositiota käytettiin. Pysin alusta lähtien prosessin avoimuuteen ja työryhmälähtöisyyteen. Vaikka tavoitteena prosessissa oli tutkia musiikkisuhdetta jazztanssissa, ajauduimme prosessin aikana käsittelemään myös muita teemoja, kuten katsojaystävällisyyttä silloin, kun improvisaatiota viedään lavalle, jazztanssia genrenä ja vuorovaikutusta työryhmän kesken. Musiikkisuhteen tutkiminen pysyi mukana prosessin loppuun asti, mutta sille annettu tila väheni muiden teemojen noustua esiin.

Tämän raportin tavoitteena on avata liiketutkielman demonstraation työstämistä oppimisprosessina: Mitä tapahtui ja miksi? Mikä auttoi, mikä toimi, mikä ei toiminut ja miksi? Mitä haasteita koimme ja miten niitä voisi ennaltaehkäistä ja ratkaista? Prosessissa oli minulle hyvin paljon uutta niin ohjaajana kuin tanssijanakin, ja koin sen ajoittain haastavana. Haasteista huolimatta tai niistä johtuen prosessi oli minulle hyvin opettavainen. Päätin kirjoittaa raportin oppimisen näkökulmasta vasta, kun prosessi oli jo ohi, eli raportin näkökulma prosessiin on lisätty jälkikäteen. Liiketutkielman demonstraatiota työstettäessä näkökulma oli jazztanssin elementtien tutkimisessä, enkä silloin pohtinut tapahtuvaa oppimista. Ohjaajuuden ja tanssijuuden lisäksi oppimista tapahtui myös jazztanssikäsitykseni kirkastumisessa, jossa olennaisessa asemassa oli Guarinon ja Oliverin teos *Jazz Dance – A History of the Roots and Branches*. Esittelen raportissa jazztanssikäsitystäni sekä tavoiteltua musiikkisuhdetta kyseisen teoksen sekä Lundmarkin kanssa käydyn keskustelun pohjalta.

2 TAUSTATIETOA

Tässä osiossa kerron tanssitaustastani. Avaan lyhyesti jazztanssin historiaa aina 1940-luvun bepop-aikakauteen asti, sillä halusin käyttää taiteellisessa osuudessa inspiraationa erityisesti jazztanssin alkuaikoja, jotka ovat vieraampia sekä minulle että käsitykseni mukaan myös jazztanssin nykykentälle. Lopuksi esittelen kontekstin, jossa liiketutkielman demonstraatio esitettiin maaliskuussa 2018, eli Lähtölaukaus-minifestarit ja Sotku-teatterin.

2.1 Tanssitaustani

Suurimman osan tanssinopinnoistani olen käynyt Lahden Tanssiopistolla, jossa aloitin 7-vuotiaana klassisella baletilla. Myöhemmin mukaan tuli vaihdellen myös nykytanssia, joka lopulta korvasi baletin tärkeysjärjestyksessäni, sekä jazztanssia, ja kokeiluluontoisesti akrobatiaa, steppiä, ja katutanssilajeja. Pitkäaikaisimpia ja minuun eniten vaikuttaneita opettajia olivat nykytanssissa Erika Messo-Karhu ja jazztanssissa Marjaana Keskitalo ja Sari Louko.

Teini-iässä elämäni pyöri teatteriharrastuksen ympärillä. Myös teatterissa harjoittelimme tanssia, mutta ennen kaikkea teatterivuodet vaikuttivat ajatteluuni ja arvoihini esiintyjyyteen sekä lavaläsnäoloon liittyen. Lopetettuani teatterin 17-vuotiaana aloin harjoitella tanssia ensimmäistä kertaa toisiani ja tavoitteellisesti. Tanssi vei mennessään ja huomasin, että katuisin, jos en tekisi siitä myös ammattiani. Aloitin Savonia-ammattikorkeakoulussa syksyllä 2014. Siellä minut jazztanssiin ja sen historiaan perehdytti syvemmin Sirpa Möksy. Vaihto-opintojeni aikana Tukholman Taideyliopistossa minua opettivat muun muassa Emma Svedberg, Clara Björk sekä Katarina Lundmark, joka toimi innoittajana opinnäytetyöni aiheeseen (josta kerron enemmän kappaleessa 3).

2.2 Jazzin historiaa

Kerron tässä lyhyesti jazzin aikaisesta historiasta, sillä nimenomaan jazzin varhaiset ajat orjien tansseista aina 1940-luvulle asti, ovat toimineet opinnäytetyöni innoittajana. Halusin inspiroitua erityisesti jazzin aikaisesta historiasta, sillä päättelen niiden aikojen, jolloin jazztanssi ja -musiikki olivat olemassa ja kehittyivät yhdessä, olleen erityisen merkittäviä jazztanssille ominaisen keskustelelevan musiikkisuhteen syntymisen kannalta. Lisäksi minua kiehtoo jazztanssin alkuaikojen sosiaalinen ulottuvuus verrattuna sen myöhempään olemassaoloon lähinnä esittävän taiteen muotona elokuvissa ja näyttämöllä. Vaikka tarkastelen tässä vain jazzin varhaisia aikoja, on mielestäni tärkeää tiedostaa jazzin jatkuva kasvu ja kehittyminen genrenä.

Nur Amin (2014, 35–44) kirjoittaa jazztanssin alkuperästä ja aikaisista vaiheista. Hänen mukaansa jazztanssin juuret kulkeutuivat orjien mukana Yhdysvaltoihin Länsi-Afrikasta, ja tanssimuoto syntyi Yhdysvalloissa Afrikkalaisten ja Eurooppalaisten vaikutteiden sekoittuessa toisiinsa. Nur Amin (2014, 37–38) painottaa, että Afrikasta kulkeutuneet orjat edustivat monia eri kulttuureja, joilla oli omat

perinteensä ja myös tanssinsa, mutta plantaaseilla eri heimojen ja kulttuurien edustajien tanssit sekoittuivat keskenään. Instrumenttien käyttö plantaaseilla oli kielletty, mutta se ei estänyt orjia tanssimasta joko salaa tai omistajiensa iloksi.

Nur Amin (2014, 40) kuvailee jazztanssia sen varhaisvaiheissa ennen kaikkea kansantanssimaisena tanssimuotona, joka kehittyi yhtä matkaa jazzmusiikin kehittymisen kanssa. Esteettisiä piirteitä tanssille oli Marshall ja Jean Stearnsin mukaan paljain jaloin ja polvet koukussa liikkuminen, kumara asento, notkea vyötärö, eläinten liikkeiden imitoiminen, ulospäin räjähtävän keskustan liikkeen painottaminen sekä improvisaation painottaminen (Nur Amin 2014, 42). New Orleans on keskeinen paikka jazztanssin syntyhistorian kannalta; siellä sijaitsi Congo Square, jolle kerääntyi ihmisiä eri kulttuuritaustoista tanssimaan ja soittamaan sunnuntaisin vuosien 1724 ja 1817 välillä. Myös yleisö osallistui taputtamalla käsiään ja kehoaan, tömistämällä jalkojaan, vastaamalla esiintyjien kutsuhuutoihin, laulamalla ja osallistumalla tanssiin. (Nur Amin 2014, 39–40.) 1800-luvulla kehittyivät myös stepin aikaiset muodot, kun tanssijat käyttivät metallinpaloja luodakseen ääniä ja rytmejä hiekka-maata vasten (Flanders Crosby & Moss 2014, 46).

1830-luvulle mennessä mustien kansantansseja alettiin levittää myös esittävänä taiteena viihdetapahtumissa, jotka kulkivat nimellä Minstrel Show. Niissä esitettiin satiireja mustien tansseista Eurooppalaisten kansantanssien rinnalla. Kiertävät Minstrel-ryhmät olivat 1870-luvulle tultaessa jo tavallinen näky Amerikan viihdekentällä. Silloin kehittyi myös eri taiteenmuotoja yhdistävä Vaudeville, jonka rooli jazzmusiikin esiasteen ragtimen levittäjänä oli merkittävä. Ragtime-musiikki painotti Afrikkalaiseen tapaan synkkooppeja ja polyrytmiikkaa. (Nur Amin 2014, 39–40.) Ymmärtääkseni jazztanssi oli siis sekä esittävää että sosiaalista jo ennen kuin sitä alettiin nimittää jazztanssiksi.

Flanders Crosby & Moss (2014, 45–56) siteeraavat useita eri lähteitä tekstissään, joka käsittelee jazztanssin historiaa orjien vapautumisesta eteenpäin. Heidän lähteidensä mukaan jazzmusiikin nähdään syntyneen 1900-luvun alussa, kun Afro-Amerikkalainen musiikki alkoi käyttää swingiä ja kolmi-muunteisia rytmejä, joita usein kuvattiin termein ”hot” and ”bluesy” (Flanders Crosby & Moss 2014, 47). Pian myös tähän musiikkiin tanssittava tanssi alkoi kulkea nimellä jazz. Jazz oli edelleen sosiaalista tanssia, mutta aiempien ryhmätanssien tilalle tuli paritansseja. Suosittuja olivat muun muassa eläintanssit, kuten ”Turkey Trot” ja ”Bunny Hug”. (Flanders Crosby & Moss 2014, 47.) 1920-luvulla suosio oli jo niin suurta, että vuosikymmentä nimitetään jazzin aikakaudeksi. Uusia tansseja keksittiin, ja niihin kuului muun muassa paljon synkkooppia käyttävä Charleston. Charleston-show *Shuffle Along* nosti jazzmusiikin ja -tanssin Broadway-musikaalien eturintamaan. Jazzmusiikin puolella alettiin painottaa enemmän sooloimprovisaatiota, ja karkeita ääniä. (Flanders Crosby & Moss 2014, 47.)

Flanders Crosby ja Mossin (2014, 48–49) mukaan 1930-luvulla swing-musiikki ja jazz sosiaalisena tanssina elivät huippuvuosiensa. Keskus oli siirtynyt New York Cityyn, jossa sijaitsi Lindy Hopin – jota Flanders Crosby ja Moss kuvailevat sanoilla ”the greatest jazz social dance of all time” – syntypaikka: Savoy Ball Room. Savoy Ball Roomissa soitti legendaarisia jazzbändejä, kuten Duke Ellington Orchestra ja Cab Calloway. Flanders Crosby ja Mossin mukaan musiikki toimi ”polttoaineena” sille

energialle, jolla uusia tansseja keksittiin, ja toisaalta muusikot ottivat vaikutteita tanssijoiden liikkeistä ja rytmeistä. Juuri sosiaalisissa tansseissa keksitty liikesanasto toimi lähdeaineistona sekä teatteritanssille, uusille sosiaalitantsseille että tuleville konserttijazztanssin muodoille. Steppi keräsi suosiota, ja 1930-luvun steppiartistien liikkeellinen ja musikaalinen, keskusteleva ote muusikoiden kanssa vaikutti suuresti jazzin kehitykseen. (Flanders Crosby & Moss 2014, 48–50.)

1940-luvun alussa jazzmusiikki kehittyi swingistä bebopiin. Bepop vei jazzmusiikkia taiteellisempaan suuntaan, ja vaikka se piti swing-rytmiikan, oli rytmisyys monimutkaisempaa. Riitasointujen käyttö lisääntyi ja rumpalit eivät enää keskittyneet temmon säilyttämiseen vaan muuttuivat dialogisemmiksi bändin jäseniksi. Kehityksen tulos oli, että bepop-musiikkiin oli haastava tanssia. Monet muusikot halusivat irrottaa jazzmusiikin sen velvoitteista tanssijoita kohtaan, ja kun vielä yleisille tanssilatioille asetettiin sodan aikaan lisävero, jazztanssin ja -musiikin kehitys alkoi irtaantua toisistaan. Jazzbändit siirtyivät pienemmille klubeille ja jazztanssi siirtyi yhä enemmän teattereihin ja valkokankaille. (Flanders Crosby & Moss 2014, 47.)

2.3 Lähtölaukaus-minifestarit ja Sotku-teatteri

Sotku on Itä-Suomen tanssin talo ja Itä-Suomen tanssin aluekeskuksen ja Minimien kotinäyttämö (Sotku. Itä-Suomen Tanssin talo. <https://sotkuteatteri.fi/>. Viitattu 2018–08–08). Sotkua vuokrataan myös ulkopuolisille, ja se toimi omien opintojeni ajan useimpien Savonia-ammattikorkeakoulun niin oppilaiden kuin opettajienkin ohjaamien produktioiden esityspaikkana. Katsomo on noin 100-paikkainen ja näyttämö blackbox. Sotku sijaitsee Suokadulla Kuopion keskustan tuntumassa. (Itä-Suomen Tanssin Aluekeskus. <https://itak.fi/sotku-teatteri/>. Viitattu 2018–08–08).

Jazz ≤ ¿? ≥ Music – liiketutkielman demonstraatio esitettiin Sotku-teatterilla Lähtölaukaus-minifestareilla 17.–18.3.2018 kolmen muun opinnäytetyöteoksen kanssa. Kaksi valmistuvaa vuosikurssia ennen meitä oli koonnut opinnäytetöiden taiteelliset osuudet Lähtölaukaus – festivaaliksi tuottamisvas-
tuun jakamiseksi sekä suuremman yleisömäärän saavuttamiseksi (Rautakorpi 2016). Koska teoksia oli edellisiin vuosiin verraten vähän, päätimme oman vuosikurssini kanssa käyttää tapahtumasta nimitystä minifestarit.

3 AIHEEN VALINTA

Opinnäytetyön taiteellisessa osiossa tutkin musiikkisuhdetta jazztanssissa erityisesti tanssijan ja ohjaajakoreografian näkökulmasta. Aiheen lopulliseen valintaan vaikutti ennen kaikkea kokemukseni jazztanssin kentän kaventumisesta, mutta myös haluni hyödyntää mahdollisuutta työskennellä muusikoiden kanssa murehtimatta palkoista ja budjeteista, mitkä saattavat koulun ulkopuolella työskennellessä muodostua esteeksi. Seuraavaksi esittelen kronologisesti vaiheet, joiden koen johtaneen aiheen valintaan ja vaikuttaneen työskentelyyn sekä lopputulokseen.

3.1 Vaihto-opinnot Tukholmassa

Aloitin vaihto-opintoni Tukholman Taideyliopistossa, Dans- och Cirkushögskolanissa syksyllä 2016 pääaineenani jazz, kuten Savoniassakin. Päädyin opiskelemaan Tukholmassa yhteensä puolitoista ammatillisesti merkittävää vuotta. Tukholmassa minua opetti satunnaisesti jazztanssin lehtori Katarina Lundmark. Lundmark oli ensimmäinen jazzopettajani, jonka opetussisällöissä improvisaatiolla on vahva rooli: improvisointi saattoi olla osa lämmittelyä tai esimerkiksi loppusarjan paikalla. Yksi Lundmarkin tunneista opiskelijavaihtoni alussa muodostui jazztanssikäsitykseni kannalta käännteentekeväksi; Lundmark kehotti meitä muodostamaan liikkeellä uuden kerroksen musiikkiin, ei tanssimaan musiikkiin vaan musiikin kanssa. Harjoitteen päätavoite ei liittynyt musiikkiin. Silloin en ymmärtänyt, mitä hän tarkoitti, ja ehkä juuri siksi lause jäi mieleeni. Lause palasi mieleeni pohtiessani aihetta opinnäytetyölleni puolitoista vuotta myöhemmin marraskuussa 2017. Lundmarkin ohimennen kuvailema suhtautumistapa musiikkiin tuntui minusta intuitiivisesti ”jazzahtavimmalta” mahdolliselta tavalta suhtautua musiikkiin, ja silti kuulin siitä ensimmäistä kertaa vasta kymmenen vuoden jazztanssiopintojen jälkeen. Koin siis tarvetta syventyä siihen, miten jazztanssi suhteutetaan musiikkiin.

Paitsi Lundmarkin tunneilla improvisoiminen, myös vaihto-opintojen aikana luomamme jazztanssiteos vaikutti opinnäytetyöni tavoitteisiin, työtapoihin ja jopa lopputulokseen. Teos kantoi nimeä *But First... Jazz*, ja koen $Jazz \leq \text{?} \geq \text{Music}$ -liiketutkielman osittain sen jatko-osaksi. Teosten pohjalla on samaa ideologiaa ja jazztanssikäsitystä. ”*But First...Jazz*” syntyi kurssilla, jonka sisältönä oli luoda samat kiinnostuksen kohteet jakavien opiskelijakollegoiden kanssa yhdessä noin puolen tunnin mittainen tanssiteos ja lähteä teoksen kanssa viikoksi kiertueelle. Kuuluin itse seitsemänhenkiseen ryhmään nimeltä *MessAround Co*, samannimisen autenttisen jazztanssiliikkeen mukaan. Teoksemme tavoitteena oli antaa yleisölle mahdollisimman monipuolinen kuva jazztanssista, sillä mielestämme suuri yleisö jopa tanssin kentällä tietää jazztanssista lähinnä jazzkädet ja *So You Think You Can Dance* -tyyppisen kaupallisemman alalajin. Tavoitteena ei ollut näyttää yleisölle ”jazztanssia” kokonaisuudessaan (se tuskin olisi mahdollista), vaan osoittaa, että jazztanssi on yläkäsitem, jonka alle mahtuu paljon erilaisia tyylejä. Lisäksi halusimme antaa jazztanssille tilaa näyttämöllä itseisarvona, sillä usein se nähdään yhtenä monista elementeistä musikaaleissa tai elokuvissa. ”*But First...Jazz*”-projektin jälkimainingeissa en halunnut opinnäytetyössänikään käsiteltävän jazztanssin tunnetuimpia puolia, joihin mielestäni kuuluu klassinen musikaaliteatteri sekä kaupalliset, showtanssimaiset alalajit. Sen sijaan halusin tukea käsitystä jazztanssin laajuudesta käyttämällä muunlaista jazz-estetiikkaa.

3.2 Jazztanssikäsitykseni ennen prosessia

Opinnäytetyön aiheen valinnan ollessa ajankohtaista syksyllä 2017 koin hämmennystä jazztanssin nykykentästä. Mitä enemmän opin jazzin aikaisesta historiasta, sitä vähemmän näin yhteyttä 1900-luvun alun ja 2010-luvun jazztanssin välillä. Kiinnostukseni jazzin aikaista historiaa ja sen määrittäviä elementtejä kohtaan kasvoi. Toisaalta minulla ei ollut jazztanssin nykykentästä tai sen yhteydestä lajin juuriin kovin syvää asiantuntemusta, minkä puutteessa kyseenalaistin käsitykseni – johtuuko kaikki vain omasta tietämättömyydestäni? Ovatko jazztanssin konserttilavat todellisuudessa täynnä improvisointia ja dialogista, monimutkaista musiikkisuhdetta? Joka tapauksessa koin aiheen niin tärkeäksi, että päätin tehdä siitä opinnäytetyöni.

Pyysin jazztanssin lehtori Katarina Lundmarkia keskustelemaan kanssani inspiraatioksi opinnäytetyöleni, sekä kirkastuksena sille musiikkisuhteelle, jota hän oli puolitoista vuotta aiemmin vilauttanut improvisaatioharjoitteen yhteydessä. Suurimpana teemana keskustelussa oli musiikkisuhde jazztanssissa, mutta puhuimme myös improvisaation roolista jazztanssissa sekä jazztanssijoiden suhteesta omaan liikkeeseensä. Keskustelu oli hyvin antoisa ja toimi inspiraationa sekä konkreettisena pohjana opinnäytetyöni tavoitteille, työskentelytavoille, sekä sille, millaisia kohtauksia lähdin työstämään. Ajatukseni, jotka olivat aiemmin perustuneet ”minusta tuntuu”-olettamuksille, saivat vahvistusta. Kokenut jazztanssin osaaja jakoi ajatukseni jazztanssin nykykentästä, ja antoi konkreettisia ideoita, joita työstää.

Lundmark painotti, että jazztanssin kehityskulku historian saatossa on positiivinen, eikä nykypäivän jazztanssista ole hänen mielestään tarvetta ottaa mitään pois. Sen sijaan Lundmark puhui joidenkin asioiden ottamisesta takaisin jazztanssin piiriin: ”But I think there is pieces missing that we should bring back to make jazz more relevant and flexible as an art form and as something you teach. That has to do with improvisation and with the relationship to music” (Lundmark 2017-12-19). Lundmark korosti jazztanssin Afrikkalais-Amerikkalaisen historian merkitystä koko tanssin kentän kannalta todeten, että improvisointi ja Jam-kulttuuri juontavat juurensa Afro-Amerikkalaisista traditioista. Historiallisen merkityksensä vuoksi improvisaation ja kehollisen, tasavertaisen musiikkisuhteen tulisi Lundmarkin mielestä olla enemmän integroitua jazztanssin opettamiseen ja siihen, miten jazztanssia luodaan (Lundmark 2017-12-19). Lundmark myös puhui jazztanssin monista aspekteista: ”It has always been a fusion. It’s political, it’s black, it’s white, it’s artistic, it’s social, it’s popular culture, it’s everything – It has meanings for people. It has all these aspects”. Tulkitsen, ja olen Lundmarkin kanssa samaa mieltä siitä, että jazztanssi ei saisi kadottaa näitä monia aspekteja.

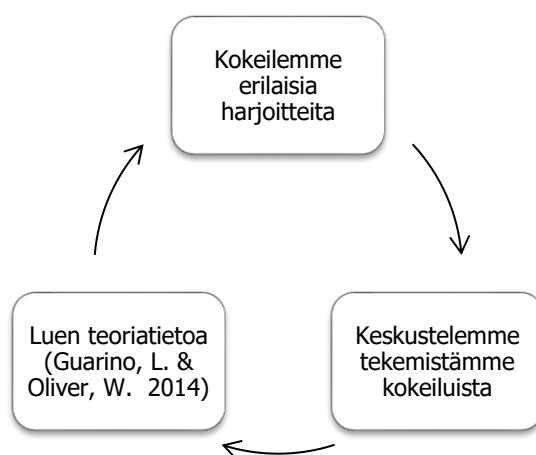
Lundmark kuvaili pyynnöstäni jazztanssille tyypillistä musiikkisuhdetta. Hänen mielestään jazztanssin musiikillisia vaatimuksia on se että, jazztanssijalla todella on musiikki sisällään. Musiikki ei jää tanssijan korviin vaan humahtaa kehoon, ja tanssija kykenee reagoimaan siihen spontaanisti. Jazztanssijan on kyettävä tiedostamaan, ymmärtämään ja kehollistamaan rytmiä. Poimin musiikkisuhteen kuvauksen keskustelusta sitaatiksi, joka kulki referenssipintana mukana koko prosessin ajan ja joka lopulta päättyi myös käsiohjelmaan:

The relationship to the music is physical: identification with the music, that you as a dancer are also music, the music is IN you... Not dancing to the music (when the dance is a passenger), but dance being also music, having an equal relationship with music... The music I hear is not stronger than my music in my body. So I am working with two musics: the one I hear and the one in me. I don't follow the music, I interact with it. Lundmark 2017-12-19

Lundmarkin sanat sekä But first... Jazz -projektin aikana käymämme pohdinta jazztanssin laajuudesta oli se osittain tiedostamaton jazztanssikäsitys, jolla lähdin opinnäytetyöprosessiin. Halusin tuoda jazztanssia pois siitä kaupallisesta kontekstista, jossa se kokemukseni mukaan usein nykyään nähdään. Arvostin jazzin aikaista historiaa ja halusin tuoda sen elementtejä nykypäivään, vaikka en tarkalleen tiennyt, miten niitä voi työstää.

4 PROSESSIN ETENEMINEN

Aloitin aiheen työstämisen vuoden 2017 lopulla Tukholmassa. Työryhmän kanssa prosessi kesti noin kahdeksan viikkoa ajoittuen vuoden 2018 viikoille 4-11. Näiden viikkojen aikana ideoin yksin salissa noin kaksi kertaa viikossa, harjoittelimme yhdessä tanssijoiden ja muusikoiden kanssa keskimäärin kaksi kertaa viikossa sillä kokoonpanolla, joka kulloinkin pääsi paikalle, sekä kerran viikossa pelkäämään tanssijoiden kesken. Työryhmässä muusikkoina toimivat Jaakko Arola ja Henri Sunimento, ja tanssijoina itseni lisäksi Sara Harjamäki, Tiia Raatikainen, Karoliina Kauhanen ja My Gren. Prosessi noudatti löyhästi luuppia, jossa lukemani teoriatieto sekä käymämme keskustelut vaikuttivat harjoitteisiin, joita teimme sekä siihen, mitä tanssijoilta pyysin, ja toisaalta kokeilumme ja niissä mahdollisesti esiintyneet haasteet toimivat näkökulmana lukemiselleni (katso kuvio 1).



Kuvio 1: Työskentelyn eteneminen

Prosessin kokeiluvaihe ajoittui noin kalenteriviikoille 5-7. Viikolla 8 tapahtui olennainen käännekohta. Silloin sain kehitysehdotuksia ja ideoita prosessin suunnasta rytmikan lehtori Marko Salmelalta, joka oli ollut seuraamassa harjoituksiamme, sekä opinnäytetyöseminaarista. Seminaarin jälkeen työskentelyni muuttui määrätietoisemmaksi sekä enemmän lavalle tähtääväksi. Liiketutkielman demonstraatio esitettiin viikolla 11.

Aikataulut ja tilat asettivat prosessille ulkoisia haasteita. Harjoitukset pidettiin useimmiten muusikoiden tiloissa, jotka olivat ahtaita ja joiden lattia oli joustamaton. Koin harjoitusaikaa olevan melko vähän projektiin, jonka aihealue ja työryhmä olivat kaikille uusia. Työryhmän jäsenet eivät aina päässeet harjoituksiin, ja My Gren tuli Suomeen vasta kaksi viikkoa ennen esitystä. Tein paljon koreografisia päätöksiä sen perusteella, kuka on paikalla ja milloin, ja ratkoimme ongelmia annettujen mahdollisuuksien puitteissa.

Dokumentoin prosessia pitämällä prosessipäiväkirjaa, johon kirjoitin harjoitussuunnitelmia, tekemämme harjoitteita ja spontaaneja ajatuksia. Lisäksi äänitin noin kolmansista harjoituksista alkaen käymämme keskustelut. Äänityksen myötä lopetin kirjoittamisen lähes kokonaan ja kirjoitin ylös lä-

hinnä nopeita, intuitiivisia ajatuksia, tai asioita joissa kaipasin eniten prosessointia. Tässä kappa-leessa keskityn prosessin avaamiseen kronologisesti erityisesti kohtausten rakentumisen näkökul-masta. Pohdin myös omaa rooliani ohjaajakoreografina, sekä sen muuttumista prosessin myötä. Avaan prosessia eri tilanteissa otettujen ääninauhojen sekä kirjoittamani prosessipäiväkirjan poh-jalta. Kronologinen kuvaus prosessista kokonaisuutena on nähtävissä kuviossa 2 (sivu 18).

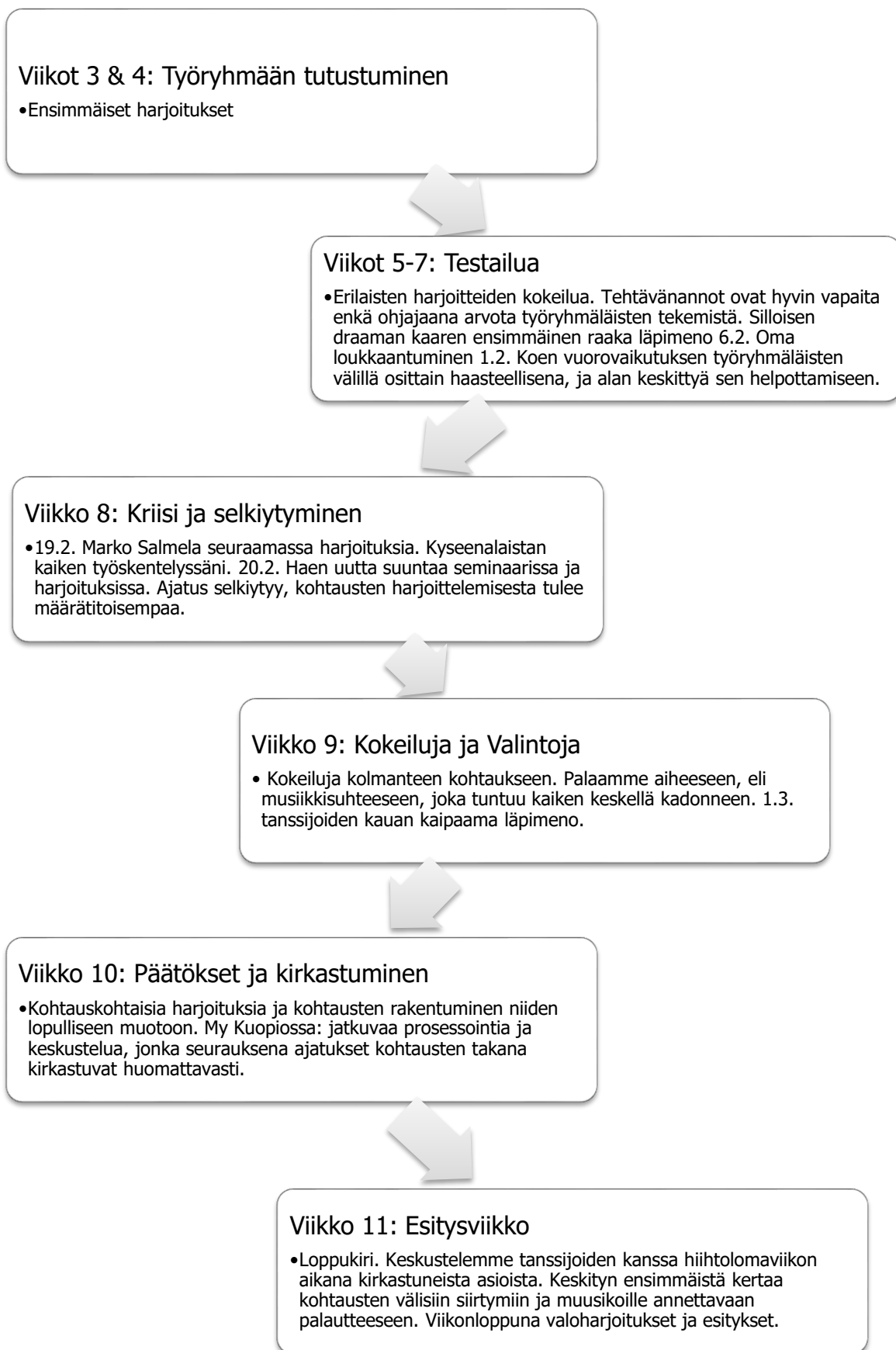
4.1 Työryhmän kokoaminen

Halusin työryhmääni vähintään kaksi tanssijaa ja useamman live-muusikon, sillä tahdoin luoda kuvaa jam-hengestä ja jazzin historian yhteisöllisyydestä. Minulle oli tärkeää saattaa jazztanssijat ja -muu-sikot yhteen, sillä pidin jazzmusiikin ja -tanssin erkaantumista toisistaan surullisena. Muutenkin esit-tävässä tanssissa ylipäätään käytetään livemuusikoita mielestäni suhteellisen harvoin.

Pelkäsin, etten saa työryhmää kokoon ylipäätään, joten lähetin popjazz-muusikoille alustavan kyse-lyyn kiinnostuneista osallistujista jo ennen kuin aihe oli kirkastunut siinä toivossa että kaikkien muusi-koiden kalenterit eivät olisi vielä täyttyneet. Viestiin vastasi kaksi sähkökitaristia, joista toinen oli Henri Sunimento (myöhemmin tekstissä Henkka). Myöhemmin toinen kitaristi vaihtui Kuopion Kon-servatoriolla opiskelemaan saksofonisti Jaakko Arolaan. Tanssijoille laitoin jo spesifimpää tietoa ai-heesta sisältävän ilmoituksen kaikkien Savonian tanssinopettajaopiskelijoiden yhteiseen Facebook-ryhmään alkuvuodesta 2018. Ilmoitukseen vastasi Tiia Raatikainen ensimmäiseltä vuosikursilta, joka oli mukana lyhyen, kummankin kiinnostuksen kohtaista käydyn keskustelun jälkeen. Karoliina Kauhanen oli luvannut olla mukana jo loppuvuodesta 2017, kun keskustelimme mahdollisista opin-näytetöiden aiheista ja huomasimme, että meitä molempia kiinnostaa jazztanssissa samat asiat. Sara Harjamäki, myöskin neljännen vuosikurssin opiskelija, kertoi mielellään osallistuvansa projektiin omien opinnäytetyökiireidensä rajoissa.

Vaihto-opintojeni aikana olimme huomanneet Tukholman Taideyliopiston tanssipedagogiikkaa opis-kelevan My Grenin kanssa, että meidän opinnäytetöidemme aiheet liittyvät toisiinsa. Koin, että Myn tutkimus jazztanssin ja -laulun yhteydestä voisi tuoda arvokasta monipuolisuutta omaan tuotokseeni. Aikataulullisesti Myn osallistuminen toisi toki vielä lisää haasteita muutenkin pirstaleiseen harjoittelu-jaksoon, sillä meillä olisi vain noin viikko aikaa harjoitella koko työryhmän kesken. Pitäydyin kuiten-kin päätöksessäni sanoa kyllä kaikille henkilöille ja ideoille prosessin alkuvaiheessa.

Työryhmällä oli vaihtelevaa kokemusta jazzista ja sen eri alalajeista, mutta kaikilla oli paljon koke-musta improvisoinnista. Molempien muusikoiden taustalla vaikutti Kuopion Konservatorion muusikon koulutus, ja molemmat ovat kiinnostuneita jazzimprovisaatiosta. Tanssijoiden taustat olivat hyvin erilaiset; Tiialla ja Karoliinalla kokemus painottuu nykytanssiin, Saralla taas show- ja katulajeihin. My on kokenut musikaalitanssissa ja minä olin viimeiset vuodet keskittynyt lähes ainoastaan jazztans-siin, teoriassa ja käytännössä.



Kuvio 2: Aikajana prosessista

4.2 Kohtausten rakentuminen

Otin draamankaaren idean Tukholman vaihto-opintojeni aikana luomastamme *But first... Jazz* -projektista. Siinä teos rakentui erilaisia energialatauksia sisältävien selkeiden kohtausten varaan. Näin alusta asti opinnäytetyöni taiteellisen osuuden rakentuvan samalla tavoin, esimerkiksi juonen tai hyvin saumattomasti toisiinsa soljuvien kohtausten sijaan. Saman projektin myötä hyväksi havaittuna rajasin alusta asti kohtausten maksimimäärän viiteen.

Hahmottelin jo kokeiluvaiheessa demonstraation draaman kaarta ja kohtausten sisältöä, ja ensimmäinen hahmotelma draaman kaaresta harjoiteltiin läpi jo viikolla 6. Prosessin alussa tehtävänannot silloisiin kohtauksiin olivat hyvin laajoja, jopa olemattomia. Harjoituksissa teimme paljon kokeiluja eri musiikkeihin hyvin vapailla raameilla ideana testata, mitä voisi lähteä kehittämään lavalle asti. Kokeilimme esimerkiksi erilaisia dynamiikkoja, sekä erilaisia vuorovaikutustapoja muusikoiden ja tanssijoiden välillä. Kokeiluvaihe ajoittui noin viikoille 5-7. Yleisesti ottaen tarkempia raameja ja päätöksiä aloin tehdä viikon 8 kriisivaiheesta eteenpäin.

Seuraavaksi avaan liiketutkielman demonstraation kohtausten rakentumista kohtaus kerrallaan siinä järjestyksessä, jossa ne demonstraatiossa esitettiin. Kerron, miksi valitsin ottaa mukaan juuri tällaiset kohtaukset ja esittelen kohtausten rakentumisen vaiheita ja valintoja, joiden myötä ne muokkaantuivat lopullisiin raameihinsa.

4.2.1 Soolon työstäminen

Minua kiehtoivat suuresti Lundmarkin (2017–12-19) sanat siitä, että jazztanssijat tuntevat musiikin *sisällään*, ja kuinka tanssija myös *on* musiikkia. Tahdoin lähteä etsimään tätä sisälläni olevaa musiikkia. Keskustellessamme musiikkivalinnoista jazztanssiin Lundmark oli myös pohtinut jazztanssia hiljaisuuteen tanssittuna:

I could totally also see jazz dance in silence. In relation to rhythm and timing, it can be relating to body, you and me. Music can also be only physical in the body. Musical aspects don't always have to relate to songs. But the relation is always there, especially the rhythms. Lundmark 2017-12-19

Lundmarkin sanojen innoittamana halusin alusta asti, että yksi kohtauksista olisi hiljaisuudessa. Musiikkisuhde ilman kuuluvaa musiikkia tuntui uudelta ja odottamattomalta tavalta keskustella musiikin kanssa. Minua motivoi myös tuoda lavalle jotain, mitä ei niin usein nähdä, enkä ollut ikinä nähnyt jazztanssia hiljaisuudessa.

Aloitin soolon työstämisen improvisoimalla ja rytmittelemällä vapaasti tunnelmaltaan erilaisiin jazzkappaleisiin. Rytmittelyllä tarkoitan liikkeen tietoista ja tarkkaa rytmittämistä ilman, että siitä välttämättä tarvitsee syntyä ääntä. Liikkuessani minusta tuntui kuitenkin luonnolliselta lähteä tekemään *scatting* -tyyppisiä ääniä. *Scatting* on jazzlaulun tekniikka, jossa sanojen sijaan lauletaan improvisoituihin melodioihin merkityksettömiä tavuja (Robinson). Koin äänien tuovan huumoria ja siten energiaa, sekä inspiraatiota tekemiseeni. Vaikka olen täysin kokematon äänen käyttäjä lavalla muun kuin

puheen suhteen, innostuin viemään soolon scattingeineen päivineen lavalle. Pidin siis scattugia mukana harjoitellessani, totuttelin siihen ja annoin sen viedä liikettäni, ja pikkuhiljaa mukaan tuli myös tömistyksiä ja taputuksia body percussion -tyyliin. Minulla ei ole kokemusta siitäkään, mutta koin äänien tuottaman ilottelun tunnelman tärkeämmäksi kuin niiden teknisen laadun.

Sooloa harjoitellessani toimin ”fiilispohjalta” lähes koko prosessin ajan. En antanut itselleni tarkkoja tehtävänantoja, eikä työskentelyssäni ollut selkeää suunnitelmaa. Tanssin niin kuin kullakin hetkellä tuntui irtoavan rytmiä ja liikettä. Silloin, kun minulla oli tehtävänanto itselleni, saatoin unohtaa sen heti tai pitäytyä siinä tunnin. Tutkin paljon isolaation ja jalkatyöskentelyn, kuten askelyhdistelmien ja potkujen, mahdollisuuksia, sillä koin niissä olevan paljon potentiaalia rytmin näkyväksi tuomiseen kehossa. Olin hakenut jalkatyöhön inspiraatiota katsomalla videoita autenttisesta jazztanssista, kuten swing-tansseista. Hain liikkeisiin samanlaista energiaa ja tyyliä kuin esimerkiksi Lindy Hopissa varioiden itselleni tuttua liikesanastoa, kuten kick-ball-change, pas de bourrée ja chassé.

Harjoitellessani totuttelin aina rytmittelyyn lämmittelemällä ja improvisoimalla ensin swing- ja blues-musiikin kanssa, hakien siitä inspiraatiota monipuolisiin rytmeihin. Vasta lopuksi tanssin hiljaisuudessa. Koin, että hiljaisuudessakin rytmi todella vei mennessään, ja rytmiin keskittymällä minun ei erikseen tarvinnut ”keksiä” liikkeitä. Rytmä tuli itsestään, minun täytyi vain keskittyä luottamaan siihen ja pitämään se. En silti missään vaiheessa kokenut rytmiin keskittymistä helppona. Vähitellen opin luottamaan liikkeeseen ja rytmiin, jolloin soolon kaari tuli luonnollisemmaksi ja liikkeissä oli loogisempi jatkumo. Viikolla 10 koin jo hiukan oppineeni pitäytymään ideoissa kauemmin ja antamaan niiden soljua eteenpäin puoliksi itsestään sen sijaan, että hätiköisin teemasta toiseen antamatta millään liikeemalle tai rytmille tilaisuutta kasvaa.

Esitin soolon ensimmäistä kertaa omalle työryhmälleni demonstraation kaaren läpimenossa prosessin loppuvaiheessa. Vaikka olin pikkuhiljaa oppinut kehittelemään liikettä ja rytmikkäitä kärsivällisemmin ja luonnollisemmin, esittäminen tuntui todella epämuikavalta ja äänenkäyttö epävarmalta. Toivoin esittämisen tulevan helpommaksi harjoittelun myötä ja jatkoin soolon työstöä entiseen tapaan.

Soolo koki suurehkon muodonmuutoksen lopulliseen muotoonsa reilua viikkoa ennen esityksiä. Olin flunssainen ja opinnäytetyöprosessista nauruitkuun asti stressaantunut. Väsyneenä minun oli vaikea löytää sisältäni minkäänlaista liikettä, mikä vain lisäsi epävarmuuttani sooloa kohtaan. Saadakseni iloa ja motivaatiota päädyin turvautumaan ulkoiseen musiikkiin, vaikka alun perin kohtauksen idea oli ollut nimenomaan sen puuttuminen. Silloin minua inspiroi erityisesti Anita O’Dayn kappale Sweet Georgia Brown, joten aloin harjoitella sooloa laulamalla kappaletta äänettömästi pääni sisällä. Kyseenalaistin ensimmäistä kertaa, miksi tahdon käyttää soolossa scatt-ääniä, vaikka se ei ole välttämätöntä kohtauksen idean kannalta ja aiheuttaa minussa epävarmuutta? Päätin jättää äänenkäytön pois. Flunssan vuoksi harjoittelin paikallani, liikkumatta tilassa. Muutosten jälkeen soolon tekeminen tuntui paljon varmemmalta.

Tuntui huijaukselta käyttää valmista musiikkikappaletta rytmittelyn lähtökohtana, sillä koin sen syvän ideaa sisältäni soivasta musiikista, joka tulee *minusta*. Tunsin kuitenkin, että äänetön hyräily oli

tällä aikataululla ainoa vaihtoehto tuntea oloni varmaksi lavalla. Viimeisen viikon harjoittelin Sweet Georgia Brown -kappaletta äänettömästi hyräillen, ja rytmittelystä tuli paljon helpompaa ja haus-kempaa. Pyysin välillä Mytä katsomaan ja antamaan minulle palautetta. Myn palaute keskittyi kan-nustukseen, mikä auttoi minua suuresti pysymään tekemiseni takana esityksissä.

4.2.2 Freejazz -improvisaation työstäminen

Idea freejazz-improvisaation mukaan ottamisesta tuli Henkalta. Ensimmäisen hyvin raa’an läpime-non teoksen draamankaaresta viikolla 6 jälkeen Henkka totesi, että häntä kiinnostaisi soittaa ”mö-kää”, eli freejazzia. Kokeilimme improvisoida freejazziin, ja siitä tuli tanssiin vahva ja energinen meno. Kiinnostukseni heräsi jälleen mahdollisuudesta liittää jazztanssia johonkin, mihin en ennen ole nähnyt sitä liitettävän. Siksi tiesin heti, että ”mökä” todennäköisesti päättyy lavalle asti.

Freejazz oli meille tanssijoille genrenä täysin uutta. Se poikkesi tunnelmaltaan kaikesta, mihin olimme tottuneet jazzia tanssimaan, jolloin liikkeestä tuli helposti erittäin nykytanssimaista, sisäl-täen esimerkiksi paljon lattiataason liikemateriaalia ja toistoa ilman yllätyksiä. Pohdimme tanssijoi-den kanssa, että freejazz-musiikkiin liikkeen ”jazziutta” täytyy korostaa. Korostetun jazz -ajatuk-sessa on ideana alleviivata liikkeen genreä eli ”jazzmaisuuutta”, menemättä kuitenkaan stereotyyppiöihin. Toki se, mikä on kullekin ”korostetun jazzia”, voi vaihdella paljonkin – mikä teki sanaparin käy-töstä mielestäni vain mielenkiintoisempaa. Olin aiemmin käyttänyt korostetun jazz -ilmausta tehtä-vänantona saadakseni irti tanssijoiden jazzteknistä potentiaalia myös improvisoidessa. Usein ajatus tuottikin käytännössä juuri teknistä liikekieltä, kuten koontoja, isolaatioita ja selkeitä muotoja. Ko-rostetun jazz -ajatus toimi mielestäni hyvänä työkaluna jazz-improvisointiin yleensä, mutta erityi-sen arvokas se oli freejazz-musiikkiin improvisoidessa.

Freejazz-improvisaation eli ”mökäimpron” työstö pysyi läpi prosessin lähes samanlaisena. Muusi-koilla ei ollut muuta tehtävänantoa kuin soittaa freejazz-genren mukaisesta, ja me liikuimme ilman spesifiä tehtävänantoa tai scorea. Scorella tarkoitan etukäteen päätettyä, yhteistä rakennetta, josta kaikki ovat tietoisia ja jossa tehtävänanto voi vaihtua kesken harjoitteen (esimerkiksi alussa voimaa tempoa kiihdyttäen, sitten paikallaan olevaa liikettä ja musiikki hiljenee, loppuu kun tanssijat ovat kosketuksessa toisiinsa). Freejazz-improvisaatiossa tehtävänantona oli useimmiten ainoastaan ”ko-konaisuusajattelun” hakeminen, jotta yleisön olisi helpompi seurata näyttämön tapahtumia. Katso-jaystävällisyyden ottivat usein esiin muusikot. Soittaessaan he samalla näkivät, mitä me tanssijat teemme, ja huomauttivat, että visuaalista informaatiota tulee katsojalle koko ajan todella paljon. ”Kokonaisuusajattelulla” pyrimme siihen, että tanssijat eivät tanssi sooloja samaan aikaan, vaan luovat kokonaisuuden keskenään; inspiroidumme toisistamme, teemme liikkeellä kontrasteja tois-temme liikkeisiin, tarkkailemme mitä kokonaisuus mielestämme tarvitsee ja teemme sen.

Harjoituksissa minun oli kuitenkin vaikea sanoittaa, mitä tarkoitan ”kokonaisuusajattelulla”, ja mi-ten voimme improvisoida siten, että yleisön on mahdollista sitä seurata. Pyrimme lähtemään pie-nestä liikkeelle siten, että tanssijoiden ei tarvinnut liikkua paljon tai suurilla liikkeillä, kunhan he olivat aidosti tietoisia toisistaan. Kun ryhmän havainnointi oli saavutettu, lähdimme laajentamaan

liikkeen mahdollisuuksia. Ryhmän havainnointi ja kokonaisuuden luominen hetkessä onnistui harjoituksissa vaihtelevalla menestyksellä, joskus eheästi, joskus kaoottisemmin. Pyrin jättämään ”mökäimprolle” jonkin verran aikaa jokaisissa harjoituksissa, sillä kokonaisuuden hahmottaminen parani usein toistojen myötä. Siksi valitsin kohtaukseen lavallekin tanssijoiksi ne, jotka olivat sitä ennen yhdessä harjoitelleet (Tiia, Sara ja minä) ja siten tottuneet toistensa aistimiseen ja toisiinsa reagoimiseen. Pyrin myös antamaan toistojen välissä palautetta, mutta se jäi häilyväksi, kuten ”alusssa oli tosi hyvää toisten kuuntelua, mutta sitten kadotimme toisemme”. Koin vaikeaksi sanoittaa, mikä tarkalleen loi hyvää kuuntelua ja kokonaisuutta. Palautteen antamista vaikeutti myös se, että tein usein itse mukana. En siis nähnyt, välittykö katsojalle kokonaisuus vai monta sooloa.

Työskentely oli haastavaa mutta koin sen antoisaksi ja mielenkiintoiseksi, kuten prosessipäiväkirjamerkinnästä (2018-02-13) voi mielestäni lukea: ”Mielestäni mökä toimii todella hyvin. Se vie jazztanssia eteenpäin genren rajoissa, on energinen ja eheä kokonaisuus”. Tuntui, että nyt todella olemme asioiden äärellä; yhdistämme jazztanssin jazzmusiikin alalajiin, johon jazztanssia ei ole perinteisesti liitetty, sillä jazzmusiikki ja -tanssi alkoivat erkaantua toisistaan 1940-luvulla (Flanders Crosby & Moss 2014, 52) ja freejazz muotoutui 1960-luvulla (Uotila 2017, 46–48). Toimme siis omassa praktiikassamme jazzmusiikkia ja -tanssia lähemmäs toisiaan, mutta nykyajan kontekstissa. Uskoin, että annamme yleisölle kokemuksen musiikista, jota he välttämättä eivät ole ennen kuulleet.

Tein valintani kohtauksen lopullisen idean suhteen Salosaarelta ja Pihlajakarilta 20.2.2018 opinnäytetyöseminaarissa saamani ajatuksen pohjalta: se, mitä lavalle tuodaan, voi myös olla kuvaus prosessista. Tällöin lavalla voidaan esitellä asioita riippumatta siitä, ovatko ne koreografisesti toimivia vai eivät. Totesin, että etukäteen päätetyn rakenteen puute ja siitä seuraava mahdollisuus siihen, että improvisaation aikana voi tapahtua mitä vain, olisi realistista prosessin kuvausta – olimmehan usein tehneet kokeiluja ilman tehtävänantoa tai sovittua rakennetta. ”Mökäimpron” ideaksi jäi siis se, että tehtävänantoa tai scorea ei ole. Salmela oli aiemmin kehottanut muusikoita soittamaan ”mökäkohtauksessa” tahtilajissa 5/4, minkä Henkka oli todennut toimivaksi, sillä se sitoo sekä muusikoita että tanssijoita. Nyt jätin senkin rajauksen pois, ja muusikot saivat soittaa mitä vain freejazz-genren sisällä. Tanssijoiden taustalla toki vaikuttaa yhtenäisen kokonaisuuden ja korostetun jazzmaisen liikekielen työstäminen. Esitysten lähestyessä kerroin työryhmälle, etten tulisi koskaan antamaan palautetta tästä kohtauksesta, sillä siinä on ideana esitellä sitä osaa prosessin alkupuolelta, jolloin en antanut tehtävänantoja enkä arvottanut tekemistä. Tällöin työryhmä toimii miten itse parhaaksi näkee.

4.2.3 ”Instant komposition” työstäminen

Osaksi lavalle vietävää tuotosta oli tulossa My Grenin omaa kandidaatintutkielmaansa varten tekemä koreografia, josta kerron lisää seuraavassa kappaleessa. Halusin, että Myn tekemä koreografia ei jäisi irralliseksi, vaan samaa materiaalia käytettäisiin jossain toisessakin kohtauksessa. Työkaluksi saman materiaalin käyttämiseen tunnustettavalla tavalla, joka kuitenkin samalla vie materiaalia eteenpäin, sopi mielestäni kompositio. Kompositiolla tarkoitan liikemateriaalin muokkaamista

esimerkiksi sen kokoa, voimankäyttöä, ajoitusta ja tilallista suhtautumista muuttamalla. Olimme Tukholmassa käyttäneet improvisaation tavoin hetkessä tapahtuvasta kompositiosta nimitystä "instant kompositio", ja siksi aloin tätä kohtausta kutsua.

Kokeilin "instant komposition" ideaa Saran ja Tiian kanssa. Pyysin heitä yhdessä luomaan lyhyen fraasin, jolla he leikkittelivät musiikkiin, ensin vapaasti, sitten annoin ohjeita musiikin päälle, kuten "Sara pysyy paikallaan ja Tiia jatkaa", "Tiia tekee slow motionina ja Sara jatkaa normaalisti" tai "tehkää toisten kontrastia, vastakohtaa". Kokeilimme samaa ideaa erimittaisilla liikefraaseilla ja erilaisilla ohjeilla. Kokeilujen avulla sain käsityksen siitä, millaiset asiat toimivat. Esimerkiksi koin toimivana sen, että tanssijat liikkuvat välillä yhtä aikaa, ja välillä vain toinen liikkuu.

Myöhemmin kokeilimme Saran kanssa erilaisiin musiikkeihin "instant komposition" ideaa Myn koreografoimaan materiaaliin, jonka olimme opetelleet Myn lähettämältä videolta. Tanssin myös itse ja näin testit vasta myöhemmin videolta. En ollut kyennyt antamaan lisäohjeita hetkessä, ja videolta tekeminen näytti eksyneeltä. Liikemateriaali oli haastavaa, minkä vuoksi sen muokkaaminen komposition avulla hetkessä oli vaikeaa, ja vielä vaikeampi oli havainnoida toista tanssijaa ja suhteuttaa oma tekemisensä häneen. Päädyimme myöhemmin Myn kanssa vaihtamaan liikemateriaalin yksinkertaisempaan kohtaan Cry Me A River -koreografiasta. Kokeilujen avulla sain kuitenkin työkaluja kohtaukseen työstöön sekä toiveideni sanoittamiseen Mylle ja Karoliinalle harjoitellamme lopullista versiota. Ymmärsin esimerkiksi, että kompositiossa minua kiinnostavat erityisesti tanssijoiden kontrastit toistensa tekemiseen sekä se, että liikkeessä säilyy jännite, vaikka materiaali on koko ajan sama. Kuten freejazz-improvisaatiossakin, liikkeessä alkoi helposti käyttää paljon yllätyksetöntä toistoa (sama liike toistetaan esimerkiksi kymmenen kertaa peräkkäin), mikä ei mielestäni kuulu jazzin genreen, sillä sen luonteenpiirre on yllätyksellisyys. Kehotin siis toiston sijaan keskittymään rytmiikalla, voimankäytöllä ja virtauksella pelaamiseen.

Dynamiikan luomiseksi ja aikataulujen vuoksi olin valinnut musiikiksi pelkän sähkökitaran. Viikolla 10 kokeilimme ja äänitimme erilaisia musiikkeja Myn ja Henkan kanssa. Teoksen draaman kaaren luomiseksi oli musiikin mielestäni oltava rauhallinen, kontrastina voimakkaalle freejazzille ja riehakkaalle swing-kohtaukselle. Olin alun perin nähnyt kohtauksessa samanlaista tunnelmaa kuin "But first...Jazz"-projektin kolmannessa kohtauksessa, jossa oli musiikkina John Coltranen *Alabama*. Harjoituksista nauhoitetulta äänitteeltä (2018-03-05) kuuluu Henkalle esittämiäni toiveita kokeiltavista musiikeista. Pyysin Henkkaa soittamaan Alabaman tunnelman mukaan, mutta tahtilajissa 5/4. Sen jälkeen pyysin "vähän ku sama ku se Alabama, mutta onnellisempi", mikä sai Henkalta kysyvän naurahduksen "mitä tarkoittaa onnellisempi?". En osannut selittää, mutta pidin Henkan tulkinasta ja päädyimme myöhemmin valitsemaan "sen onnellisemman version" lopulliseen esitykseen.

Kolmannen kohtauksen tanssijat vaihtuivat useampaan kertaan aikatauluhaasteiden vuoksi, mutta lopulta Karoliinalla oli onneksi mahdollisuus harjoitella se kanssani. Rakensimme kohtauksen lopullisen version Karoliinan kanssa kahdessa päivässä viikkoa ennen esityksiä. Ensimmäisenä päivänä opetin materiaalin Karoliinalle ja testailimme komposition mahdollisuuksia eri musiikkeihin, joita olimme Henkan kanssa harjoitellessa äänittäneet. Toisena päivänä valitsimme musiikin ja loimme

kohtaukselle rakenteen. Rakenteesta tuli tiukempi, kuin mitä olin ajatellut. Olin alusta asti nähnyt, että jokainen tanssija tekee materialin ensin läpi yksin, mutta tämän lisäksi Karoliina toivoi saavansa kohtaukselle tarkat tilalliset raamit. Päätin sopia tilalliset raamit, jotta meille jäisi enemmän kapasiteettia keskittyä dynaamiseen leikkiin materiaalin kanssa. Dynaaminen ja ajallinen kompositio hetkessä syntyisi siis materiaalin ja etukäteen sovittujen tilallisten reittien puitteissa.

Muusikoiden kanssa harjoitellessa oli tullut monesti ilmi käsite ”motiivien kontrolli”, jonka ymmärsimme liittyvän samojen ideoiden toistoon, jotta yleisön katselu/kuuntelukokemus olisi helpompi. Prosessin loppuvaiheessa Salmelan selitettyä minulle, mitä motiivien kontrolli hänen käsityksensä mukaan tarkoittaa, aloin pitää motiivien kontrollia ja ”instant kompositiota” lähes samana asiana: esiintyjä käyttää samoja, määriteltyjä teemoja tuottaessaan liikettä/ääntä. Tuntui oudolta, että olimme puhuneet samasta asiasta eri nimillä monta viikkoa, mutta toisaalta paradoksi nitoi kohtauksen hyvin prosessiin ja sen aikana esille tullessiin teemoihin.

4.2.4 Cry Me a Riverin työstäminen

Neljäs kohtaaminen perustui tutkimukseen, jonka My teki omaa kandidaatintutkielmaansa varten. Tutkielma käsitteli jazzlaulua ja -tanssia: Miten esiintyjä voi laulaa ja tanssia samanaikaisesti ilman, että kummankaan taidemuodon toteutus kärsii? Tutkimusta varten My oli valinnut Arthur Hamiltonin säveltämän ja sanoittaman kappaleen Cry Me a River. Hän opetteli kappaleen laulunopettajan avustuksella ja loi siihen koreografian, minkä pohjalta hän tutki jazzlaulun ja -tanssin suhdetta samaan aikaan toteutettuna. Cry Me a River -koreografia tuli osaksi omaa opinnäytetyötäni, sillä jazzlaulun ja -tanssin tuottaminen samasta kehosta antaa yhden näkökulman lisää jazzmusiikin ja jazztanssin väliin suhteeseen.

My lähetti minulle videoita koreografiastaan ennen saapumistaan Suomeen. Materiaali vaikutti lupaavalta ja jo melko valmiilta. Minua jännitti, miten kohtaaminen sopisi muuhun kokonaisuuteen, ja kuinka paljon ylipäättään voisin vaikuttaa Myn kohtaukseen – sehän on ennen kaikkea hänen opinnäytetyönsä. Myn saavuttua Suomeen viikon 9 lopussa jännitys osoittautui turhaksi. Ensimmäiset kohtausharjoitukset Myn kanssa sujuivat rennosti kahvin ja possumunkkien äärellä samalla kun keskustelimme kohtauksen rakenteesta ja rakennuspalikoista. My levitti koreografiansa tapahtumaluetelun muistilapuilla eteeni, kysyi mielipiteitäni ja noukki muistilappuja eli kohtauksen osia pois sekä siirteli niiden paikkoja sen mukaan, mitä keskustelimme. Lisäsimme kohtaukseen toistoa, vähensimme materiaalia ja selkeytimme rakennetta. Luovuimme esimerkiksi tarpeettomana aiemmasta suunnitelmastani antaa Saralle soolo kohtauksen sisällä.

Rakenteen päivittämisen jälkeen My kokeili uutta rakennetta tanssien ja laulaen. Teimme vielä muutamia muutoksia ja hienosäätöä laulun ja tanssin suhteeseen ja tilallisiin ratkaisuihin. Saatoin pyytää Mytä esimerkiksi olemaan jossain kohtaa paikallaan liikkeen sijaan, niin että laulu korostuisi, ja toisessa kääntämään rintamasuunnan pois päin yleisöstä. Kaiken kaikkiaan kohtaaminen oli mielestäni todella toimiva jo nyt, ensimmäisten harjoitusten jälkeen. My itse ei ollut samaa mieltä vaan kysyi minulta paljon palautetta ja mielipiteitä yksityiskohdista.

Olimme jo ennen Myn Suomeen tuloa päättäneet, että kohtauksessa on laulun lisäksi vain saksofoni. Toiset kohtausharjoitukset olivat siis yhdessä saksofonistimme Jaakon kanssa. My ja Jaako olivat hyvin omatoimisia, joten minun rooliksi jäi omien mielipiteideni julkituominen kohtauksen läpimeinojen välissä. Jaakon kanssa harjoitellessa erityisesti kohtauksen dynaaminen vaihtelu kirkastui: milloin saksofoni on voimakas tai kevyt ja milloin laulu.

Keskustelimme Myn kanssa kohtauksen ilmaisusta. Kysyin Myltä, tahtoisiko hän samaistua voimakkaammin laulun sanoihin ja antaa niiden viedä. Laulun sanoissa on mielestäni vahva tunnelataus, ne kertovat siitä kuinka laulaja on ensin jätetty ja sitten jättäjä sanookin rakastavansa. My totesi pitävänsä ilmaisusta, mutta pyrkineensä oppimaan pois dramatiikasta korkeakouluopinnot aloitettuaan. Hänestä tuntui, että vahva ilmaisu ei kuulu vakavasti otettavaan tanssitaiteeseen. Samaistun Myn tuntemuksiin – itselläni on ollut samaa hämmennystä siitä, kuinka rakastan tanssissa juuri sen herättämiä tunteita ja ilmaisuvoimaa, mutta en koe tunneilmaisulle annettavan arvoa taidetanssin kentällä klassista balettia lukuun ottamatta. Annoin Mylle luvan antaa tunteen tulla, eikä sitä tarvitse pienentää sen vuoksi mikä on taidekentällä ”in”. Näytin hänelle Borossin (2014, 10) sanat: ”– jazz dance involves ‘feeling’ and ‘being’ the dance, as opposed to a detached inhabitation”. Keskustelun jälkeen My antoi laulun sanojen viedä mukanaan, ja kohtauksesta tuli mielestäni todella vaikuttava. Vahva ilmaisu tarkensi mielestäni myös liikkeen ja äänen dynamiikan käyttöä.

Annoin Mylle paljon palautetta ja keskustelimme yhdessä yksityiskohdista prosessin loppuun asti. Koin palautteen antamisen Mylle helpoksi, sillä hän kysyi tarkkoja kysymyksiä, sekä tarkentavia kysymyksiä antamaani palautteeseen niin kauan kunnes varmasti ymmärsi, mitä tarkoitan. Osa palautteesta auttoi Mytä, mutta etenkin lähellä esityspäiviä annoin sitä jo liikaa, eikä hienosäätö jokin yksittäisen liikkeen dynamiikasta ollut tarkoituksenmukaista.

4.2.5 Swing & Funk -kohtauksen työstäminen

Olin opinnäytetyön ideointivaiheesta asti nähnyt teokseen kuuluvan kohtauksen, jossa alkuaikojen jam-henki on mukana konkreettisella tavalla, swing-musiikki soi, tanssijat tanssivat yhdessä, iloitsevat ja kannustavat toisiaan. Näin kyseisen kohtauksen sopivan viimeiseksi kohtaukseksi, joten halusin todella kasvattaa sen energiaa. Lähdin siis kokoamaan kohtauksen kaarta niin, että ensin tanssi rakentuisi tanssijoiden improvisoiduille sooloille, jotka pikkuhiljaa siirtyisivät kaikkien yhteiseen jamitteluun ja ilotteluun. Musiikkina olisi swing. Harjoittelimme sooloja paljon pareittain tehtävien call and response -harjoitteiden avulla, joista kerron tarkemmin kohdassa 5.2.. Kokeilimme soolojen kasvatamista pareittain tanssimisesta kaikkien yhteiseksi tanssiksi useampaan kertaan vaihtelevalla menestyksellä. Periaatteessa koin idean toimivan, mutta en osannut tarkemmin ilmaista tanssijoille, mitä hain, joten kokeiluissa oli hämmäntynyt tunnelma.

Rakensin kohtaukselle tarkemman kaaren viikon 8 kriisin aikaan. Kohtaus oli jo aiemmin ollut itselleni selkeähkö, mutta työryhmäläisten puheista päätelin, ettei sen rakenne ollut muille tarpeeksi kirkas ja rajattu. Niinpä tarkensin seminaarin jälkeen 20.2.2018 niitä elementtejä, joita olimme aiemminkin käyttäneet. Kohtaus alkaisi rauhallisesti Jaakon ja Tiian, eli saksofonin ja tanssijan duetosta.

Sitten Henkka tekisi luupin ja alkaisi soittaa sen päälle sähkökitaralla. Tarkoitin luupilla tässä yhteydessä rytmistä ja melodista muutaman tahdin pohjaa, jonka kitaristi rakentaa instrumentillaan, nauhoittaa luuppikoneella, ja jonka päälle muusikot soittavat. Luupin alkaessa soida, tanssijat alkaisivat tekemään sooloja yksitellen. Toiset katsovat ja voivat ottaa edellisten sooloista liikeideoita. Soolojen jatkuttua jonkin aikaa Henkka vaihtaisi luupin – musiikki siis vaihtuisi, sillä uskoin sen kasvattavan energiaa tehokkaammin. Idea oli tullut alun perin Salmelalta hänen oltua katsomassa harjoituksiamme 19.2.2018. Musiikin vaihtumisen myötä soolot vaihtuisivat kaikkien yhteiseksi improvisaatiojamiksi.

Harjoituksissa kirkastimme uuden kaaren. Kokeilimme ensin toiseksi musiikiksi nopeampaa swingiä, mutta se oli jo niin nopeaa, että sitä alkoi automaattisesti laske puolitempoon, eli koko idea lässähti. Sitten Henkka ehdotti swingin sijaan funkia energian kasvattajaksi, ja se toimi hakemallani tavalla. Kohtauksesta tuli vielä selkeämmin kaksiosainen: sooloille rakentuva swing-osa ja kaikkien yhteisenä jamina funk-osa. Haasteeksi muotoutui luupin vaihto keskellä kohtausta, mutta saimme sen pienen harjoittelun jälkeen toimimaan niin, että me tanssijat alamme taputtaa musiikin laskuilla 2 ja 4 pitäen tempoa yllä, kun Henkka vaihtaa luupin. Työryhmän puheista päätettiin, että kohtauksen kaaren tarkentaminen auttoi.

Myöhemmin haasteena oli kohtausten lopettaminen loogisesti ja hyvin. Olin itse harkinnut, että muusikot yksinkertaisesti kellottavat kohtaukset, ja lopettavat kun tietty, ennalta sovittu aika on kulunut. Viikkoa ennen esitystä My ehdotti, että viimeisessä kohtauksessa minä voisin antaa Henkalle merkin, kun on mielestäni aika lopettaa. Siitä muusikot voivat aloittaa jonkin määritetyn, tunnistettavan äänen kun loppu on lähellä, merkkinä tanssijoille. Myn idea osoittautui toimivammaksi kuin kellottaminen. Aiemmin harjoituksissa Henkka oli yllättäen tehnyt funk-kohtauksen loppuksi ”rokkilopetuksen”, jossa hän revitteli menemään sähkökitaralla. Halusin pitää sen ilon ja energian meiningin lisäämiseksi. Viimeisenä asiana esityksessä koko työryhmä yksinkertaisesti revittelisi menemään muutaman tahdin ajan kaikella jäljellä olevalla energialla.

Vaikka olin pyrkinyt kirkastamiseen jo aiemmin, todellisuudessa kohtaukset, erityisesti viimeinen kohtaus, saivat lopullisen merkityksensä ja muotonsa kahden viimeisen viikon aikana. My esitti loputtomasti kysymyksiä, jotka pakottivat minut kirkastamaan ja pohtimaan sitä, mitä yhteinen ilottelu ja jammaaminen minulle oikeastaan tarkoittivat. Kävimme pitkän keskustelun vapaa-ajalla viikkoa ennen esitystä Myn ja Karoliinan kanssa, minkä ansiosta viimeisen kohtauksen ajatus selkeni vihdoin itsellenikin. My ja Karoliina tukivat minua sanomalla, että jos en tiedä mitä haen, voin kertoa, mitä en hae. My totesi minulle ääneen aina sen, kun koki saavansa selkeitä tehtävänantoja ja ohjeita, mikä antoi taas minulle tietoa siitä, millaisia ohjeita kaivataan. Kerron seuraavaksi joitakin esimerkkejä 10.3.2018 keskustelustamme äänitetyltä nauhalta kuuluvista kirkastuneista valinnoista.

Sovimme swing-osaan liittyen, että soolotilasta kilpaillaan tanssijoiden kesken, ja kulloisenkin solistin voi jopa keskeyttää. My ja Karoliina olivat kilpailleet tilasta aiemmin päivällä harjoituksissa, se loi huumoria ja nosti energiatasoa. Sovimme myös, että keskellä olijaa kannustetaan äänillä ja sanall-

sesti siten, kun se luonnolliselta tuntuu. Kulloisenkin solistin liikettä voi myös "vahvistaa" omalla kehollaan matkimalla ja kokeilemalla niitä ajoittain. Keskustelimme viidestä tukisanasta (katso kohta 5.1.2.), joista olin aiemmin puhunut soolojen yhteydessä paljon kehottaen rakentamaan oma soolon jollekin näistä sanoista. Nyt tulin siihen tulokseen, että yhdessä iloitsemisen tunnelma on tukisanojen käyttöä tärkeämpää, eli niitä voi käyttää tarvittaessa työkaluina, mutta se ei ole vaatimus. Pohdimme, miten otamme yleisön huomioon swing- ja funk -kohtauksessa. Sanoin, että meidän pitää olla tietoisia yleisöstä ja avata "bileitä" myös heille. My totesi yleisön olevan "bileissä" ja Karoliina pohti yleisökontaktin aitoutta: "it's not like im just looking there.. it is like, okay I see YOU" (äänite 2018-03-10). Myn mielestä oli outoa, että emme ikinä koske toisiamme funk-osiossa. Totesin, että minulla oli niin vähän kokemusta fyysisessä kontaktissa tanssimisesta, että rajasin sen pois omasta repertuaaristani tällä erää, mutta muut saisivat toki tanssia myös koskettaen, jos se tuntuisi luonnolliselta.

Pohdimme ilmaisun autenttisuutta. My kysyi minulta, haluanko autenttisia reaktioita ja määritteli "autenttisen reaktion" mielestäni mielenkiintoisella tavalla vertaillen keskenään ajatusta "esitän tämän teoksen" ja "olen omana itsenäni tässä tilanteessa". Teosta esittäessä voi ottaa inspiraatiota muilta ja toistaa ja kehittää liikkeitä, joita aistii. Reagointiin ei kuitenkaan välttämättä liity katsekontaktia, eikä vuorovaikutus esiintyjien välillä ole niin alleviivattua yleisölle. Reaktioiden ollessa autenttisia esitystilanne on kuin normaali vuorovaikutustilanne, vaikka sitten bileiden tanssilattialla, jossa toisiin voi reagoida naurulla, katsekontaktilla, matkimalla liikkeitä ja kehittämällä niitä näkyvästi yhdessä. Myn määritelmän jälkeen osasin sanallistaa toivovani juuri vuorovaikutuksen autenttisuutta esiintymisen sijaan siinä määrin kuin se vain olisi mahdollista.

Erytisen mielenkiintoista oli keskustella siitä, mitä ei voi konkreettisesti sanoittaa, eli ilmapiiristä jota hain. Koin vaikeana sanoittaa toiveitani, sillä hain samanlaista ilmapiiriä kuin Dans- och Circus-höskolanin juhlissa Tukholmassa, silloin kun ihmiset vitsailevat ja leikkivät liikkeellä, liike tapahtuu vuorovaikutuksessa ja biletunnelma on yhteinen. Äänitteellä (2018-03-10) kuuluu yritykseni verbalisoida hakemaani tunnelmaa: "I don't have like a compact verbalisation of the funk part. -- ...yeah, it is about feeling and just listening to the music but it is also about interaction, being inspired of other people's movement", jonka jälkeen keskustelimme siitä, mitä vuorovaikutus ja toisten liikkeestä inspiroituminen käytännössä tarkoittaa. Karoliina sanoitti tulkintansa hakemastani tunnelmasta kompaktimmin: "Somehow I feel... The circle for me is now a battle (Terttu: yeah, but a playful battle) ...and then the funk part is something like okay now I want to do it together with you" (2018-03-10).

Viimeisellä viikolla kirkastin Tiialle ja Saralle, mistä olimme keskustelleet Myn ja Karoliinan kanssa viimeiseen kohtaukseen liittyen, sillä tehtävänanto oli kirkastuessaan muuttunut viikon aikana paljonkin. Viimeisissä harjoituksissa halusin selventää ajatusta siten, että tanssimme Curtis Mayfieldin Move on Up -kappaleeseen ja pelleilimme musiikkiin yhdessä, ikään kuin olisimme bileissä. Kokeilu toimi ja tekemiseen tuli juuri sellaista yhteisöllisyyttä ja meininkiä jota hain. Keskustelimme, mistä tämä johtui: mitä improvisaation aikana oli tapahtunut? Tanssijat eivät tuntuneet ottavan minua toisinaan, sillä mukana oli ollut myös täyttä "pelleilyä" ja liikkeellistä vitsailua. Yritin selittää heille, että

olkoon lavalla vaikka seitsemän pelleä, harjoitteessa tapahtunut *tunnelma*, toisten seuraaminen, inspiraation ottaminen ja aito ilo olisi tärkeintä.

4.3 Roolini ohjaajakoreografina

Oma roolini prosessissa oli paitsi toimeenpanija ja ohjaajakoreografi, myös tanssija. Liukuin siksi usein itse mukana harjoitteissa ja sain niihin kehollista tuntumaa, mikä taas vaikutti toimintaani ohjaajana. Roolini ohjaajakoreografina eli prosessin aikana, vaikka en ennalta suunnitellut siinä tapahtuneita muutoksia. Prosessin alussa en antanut työryhmälle lähes ollenkaan ohjeita, ja prosessin loppua kohden muutuin määrätietoisemmaksi.

Ensimmäisissä harjoituksissa ilmoitin työryhmälle, että kaikki saavat ehdotella ja esittää mielipiteitään. Toivoin oman roolini ohjaajana olevan mahdollisimman tasapuolinen muuhun työryhmään nähden. Siksi tehtävänannotkin olivat hyvin laajoja ja vapaita. Sanoin usein muusikoille ”soittakaa mitä vaan”, tai kysyin oliko heillä itsellään ehdotuksia. Tanssijoiden tehtävänannot olivat hiukan tarkempia, kuten call and response tai jalkatyöskentelyyn keskittyminen, mutta siinä mielessä laajoja, etten kertonut, mihin pyritään tai mitä laatuja haetaan. Rooliini vaikutti muun muassa 1.2.2018 tapahtunut selän loukkaantuminen. Seurauksena olin muutamien harjoitusten ajan enemmän katsojana sen sijaan, että olisin liikkunut harjoitteissa muiden tanssijoiden mukana. Pohdin muuttunutta rooliani prosessipäiväkirjassani (2018-02-06) seuraavasti:

Huomaan, että ohjaajan rooli muuttuu, kun katson... Homma muuttuu ohjaajavetoisemmaksi ja visiot selkeimmiksi, eikä juttu perustu enää niin paljon fiilistelyyn. Se on toisaalta sääli ja ristiriita koska fiilistely oli alun perin koko homman pointti -> MITEN VOIN TUKEA TOISTEN FIILISTELYÄ VAIKKA EN ITSE PYSTYISIKÄÄN SIIHEN???

Mielestäni yllä oleva sitaatti kuvastaa, kuinka pidin ”selkeitä visioita” osittain negatiivisena asiana. Ohjaajan visioiden sijaan halusin prosessin etenevän työryhmän yhteisistä ideoista. En antanut muusikoille enkä tanssijoille suoranaisesti palautetta, vaikka ajoittain sitä pyydettiin: ”sano sääkin nyt että miltä se näyttää kun koko ajan hirveesti kysellään mutta ite ei sanota mitään” (prosessipäiväkirja 2018-02-13). Tulkitseen työryhmässä olleen hämmennystä siitä, että ohjaaja ei ota selkeää kantaa. En ottanut kantaa, sillä osittain tiedostamattani halusin tekemisen perustuvan kokemiseen, enkä halunnut arvottaa työryhmäläisten kokemuksia, kuten seuraavasta sitaatista näkyy:

Huomasin toimintatavan, jota en ollut sanoittanut: Improssa ym. huomasin ajatteleani, etten ole mikään korjaamaan itse liikkeitä tai fiilistä. En halua arvottaa liikkeitä, sillä pelkään, että niiden arvottaminen rajoittaa (improvisaatio ei ole enää vapaata, vaan tanssijoista tuntuu, että heidän täytyy ainakin jossain vaiheessa tehdä liike/liikkeitä, joita olen kehunut. Uskon, että tällöin huomio myöskin lähtee pois fiilistelystä tiettyjen liikkeiden tietoiseen toistamiseen.) Prosessipäiväkirja 2018-02-07

Sanoitin ”fiilistelyn” olennaisuuden taiteellisen idean kannalta tanssijoille ja pyysin heitä kertomaan, jos alan esittää niin paljon vaatimuksia, että musiikin kokeminen kärsii. Toisaalta huomasin jo prosessin alussa, että rajatummalla tehtävänannot vievät tekemistämme eteenpäin:

” – – rajaamalla tehtävänantoa johonkin konseptiin, liikkeestä tulee monipuolisempaa kuin silloin, kun tehtävä oli lähes täysin vapaa” (prosessipäiväkirja 2018-02-07). Käytännössä tehtävänannot olivat usein hyvin vapaita vielä tämän oivalluksen jälkeenkin. Osasyynä vapaisiin tehtävänantoihin voi olla se, että minulla on taipumusta suurpiirteisyyteen niin ohjaajana kuin tanssijanakin. Tämä on usein ammattiopintojeni aikana tarkoittanut sitä, että minä koen tehtävänannon rajatuksi jo silloin, kun monien muiden mielestä tehtävänantoa ei edes ole.

Vaikka selän loukkaantumisen myötä olin ehkä ajoittain ollut päämäärätietoisempi ohjaaja ja antanut enemmän palautetta sekä kapeampia tehtävänantoja, toimintatapani kääntyi pysyvämmiin kriisin aikana viikolla 8. Lehtori ja nyky- ja jazztanssin säestäjä Marko Salmela kävi katsomassa harjoituksiamme, jonka jälkeen kävimme Salmelan kanssa pitkän keskustelun. Salmela ehdotti kohtausten tarkempaa raamittamista, kuin mitä olin ajatellut ja toivonut. Osasyynä raamien tarpeellisuuteen oli materiaalin paljous, eli Salmelan mukaan sekä liikkeessä että äänessä tapahtui paljon ja koko ajan. Salmela myös huomautti siitä, minkä periaatteessa tiesin itsekin: kaksoisroolini ohjaajana ja tanssijana aiheutti haasteita, sillä tanssiessani itse en hahmota katsojalle välittyvää kokonaisuutta. Keskustelun jälkeen koin projektin punaisen langan olevan hukassa ja podin siitä ohjaajana huonoa omaatuntoa. Kun seuraavana päivänä opinnäytetyöseminaarissa Karoliina vielä totesi kaipaavansa selkeämpää suuntaa, ymmärsin, että minun on alettava rajaamaan tehtävänantoja kapeammiksi.

Aloin luoda kohtauksille selkeämpiä draamankaaria. Toiminnassani oli päämäärätietoisempi ote. En enää keskittynyt niin paljoa työryhmälähtöisyyteen, vaan enemmän liiketutkimuksen demonstraation kokoamiseen ja harjoittamiseen. Keskustelin tanssijoiden kanssa palautteesta, ja tanssijoiden suhtautuessa siihen myönteisesti uskalsin alkaa antaa enemmän palautetta. Kokosin tanssijoille myös YouTube-soittolistan, jota he saivat omalla ajallaan katsoa, ja ottaa videoista inspiraatiota musiikin ja dynamiikan kanssa leikittelyyn. Prosessin viimeisten viikkojen aikana kirkastin ja rajasin tehtävänantoja edelleen, ja annoin palautetta jokaisen vedon jälkeen kohtauksesta, jota olimme harjoittelemassa. Ohjaustyylini oli kääntynyt lähes päälaelleen ideaalista, jossa työryhmä itse ohjaa itseään ilman, että minä annan heille juurikaan ohjeita tai palautetta, siihen, että annan ohjaajana rajatut tehtävänannot ja pyrin auttamaan työryhmääni niitä kohti antamalla palautetta.

Prosessin jälkeen kysyin työryhmäläisille suunnatussa reflektiokyselyssä, miten he olivat kokeneet roolini. Useimmat kokivat roolini prosessin johtajana selkeäksi, ja kokivat minun olevan se, joka päättää mihin suuntaan prosessia viedään. Moni kuitenkin huomasi myös epävarmuuteni ohjaajana, ja joistakin vastauksista näkee, että selkeämpää otetta projektin työstämiseen olisi kaivattu:

Et halunnut ottaa ns. ”tyrannin roolia”, kuitekin prosessin etenemisen kannalta on usein parasta että on henkilö joka liidaa kokonaisuutta, määrittelee millaisia rakenteita, dynamiikka, latauksia jne performanssin tulisi sisältää.

Moni työryhmän jäsenistä huomasi roolini selkeytymisen ja määrätietoisuuden lisääntymisen prosessin edetessä. Vastauksissa määrätietoisuuden lisääntymistä pidettiin tulkintani mukaan positiivisena asiana. Yksi tanssijoista kuvasi rooliani näin:

Alussakin Tertulla oli kyllä mielessä selkeänä se mitä hän haluaa, mutta tietynlainen epävarmuus vaikutti siihen, että ainakin tanssijana oli vaikea päästä heti kiinni itse asiaan. Koin, että Terttu ehkä liiaksi kyseli alussa muiden mielipiteitä ja toiveita, vaikka se toki tämänkaltaisessa projektissa onkin tärkeää. Myöhemmässä vaiheessa, kun teos alkoi enemmän hahmottua ja alettiin käymään läpi myös teoksen kaarta koin Tertun roolin muuttuneen huomattavasti selkeämmäksi. Tällä tarkoitan sitä, että ainakin itselleni tuntui helpommalta työskennellä, kun Terttu oli määrätietoisempi asioiden suhteen eikä liiaksi jäänyt miettimään muiden mielipiteitä. Tämä vaikutti myös vuorovaikutukseen tanssijoiden ja muusikkojen välillä mielestäni positiivisella tavalla, sillä roolit ja tehtävänannot olivat selkeämpiä.

Tulkitsen työryhmän vastauksista, että minun ja työryhmän odotuksissa ohjaajan roolista oli ristiriita: minä ohjaajana halusin olla mahdollisimman tasa-arvoinen työryhmän kanssa, kun taas työryhmä toivoi selkeää ohjaajaa. Siten mitä selkeämmäksi ohjaustyylini muuttui, sitä helpommaksi ainakin osa työryhmäläisistä koki työskentelyn.

5 PROSESSIN OSAT

Lähtiessäni prosessiin ajattelin, että prosessi todennäköisesti etenee harjoituksissa ja minun itsenäisen työskentelyni myötä. Jälkikäteen huomasin, että prosessin etenemiseen oli vaikuttanut ratkaisevasti muukin kuin se, mitä harjoituksissa tapahtui. Tässä kappaleessa avaan, millä eri tavoin prosessin työstäminen tapahtui. Kerron harjoitusten sisällöistä, menetelmistä, ja työkaluista joita käytimme, sekä avaan keskusteluja, joita kävin ohjaajani, työryhmäläisten sekä asiantuntija-apuna toimineiden opettajien kanssa. Harjoitusten ja keskustelujen lisäksi prosessiin kuului toki myös itsestä suunnittelu- ja reflektiotyötä, sekä hiukan (aikataulujen vuoksi valittavan vähän) jazztanssin kirjallisuuteen perehtymistä, josta kerron tarkemmin kappaleessa 7.

5.1 Muusikoiden ja tanssijoiden yhteiset harjoitukset

Muusikoiden ja tanssijoiden yhteisissä harjoituksissa sisällöt vaihtelivat, mutta metodina pysyi koko prosessin läpi improvisaatio ja toisinaan tanssissa myös kompositio. Pysin työryhmälähtöisyyteen ja keskustelemaan työotteeseen, mutta koin vuorovaikutuksen usein hankalaksi, sillä näin suuren työryhmän ”johtaminen” oli minulle uutta, hämmentävää ja jännittävää. Periaatteessa käytäntönä oli kuitenkin joka harjoitteen jälkeen keskustella siitä, mitä tapahtui.

Keskusteluissa toistuvana teemana oli toisto/”motiivien kontrolli”. Se tuli ensimmäistä kertaa ilmi, kun teimme harjoitetta, jossa muusikko ja tanssija vuorotellen johtavat toisiaan. Henkka totesi lähtevänsä helposti johtamaan tanssijaa, sillä häntä kiinnostaa ”motiivinen kontrolli”, eli se, että asioita toistetaan monta kertaa niin, että yleisö ehtii tajuta, mitä tapahtuu” (prosessipäiväkirja 2018–02–13). Näin katsojalle/kuuntelijalle ei tulisi liikaa informaatiota kerralla. Termi oli meille tanssijoille uusi. Palasimme siihen usein, sillä useamman tanssijan ja instrumentin improvisoidessa samaan aikaan materiaalia tuli usein kerralla niin paljon, että sitä olisi katsojan todella vaikea seurata. Välillä jopa koin, että käytimme niin paljon aikaa katsojaystävällisyyden ja kaaoksen ehkäisemisen pohtimiseen, että ajauduimme pois itse aiheesta.

Harjoitusten löyhänä runkona toimi usein jonkinlainen joko vapaa tai eri kehonosiin keskittyvä lämmittely, jonka jälkeen teimme harjoitteita ja kokeiluja, kuten leikkittelyä dynamiikoilla, kompositiolla, tai vuorovaikutuksella. Kokeilujen tehtävänannot olivat hyvin vapaita etenkin prosessin alkuvaiheessa. Toivoessani muusikoilta musiikkia saatoin pyytää ”mitä vaan”, ”energisempää, lämmitteilyyn”, tai ”James Bond -fiilistä”. Tanssijoiden tehtävänantona saattoi olla vain kuunnella musiikkia ja liikkua musiikkiin tai musiikin kanssa. Viimeisenä harjoituksissa teimme usein pitkiä improvisaatioita lavalle suunnittelemini kohtausten pohjalta, kuten improvisaatioita freejazz-musiikkiin tai esiintyjien väliseen vuorovaikutukseen painottuvia improvisaatioita.

Prosessin edetessä ja etenkin viikon kahdeksan kirkastumisen jälkeen harjoitukset alkoivat keskittyä lavalle tuotaviin kohtauksiin ja tekemämme kokeilut liittyivät selkeämmin niihin. Pidin kuitenkin harjoituksissa yhä mukana myös vuorovaikutusharjoitteita, jotka olin aloittanut viikolla 7 (katso kohta

5.1.1). Minua ahdisti yhteisen ajan vähyys, ja pyrin maksimoimaan ajasta saadun hyödyn työstämällä yhtä kohtausta kerrallaan sen mukaan, keitä oli harjoituksissa. Näin ollen työryhmä sai teoksesta kokonaiskuvan vasta viikon 9 lopussa, jolloin teimme työryhmän pyynnöstä ensimmäisen läpimenon niillä kohtauksilla, jotka todella esittäisimme. Viimeiset kaksi viikkoa hioimme kohtauksia ja teimme läpimenoja. Keskustelut muuttuivat enemmän palautteenomaisiksi, mutta pyrin edelleen kuulemaan työryhmäläisten ajatuksia ja ideoita. Koin, että työryhmän oli helpompi antaa ideoita prosessin loppuvaiheessa, kun niitä kaivattiin spesifeihin ongelmiin, kuten miten jokin kohta voitaisiin lopettaa tai miten viimeisen kohtauksen keskiosaan saisi luonnollisemman jatkumon.

Viimeisissä harjoituksissa keskityin erityisesti kohtausten välisiin siirtymiin ja palautteen antamiseen muusikoille. En ollut käyttänyt kumpaankaan juurikaan resursseja aiemmin, enkä olisi käyttänyt nykyään, ellei My olisi ottanut niitä esille. Omasta mielestäni siirtymät olivat olleet selkeitä jo aiemmin, mutta My kertoi tuntevansa olonsa niissä epävarmaksi. Tein siirtymistä nopeita tarkentavia päätöksiä pohtimatta juurikaan, mikä olisi paras vaihtoehto, ja kävin ne läpi harjoituksissa. My oli myös pohtinut, että sanoin haluavani muusikoiden olevan tasapuolinen osa ryhmää, mutta en anna heille palautetta samalla tavalla kuin tanssijoille. Siten eriarvoistan heidät itse. Tässä vaiheessa, vain päiviä ennen esityksiä, päässäni oli jo niin paljon asioita, että nimitin Myn vastuulle kuunnella musiikkia ja antaa muusikoille palautetta asioista, joihin olin pyytänyt häntä kiinnittämään huomiota. Tuntui epäreilulta keskittyä antamaan muusikoille palautetta ensimmäistä kertaa viimeisissä harjoituksissa, mutta Myn kannustuksesta tein sen silti. Päätin harjoitteluprosessin kuitenkin hyvillä mielin, sillä kun kysyessäni tuntevatko kaikki tietävänsä, mitä lavalla viikonloppuna tapahtuu, vastaus oli kyllä.

5.1.1 Vuorovaikutuksen työstäminen

Aloin työstää tanssijoiden ja muusikoiden välistä vuorovaikutusta viikolla 7 keskusteltuamme ryhmäytymisen roolista Karoliinan kanssa. Olin kokenut vuorovaikutuksen ja harjoitteiden jälkeiset keskustelut välillä haastaviksi ja tunsin, että vuorovaikutuksen harjoittamisesta voisi olla hyötyä. Prosessipäiväkirjamerkinnästäni (2018-02-13) näkyy kuitenkin epävarmuus tarttua harjoitteisiin, jotka eivät suoranaisesti käsittele taiteellista ideaa:

Samalla tuntu tyhmältä teettää ”ryhmäytymisleikkejä” ammattitasaisten muusikoiden ja tanssijoiden treeneissä. Koen ja koin tavallaan painetta muusikoita kohtaan tehdä harjoituksissa vaan ”järkeviä asioita”, koska vien heidän kallisarvoista aikaansa.

Viikolla 7 aloin kuitenkin ajatella, että kaikki harjoitteet eivät ehkä vie eteenpäin taiteellista ideaa, vaan luovat sen harjoittelemiselle pohjaa. Päätin antaa vuorovaikutukseen tottumiselle aikaa.

Harjoittelimme vuorovaikutusta lähinnä seuraamis- ja johtamisharjoitteilla, joihin sain inspiraatiota Rautakorven (2016, 30) opinnäytetyössään kuvailemista harjoitteista. Harjoitteen perusversiossa yksi tanssija ja yksi muusikko työskentelevät parina, ja toinen ”johtaa” toista, tanssija liikkeellä ja muusikko musiikilla. Aloitimme tutummalla tavalla eli niin, että tanssija pyrkii mahdollisimman tarkasti liikkellistämään sen, mitä muusikko soittaa, eli tanssimaan kuulemansa musiikin. Sitten muusikko pyrki soittamaan instrumentillaan sen, miten tanssija liikkui. Vaihdoin välillä pareja, ja

muutaman kokeilun jälkeen tavoitteena oli yhteisjohtajuus, tai että johtaja vaihtuu liukuvasti ilman ohjeita siitä, kuka johtaa ja milloin. Kokeilimme johtajaharjoitetta myös kontrastin kanssa, eli seuraaja pyrki soittamaan/tanssimaan vastakohtaa kuulemaansa/näkemäänsä.

Johtajaharjoitteista siirryimme kaikkien yhteiseen improvisaatioon, jossa ”kaikki ottaa inspiraatiota kaikilta, ja laittaa omassa panoksessaan sen mitä kokee kokonaisuuden tarvitsevan” (prosessipäiväkirja 2018-02-13). Siirryimme siis siitä, että muusikko katselee vain yhtä tanssijaa ja tanssija kuuntelee vain yhtä muusikkoa, siihen, että kaikki tarkkailevat kaikkia ja pyrkivät luomaan yhdessä kokonaisuuden. Käytin samaa rakennetta pareittain tehtävistä johtaja-harjoitteista kaikkien yhteiseen improvisaatioon usein etenkin viikoilla 7 ja 8. Käytin myös johtaja-harjoitteita lämmittelyä myöhemmin prosessissa, vaikka pääpaino oli kohtausten työstämisellä ja harjoittelemisella.

Mielestäni johtajuusharjoitteiden tekeminen auttoi siinä mielessä, että muusikot tottuivat seuraamaan tanssijoita ja tanssijat muusikoita, sillä seuratessa on pakko todella kuunnella/katsoa. Kontakti muusikoiden ja tanssijoiden välillä oli toivottavaa etenkin lopullisen demonstraation viimeisessä kohtauksessa, mutta sen rakentaminen ei ollut helppoa: reflektiokyselyn vastauksista käy ilmi, kuinka osaltaan haasteita muusikoille aiheutti useamman tehtävän samanaikainen suorittaminen, sillä heidän on keskityttävä omaan soittamiseensa, kuunneltava toista muusikkoa ja seurattava tanssijoita. Tanssijat lienevät tottuneempia seuraamaan musiikkia kuin muusikot tanssia: keskustellessamme johtajuusharjoitteista tanssijat pohtivat, että musiikki väkisin vaikuttaa liikkeeseen silloinkin, kun tanssija johtaa ja muusikko seuraa. Heille haasteena oli usein juuri aloitteiden tekeminen pelkän seuraamisen sijaan silloin, kun tavoitteena oli yhteisjohtajuus. Koen siis seuraaja-johda -harjoitteiden osaltaan helpottaneen työryhmän sisäistä vuorovaikutusta. Eniten vuorovaikutus kuitenkin kokemukseni mukaan helpottui demonstraation rakenteen ja kohtausten kirkastuessa, jolloin jokainen hahmotti paremmin, mitä kohti ollaan menossa ja miten.



Kuva 1: Inspiraation ottamista ja antamista. Näyttökaappaus videolta.

5.1.2 Tukisanat improvisaation taustalla

Prosessin viimeiset viikot improvisaatiossa oli sekä tanssijoille että muusikoille avuksi viisi avainkäsitettä: tauko, rytmitys, soolo, dynamiikka ja kontrastit. Otin käsitteet käyttöön täysin spontaanisti harjoitustilanteessa prosessin kriisin ja toisaalta selkiytymisen aikaan, viikolla 8. Minulla oli kova paine päästä eteenpäin ja olla selkeä, ja avainsanat konkreettisesti näkyvillä tuntui yhdeltä tieltä selkeyteen. Tiistaina 20.2.2018 revin viisi sivua irti muistikirjastani ja kirjoitin niille harkitsematta viisi sanaa, jotka tuntuivat merkityksellisiltä. Levitin sanat lattialle eteemme, jotta voisimme hakea niistä helposti tukea kesken harjoitteita. Myöhemmin kuunnellessani ääninauhoja minun ja Salmelan keskusteluista ymmärsin, että tukisanat tulivat käytännössä Salmelalta, mutta niiden käyttöön ottoon vaikuttivat myös lukemani aineistot ja jazztanssin asiantuntijoiden mielipiteet jazzille olennaisista elementeistä. Pidin sanat mahdollisimman näkyvillä koko prosessin loppuajan, muistuttamassa työryhmäläisiä käytettävissä olevista työkaluista.

Tauko

Marko Salmela (henkilökohtainen tiedonanto 2018-02-13) korosti minulle keskustellessamme, ettei tauon ja dynamiikan merkitystä voi liikaa painottaa jazzin genren ollessa kyseessä. Lisäksi Salmela peräänkuulutti, että tauko ja dynamiikka eivät olisi tanssissa ja musiikissa ”tårta på tårta”. Tulkitsin idean samaksi kuin Wrayn (2014, 12) ajatuksen musiikin ja tanssin limittymisestä keskenään itsenäisinä. Jos musiikissa on tauko, se ei tarkoita, että tanssissa on oltava tauko samaan aikaan ja toisinpäin. Wray (2014, 13) toteaa tauolla olevan myös dynaamista potentiaalia: ”Rhythm also calls for stillnes to make itself clear”. Wrayn mukaan tauotuksella pyritään tuottamaan yllätyksellisyyttä, minkä vuoksi tanssijan on pystyttävä täysin pysäyttämään nopeakin liike.

Omassa prosessissamme tauko saattoi tarkoittaa soolon antamista toiselle tai liikkeen rytmittämistä tauon avulla. Tutkiessamme taukoa tanssijoiden kanssa kehotin heitä kokeilemaan eripituisia taukoja eri tempoisesta liikkeestä. Tauotusta improvisaation avulla tutkiessa tauoista tuli helposti hyvin pitkiä, mikä mielestäni söi tanssin yllätyksellisyyttä. Mainitsin siis tanssijoille, että mielestäni jazztanssille ovat ominaisia lyhyet mutta täydelliset ja voimakkaat tauot.

Rytmitys

Rytmitys on minulle määrittävä tekijä jazztanssissa. Sekä Wray, Boross, Cohen että Siegenfeld nostivat niin ikään edistyneen rytmisyyden keskeiseksi osaksi jazztanssia (Guarino & Oliver 2014, 3-23). Jazzissa tanssin rytmi ja musiikin rytmi limittyvät toisiinsa, sen sijaan että ne kulkisivat päällekkäin toisiinsa nähden (Wray 2014, 12). Tarkoitan rytmityksellä jazztanssin kontekstissa monipuolista ja tarkkaa rytmien käyttöä, jonka tulisi sisältää synkooppeja ja polyrytmiikkaa. Synkoopilla tarkoitetaan iskujen välissä olevan tilan, ”offbeatin” aksentointia, polyrytmiikalla kahden tai useamman rytmien samanaikaista itsenäistä esiintymistä (Guarino & Oliver 2014, 24).

Tanssiessani koin usein, että nimenomaan liikkeen rytmitykseen keskittyminen helpotti improvisointia, eikä tällöin tarvinnut erikseen ”keksiä” liikkeitä. Riitti, kun ”sävelsi” liikkeen rytmin. Käytännössä koin rytmityksen olevan usein läheisesti yhteydessä dynaamisen leikin ja tauotuksen kanssa. Kerron lisää siitä, miten työstimme rytmiä tanssijoiden kanssa kohdassa 5.2.

Soolo

Myös soolon mainitsivat sekä Salmela (2018-02-19) että Wray (2014). Wrayn mukaan jazzmusiikki nousi suoraan afroamerikkalaisista yhteisöistä, ja kuten afrikkalaisessa musiikissa, myös jazzmusiikissa on luovaa tilaa yksilön ilmaisulle muokata teoksen sisältöä. Juuri esiintyjien yksilöllinen luovuus muodostaa Wrayn mukaan jazztanssin identiteetin. (Wray 2014, 14). Myös Salmela peilasi soolon käyttöä jazzin historiaan oltuaan katsomassa harjoituksiamme viikolla 8, ja ehdotti, että käyttäsimme sitä enemmän hyödyksi elementtinä. Kyseisissä harjoituksissa olimme tehneet vain sellaisia harjoitteita, joissa kaikki soittivat ja tanssivat koko ajan, ja Salmela suositteli soolojen käyttöä katsojastävällisyydenkin kannalta. Itsekin koen, että soolo tuo työkaluna dynamiikkaa kokonaisuuteen ja antaa katsojalle mahdollisuuden keskittyä syvemmin vain yhteen tanssijaan/instrumenttiin kerrallaan. Lisäksi soolot antavat toisille tanssijoille/muusikoille aikaa ja tilaa inspiroitua toistensa tekemisistä. Lopullisessa demonstraatiossa olin koreografinut joihinkin kohtauksiin kohtia, joissa on vain yksi soittaja ja/tai tanssija. Viimeisen kohtauksen ensimmäinen puolikas rakentui kokonaan sooloille: sekä muusikoilla että tanssijoilla oli ideana antaa toisilleen tilaa soittaa ja tanssia erimittaisia sooloja, ja inspiroitua toisistaan.

Dynamiikka/ Dynaaminen leikki

Dynamiikka on mielestäni jazztanssille hyvin ominaista – mutta ei mikä tahansa dynamiikka. Käsitykseni mukaan dynamiikan osa-alueiksi mielletään usein tila, aika, voima ja virtaus. Koen samojen osa-alueiden pätevän myös jazztanssissa, mutta mielestäni jazztanssissa korostuu nimenomaan dynaamiset ääripää – myös tähän mielikuvaan on vaikuttanut Lundmark opettamillaan jazztanssitunneilla. Toisaalta en osaa vielä kunnolla sanallistaa, millä kaikilla tavoilla jazzdynamiikka eroaa esimerkiksi nykytanssin dynamiikasta. Huomasin prosessin loppua kohden, että minulla ja tanssijoilla oli välillä erilainen käsitys dynamiikan laadusta. Pidän Wrayn (2014, 12) käsitteestä ”dynaaminen leikki”, sillä se tuo käsitteeseen kokeilua ja energiaa. Emme ehtineet tutkia, mitä eroa on dynamiikalla ja dynaamisella leikillä, mutta jatkossa se voisi toimia yhtenä keinona saada esiin nimenomaan jazzdynamiikkaa.

Salmela (henkilökohtainen tiedonanto 2018-02-13) kertoi dynamiikan tarkoittavan muusikoille ainoastaan soiton voimakkuutta: soittaako muusikko hiljaa vai kovaa. Salmela painotti dynamiikan merkitystä myös soiton kannalta. Prosessin loppua kohden annoin muusikoille palautetta lähinnä juuri dynamiikan käytöstä, pyytämällä dynamiikan ”vääntämistä yleisölle rautalangasta” siten, että muusikko käyttää selkeitä dynaamisia vaihteluita.

Kontrasti/Kontrapunkti

Tarkoitan kontrastilla vastakohtien ja ääripäiden käyttöä, joka voi ilmetä kolmella tavalla. Ensinnäkin musiikki ja tanssi voivat olla kontrastissa toisiinsa, esimerkiksi musiikin soidessa hiljaa tanssi onkin voimakasta. Toiseksi tanssijat voivat tehdä kontrastia toistensa liikkeeseen ja muusikot toistensa soittamiseen, esimerkiksi käyttämällä vastakkaista tempoa. Kolmanneksi tanssija tai muusikko voi tehdä kontrasteja omaan liikkeeseensä tai soittamiseensa, eli käyttää dynaamisia ääripäitä improvi-soidessaan, esimerkiksi siirtyä kevyestä dynamiikasta yht' äkkiä voimakkaaseen. Prosessin aikana käytin termejä kontrasti ja kontrapunkti sekaisin, koska luulin niiden tarkoittavan samaa asiaa. Todellisuudessa tarkoitin vain kontrastia. Tämä saattoi aiheuttaa hämmennystä, sillä kontrapunkti tarkoittaa musiikissa melodian vastaääntä tai ”polyfonista sävellystyylä, jossa pääsävelmään liittyy yksi tai useampi vastaääni” (Kielitoimiston sanakirja, viitattu 2018-08-10). Käsitteeni mukaan termiä kontrapunkti käytetään erityisesti renessanssiajan musiikista puhuttaessa, eli sillä ei ole mitään tekemistä projektimme kanssa. Olisin voinut tarkistaa termin ajoissa, mutta toivon, että muusikot kykenivät muuten puheistani päättelemään, mitä tarkoitan kontrapunktilla.

5.2 Harjoitukset tanssijoille

Pelkkien tanssijoiden harjoituksissa halusin rauhassa syventyä liikelaatuihin, liikkeen rytmittämisen mahdollisuuksiin, sekä harjoittaa vuorovaikutusta tanssijoiden kesken. Harjoitukset koostuivat improvisaatiosta, sekä kolmanteen kohtaukseen liittyvien kokeilujen osalta kompositiosta. Keskustelimme jokaisen harjoitteen jälkeen siitä, mitä tapahtui ja miltä tekeminen tuntui, joten keskusteluun kului paljon aikaa ja sillä oli prosessissa vahva rooli. Olin aina suunnitellut harjoituksille rungon, mutta usein suunnitelma muuttui kesken harjoitusten ja keksin sisällön harjoitustilanteessa. Aloitimme lämmittelyllä joko yksin tai parin kanssa. Usein toistuvaksi lämmittelyrutiiniksi muotoutui improvisaatio isolaatioilla ja jalkatyöskentelyllä. Lämmittelyn jälkeen teimme erilaisia harjoitteita, usein sen mukaan, mitä olin edellisissä harjoituksissa muusikoiden kanssa merkinnyt työstämistä kaipaavaksi, kuten keskustan käyttö tai aksenttien hyödyntäminen. Lopuksi pyrin jättämään aikaa pidemmille improvisaatioille demonstraation eri kohtausten pohjalta, kuten swing-improvisaatiolle tai ”mökäimprolle” eli freejazz -improvisaatiolle. Seuraavaksi kuvailen joitakin tanssijoiden kanssa tekemiämme harjoitteita.

Käytimme prosessin aikana monia eri muunnelmia call and response -ideasta, joka on jazztanssille tyypillinen sosiaalinen elementti (Cohen 2014, 5). Käytän itse call and response -nimitystä harjoitteista, joissa yksi tanssija liikkuu muiden ”kuunnellussa”, jonka jälkeen yksi tai useampi tanssija ”vastaa” liikkeeseen, joko samalla tai eri liikkeellä. Me käytimme versiota, jossa vastaajat/-t vastaavat omilla liikkeillään ensimmäisen liikkujan liikkeiden toistamisen sijaan, mutta kumpikin voi toki ottaa toiselta liikeideoita. Saran ehdotuksesta teimme harjoitetta muun muassa eri kehonosilla; Tanssijat päättävät vuorotelleen jonkin kehonosan, esimerkiksi olkapäät, joita liikuttamalla keskustellaan. Tämä muunnella toimii hyvin erityisesti lämmittelynä. Kokeilimme call and response -harjoitteita myös rytmien ja äänien avulla: ensin yksi tanssijoista taputti rytmin, joka toisten täytyi kehollistaa, sitten teimme saman erilaisilla ääniteillä. Ääniteillä ohjailu oli hauskaa ja se toi liikkeeseen

myös dynaamista monipuolisuutta. Vaikka call and response -harjoitteilla ei sinänsä ollut itse tutkimuskohteen eli musiikkisuhteen kanssa juuri tekemistä, ne olivat hyödyllisiä vuorovaikutuksen ja dynamiikan työstämisessä, sekä matalan kynnyksen tapa totutella jazzimprovisaatioon. Oman kokemukseni mukaan parin kanssa tanssiessa improvisointi tuntui luonnollisemmalta ja liikeideat tulivat helpommin kuin harjoitteissa, joita teimme itsenäisesti, sillä toisen liikkeistä sai jatkuvasti uutta inspiraatiota.

Viikon 6 harjoituksissa keskityimme rytmiin ja sen kehollistamiseen. Tarkoituksenani oli antaa tanssijoille, mukaan lukien itseni, työkaluja jazzimprovisaatioon ja musiikkisuhteen tutkimiseen. Ensinnäkin rytmittelimme vapaasti musiikkiin, sitten keskustelimme siitä, miten kehollistamme rytmejä. Millä eri tavoin rytmit näkyvät tanssijan kehossa, mitä eri keinoja tanssija voi käyttää liikkeen rytmittelyyn? Inspiroiduin tähän näkökulmaan ja toimintatapaan Välimaan (2014) opinnäytetyöstä, joka käsittelee musiikin kehollistamista. Laadin keskustelun pohjalta käsittekartan eri tavoista kehollistaa rytmiä. Sen osiksi tulivat esimerkiksi aksentoinnit, eri kehonosien käyttö sekä suunnan ja tasojen muutokset. Käsittekartan avulla keskityimme tutkimaan jokaista rytmien kehollistamisen menetelmää erikseen improvisoimalla siten, että huutaessani käsittekartasta uuden rytmien kehollistamistavan, kuten ”Tauotus!” pudotimme edellisen ja keskityimme hetkeksi rytmittämään taukoja painottaen. Koin harjoitteen todella toimivaksi, ja työskentely tuntui tiedostavammalta ja keskittyneemmältä spesifin, kaupan tehtävänannon parissa. Myöhemmin tavoitteena olisi eri kehollistamismenetelmien yhdistäminen saman tehtävän aikana. Käytin yhdessä rakentamaamme rytmikäsittekarttaa apuna myös myöhemmin prosessissa, nostamalla esille erityisesti maksimaaliset dynamiikan vaihdokset sekä ajoituksen ja tauot.

Prosessin loppupuolella, kun olimme kokeilleet jo monenlaisia työkaluja improvisaatioon, annoin usein ohjeeksi vain ”anna itsellesi tehtävänanto”. Harjoittelimme oman tehtävänannon toteuttamista esimerkiksi call and response -harjoitteilla. Oman tehtävänannon päättäminen ja sen tutkiminen oli erityisen relevanttia demonstraation viimeisen kohtausten soolo-osuudessa, josta kerron kohdassa 4.3.5. Ajatuksena oli, että tanssijat tiedostaisivat omaa liikkumistaan ja heidän oma tehtävänantonsa toisi tekemiseen punaisen langan ilman, että minä kerron mihin kenenkin on kulloinkin keskityttävä. Esimerkiksi Sara kertoi usein valitsevansa jonkin kehonosan, joka johtaa liikettä, tai hahmon, jota liike kuvastaa. Karoliina taas myönsi suoraan, ettei hänellä ole selkeää tehtävänantoa. Vastasin, että tehtävänantoa ei ole pakko olla, kunhan tekeminen tuntuu itselle selkeältä.

Viimeisissä pelkkien tanssijoiden harjoituksissa kävimme läpi viittä tukisanaa yksi kerrallaan: tauko, rytmitys, dynamiikka, soolo ja kontrastit. Päätin spontaanisti, että voisimme harjoitella rytmitystä samalla tavalla, kuin olin harjoitellut sooloa, eli äänittelemällä itsellemme rytmiä, jota kehollistaa. Ohjasimme siis kukin omaa liikettämme omalla ääntelyllämme yksilöinä, jolloin liike ja ääni rytmittävät ja ruokkivat toisiaan. Totesimme, että äänen kanssa leikkiminen tuo sekä rytmiin että dynamiikkaan monipuolisuutta ja auttaa löytämään ideoita. Harjoituksissa (2018-02-28) nauhoitetulta ääninauhasta kuuluu, kuinka Saran mielestä rytmiin keskittyminen harjoitusten alussa auttoi myöhemmin kohtauksia harjoiteltaessa: ”No toi rytmitys-asia helpotti sitä kokonaisuudenki hahmottamista kyllä

tosin paljon... Kun sitä on tehty tohon alle tänään, niin sit jotenki se helpotti saamaan paljon kirkkaammin päähän et näitä asioita täällä tapahtuu.”



Kuva 2: Sara ja Tiiia tutkivat liikkeen rytmittämistä. Näyttökaappaus videolta.

5.3 Asiantuntijakeskustelut ja seminaarit

Katarina Lundmarkin kanssa käymäni keskustelun lisäksi minuun vaikutti ohjaajani Paula Salosaaren kanssa käydyt keskustelut, lehtori Marko Salmelan kanssa käydyt keskustelut, sekä kriisini keskellä 20.2.2018 pidetty opinnäytetyöseminaari. Salosaari kysyi arvokkaita kysymyksiä erityisesti jazztanssin genreen ja eri jazztanssikäsityksiin liittyen, sekä antoi konkreettisia vinkkejä. Toisaalta Salosaari auttoi minua eteenpäin juututtuani pikkuasioihin tukemalla objektiivisempaa tarkastelutapaa. Hän totesi että ”ei ole olemassa vain yhtä jazztanssia” (2018-02-07), vaan generajat ovat hämärät ja ”nyt vaan teet tän” (2018-03-02).

Lehtori Marko Salmela avasi minulle käsitteiden merkityksiä, minkä seurauksena ymmärsin musiikin näkökulmasta paremmin sellaisiakin käsitteitä, joiden sisällön luulin hahmottavani. Salmela selitti esimerkiksi tanssissa käytetyt dynamiikan osa-alueet (tila, aika, voima ja virtaus) musiikin näkökulmasta: aika voi tarkoittaa musiikissa nuotteja ja tempoa. Virtauksesta puhutaan musiikissa fraseerausena, voimasta taas dynamiikkana. Lisäksi Salmelan selityksestä koin vihdoin ymmärtäväni, mitä muusikot tarkoittivat ”motiivien kontrollilla”, joka oli jo kauan ollut toistuva käsite harjoituksissa käymissämme keskusteluissa. Motiivilla tarkoitetaan aihetta, eli esimerkiksi jotakin toistuvaa teemaa, tanssissa esimerkiksi liikettä tai fraasia. Motiivien kontrollilla tarkoitetaan kontrollia aiheista, teemoista tai liikkeistä: muusikko tai tanssija käyttää siis hallitusti päättämäänsä elementtejä sen sijaan, että syöttäisi koko ajan uutta materiaalia. (Henkilökohtainen tiedonanto 2018-02-13.). Lisäksi keskustelimme muun muassa polyrytmiikasta ja jazzin historiasta, mikä auttoi minua tekemään päätöksiä muun muassa musiikkivalintojen ja käytettävien elementtien suhteen.

Salmela kävi myös seuraamassa harjoituksia 19.2.2018, jonka jälkeen keskustelimme hänen kanssaan noin puolitoista tuntia siitä, millä tavoin projektia olisi mahdollista viedä eteenpäin. Esittelen tässä keskustelusta nauhoitetun äänitteen (2018-02-19) pohjalta joitakin kehitysehdotuksia, joita Salmela antoi. Suurena haasteena ilmeni materiaalin paljous, jota voisi helpottaa soolojen lisäämisellä sekä tanssiin että muusikoille:

Se mitä mä näin ja kuulin, että nyt te molemmat koko ajan tanssitte siinä. Siinä oli koko ajan tavaraa. Kundiit soitti koko ajan. Jos ajatellaan ihan jazz musiikin historiaa vaikka, niin siellä on myöskin ollut soolopaikkoja. Salmela 2018-02-19

Projektista ei tosin kyseisissä harjoituksissa saanut välttämättä kovin realistista kuvaa, sillä teimme lähinnä harjoitteita varsinaisten kohtausten harjoittelemisen sijaan. Soolojen käyttäminen oli kuitenkin konkreettinen työkalu siihen, miten voisimme edistää harjoituksissa niin paljon pohtimaamme katsojaystävällisyyttä. Toisena haasteena Salmela ilmaisi, etten ohjaajana pysty havainnoimaan, mitä tapahtuu, jos teen itse samalla:” – et ku sä ite teet koko ajan, ni et sää pysty havainnoimaan asioita, mitä siellä tapahtuu”. Hän ehdotti, että ottaisin harjoituksissa erikseen aikaa katsoa, kuunnella ja liikkua. Valitettavasti kuitenkin kaiken tohinaan ja kiireen tunnun keskellä yksinkertaisesti unohdin noudattaa tätä ohjetta käytännössä.

Salmela kaipasi tekemiseemme enemmän vaihtelua tempoihin, sekä enemmän kontrastien käyttöä. Hän myös ehdotti paljon määritellympiä raameja kohtauksiin, kuin mitä olin itse ajatellut, esimerkiksi ennalta sovittujen sointukuvioiden ja koreografioiden käyttöä. Olin itse ajatellut, ettei kohtauksiin määritellä mitään niin tarkasti ennalta, vaan tehtävänantona vielä esitystilanteessakin on korkeintaan score. Minulle ajatus siitä, että meidän pitäisi kehittää ennalta rytmisiä- tai sointukuvioita tai koreografiaa ja ehtiä harjoittelemaan ne, tuntui jäljellä olevaan aikaan nähden mahdottomalta.

Seuraavana päivänä Salmelan kanssa käymästämme keskustelusta pidetty opinnäytetyöseminaari oli prosessille tärkeä käännekohta. Salmelan kanssa käydyn keskustelun jälkeen olin hämmentynyt ja paniikissa. Tuntui, että emme olleet edes työstäneet mitään. Tehtävänä olevaa työtä tuntui olevan kohtuuttoman paljon jäljellä olevaan aikaan nähden. Avasin tuntojani prosessipäiväkirjaani (2018-02-19), jossa näkyy kuinka kyseenalaistin koko prosessin ja itseni sen toimeenpanijana:”How did I not think about this earlier? – I took sooo many things for granted when I started this”. Kirjoitan, kuinka vuorovaikutus muusikoiden kanssa tuntui edelleen vaikealta. Minusta tuntui typerältä ohjeistaa ammattimuusikoita kun en itse sellainen ole. Kuvailin, kuinka koko projekti tuntuu merkityksettömältä eikä siinä ole mitään järkeä, jos sen tekijöillä ei ole hauskaa, ja kuinka minusta tuntuu, että olen ”pakottanut” muusikot johonkin, mikä ei ole heistä hauskaa. Olin huolissani työn suunnasta ja siitä, mitä me oikeastaan harjoituksissa tutkimme:

Tää muuttuu vapaasta koko ajan kapeammaksi ja kapeammaksi... spesifioitua, joo, mutta kysymys kuuluu, osuuko kärki lähellekään sitä mitä piti, eli musiikkisuhdetta? Osuuko se ylipäätään minnekään? Prosessipäiväkirja 2018-02-19

Sitaatti kuvaa mielestäni hyvin sitä, kuinka koin projektin punaisen langan olevan hukassa. Prosessipäiväkirjamerkinnöissäni (2018-02-19) näkyy hämmennys siitä, kuinka voin taas löytää suunnan, ja pohdin ratkaisuksi sekä idean tarkentamista että idean pois jättämistä kokonaan.

Seminaarissa 20.2.2018 esittelin siis PowerPoint-esityksen avulla kahden sivun listan epävarmuuteni kohteita. Paikalla olleet ohjaajat Salosaari ja Pihlajakari sekä opiskelijakollegani tukivat minua, esittivät kysymyksiä ja antoivat ehdotuksia. Seminaarissa olijat suhtautuivat projektiin luottamuksella omasta epäuskostani huolimatta, mikä toi minua maan pinnalle tunnemyrskyistäni. He loivat uskoa havaintoihin, joita toin esille ja auttoivat minua suhtautumaan niihin objektiivisemmin. Puhuin esimerkiksi ottaneeni prosessin alussa itsestäänselvytenä monia asioita, joita todellisuudessa pitäisi ensin harjoitella edellytyksenä musiikkisuhteen tutkimiselle. Tähän Karoliina toteaa seminaarista nauhoitetulla äänitteellä (2018-02-20): ”Mä en oo huolissani siitä, et tai jotenki et sä oot nyt tehny väärin asioita. Et sä oo nimenomaan löytänyt jotain. Et okei, ehkä tää ei ollut nyt tää reitti, vaan haetaan joku uus suunta.” Myös Salosaari ja Pihlajakari huomauttivat, että tutkimuksen kuuluukin viedä mennessään ja yllättää. Aloin pikku hiljaa hahmottaa, että kaiken ei tarvitsekaan mennä prosesseissa koko ajan täydellisesti.

Käänteentekevää oli, kun kokiessani lamauttavaa paniikkia siitä, että minulla pitäisi olla lavalla yhtään mitään, ohjaajat Pihlajakari ja Salosaari painottivat, että tutkielma voidaan viedä lavalle demonstraationa. Ajatus ei sinällään ollut uusi: olin koko ajan ajatellut, että prosessini tuotos ei ole teos, vaan tutkielma, mutta en ollut tehnyt itselleni selväksi, mitä sillä tarkoitin. Ohjaajat ottivat esille, että demonstraatiossa olisi mahdollista tuoda yleisöä sisälle prosessin eri vaiheisiin myös esimerkiksi juontojen avulla:

Ja sit tulee mieleen tota yleisöystävällisyydestä. Ton tyyppisissä hän sä voit olla vähän sellasena juontajana siinä sen biisin varrella et niitä scoreja tulee ja kerrotaan et missä tässä oli kysymys ja tässä tutkitaan ja haetaan... Et se oikeesti demonstroi. ni silloin siitä ei tuu sellasta että nyt pitää tulle spektaakkeli, jossa on alku, keskikohta ja loppu. Pihlajakari 2018-02-20, äänite

Pohdimme, että demonstraatiota voi lähestyä myös ongelmalähtöisesti: mitä ensin teimme, ja mitä ratkaisuja oli tehtävä, jotta tekemistämme olisi mielenkiintoista katsella ja kuunnella. Kaiken tarpeellisen prosessin varrelta voisi halutessaan kertoa yleisölle, ja Salosaari huomautti, että usein yleisö kaipaakin ”inside-informaatiota” teoksen tekovaiheista ja pitää sitä arvokkaana. Vaikka en lähtenyt aivan niin avoimeen prosessin kuvaukseen, sain keskustelusta lähtökohdat siihen, miten juonnot rakennan.

Seminaarin jälkeen aloin tiedostavammin rakentaa liiketutkielman demonstraatiota, en teosta. Ajatus helpotti paineita siitä, että lavalla pitäisi esitellä valmiita vastauksia. Ideana olisi sen sijaan esitellä, mitä olemme prosessin aikana tehneet. Yksi tanssijoista kuvasi teettämässäni reflektiokyselyssä seminaarin jälkeen tapahtunutta muutosta näin:

(Kysymys: Mikä mielestäsi vei prosessia eteenpäin?)

Se kun Terttu päätti oppariseminaarin jälkeen, että avaa lavalla koko prosessin ja päästää katsojat sisälle kohtauksiin ja siihen mitä harjoituksissa on työstetty. Tämän jälkeen Tertussa tuli esiin teoksen tekijänä myös jämptimpi puoli, mikä auttoi teoksen nopeassa kasaantumisessa ja kohtausten rajaamisessa. Tämä tietynlainen jämptiys näkyi myös määrätietoisuutena. Terttu osasi paremmin avata mitä toivoo tanssijoilta ja muusikoilta ja osasi myös vaata tätä, mikä oli tärkeää näin tiukalla aikataululla.

Tulkitsen sitaatista, että punaisen langan ja suunnan hahmottuminen nimenomaan seminaarissa jälkeen välittyi myös työryhmälle. Koen, että prosessin kokeiluvaihe loppui seminaariin, ja määrätietoisemmin pohtiminen siitä, mitä viemme nimenomaan näyttämölle, alkoi.

5.4 Keskustelut työryhmän kanssa

Keskustelin prosessista työryhmäläisten kanssa sekä harjoituksissa, että niiden ulkopuolella. Olin suunnitellut työryhmän kanssa käytävän prosessoinnin rajoittuvan harjoitusajalle, mutta todellisuudessa myös vapaa-ajalla käydyt, opinnäytetyöprosessiin liittyvät keskustelut muodostuivat merkittäväksi osaksi prosessia. Tässä osiossa käsittelen nimenomaan vapaa-ajalla käytyjä keskusteluja. Vapaa-ajalla reflektointiapunani toimivat erityisesti Karoliina Kauhanen ja My Gren, jotka olivat molemmat hyvin rehellisiä mutta asiallisia sanoissaan. Keskustelut olivat minulle korvaamaton apu ajatus-teni selkeyttämiseen ja itsevarmuuden säilyttämiseen.

Karoliinan kanssa keskustelimme enimmäkseen työtavoista. Juuri Karoliina pohti ääneen muun muassa sitä, tulisiko ryhmäytymiseen käyttää aikaa. Olin pohtinut samaa kysymystä itsekkin. Kun Karoliina otti asian puheeksi, ymmärsin muidenkin työryhmäläisten ehkä kokevan ryhmässä työskentelyyn tottumisen olennaiseksi, ja päätin antaa sille harjoitusaikaa. Myöhemmin Karoliina antoi minulle hyödyllisiä näkökulmia myös huoleeni siitä, söisivätkö tarkat score -tehtävänannot hetkessä tapahtuva vuorovaikutusta. Ajattelin, että jos yhtenäinen score on luotava hetkessä, on pakko seurata muita, ja jos taas score on valmiina, sen suorittaminen ei välttämättä vaadi läsnäoloa tilanteessa. Karoliina kuitenkin totesi: ”Score ei poissulje vuorovaikutusta muiden kanssa, vaan tukee sitä. Kun kaikki tietää mitä on tulossa, on helpompi mennä siihen suuntaan” (Prosessipäiväkirja 2018–02–20).

My kysyi paljon tarkkoja kysymyksiä siitä, mitä haen ja ajatuksesta valintojeni takana – ja odotti myös tarkkoja vastauksia. Hän esimerkiksi kysyi, mitä tarkoitan ”yhteyden pitämällä muihin tanssijoihin” swing-kohtauksessa (äänite 2018-03-10). Toisaalta jos itse pohdin jotain ongelmaa, Myllä oli usein ehdotuksia sekä ongelmien syistä että ratkaisuista niihin. My asui luonani prosessin kaksi viimeistä viikkoa, joten molemminpuolinen kysymysten heittäminen ja reflektointi oli lähes ympärivuorokautista. My otti kyselemällä kiinni kaikkia niitä keskusteluja ja harjoituksia, joita olimme käyneet ennen kuin hän saapui Suomeen. Todellisuudessa en ollut ajatellut kohtauksia läheskään niin syvästi ja kirkkaiksi, kuin mitä My kysymyksillään vaati. Kohtaukset kirkastuivat ja muovautuivat juuri kahden viimeisen viikon aikana, koska verbalisoin niitä yksityiskohtaisesti, jouduin tekemään päätöksiä, joita en ollut vielä tehnyt, ja kyseenalaistamaan niitä, jotka olin jo tehnyt. Työskentelylleni on tyypillistä, että jokin asia tuntuu selkeältä minulle, mutta ei muille, ja Myllä oli kyky verbalisoida ja perustella nämä työstöä vaativat asiat. My esimerkiksi totesi ennen viimeisiä harjoituksia, että hänellä on

epävarma olo siirtymistä kohtausten välillä. Olin ärsyynyt, sillä siirtymät olivat minulle täysin selkeät. Keskustellessamme ymmärsin, etten ollut muistanut kertoa muille, miten olin ajatellut siirtymätoteutusta. Sen ymmärrettyäni kävimme ne harjoituksissa yhdessä läpi ja selkeytimme kaiken niin, että jokainen koki tietävänsä mitä tekee.

6 JAZZ ≤ ¿? ≥ MUSIC - LIIKETUTKIELMAN DEMONSTRAATIO

Tässä osiossa esittelen tiivistetysti ne tehtävänannot, joiden pohjalta työryhmä työskenteli esityksissä. Pyrin antamaan lukijalle kokonaiskuvan liiketutkielman demonstraatiosta. Sen, miten näihin ratkaisuihin päädyin, avaan kohdassa 4.2.

Jazz ≤ ¿? ≥ Music – Liiketutkielman demonstraatio esitettiin Kuopion Sotkulla 17.3.2018 sekä 18.3.2018 kolmen teoksen illassa. Käsiohjelmaa siteeraten ”demonstraation tavoitteena on koota ja esitellä, mitä olemme prosessin aikana tutkineet. Mihin jazztanssin, sen historian, ja musiikin tutkiminen on meitä vienyt? Vai onko minnekään?”

Demonstraatiossa on viisi hyvin selkeää, erillistä kohtausta. Ennen jokaista kohtausta on kohtaukseen johdattava juonto, jonka Karoliina juontaa lavalla. Juontojen tavoitteena oli perustella kohtauksessa tehtyjä valintoja, avata prosessia ja esitellä tehtävänannot jollakin tasolla. Toivoin, että juontojen myötä teosta olisi helpompi seurata.

Katsojat oli aseteltu istumaan näyttämön kolmelle reunalle. Sotkun omasta 100-paikkaisesta katsoimosta oli käytettävissä vain 3-4 ensimmäistä riviä. Lisäksi näyttämön sivuilla oli vinoittain aseteltu kaksi penkkiriviä. Muusikot soittivat pääosin yleisöstä katsoen oikeassa takanurkassa. Tanssijoille oli viisi tuolia rivissä muusikoiden vierellä takanäyttämöllä. Näillä tanssijat istuivat niiden kohtausten aikana, jolloin he eivät itse tanssi. Kaikki olivat siis koko ajan näkyvillä ensimmäistä kohtausta lukuun ottamatta. Halusin tuoda yleisön lähelle luodakseni yhteisöllisyyden tuntua, tavoitteena oli rakentaa ikään kuin ympyrä esiintyjien ja yleisön tuolien kesken. Toivoin myös rajan katsojien ja esiintyjien välillä hämärtyvän, jos yleisö istuisi lähellä ja heihin olisi helppo ottaa katsekontaktia.



Kuva 3: Työryhmän revittelyä. Näyttökaappaus videolta.

6.1 Demonstraatio 1: Soolo hiljaisuudessa



Kuva 4: Kirjoittaja rytmitelee hiljaisuudessa. Näyttökaappaus videolta.

Alkujuonto:

Seuraava asia on jotakin, kaikkea ja ei mitään jazztanssin kontekstiin asetettuna. Se on prosessin koreografinen kuvaus, jonka lähtökohtana oli musiikkisuhde jazztanssissa erityisesti tanssijan näkökulmasta. Käytännössä Terttu kuitenkin päätyi poimimaan elementtejä jazztanssin alkua ajoilta ja testaamaan niitä nykyajan kontekstissa, 2000-luvulla koulutettujen tanssijoiden ja muusikoiden praktiikassa. Prosessi on sisältänyt paljon uutta kaikille tekijöilleen, kuten muusikoiden ja tanssijoiden välinen yhteistyö sekä improvisaatio jazztanssin kontekstissa. Tekemisen jatkuva reflektointi ja ilman etukäteen määritettyä struktuuria työskentely on saanut itse kunkin pään pyörälle. Nyt nähtävä demonstraatio sisältää viisi kohtausta jotka kuvaavat eri näkökulmia prosessiin ja jazziin.

Demonstraatio numero 1: The music is IN me, I as a dancer am also music.

Ensimmäisessä kohtauksessa improvisoin yksin hiljaisuudessa inspiraationani Lundmarkin sanat: "I as a dancer am also music, the music is IN me". Pyrin löytämään musiikin ja tanssin ilon sisältäpäin ulos, sekä tuomaan rytmisyyden näkyväksi ilman ulkoisen musiikin apua. Hyräilen kuitenkin hiljaa pääni sisällä Anita O'day'n kappaletta Sweet Georgia Brown, sillä koin tarvitsevani jonkin ajallisen referenssipinnan voidakseni tuntea oloni varmaksi soolossa. Aloitan myös joka kerta samalla tavalla selkä yleisöön päin, kasvattaen liikettä kevyestä painonsiirrosta jalalta toiselle sormien napsutusten ja katseen mukaan ottamiseen. Kohtaus on ainoa, jossa olen lavalla yksin. Muut esiintyjät odottavat näkymättömissä katsomon sivussa.

6.2 Demonstraatio 2: Free jazz

Juonto: *Demonstraatio numero 2: Free. Ei etukäteen päätettyä rakennetta. Onko tämä nyt sitä jazz-tanssia?*

Kohtauksessa ei ole tehtävänantoa tai scorea. Käsiohjelmassa kirjoitan: "Kohtauksessa avaa yleisölle prosessin alkuaikoja, jolloin tarkat ohjeet tuntuivat minusta ohjaajan diktatuurilta: kaikki tekivät mitä huvitti ja sitten katsottiin mitä tulee. Tuloksena oli usein paljon ja kaikkea sisältävä kaaos." Vaikka kohtausta on vapaa, toteutukseen vaikuttaa suuresti tekemämme työ improvisaatioiden nitomiseksi kokonaisuudeksi ja inspiraation ottaminen toisilta, sekä "korostetun jazz" -ajatus, jota olimme käyttäneet freejazz -improvisaatiossa aiemmin prosessin aikana jazzin genren säilyttämiseksi. Muusikoille ainoa kriteeri on soittaa freejazzia. En ollut antanut kohtaukseen ohjeistusta edes valomiehelle, vaan Veli Pekka Kuronen improvisoi valot. Valoista tuli vaikuttavat sisältäen paljon liikkuvia spotteja ja tummasävyisiä värivaloja, ja ne määrittivät suuresti kohtauksen visuaalista ilmettä.



Kuva 5: Freejazz-improvisointia. Näyttökaappaus videolta.

6.3 Demonstraatio 3: Instant Composition

Juonto: Demonstraatio numero 3: Onko tanssin käsite instant kompositio sama kuin motiivien kontrolli muusikin kontekstissa? Tanssin musiikkisuhteen tutkiminen ja setattu materiaali, eli niin sanotut tanssiaskleet.

Kolmannessa kohtauksessa minä ja Karoliina pelaamme dynaamisesti ja rytmisesti lyhyellä fraasilla siitä materiaalista, jonka My oli luonut itselleen kohtausta 4 varten. Musiikkina ”Instant kompositiossa” on ainoastaan sähkökitara. Musiikin tehtävänantona on Henkan tulkinta John Coltranen Alabama -kappaleesta, mutta ”onnellisempana” versiona ja tahtilajissa 5/4. Tunnelma on rauhallinen. Kohtauksen alussa molemmat tanssivat fraasin kerran läpi yksittäin soolona, luoden fraasiin dynamiikan ja rytmin hetkessä. Sen jälkeen leikittelemme fraasilla yhtä aikaa mutta itsenäisesti (emme unisonona), kunnes päädyimme ennalta sovituille paikoille vastakkain tilan nurkkiin. Lopuksi teemme fraasin kolme kertaa unisonona kiihtyvällä tempolla ja ennalta sovitulla tilallisilla paikoilla, jotka vaihtuivat toiston jälkeen. Kun lopetamme viimeisen toiston, Henkka jatkaa vielä soittamista, lopettaen kohtauksen rauhassa sähkökitaran äänellä.



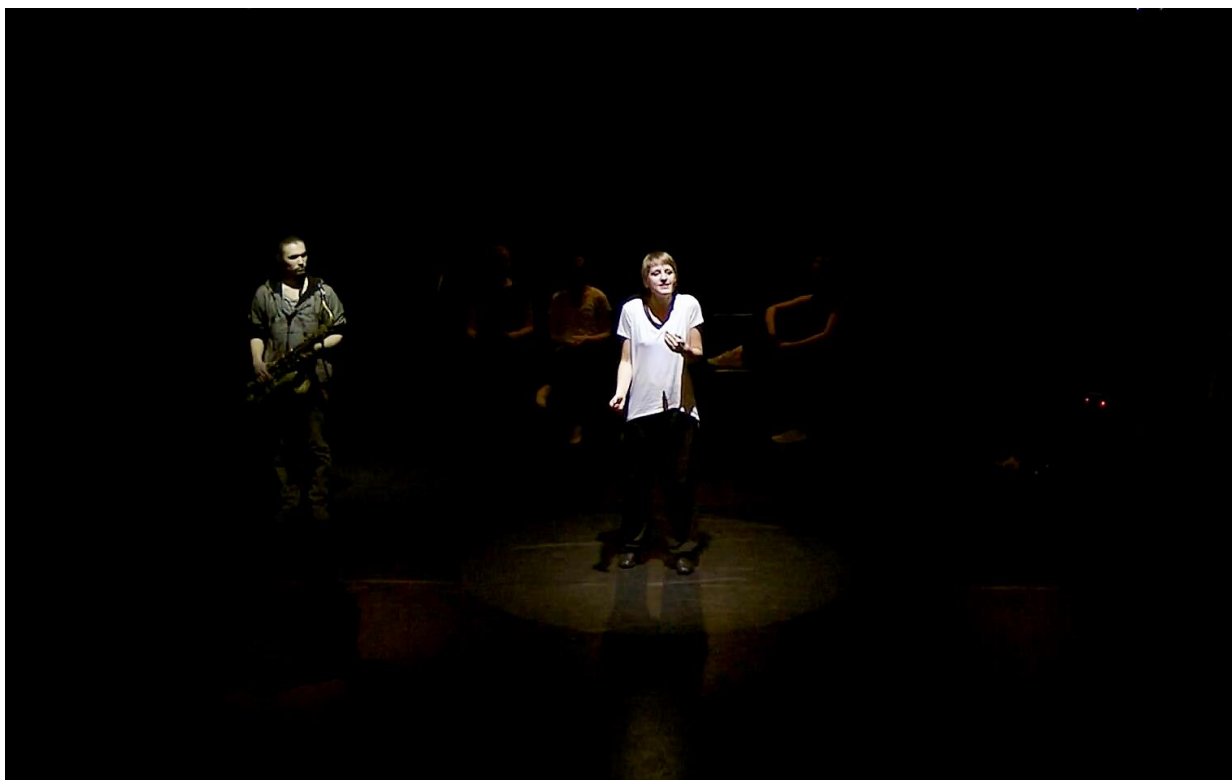
Kuva 6: Kirjoittaja ja Karoliina Kauhanen leikittelevät liikemateriaalilla. Näyttökaappaus videolta.

6.4 Demonstraatio 4: Cry Me a River

Juonto: Demonstraatio numero 4: The singing dancer and the saxophone – tanssi ja musiikki samasta kehosta tuotettuna. Tanssija leikittelee saksofonin tukemana rytmikalla ja dynamiikalla pelkässä laulussa, laulussa suhteutettuna setattuun materiaaliin sekä improvisaatioon.

Kohtauksessa My laulaa Cry Me a River -kappaleen, ja laulua säestää ja sen kanssa keskustelee Jaakko saksofonilla. Lisäksi My tanssii luomaansa koreografiaa, jota olimme Myn kanssa työstäneet ja muokanneet. Koreografiassa on setattujen liikkeiden lisäksi improvisoituja kohtauksia, ja vaikutteita setattuun liikemateriaaliin My oli ottanut muun muassa Länsi-Afrikkalaisesta Sabar-tanssista. Jaakko soittaa kohtauksessa nuoteista lyhyttä improvisoitua saksofonisooloa lukuun ottamatta.

Kohtaus perustuu Myn omaan, Tukholman Taideyliopistoon tehtävään kandidatkielemaan. Tutkielma käsittelee jazztanssin ja jazzlaulun suhdetta: miten laulaa ja tanssia yhtä aikaa kummankaan taide-
muodon kärsimättä? Demonstraation esittämiseen mennessä kiinnostuksen kohteiksi oli noussut erityisesti liikkeen ja äänen linkittävä hengitys ja sen luoma rytmiikka ja dynamiikka.



Kuva 7: My Gren improvisoi puhelaululla. Näyttökaappaus videolta.

6.5 Demonstraatio 5: Swing & Funk

Juonto: *Demonstraatio numero 5: IN YOUR FACE! Social elements – the circle*

Viimeisessä kohtauksessa on tavoitteena palata takaisin jazztanssin juurille, sosiaaliseen tanssiin, jamitunnelmaan ja muusikoiden ja tanssijoiden keskinäiseen leikittelyyn. Kohtauksessa on kaksi osaa: swing-osa ja funk-osa. Jaakko aloittaa swing-osan improvisoiden saksofonilla. Hetken kuluttua Tiia alkaa ”keskustella” saksofonin kanssa liikkeellä. Saksofonin ja tanssijan dueton jälkeen Henkka rakentaa swing-luupin sähkökitaralla. Luupin kuullessaan Karoliina keskeyttää Tiian ja Jaakon dueton ja aloittaa oman soolonsa. Jaakko ja Henkka alkavat soittaa swingiä, ja musiikki rakentuu vuorotteleville sooloille. Tanssijat keskeyttävät yksi kerrallaan vapaassa järjestyksessä keskellä liikkuvan solistin päästäkseen itse improvisoimaan solistina. Muut tanssijat pitävät musiikin pulssin kehossaan ja

kannustavat kulloistakin solistia. Yleisöstä, muusikoista, ja tanssijoista muodostuu tässä kohtaa ympyrä vaihtuvan solistitanssijan ympärille.



Kuva 8: Tiia Raatikainen ja Karoliina Kauhanen kilpailevat soolopaikasta. Näyttökaappaus videolta.

Jatkettuamme sooloja jonkin aikaa alan taputtaa musiikkiin takapotkulla eli numeroilla 2 ja 4. Muiden tanssijoiden yhtyessä taputukseen Henkka vaihtaa luupin funkiin. Luupin rakentamisen ajan Jaakko jatkaa soittamista ja tanssijat taputtamista. Tanssijat liikkuvat samalla ympäri lavaa ja ottavat kontaktia toisiinsa sekä yleisöön. Kun funk-luuppi alkaa soida alamme hakea yhteistä liikettä tanssijoiden kanssa. Tehtävänantona on kuunnella musiikkia ja inspiroitua toisten liikkeistä, toistaa niitä ja kehittää niitä yhdessä. Tavoitteena on nostaa energiaa, improvisoida ja iloita yhdessä, ei esiintyen, vaan reagoiden aidosti toisiimme ja musiikkiin. Myös muusikot kohottavat energiaa soittamalla enemmän yhtä aikaa kuin swing-osiossa, jossa musiikki rakentui sooloille, ja funk-osion oltua hetken käynnissä Henkka laittaa soimaan myös nauhoitetun biitin. Kohtauksen lopettamisen merkkinä otan selkeän katsekontaktin Henkkaan, jolloin muusikot alkavat soittamaan ennalta soimaamme toistuvaa ääntä. Tanssijat kehollistavat äänen liikkeissään. Lopuksi on vielä ”rokkilopetus” – muusikoiden ja tanssijoiden viimeinen revittely, joka päättää koko esityksen (kuva 3).

7 JAZZTANSSIKÄSITYKSEN KIRKASTUMINEN

Ennen prosessia jazztanssikäsitykseni perustui pitkälti But first... Jazz -projektin aikana syntyneeseen kuvaan jazzista laajana ilmiönä, sekä Katarina Lundmarkin kanssa käymääni keskusteluun (katso kohta 3.2), jonka myötä pidin jazztanssissa tärkeänä sen historiaa, musiikkisuhdetta ja improvisaatiota. Prosessin aikana jazztanssikäsitykseni kirkastui ja sai vahvistusta, ja pidän kirkastumista olennaisena oppimiskokemuksena. Tässä kappaleessa avaan jazztanssikäsitykseni selkiytymistä siihen vaikuttaneiden lähteiden avulla, sekä täydennän Lundmarkin sitaattia koskien sitä, mitä prosessin tavoite eli "tanssia musiikin kanssa" tarkoittaa.

Selkiytymiseen vaikutti jazztanssista prosessin aikana lukemani kirjallisuus, josta hain inspiraatiota ja tukea liiketutkimusta varten. Lisäksi jazztanssikäsityksen selkiytymiseen vaikutti toki fyysinen harjoittelumme. Liikkeen ollessa improvisoitua oli harjoittelun yhteydessä tarkoituksenmukaista pohtia, mikä improvisoitu liike on jazztanssia ja mikä ei, vaikka tavoitteena ei ollutkaan määrittää jazztanssia. Kuten kuviossa 1 (sivu 13) esitän, lukemani kirjallisuus ja fyysinen liiketutkimus keskustelivat prosessissa keskenään, sillä prosessi muodosti näkökulman, josta luin, ja tekstit vaikuttivat tekemiimme harjoitteisiin sekä käymiimme keskusteluihin.

Hain prosessin aikana inspiraatiota Guarinon ja Oliverin (2014) toimittamasta teoksesta Jazz Dance. A History of the Roots and Branches käyttäen erityisesti kirjan ensimmäistä lukua, jossa neljä jazztanssin asiantuntijaa vastaavat kysymykseen: Mitä on jazztanssi? Asiantuntijoiden listaamien ominaisuuksien ja jazztanssin sanoittamisen avulla oli helpompi rajata tehtävänantoja sekä kirkastaa työryhmälle, mihin pyrimme. Turvauduin teksteihin etenkin viikolla 7, jolloin koin hämmennystä siitä, mitä hakemamme musiikkisuhde oikeastaan edes tarkoittaa, ja miten voisimme keskittyä tarkoituksenmukaisten asioiden työstämiseen. Aloin tehdä itselleni listoja eri kirjoittajien kuvailemista jazztanssin elementeistä sekä siitä, miten voisin niitä omassa prosessissamme hyödyntää. Esittelen seuraavaksi lyhyesti pääpiirteet kunkin jazztanssin asiantuntijan vastauksesta siihen, mitä jazztanssi on, sekä selvennän, miten kukin määritelmä auttoi minua prosessin aikana.

Cohen (2014, 3-7) tarkastelee jazztanssia jatkumona. Jotta tämä jatkumo olisi eheä, on tiedostettava jazztanssin Länsi-Afrikkalaisten juurien ja mustien amerikkalaisten tanssien vaikutus amerikkalaiseen sosiaaliseen, populaari- ja teatteritanssiin. Cohen esittelee listan jazztanssin elementeistä jakaen ne sosiaalisiin ja kineettisiin elementteihin. Sosiaalisia elementtejä ovat muun muassa call and response, interaktiivisuus tanssijoiden ja muusikoiden välillä, sekä yksilön luovuus ryhmän sisällä. Kineettisiin elementteihin on lueteltu muun muassa maadoittuminen, isolaatio, improvisaatio, polyrytmiikka ja synkoopit. Lisäksi Cohen viittaa Oliverin (2014, xvi) vertauskuvaan jazztanssista puuna: puun juuret ovat Länsi-Afrikkalaisessa tanssissa, runkona on jazztanssi kansantanssina ja oksat edustavat jazztanssin eri tyylejä, kuten teatteritanssi, steppi ja hip-hop. Cohenin mielestä on tarkoituksenmukaista kysyä "Where's the jazz?" eli missä kohtaa jazztanssin puuta tai jatkumoa mikään teos on. Mikäli teoksessa on käytetty paljon Cohenin luettelemia sosiaalisia ja kineettisiä elementtejä, on se lähellä puun runkoa ja juuria. Jos teoksesta taas puuttuu paljon näitä elementtejä, on se kauempana oksilla. Cohen kuitenkin painottaa: "the dance form will always be on the cutting edge of

responsiveness to the pulse of the people” (2014, 7), eli jazz kehittyy ja muotoutuu jatkuvasti, kasvattaen koko ajan uusia oksia jazztanssin puuhun.

Cohenin lista jazztanssin sosiaalisista ja kineettisistä elementeistä toimi minulle prosessin aikana eräänlaisena ”check-listana” demonstraation valmistelussa, vaikka en pyrkinyt kaikkien elementtien välttämättömään mukaan ottamiseen. Käytin listaa jazztanssin sosiaalisista elementeistä etenkin rakentaessani viimeisen kohtauksen jam-henkeä. Sain konkreettisia työkaluja siihen, miten yhteisölliseen jamittelutunnelmaan voi käytännössä päästä, kuten ääneen kannustaminen, ”in your face”-asenne ja leikkimielinen haastaminen esiintyjien kesken. Esittelin listan myös tanssijoille toivoen, että se helpottaisi jazzimprovisoinnissa tarjoamalla elementtejä, joita improvisoidessa voi tutkia.

Boross (2014, 8-11) painottaa niin ikään jazztanssin laajuutta todeten, ettei sitä voi määrittää vain yhdeksi asiaksi – sen sijaan jazztanssi on muuttunut olosuhteiden ja ajan myötä sen ”puhtaimmasta muodostaan”, jonka Boross määrittelee 1910–1930 -lukujen jazzin aikakaudeksi (2014, 8-9). Borossin mukaan tanssi on jazzia, jos sen koreografi on tietoinen jazztanssin historiasta ja määrittävistä luonteenpiirteistä, sekä hyödyntää näitä luonteenpiirteitä tavalla, joka kunnioittaa jazztanssin perinnettä (2014, 11). Minulle olivat hyödyllisiä etenkin Borossin kuvailut jazztanssin ”geeneistä” liikkeen, rytmin ja ilmaisun tasoilla. Liikkeen tasolla Boross nostaa esiin isolaatiot, maadoittuneisuuden, terävän ja pehmeän liikelaadun läheisen yhteyden sekä rennon lihastonuksen ja luonnollisen liikkumistyyliin. Rytmiiin liittyen jazztanssijalla tulisi olla taito sisäistää jazzrytmien laatuja ja tehdä näitä laatuja näkyväksi kehossaan (2014, 10). Tämä on Borossin mukaan erityisen tärkeää silloin, kun musiikki, johon tanssitaan, ei ole jazzia.

Opinnäytetyölleni suurin anti Borossin tekstistä oli kuitenkin hänen kuvauksensa jazztanssille tyypillisestä ilmaisusta. Ilmaisun voi Borossin mukaan tapahtua joko improvisaation tai henkilökohtaisen ilmaisun kautta (2014, 10). Kumpikin liittyy vahvasti musiikkiin: improvisoidessa tanssija on ikään kuin spontaanissa keskustelussa musiikin kanssa, tunneilmaisu taas syntyy siitä, mitä tunteita musiikki tanssijassa herättää. Boross (2014, 10) painottaa ilmaisun aitoutta ja vilpittömyyttä: ”More so than any other concert dance form, jazz dance involves ‘feeling’ and ‘being’ the dance, as opposed to a detached inhabitation”. Tanssin ”tuntemista” ja ”olemista” pohdimme erityisesti Myn kanssa Cry Me A River -kohtauksen ilmaisuun liittyen, kun Mystä tuntui, ettei taidetanssin kentällä arvosteta tunneilmaisua. Tulkitsen kuitenkin Borossin tekstistä, että vahva läsnäolo ja ilmaisu kuuluvat jazztanssin genreen. Toisaalta samaistun Myn kokemukseen tunneilmaisun heikosta statuksesta tanssin ammattikentällä, ja Borossin sitaatti antoi itsellenikin varmuutta ja ”luvan” tunneilmaisuun soolossani.

Wrayn (2014, 12–16) mukaan jazztanssin keskiössä on neljä Afrikkalaisesta estetiikasta nousutta periaatetta: rytmisyys, vahva suhde musiikkiin, improvisaatio ja dynaaminen leikki. Rytmisyys on yhteydessä musiikkiin, mutta itsenäisellä tavalla: ”It is instead a jazz-centered articulation of rhythm that responds to the rhythmic framework of the music not by paralleling it but by being in dialogue with it” (Wray 2014, 12). Koreografialla on oltava oma rytmikulkunsa, ja koreografian ja musiikin

rytmit limittyvät toisiinsa. Wray painottaa myös rytmisyyden monimuotoisuutta, ja tanssin tulisi ilmaista musiikin monia sävyjä ja nyansseja yhdenaikaisesti kehossa.

Jazztanssin musiikkisuhteen kannalta Wray painottaa musiikin ja tanssin vastavuoroista suhdetta. Jazzmusiikin alkuperä on liikkeessä, ja jazztanssin luovana voimana on musiikin olemuksen ja asenteen kehollistaminen. Wray kunnioittaa muusikoiden roolia jazztanssin kannalta toteamalla muusikoiden tekniikan, tunteiden ja luovan ilmaisun olevan lahja jazztanssijalle. (Wray 2014, 13–14). Afrikkalais-Amerikkalaisten juurten vuoksi improvisaatio ja yksilön luova ilmaisu ovat keskeisiä. Wray peräänkuuluttaa jazztanssissa leikin tuntua, eli kompleksisuutta ja uteliaisuutta käsillä olevia työkaluja, kuten musiikkia, kehoa, tilaa ja yleisöä kohtaan. Wray puhuu jazztanssista ”keksimisen prosessina”, kun tanssijat ottavat riskejä, kilpailevat ystävällismielisesti, ja jakavat liikesanastoa keskenään. (Wray 2014, 14). Hän kritisoi improvisaation puuttumista jazztanssin konserttilavoilta ja kaupalliselta puolelta, sillä se on niin oleellinen osa jazzin historiaa. Wrayn mielestä jazztanssin tulevaisuus ei ole pop-musiikissa, sillä jazztanssin ei tulisi rajoittaa itseään ”kaupallisiin trendeihin”, vaan liikkeiden kehittelyn uusia muotoja tulisi kasvattaa leikin ja improvisation kautta (Wray 2014, 15).

Koin Wrayn tekstin antoisana inspiraation lähteenä. Tekstissä on mielestäni paljon samoja ajatuksia musiikin ja tanssin välisestä dialogista sekä improvisaation suuresta merkityksestä kuin mistä Lundmarkin kanssa olimme puhuneet. Wrayn tekstin avulla pyrin verbalisoimaan tanssijoille esimerkiksi tanssin ja musiikin limittymistä toisiinsa päällekkäisyyden sijaan, sekä leikin tuntua improvisaatiossa. Teksti auttoi kuitenkin ennen kaikkea kirkastamaan kriteerejäni demonstraatiolle. Näitä kriteerejä oli muun muassa rytmisen dialogi musiikin kanssa, tanssin ja musiikin olemassaolo kokonaisuutena, sekä leikin ja kokeilun ilmapiiri.

Siegenfeld (2014, 17–23) pohtii tekstissään erityisesti musiikin ja rytmien osuutta jazztanssissa. Stearnsia (1959) siteeraten Siegenfeld painottaa polyrytmiikan, synkooppien ja swingin tärkeyttä jazzin genren kannalta. Siegenfeldin (2014, 20) mielestä jazztanssin ”jazzisuus” pitää arvioida sen rytmiiän, ei liikkeiden tai dynamiikan käytön kautta. Edistyneen rytmiiän tärkeyden vuoksi Siegenfeld pitää swing-musiikkia ainoana hyvänä vaihtoehtona jazztanssiin, sillä se antaa mahdollisuuden yllätyksellisiin offbeat-synkooppeihin. Swing-musiikissa on niin ikään Siegenfeldin kaipaamaa polyrytmiikkaa, joka Siegenfeldin mukaan tarkoittaa kaksijakoisten ja kolmijakoisten rytmien samanaikaista esiintymistä. Siegenfeld rajaa jazztanssin tulkintani mukaan paljon kapeammin kuin muut esittelemäni asiantuntijat, ja melko eri tavalla kuin mitä jazztanssin näkyvin kenttä mielestäni on nykyään. Silti huomaan oman jazztanssikäsitykseni olevan hyvin lähellä hänen jazztanssikäsitystään, jota kuvaan mielestäni hyvin seuraava sitaatti: ”I would say that dancing is not primarily jazz because it *looks* like jazz. It is jazz because it *sounds* like the syncopations swinging musicians have been blowing off the bandstands for over half-a-century.” (Siegenfeld 2014, 20.)

Siegenfeldin tekstin suuri anti oli perusymmärrys swing-musiikin rytmisestä potentiaalista. Tekstistä inspiroituneena aloin harjoitella nimenomaan swing-musiikkiin ja muuhun rytmisesti monipuoliseen

musiikkiin, ja käyttää niitä myös tanssijoiden kanssa harjoiteltaessa. Vaihtaessani musiikin kolmi-
muunteiseen koin rytmittelyn todella helpottuvan ja saavuttavan jazzin genren kannalta olennaista
monipuolisuutta.

Lopputulemana tekstejä luettuani minulla oli teoriassa käsitys siitä, mitä hakemani musiikkisuhde
tarkoittaa. Tanssija on vahvassa dialogissa musiikin kanssa, ja tanssi ja musiikki ruokkivat toinen
toisiaan. Liikkeessä tulee näkyä oma rytminen kaari, ja rytmikan tulee olla monipuolista sekä sisäl-
tää synkooppeja. Sain myös selvennettyä itselleni, mitä muita vaatimuksia minulla oli improvisoidulle
liikkeelle, jotta se olisi jazztanssia. Liikkeen tulisi sisältää rytmikan lisäksi dynaamisia ääripäitä ja
aksentteja. Rajasin tilallisten tasojen käytön siten, että lattiatasossa saa käydä, mutta kaikkein alim-
paan tasoon ei saa jäädä pitkäksi aikaa ”möyrimään”, jolloin mielikuva menee hyvin nykytanssi-
maiseksi. Tanssissa olisi hyvä olla kokeilun, leikin ja itsensä ja toisten haastamisen tuntua.

8 OPPIMISKOKEMUKSET – TYÖKALUJA TULEVIIN PROSESSEIHIN

Tässä osiossa avaan prosessista saamieni oppimiskokemuksia, ja esittelen ne listana tulevaisuuden varalle. Koska prosessi opetti minulle etenkin ohjaajuuteen sekä yleisesti produktion rakentamiseen liittyviä asioita, kappale painottuu niihin taiteellisen idean sijaan – jazztanssin musiikkisuhteeseen liittyvää oppimista kuvaan enemmän luvussa 7. Tämä lista on koottu sekä omista pohdinnoistani, että työryhmältä, ohjaajalta ja asiantuntija-avuilta saamistani vinkeistä. Osa listan kohdista toteutui prosessin aikana, osa toteutui osittain ja osa ei toteutunut ollenkaan, vaan päättelin toimimattomista asioista, miten olisi saattanut olla rakentavaa toimia. Tiedostan, että jokainen työryhmät ja prosessit eivät ole identtisiä keskenään, joten universaaleja ohjeita ei ole. Lista koostuu asioista, joita saattaisi olla hyödyllistä kokeilla tulevaisuudessa.

Prosessin dokumentointi päiväkirjan ja ääninauhojen avulla osoittautui minulle hyvin arvokkaaksi. Kuuntelemalla ääninauhoja uudelleen prosessin jälkeen kuulin ja ymmärsin niistä asioita, joita en muistanut aiemmin kuulleen. Koen prosessiin liittyvää oppimista tapahtuvan edelleen, ja uskon seuraavan produktion tuovan lisää ymmärrystä tähän prosessiin – ja toisinpäin.

8.1 Selkeä lähestymistapa

Jälkikäteen ajatellen olisi todennäköisesti ollut hedelmällisempää valita tutkimukseen selkeämpi lähestymistapa joko niin, että A) olen itse jo tutkinut aihetta yhteisen prosessin alkaessa, jolloin roolini olisi enemmän ohjaava, tai että B) koko ryhmä tutkii aihetta tasapuolisesti yhtä paljon, jolloin oma roolini olisi kanssatutkija, ei ohjaaja. Nyt lähestymistapani oli tiedostamattani jotain näiden kahden väliltä. Selkeämpi metodi olisi selkiyttänyt myös muusikoiden roolia; ovatko he kanssatutkijoita vai säestäjiä? Nyt niin sanottu tutkimuskysymykseni koski vain tanssia, ja muusikoilla oli jokin osittain määrittämätön dialogisen säestäjän rooli.

Todennäköisesti lähestymistapa A, jossa olisin itse jo syventynyt aiheeseen sekä teoreettisesti että kehollisesti ennen prosessin alkua, olisi tässä kontekstissa ollut toimiva ratkaisu. Silloin tutkimuksellisen työtteen määrä vähenee ja ohjaavan lisääntyy. Uskon, että tässä lähestymistavassa prosessissa on selkeämpi punainen lanka, sillä ohjaajalla on alusta asti jonkinlainen käsitys siitä, miten tavoitteeseen voi päästä. Harjoitukset olisivat ehkä tarkemmin suunniteltuja ja selkeämmin ohjaajavetoisia. Yksi vaihtoehto olisi aloittaa harjoitukset muusikoiden kanssa vasta sitten, kun olemme jonkin aikaa jo harjoitelleet toivottua musiikkisuhdetta tanssijoiden kanssa nauhoitettuun musiikkiin. Tällöin ajankäyttö saattaisi olla tehokkaampaa, ja yhteiset harjoitukset olisivat ehkä helpommin hahmotettavia muusikoille. Vaikka prosessi olisi alusta asti päämäärätietoisempi, uskon, että sen pitäminen avoimena ajoittaiselle harhailulle ja työryhmän ideoille on silti samaan aikaan mahdollista. Eksyksissä olostakin voi oppia, mutta tavoitteeseen pääseminen on helpompaa, jos tietää, millä tavoin sitä voi työstää.

Lähestymistapa B oli minulla tavoitteena, jonka toteutuminen jäi osittaiseksi. Näen siihen kolme syytä: ensinnäkin, minun olisi pitänyt verbalisoida tanssijoille äärimmäisen selkeästi, että en ole ohjaaja vaan kanssatutkija. Ideana on tehdä opinnäytetyö siitä, kuinka yhdessä tutkimme musiikkisuhdetta jazztanssissa hyödyntämällä toistemme kokemuksia, ajatuksia ja ideoita – ei siitä, kuinka johdatin ryhmän johonkin määrittelemääni lopputulokseen. Jos tämä lähtökohta olisi selkeämpi, työryhmäkin olisi ehkä suhtautunut prosessiin eri tavalla. Toiseksi, jos haluan olla tasapuolinen kanssatutkija ryhmäni kanssa, minun pitäisi käyttää tasapuolisia metodeja. Tasapuolisempien metodien käyttö voisi tarkoittaa esimerkiksi, että muusikot ja tanssijat lukevat samoja tekstejä, joita itse luen ohjaajana, ja tutkivat tekstejä käytännössä omilla tehtävänannoillaan, jotka niistä nousevat. Voisimme myös yhdessä katsoa videoita ja analysoida, mitä niissä tapahtuu. Työryhmää voisi pyytää kirjoittamaan prosessipäiväkirjaa, joka toimisi tasavertaisena aineistona oman prosessipäiväkirjani kanssa. Kolmanneksi, yhteisessä tutkijudessa on ajan luomia haasteita: kaikilla työryhmäläisillä tulisi olla suurin piirtein saman verran resursseja tutkimuksen tekemiseen, mikä ei tässä tilanteessa ollut realistista.

Koen silti ryhmän olleen myös kanssatutkijoita, joiden työskentely auttoi minua esittämään kysymyksiä ja havaitsemaan olennaisia asioita, vaikka tasapuolisuus ei vain toteutunutkaan siten, kun olin unelmoinut. Jossain vaiheessa huomasinkin, että olen pidemmällä tutkimuksessa kuin muut tanssijat. Olettaen, että teoreettinen taustatyö auttoi kehollistettua musiikkisuhdetta, olisi lähestymistä vasta riippumatta voinut olla aiheellista tehdä sitä yhdessä koko työryhmän, tai ainakin tanssijoiden kanssa (tanssijoiden siksi, että tutkimuskysymys koskettaa tanssijoita).

8.2 Yksi asia kerrallaan

Olin prosessin aikana huolissani ajan riittävydestä, joten halusin ”säästää” aikaa tekemällä kaiken samaan aikaan. Todellisuudessa tein silloin vähemmän, sillä huomioni jakautui niin moneen paikkaan, etten pystynyt keskittymään mihinkään kunnolla. Koin esimerkiksi vaikeaksi saada aikaan vastavuoroista keskustelua työryhmässä ja ideoiden jakaminen oli mielestäni yksipuolista. Aloin prosessin loppupuolella kuuntelemaan satunnaisesti harjoituksista nauhoittamiani ääninauhoja. Yllätyin kuulemastani, sillä työryhmä kyllä keskusteli ja ideoi, en vain kyennyt harjoitustilanteessa kuulemaan ja sisäistämään heidän sanojaan. Kerroin havainnostani Salmelalle, joka 21.2.2018 nauhoitetulla äänitteellä kuvaa dilemmaa seuraavasti:

Sepä siinä onkin kun sä oot harjoituksen ohjaaja, sä oot vastuussa siitä. Sit ku sä meet henkisesti sellaseen tilaan, et sun pitää tavallaan tuottaa koko ajan jotain. – – Sulla on niin iso kakku että vaikka siellä muusikko sanois jotain niin se menee ehkä sulta ohi siinä tilanteessa, sä et ehkä pysty reagoimaan siihen koska sulla päässä surisee niin paljon. Tommosessa tilanteessa sun pitäis välillä vaan olla siellä sohvalla, ja kattoo ja kuunnella. Elikkä sä harjoitutat, pistät swing biisin käyntiin, eka kerralla katot vaan tanssijoita. Toka veto, sä kuuntelet muusikoita. Ku sä et kerralla pysty kerralla keskittymään molempiin.

Salmela kehottaa siis keskittymään yhteen asiaan kerrallaan. Välillä otinkin aikaa vain katsoa tekemisen sijaan, etenkin loukkaantumisen yhteydessä. Katsominen selkeytti usein ajatuksiani ainakin hetkellisesti ja saatoinkin antaa välitöntä palautetta. Muusikoita en keskittynyt erikseen kuuntelemaan kuin vasta viimeisissä harjoituksissa – olin kaikessa surinassa unohtanut Salmelan minulle antaman ohjeen. Ohje yhden asian tekemisestä kerrallaan tuli mieleeni vasta viimeisellä harjoitusviikolla Myn todetessa, että haluan muusikoiden olevan tasapuolinen osa ryhmää, mutta en huomioi heitä tasapuolisena osana ryhmää.

Säännöllinen keskittyminen kuuntelemiseen ja katsomiseen erikseen auttaisi siis huomion, keskustelun ja palautteen jakamisessa tasapuolisesti. Jälkeenpäin ajatellen keskustelulle käytettyä aikaa voisi olla jopa tarkoituksenmukaista vähentää niin, että harjoitteita ehditään toistaa, jolloin ohjaaja ehtii sekä havainnoida, että tehdä. Silloin ohjaajalla on ehkä työkaluja keskusteluihin, ja toivottavasti myös rauhaa käydä ne niin, että kaikki ehtivät kuulla, mitä oikeastaan puhutaan. Toisaalta myös keskustelujen äänittäminen osoittautui arvokkaaksi työkaluksi, mikäli harjoituksissa on vaikea rauhoittua. Työryhmän ideat tallentuvat nauhalle, josta niitä voi poimia käyttöön omalla ajalla, kun ei tarvitse keskittyä harjoitusten pyörittämiseen.

Karoliina pohti, että katsominen voisi olla hyödyllistä myös tanssijoille. Karoliina itse oli viettänyt joidenkin harjoituksia katsomalla loukkaantumisen vuoksi, ja huomautti, kuinka katsoessa hahmottaa eritavalla, mitä harjoitteissa tapahtuu. Jatkossa voisikin pyytää työryhmän jäseniä antamaan palautetta toisilleen. Jos työryhmän jäsenille antaa raamit, joiden mukaan he observeivat toistensa tekemistä (esimerkiksi: näetkö/kuuletko äärimmäisiä dynamiikan vaihteluita), minun ei tarvitse jakaa omaa huomiota kaikkialle, mutta kaikki saavat silti huomiota. Vertaispalautetta antaessa analysoi kokemukseni mukaan usein myös omaa tekemistään, jolloin sekin kehittyy.

En ollut ainoa, jolle huomion jakaminen oli vaikeaa. Työryhmälle teettämässäni reflektiokyselyssä osa työryhmäläisistä totesi useiden tehtävien samanaikaisen suorittamisen prosessissa haasteelliseksi: heidän on kuunneltava, katsottava ja rakennettava omaa improvisointiaan. Kuuntelemisen, katsomisen ja oman toiminnan suunnittelun samanaikaista suorittamista voisi helpottaa niiden harjoittaminen ensin erikseen. Muusikot voisivat siis välillä vain katsoa ja tanssijat vain kuunnella, sekä toisinpäin. Observointi antaisi todennäköisesti lisää pohjaa paitsi työryhmän työskentelylle, myös harjoitteista käydyille keskusteluille.

8.3 Hyvä vuorovaikutus ja kommunikointi

Seuraavaksi pohdin eri näkökulmista kommunikaation toteutumista ja sitä, miten rakentavaa vuorovaikutusta työryhmän kesken voisi tukea. Kommunikaatio aiheutti prosessin aikana haasteita monella tapaa. Samalla kuitenkin koen prosessissa kohtaamieni haasteiden lähes aina myös ratkenneen vuorovaikutuksessa toisten kanssa. Koko prosessin ajan hain tarkoituksenmukaista vuorovaikutuksen tapaa, joka tavoittaisi kaikki erilaisiin työskentelymetodeihin tottuneet työryhmäläiset. Nyt koen vuorovaikutuksen työstämisen olennaiseksi osaksi prosessia ja suureksi oppimiskokemukseksi, vaikka en valmiita vastauksia vielä saanutkaan.

Olin kuullut usein varoituksia siitä, miten eri ammattikuntien välinen vuorovaikutus on todettu takuilevan yhteisen kielen puutteessa. Nämä varoitukset tekivät itsensä aiheellisiksi, kun aloin pelätä muusikoiden kanssa kommunikoimista siinä pelossa, että en osaa puhua niin, että he voisivat ymmärtää. Vuorovaikutusongelmia aiheutti siis kommunikaation puute, mutta myös termit aiheuttivat joitakin väärintymmärryksiä. Kun Henkka ilmoitti olevansa kiinnostunut ”vapaasta paletista” ensimmäisissä harjoituksissa, minä luulin hänen tarkoittavan sitä, että hän pitää siitä, kun raameja ei ole. Myöhemmin ymmärsin, että hän todennäköisesti tarkoitti freejazzia genreä.

Alussa valitsin linjakseni ohjaajakoreografina sen, että en anna ohjeita enkä kommentoi työryhmän tekemisiä. Nyt päättelen, että sen seurauksena kaikkien oli vaikea kommunikoida: minä en antanut raameja, eikä työryhmä antanut ”vastauksia” tai ideoita, sillä ei ollut raameja, joihin niitä antaa. Kriisivaiikon jälkeen asetelma kääntyi pääläelleen: yht äkkiä koin huonoa omaa tuntoa siitä, että en kommunikoi tarpeeksi enkä anna tarpeeksi selkeitä ohjeita. Ääninauhoista ja työryhmän antamista vastauksista reflektiokyselyyn kuitenkin päättelen, että loppujen lopuksi ryhmäläiset kokivat ohjeet riittäviksi. Etenkin My ja Karoliina kertoivat minulle aina, kun kokivat kommunikointini olevan selkeää, ja kysyivät lisäkysymyksiä silloin, kun se ei vielä ollut ymmärrettävää. Jälkeenpäin ajatellen minulle aiheutti kaoottista oloa ehkä se, että minulla oli ollut ennakkokäsityksiä siitä, millaista vuorovaikutuksen tulisi olla. Kun ennakkokäsitykset eivät toteutuneetkaan, minulla kesti hetki sopeutua ja löytää meidän työryhmämme tapa kommunikoida.

8.3.1 Projektin ja työryhmän esittely ennen prosessia

Työryhmäläisten vastauksista reflektiokyselyyn käy ilmi, että useampi olisi kaivannut aivan prosessin alkuun sitä, että istutaan rauhassa alas ja esitellään itsemme, sekä keskustellaan projektista ja sen työtapoista. Tällöin varsinaisen työskentelyn alkaessa ryhmä ei olisi toisilleen ventovieras ja harjoittelu olisi ehkä luontevampaa. Olin prosessin alussa olettanut, että työryhmäläiset haluavat ”säästää aikaa” aloittamalla työskentelyn heti, koska kaikki ovat kiireisiä. Nyt hahmotan paremmin, että kohtaaminen prosessin alussa loisi työskentelylle tärkeää pohjaa.

Salmela ehdottaa keskustelustamme 19.2.2018 nauhoitetulla äänitteellä, että seuraavassa muusikoiden kanssa tekemässäni projektissa voisin kirjoittaa ylös metodeja ja harjoitteita, joita suunnittelen käyttäväni. Listan metodeista voisi antaa työryhmälle etukäteen. Etenkin muusikoiden työskentelyä metodeihin tutustuminen voisi Salmelan mukaan auttaa, sillä he eivät välttämättä ole tottuneita moniammatillisiin improvisaatiometodeihin. Silloin jokainen olisi varautunut siihen, millaisia työtapoja on odotettavissa, vaikka ne toki voivat elää prosessin edetessä. Salmelan idea kuulostaa mielestäni toimivalta, ja aloin käyttää sitä osittain jo tämän prosessin aikana kertomalla etukäteen ryhmän sisäisessä Facebook-ryhmässä, mitä kohtauksia milloinkin harjoitellaan.

8.3.2 Reflektointityökalut

Ideaalini reflektointikeskusteluista oli se, että kokeilemme jotakin harjoitetta, jonka jälkeen keskustelemme tasapuolisesti työryhmän kanssa siitä, mitä harjoitteen aikana tapahtui ja mihin suuntaan

sitä voisi kehittää. Ideaali ei toteutunut aivan näin, vaikka toki sainkin tietoa jatkoa varten. Tulkin tani mukaan muusikot eivät olleet tottuneet refleктоimaan harjoituksissa. Prosessin alkuvaiheessa olin hämmentynyt muusikoiden vähäpuheisuudesta, kunnes ymmärsin, että ehkä heidän projekteis- saan ei ole tapana istua ja jutella – tämän käsityksen muusikot vahvistivat kysytyäni sitä heiltä. Py- rin selvittämään muusikoille, että haluan keskustella, sillä työryhmän ideat vievät prosessia eteen- päin ja antavat minulle tietoa raportin kirjoittamista varten.

Etenkin prosessin kokeiluvaiheessa käytyjä keskusteluja saattaisi helpottaa, jos työryhmällä on työ- kaluja pyytämäni reflektiontiin. Jos musiikin puolella ei olla yhtä totuttuja syväluotaavaan reflek- tointiin kuin tanssissa, muusikoilta olisi ollut perusteltua kysyä kysymyksiä heidän soittamisestaan eikä heidän tunteistaan. Kysyin usein vain ”miltä tuntui?” tarkentamatta kysymystä mitenkään. He- delmällisempiä vastauksia olisi saattanut saada esimerkiksi kysymällä heiltä jonkin käyttämämme työkalun (kontrasti, tauko, rytmi, soolo, dynamiikka) käytöstä edellisen vedon aikana.

Jatkossa asettelisin etukäteen tarkempia kysymyksiä kunkin harjoitteen/kohtauksen tavoitteisiin liit- tyen. ”Miltä tuntui?”- tyyliin avoimiin kysymyksiin on hankala vastata. Yksi työtapo voisi olla, että ennen harjoitetta kerrotaan sen tavoite tai mihin on tarkoitus keskittyä, ja harjoitteen jälkeen kysy- tään kysymyksiä suhteessa harjoitteen tavoitteeseen. Myös kyky esittää jatkokysymyksiä työryhmän vastauksista sekä jalostaa heidän ideoitaan voisi tuottaa keskustelemaa ja hedelmällistä työskentelyä. Esimerkiksi ensimmäisissä harjoituksissa Henkka kertoi kiinnostuksestaan moodien kanssa työsken- telyyn. Ohjaajana voisin tarkentaa, miten musiikissa työskennellään moodien kanssa, luoda tanssi- joille tehtävänanto, ja kokeilla sitten moodien kanssa työskentelyä yhdessä. Tällöin muusikoilla ja tanssijoilla olisi yhteinen referenssipinta keskustelulle.

8.3.3 Tehtävänannot ja scoret

Improvisoidessa tekeminen perustuu lähes kokonaan verbaalisesti sovituille tehtävänannoille (verrat- tuna setattuun materiaaliin, jossa annetaan tekemiselle myös malli). Näiden tehtävänantojen sanal- listaminen oli minulle haastavaa kolmesta syystä. Ensin en halunnut antaa rajaavia tekijöitä, jotta tekeminen säilyisi mahdollisimman vapaana, luonnollisena ja vuorovaikutukseen perustuvana. Kun viimein ymmärsin, että raameja tarvitaan, en tiennyt, mitä halusin. Kun olin saanut selville, mitä hain, en osannut sanoittaa toiveitani yksiselitteiseksi tehtävänannoksi.

Löysin lopulta oman tapani sanoittaa toiveeni. Itselleni sopii tyyli, jossa keskustelun myötä saavute- taan yhteisymmärrys, vaikkei tavoitetta ikinä saataisikaan yksiselitteisesti yhden lauseen muotoon. Tässä prosessissa tehtävänantojen määrittäminen keskustelun kautta ryhmän kanssa yhdessä tuki mielestäni omalla tavallaan tavoitettani työryhmälähtöisyydestä. Viikkoa ennen esityksiä My totesi, että minulla on hyvin selkeät mielikuvat siitä, mitä haen. Vain koska en ole verbalisoinut toiveitani, luulin itsekin, etten tiedä mitä haen, mutta keskustellessamme toiveeni tulevat pikkuhiljaa esiin ja kirkastuvat työryhmälle. Koska en osannut sanoittaa, mitä halusin, keskustelut lähtivät usein siitä,

että kerroin rajaavia tekijöitä eli jotain, mitä en ainakaan halunnut. Siitä lähdimme yhdessä pohtimaan, mitä jäi jäljelle ja mikä mihin ytimeen tehtävänannon tai kohtauksen asteittainen rajaaminen lopulta osuisi.

Prosessin myötä tulimme siihen tulokseen, että ohjeet on hyvä antaa monella eri tavalla, sillä eri ihmisille sama mielikuva voi tarkoittaa aivan eri asioita. Keskustelu toimii mielestäni tässäkin suhteessa, sillä keskustellessa sama asia sanotaan väistämättä monella eri tapaa. Lisäksi opin, että on hyödyllistä määritellä ja selkeyttää ohjeissa käytetyt käsitteet. Esimerkiksi puhuessamme inspiraation ottamisesta viimeiseen kohtaukseen liittyen kerroin, että inspiraation ottaminen toiselta voi käytännössä tarkoittaa esimerkiksi jonkin liikkeen toistamista, muuttamista tai kehittämistä (äänite 2018–03-10). Aiemmin en ollut ottanut huomioon, että inspiraation ottaminen voi tarkoittaa eri ihmisille eri asiaa. Termien avaaminen olisi ollut relevanttia muidenkin käsitteiden kohdalla, esimerkiksi kontrasti/kontrapunkti, joiden luulin tarkoittavan samaa asiaa. Käytettyjen käsitteiden sanallinen määrittäminen ehkäisisi siis väärinymmärryksiä siitä, mitä tarkoitan niillä oman prosessimme kontekstissa.

Tavoitteiden ja työkalujen määrittäminen ja toisistaan erottelu voisi myös auttaa yhteisymmärryksen saavuttamista ohjeiden ja tehtävänantojen suhteen. Minulla meni usein tavoitteet ja työkalut sekaisin, jolloin punainen lanka on helppo kadottaa. Seuraavissa produktioissa kirkastaisin koko työryhmälle, mikä on kunkin harjoitteen tai kohtauksen tavoite ja ydin. Sitten kertoisin, mitä työkaluja tavoitteeseen pääsemiseksi voi käyttää (meidän prosessissamme usein soolo, kontrasti, rytmitys, tauko, dynamiikka), mutta työkalut eivät ole tavoitetta tärkeämpiä.

Uskon, että kunkin työryhmän kanssa on todennäköisesti löydettävä yhteinen sävel siitä, miten tehtävänannot halutaan, etenkin jos prosessi on avoin. Työryhmältä voi yksinkertaisesti kysyä, mitä he tarvitsevat. Tulevissa projekteissa kysyisin muusikoilta esimerkiksi jo prosessin alussa, mitä he haluavat: tarvitsetteko kohtauksille rakenteen/scoren, vai voiko se syntyä hetkessä? Haluatteko, että päätämme sävellajin tai tunnelman? Haluatteko määrittää ennalta sointuja tai rytmirakenteita? Tanssijoilta voi niin ikään kysyä rakenteesta, sekä haluavatko he työskennellä mieluummin laajojen arajattujen tehtävänantojen parissa. Eri vaihtoehtoja voi myös kokeilla, esimerkiksi improvisoiden ennalta päätetyn rakenteen avulla ja ilman ennalta päätettyä rakennetta, ja tehdä päätökset kokeilujen perusteella. Koin myös jatkuvaa stressiä päätösten tekemisestä; luulin koko ajan, että työryhmäläisten mielestä kaikkien päätösten pitäisi olla jo tehty. Työryhmältä voisi kysyä, tuntuvatko kohtaukset tarpeeksi selkeiltä vai kaivataanko vielä rajauksia, ja kuinka paljon ennen esitystä he mielellään tarvitsevat viimeisetkin päätökset ja tarkennukset.

8.3.4 Palautteen antaminen

Nyt ajattelen, että viimeistään kokeiluvaiheen jälkeen, kun yhteiset tavoitteet on sovittu, on useimmissa tapauksissa järkevää antaa palautetta. Palautetta antaessa tavoite kirkastuu ja siitä muodos-

tuu yhteinen kuva. Prosessissamme palautteen antaminen oli tosin vaikeaa silloin, kun ei ollut verbalisoinut täysin, mitä hakee, eli mihin tavoitteeseen palautetta suhteuttaa. My pohtii 10.3.2018 nauhoitetulla äänitteellä:

– –maybe if you're looking at it: okay these things that happened here was super good, because... and then everyone will be like okay, I'll go for that kind of stuff. Then we understand what you are actually aiming for. To a certain point it is possible to reflect whilst doing, but it is actually impossible to reflect with your brain. – – If you don't verbalize, like what is the good point that you want to keep... I think then we are just trying over and over and doing everything again.

My siis puoltaa välittömän palautteen antamista harjoitustilanteessa silloinkin, kun tavoite ei ole vielä täysin kirkas. Tällöin työryhmä tietää suunnilleen, mihin suuntaan tekemistä kehittää, ja mitä tekemisellä tavoitellaan – tai ymmärtääkö työryhmä ohjeitaan ylipäätään samalla tavalla. Välittömän palautteen antamista vaikeuttaa tosin se, jos ohjaaja itsekin liikkuu, kuten omassa prosessissamme usein tein. Tähän Karoliina ehdotti videon käyttöä: harjoituksista otettuja videoita voi katsoa jälkikäteen, ja siitä voi näyttää työryhmälle, mitä harjoitteessa tapahtui, mikä oli hyvää ja mitä ei tällä kertaa ehkä haetakaan. Työryhmäläisiä voisi pyytää antamaan palautetta myös toisilleen, kuten kohdassa 8.2. totean. Työryhmän keskinäinen palaute korostaisi myös työryhmän aktiivista roolia, mikä oli minulle alusta asti tärkeää.

8.3.5 Tiedottamisen suunnitelmallisuus

Käytännön asioista tiedottaminen kärsi prosessissa monesti. Kommunikaatiota söi stressini ajan riittävyydestä. Tahdoin mielelläni jakaa kaiken tiedon, mitä pystyin, ryhmän sisäisessä Facebook-ryhmässä, sen sijaan että olisin käyttänyt harjoitusaikaa infotuokioiden pitämiseen. Pitäydyin Facebook-informoinnissa koko prosessin ajan, vaikka useamman kerran kävi selväksi, että se ei riitä. Pidin ryhmässä esimerkiksi päivitettyä versiota draaman kaaresta. Ärsyynnyin, kun draaman kaari ei silti ollutkaan kaikilla kirkkaana mielessä. Todellisuudessa en muistanut kertoa työryhmälle harjoituksissa, että draamankaari löytyy Facebook-ryhmästä. Lisäksi draamankaari oli ehkä vaikea ymmärtää pelkinä sanoina, ilman konkreettisia läpienioja harjoituksissa..

Joskus unohdin mainita asioista ollenkaan, jos ne olivat itselleni niin selviä, että "vain oletin" muidenkin tietävän – tämä tosin tapahtuu kokemukseni mukaan helposti silloin, kun informoitavaa on paljon, joten unohduksilta on vaikea välttyä. Yleensä ottaen voidaan sanoa, että päätökset, jotka tein "säästääkseni aikaa", eivät todellisuudessa säästäneet resursseja. Siksi seuraavissa produktioissa tekisin tiedottamisesta oman rutiininsa; esimerkiksi joka harjoituksista ensimmäiset viisi minuuttia käytetään käytännön asioiden kertomiseen ja hoitamiseen. Tällöin työryhmällä on aikaa kysyä kysymyksiä ja kertoa mahdollisista poissaoloista, ja voin itse rauhassa kertoa mahdollisista muutoksista draamankaareen tai vaikkapa inspiroivasta tekstistä, jonka olen lukenut. Sähköinen tiedottaminen esimerkiksi Facebook-ryhmässä voisi toimia paremmin keskusteluiden tukena kuin ainoana tiedotusvälineenä.

8.4 Avainkäsitteet työskentelyn tukena

Tehtävänantojen ja palautteen verbalisointi helpottui sen jälkeen, kun onnistuimme selkeyttämään viisi selkeää työkalua työskentelylle, eli kontrasti, dynamiikka, tauko, soolo, ja rytmitys. Emme valittavasti ehtineet työstää kaikkia käsitteitä erikseen harjoitteilla, jotka keskittyvät yhteen käsitteeseen kerrallaan, sillä harjoituskertoja oli jäljellä sen verran vähän. Jatkossa se kuitenkin voisi olla toimiva työtapana. Esimerkiksi koin hyödylliseksi rytmikäsitekartan luomisen tanssijoiden kanssa (katso kohta 5.2.). Käsitekarttojen ja listojen laatiminen yhdessä työryhmän kanssa voisikin olla yksi keino kirkastaa prosessin avainkäsitteitä jo sen alkuvaiheissa.

8.5 Pienryhmätyöskentely ja kohtauskohtaiset harjoitukset

Koko ryhmänä työskentelyn lisäksi meillä oli harjoituksia pelkille tanssijoille lähes viikoittain, sekä kohtauskohtaisia harjoituksia hiihtolomalla viikolla 10. Mitä pidemmälle hiihtoloma eteni, sitä enemmän ymmärsin, että pienemmissä ryhmissä työskentely on minusta paljon helpompaa. Minun ei tarvitse jakaa huomiota niin moneen suuntaan eikä olla vastuussa niin monesta asiasta. Todennäköisesti asiaan vaikutti myös kohtauskohtainen työskentely, jolloin minun ei tarvinnut keskittyä kuin yhteen asiaan kerrallaan verrattuna siihen, kun koko työryhmän kanssa työstimme esitystä kokonaisuutena. Kohtauskohtainen työskentelyä käsiteltävät asiat olivat usein spesifimpiä, jolloin niistä oli helpompi muodostaa mielipide tai antaa palautetta. Kokemukseni mukaan pienemmissä ryhmissä ja kohtauskohtainen työskenteleminen on tarkoituksenmukaista etenkin silloin, kun suuret linjat on päätetty ja on kirkastamisen aika.

Mielestäni myös työryhmälähtöisyys, yhdessä tekeminen ja tasavertaisuus toteutuivat paremmin pienissä ryhmissä työskentellessä. Myn ja Karoliinan kanssa kolmatta ja neljättä kohtauskohtaisesti ote oli hyvin keskustelevalta. Harjoitukset koostuivat lähes kokonaan ehdotuksista, joita kokeiltiin ja joista sen jälkeen keskusteltiin. Myös muusikoiden kanssa työskentely sujui mielestäni myös yhdessä etenkin kohtauskohtaisissa harjoituksissa. Heidän oli helpompi antaa ideoita nyt, kun niitä kaivattiin spesifeihin ongelmiin. Kaikki tiesivät, että työstimme jotakin tiettyä kohtauskohtaisesti ja että jokainen kokeilu vie lähemmäs lopullista versiota, mikä vähensi omia pelkojani siitä, että työryhmä kokee meidän junnaavan paikallaan.

8.6 Prosessin peilaaminen

Prosessin peilaamisella tarkoitan työryhmän, ohjaajien ja asiantuntijoiden tukea. Se, kuinka paljon tukea hain ja sain opinnäytetyöprosessin aikana, oli suunnittelematonta. Saamallani tuella oli kuitenkin ratkaiseva merkitys. Käyty keskustelut selkeyttivät, hämmensivät uudestaan, niissä kysyttiin kysymyksiä, kyseenalaistettiin ja haastettiin ajattelemaan asioita, joita en muuten olisi ymmärtänyt ajatella. Prosessi opetti minulle, että olen tekijä, joka tekee toisten kanssa vuorovaikutuksessa. Opin kysymään apua kohdatessani haasteita, sekä muuten vaan spekuloimaan prosessia eri ihmisten kanssa. Opin myös, että toisten vinkkeihin ja mielipiteisiin voi hukata itsensä ja oman punaisen lan-

kansa. Siksi muiden ajatukset on hyvä pitää erillään omista, vaikka niistä voikin inspiroitua. Prosesin jälkeen koen todella, että enemmän ihmisiä tarkoittaa aina enemmän osaamista, ja osaaminen vie asioita eteenpäin.

Tulevien projekteissa käsiteltävän teeman peilaamista voisi hyödyntää myös tietoisemmin. Esimerkiksi musiikin puolen asiantuntijoilta voisi kysyä, miten he itse lähtisivät työstämään työryhmälähtöistä projektia. Tanssin asiantuntijoilta taas voisi kysyä, miten he harjoittaisivat dialogista musiikkisuhdetta omien oppilaidensa kanssa. Lisäksi work-in-progress -tyyliset esiintymiset keskellä prosessia voisivat toimia hyödyllisenä alustana työryhmän ulkopuolelta nouseville ajatuksille ja keskustelulle.

8.7 Musiikkisuhteen tutkiminen

Jos nyt lähtisin tutkimaan jazztanssin musiikkisuhdetta työryhmän tai oppilaiden kanssa menetelmänäni improvisaatio, työskentely olisi todennäköisesti teknisempää kuin prosessimme aikana. Kävisin läpi jazztanssin musikaalisuutta kertomalla käsitteistä, kuten polyrytmiikasta ja synkoopista, sekä teoreettisesti että kehollisten harjoitteiden avulla, jonka jälkeen tutkisimme niitä kehollisesti käsitekerrallaan. Harjoitteet, joissa toistetaan opettajan tai parin tekemiä rytmejä taputtaen, tömistellen tai kehon liikkeillä, voisivat myös olla hyödyllisiä. Koska improvisaatio ei kokemukseni mukaan ole niin yleistä jazztanssin kontekstissa kuin esimerkiksi nykytanssin kontekstissa, antaisin jonkin verran aikaa jazztanssi-improvisointiin totuttelulle. Improvisointiin totuttelun menetelmänä voisi toimia esimerkiksi jazztanssin elementeistä keskusteleminen ja niiden kokeilu kehollisesti improvisoiden. Kokeilujen pohjalta voisimme luoda yhteisen jazztanssikäsityksen, jolloin kaikilla olisi yhteinen ymmärrys siitä, mikä on juuri siinä prosessissa olennaista.

Jatkossa työstäisin myös selkeämmin yhtä asiaa kerrallaan. Omien rytmikulkujen rakentamista voi ensin harjoitella hiljaisuudessa, sitten vasta suhteessa musiikkiin ja/tai toisiin tanssijoihin. Harjoituttaisin rytmien rakentamista eri tavoin sekä kehollisesti että rytmiä ääneen ”laulamalla”, ja lopuksi näiden yhdistelmänä. Yhtenäisen kokonaisuuden ja katsojaystävällisen improvisaation luomista hetkessä voisi niin ikään ensin harjoitella omana asianaan, sitten vasta yhdistää jazzin genreen. Kokonaisuuden luomista voisi harjoittaa esimerkiksi komposition avulla: millä eri tavoin samaa liikeideaa voi kehittää niin, että samassa teemassa voi pysyä kauankin, jolloin improvisaatioon tulee luonnollinen jatkumo? Teknisemmästä lähestymistavasta huolimatta pitäisin edelleen mukana myös ”filistelyn”, eli sen, että vähintään kerran joka harjoituksissa voi vain tanssia lähtökohtanaan musiikin herättämät tuntemukset. Musiikin vahva, intuitiivinen kokeminen ja läsnäolo musiikin kautta ovat minulle olennainen osa jazztanssia, eikä sekään tule aina harjoittelematta.

9 POHDINTA

Jazz ≤ ? ≥ Music – liiketutkielman demonstraatioon johtanut prosessi oli intensiivinen, antoisa ja opettavainen – ja sisälsi paljon yllätyksiä. Liiketutkielman lähtökohtina olivat musiikkisuhte jazztanssissa erityisesti tanssijan näkökulmasta, improvisaatio työskentelymetodinä sekä jazztanssin historiasta inspiroituminen. Tutkimamme alue laajeni prosessin edetessä, sillä ilmi nousi edellytyksiä jazztanssin musiikkisuhteen tutkimiselle, esimerkiksi sisällön rajaaminen improvisoidessa, vuorovaikutus ja jazzin genren jonkinasteinen määrittäminen. Demonstraatiossa halusin tuoda esille eri näkökulmia jazztanssin monipuoliseen musiikkisuhteeseen, sekä elementtejä jazzin alkuajoilta omaan kontekstiimme asetettuna. Prosessin aikana sain vahvistusta jazztanssin laajennetulle musiikkisuhteelle, lisäksi oppimiskokemukset liittyivät ohjaajan rooliin sekä prosessityöskentelyyn ja työtapoihin, joilla taiteellista prosessia voi pyrkiä edistämään. Oppimista tapahtui erityisesti vuorovaikutuksessa toisten kanssa keskustelemalla ja pohtimalla tehtyjä tai tekemättömiä päätöksiä eri näkökulmista.

Monet prosessin aikana saamani ohjaajuuteen ja prosessityöskentelyyn liittyvät oppimiskokemukset ovat samoja asioita, joita olen opinnoissani käynyt läpi opettajuuteen liittyen viimeisten neljän vuoden aikana. Jo opetusharjoitteluiden yhteydessä on puhuttu muun muassa opeteltavien asioiden jakamisesta osiin, dialogisesta vuorovaikutuksesta ja palautteen antamisesta. Prosessin myötä havaitsin, että samoja keinoja kuin opettaessa on järkevää käyttää myös ammattilaisista koostuvan työryhmän kanssa. Huomasin, että on eri asia käydä ohjaamisen työkaluja läpi teoriassa kuin käytännössä, jolloin huomioon otettavia tekijöitä on monia samanaikaisesti. Nyt sain harjoitusta ja kokemusta näihin keinoihin uudessa kontekstissa.

Minulla oli prosessiin lähtiessäni tiedostamattani osittain ristiriitaisia odotuksia siitä, miten työstäminen tapahtuisi ”oikealla” tavalla, vaikka toivoin prosessin olevan avoin. Ristiriitaiset odotukset liittyivät muun muassa rooliini ohjaajakoreografina. Olin koulutukseni varrella rakentanut itselleni käsityksen, jonka mukaan ohjaajan on oltava selkeä ja hänen koko ajan tiedostettava perustelut kaikelle toiminnalle. Siten kun tunsin ajoittain prosessin varrella olevani eksiyksissä, pelkäsin muun työryhmän pitävän minua epäkompetenttina ohjaajana. Koin, että minulla on oltava selkeä metodi sekä valmiita vastauksia työryhmän mahdollisesti esittämiin kysymyksiin, vaikka ideana oli tutkia kysymyksiä ja etsiä niihin vastauksia esiintyjien välisessä vuorovaikutuksessa. Olin tietoisesti valinnut käsitellä itselleni uusia teemoja ja työtapoja, sillä olin utelias ja koin uusien asioiden lavalle tuomisen merkityksellisenä, mutta silti koin kokemuksen puutteesta huonoa omaatuntoa ja epävarmuutta.

Kun prosessi ei edennyt kuvittelemallani tavalla vaan sen sijaan muuntautui uusiin suuntiin, minulla oli vaikeuksia sopeutua tilanteeseen. Osa työryhmäläisistä huomasi tämän ja huomautti, että vaikka prosessi ei täyttäisi etukäteismielikuviani, ei se silti ole epäonnistunut. Silloin on kuunneltu, mihin prosessi vie, niin kuin avoimessa prosessissa on tarkoituksenmukaista. Odotukset ja tavoitteet voidaan suhteuttaa uudestaan. Esimerkiksi työryhmälähtöisyys ei toteutunut prosessissa sillä tavalla, kuin olin suunnitellut. Silti työryhmälähtöisyys toteutui etenkin kohtauksia rakentaessa prosessin loppuvaiheessa, sekä sen keskusteluavun ja tuen kautta, jota sain ryhmältä. Prosessin loppuvaiheessa

ja sen jälkeen aloin pikku hiljaa sisäistää, että prosesseja, ohjaajia ja työtapoja on erilaisia. Jos prosessi on olemassa tutkimista ja etsimistä varten, ei valmiita vastauksia tarvitse tai kuulukaan olla. Työskentelyn luonteeseen kuuluu epävarmuuden ja yksityksissä olemisen sietäminen.

Nyt koen prosessin punaisen langan mielenkiintoisena dilemmana: toisaalta tekemisellä on oltava tavoite, johon pyritään. Toisaalta avoimen prosessin ideana on, että se saattaa johdattaa jonnekin muualle kuin tavoitetta kohti tai laajentaa tavoitetta, kuten nyt kävi. Prosessin aikana enemmän tai vähemmän tiedostetuiksi tavoitteiksi muodostui musiikkisuhteen tutkimisen lisäksi tutkia sitä, mitä erityispiirteitä on jazzimprovisaatiossa muuhun improvisaatioon verrattuna, miten jazzimprovisatiota voi viedä lavalle merkityksellisellä tavalla ja miten toisilleen vieraan työryhmän välistä vuorovaikutusta voi tukea. Kysymykset ovat suuria ja jäivät osittain avoimiksi, mutta saimme niiden työstöön työkaluja ja kokemusta.

Improvisaatio työtapana toi sekä työskentelyyn että lopputulokseen erityispiirteitä, joihin en ollut etukäteen varautunut. Työryhmä ei ollut tottunut improvisoimaan jazztanssin kontekstissa, mikä teki liikkeen tuottamisesta ajoittain haastavaa ja yksipuolista. Vaikka jokainen tanssijoista varmasti tiesi, mitä jazztanssi itselle tarkoittaa, sen liikesanasto oli aiemmin usein annettu valmiiksi tai sillä on saanut rauhassa luoda koreografiaa. Nyt liike piti luoda hetkessä ja sen tuli edelleen olla jazzia. Tuli olennaiseksi kysyä: mikä tekee improvisaatiosta juuri jazztanssi-improvisaatiota? Vaikka en ollut varautunut siihen, että prosessin aikana määrittelimme jazztanssikäsitystämme, improvisoidessa jonkinlaisten ”jazztanssin raamien” määrittäminen osoittautui tarpeelliseksi – muuten liikkeen genereraja hämärtyi lähes olemattomiin. Tutkimme jazztanssin olennaisina tekijöinä etenkin monipuolista rytmien ja dynamiikkojen käyttöä sekä yllätyselementtiä tekemisessä.

Koska tapahtumat syntyivät lavalla hetkessä, oli niitä opittava myös rajaamaan hetkessä. Puhuimme sisällön rajaamisesta termeillä ”motiivien kontrolli” ja ”katsojaystävällisyys”. Aloin hahmottaa, että improvisaatio työtapana ja improvisaatio lavalle vietynä ovat kaksi eri asiaa. Minulla on enimmäkseen kokemusta improvisaatiosta työskentelymetodinä, jolloin ei tarvitse huolehtia siitä, tuottaako liikaa materiaalia, sillä liikkeessä edetään tutkimisen, ei esiintymisen ehdoilla. Lavalle viedyssä improvisaatiossa sen sijaan on usein tavoitteena, että katsoja pystyy myös seuraamaan sitä ja saamaan lavan tapahtumista jotain irti. Siksi materiaalia ei kannata olla liikaa, ja siinä olisi hyvä olla kaari, eli alku, keskikohta ja loppu. Prosessin aikana huomasin, että improvisaation sisällön rajaaminen ja kaaren rakentaminen hetkessä – oli kyseessä sitten oma solo tai yhteinen liike – on taito, jonka opetteluun kuluu aikaa, niin kuin taidon oppimiseen yleensä. Koen ryhmämme kehittyneen eheidien improvisaatioiden luomisessa, ja etenkin jatkoa ajatellen osaan nyt varautua improvisaatiotekniikoiden opetteluun.

Opinnäytetyöprosessiin lähtiessäni enemmän tai vähemmän tiedostettuna unelmanani oli tuoda monipuolinen musiikkisuhde tähän päivään jazztanssin historiasta mahdollisimman sellaisena kuin kuvittelin sen ennen 1940-lukua olleen: improvisoituna, sosiaalisena, jamitteluna, ilotteluna. Prosessin kolmannella viikolla ymmärsin, että 1900-luvun alun ”jazz-fiiliksen” tuominen Sotkun lavalle on mahdollonta kontekstien erilaisuuden vuoksi. Jazzin alkuhistoria on kaukana paitsi ajassa ja paikassa,

myös tekijät ja tekemisen tarkoitus on eri. Jos jameissa tanssittiin omaksi iloksi, on meidän prosessimme osa meidän opintojamme, ja opinnot asettavat tekemiselle taustan, struktuurin ja vaatimukset. Kiinnostavaksi muotoutuikin tutkia, mitä dialogi musiikin kanssa tarkoittaa tässä ajassa ja kontekstissa, näillä tekijöillä?

Muodostin heti ensimmäisissä harjoituksissa oman käsitykseni siihen, miksi musiikkisuhde jazztanssin historiassa muotoutui siihen, että tanssitaan musiikin kanssa, ei musiikin päälle. Koska liike oli improvisoitua ja koska jazzmusiikki käytti jo silloin rytmikkaa hyvin monipuolisesti ja ennalta-arvaamattomasti, on musiikkiin tanssiminen käytännössä mahdotonta, ellei sitä ole kuullut monesti aiemmin. Todennäköisesti kukaan ei ollut, sillä myös musiikki oli improvisoitua ja siten ainutkertaista. Jäljelle jää mahdollisuus inspiroitua musiikista ja leikitellä sekä keskustella sen kanssa.

Pidän jazztanssikäsityksen kirkastumista olennaisena oppimiskokemuksena. Kokemukseni, että minulle jazztanssi liittyy vahvasti rytmikkaan, yllätykselliseen dynamiikkaan ja vahvaan läsnäoloon ja kokemiseen, vahvistui prosessin aikana tehtyjen kokeilujen sekä lukemani kirjallisuuden myötä. Vahvistusta sai myös käsitykseni jazzista laajana ilmiönä. Muun muassa freejazziin tutustumisen myötä hahmotin, että jazzissa on aina jotain uutta, jokin uusi alalaji, elementti tai vivahde, johon voi syventyä. Jazzin laajuus näyttää tarkoittavan myös sitä, että siitä ollaan eri mieltä: lukemani pohjalta tulkitseen, että jazztanssin asiantuntijoillakin on siitä hyvin erilaiset määritelmät.

Ymmärsin jälkikäteen, miten paljon aikani Tukholmassa vaikutti projektin lopputulokseen. Tukholmassa kylvetty ajatus jazztanssin laajuudesta ja henkinen vastaisku sen kaupallistumiselle vaikutti ratkaisevasti siihen, millaisia asioita haluan lavalle viedä – tai mitä en ainakaan halua viedä lavalle. Vasta yleisöpalautteita lukiessani ymmärsin, kuinka suuri pakkomielle minulla on tuoda esille jazztanssin monipuolisuutta, sillä jäin pitkään pohtimaan palautteita, joissa demonstraatiota ei pidetty jazztanssina. Vaikka tämä pakkomielle todistaa jazztanssin laajuus ja syvä yhteys sen juuriin oli työstämisen aikana melko tiedostamaton, se varmasti vaikutti teoksen estetiikkaan. Minulla oli kova tarve antaa yleisölle kokemus jostain muusta jazztanssista kuin vaikka musikaalitanssista tai lyyriisestä jazztanssista, joka on mielestäni suhteellisen paljon näkyvillä tv:n tanssiohjelmassa. My huomausti esimerkiksi, että sooloni (demonstraatio 1) on sensuelli, mutta ei korostetun feminiininen eikä seksuaalinen, kuten jazztanssin kaupallisemmat suuntaukset usein – ei aina – ovat.

Lundmarkin tavoin en kuitenkaan koe tarvetta ottaa jazztanssin kentältä mitään pois, vaan pitää sen laajana. Mielestäni jazz saakin tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Kuten Lundmark totesi, se on kautta historian sisältänyt monia aspekteja, eikä jazz mielestäni olisi jazzia jos se ei sisältäisi lukemattomia eri konteksteja ja näkökulmia nykyäänkin. Siksi pidän tärkeänä, että jazztanssi pysyy myös taiteen kentällä, ei vain kaupallisella viihdekentällä. Minulla ei ole mitään viihdettä vastaan – jazzhan on ollut myös viihdettä genren alusta asti. Viihteen kehitystä sanelevat raha ja trendit ovat kuitenkin omiaan kaventamaan mitä tahansa taiteen alaa. Siksi jazzilla on mielestäni oltava itseisarvo myös taiteena, jolloin sillä on enemmän tilaa ja vapautta laajentua ja kehittyä edelleen.

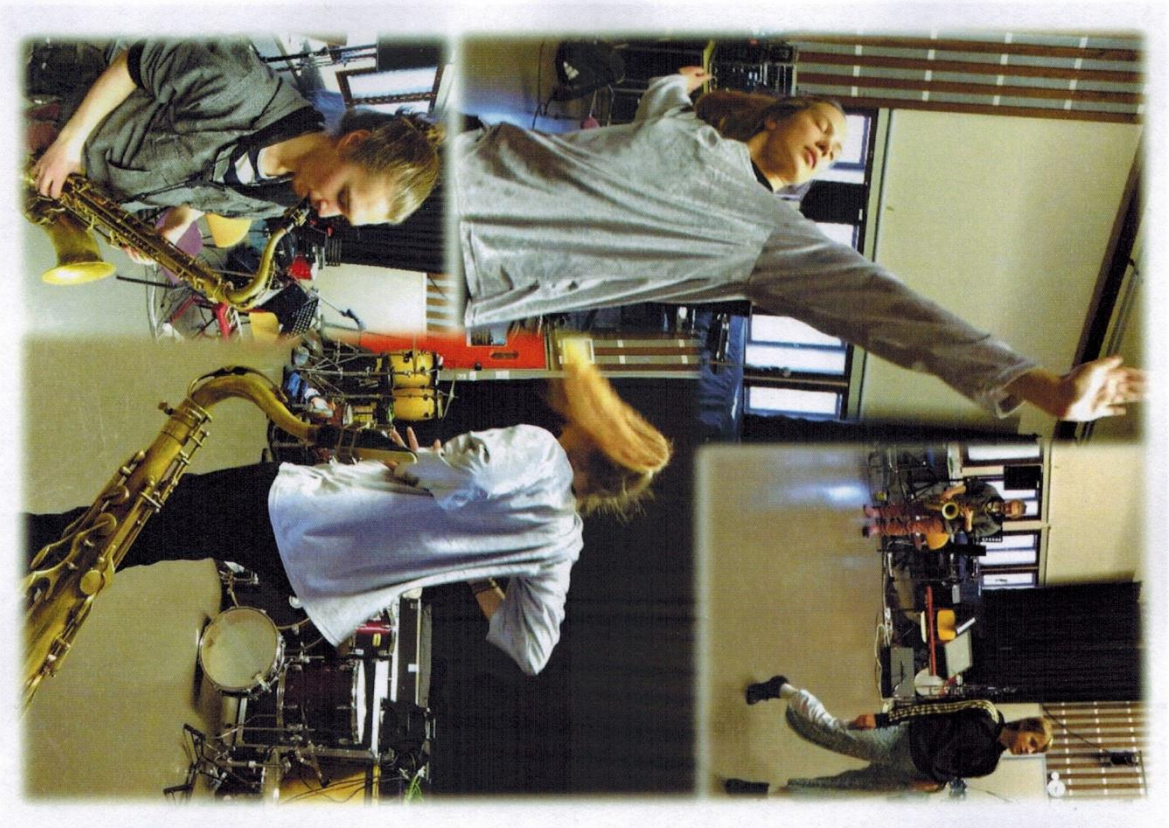
Odotettavasti itse aihe, jazztanssin musiikkisuhde, osoittautui paljon suuremmaksi, kuin mitä kahdeksassa viikossa voi tutkia. Olin varautunut tähän, enkä edes yrittänyt ottaa mukaan kaikkia olennaisiakaan asioita. Esimerkiksi groovea elementtinä emme tutkineet ollenkaan, vaikka se on olennaista sekä jazztanssille että -musiikille. Koen saavuttaneeni aiheesta etenkin teoreettisella tasolla laajemman ymmärryksen – johon sisältyy myös ymmärrys siitä, että musiikki on jazztanssille loputon inspiraation ja luovuuden lähde, jonka vuoksi sen musiikkisuhdettakin voisi tutkia loputtomiin. Demonstraatiossa esiteltiin loputtomista vaihtoehtoista viisi näkökulmaa musiikkisuhteeseen. Koen, että lavalla musiikki todella ruokki tanssia. Teknisen tason toteutuminen, eli tanssin itsenäinen rytmien ja dynaaminen kulku musiikin kanssa keskustellen, tapahtui osittain. Dialoginen suhde toteutui siis mielestäni ainakin inspiraation ja musiikin kokemisen tasolla, minkä koen olevan vahva perusta dialogiseen musiikkisuhteeseen.

Koen saaneeni prosessista arvokkaita työkaluja dialogisen musiikkisuhteen tutkimiseen. Tulen varmasti työstämään jazzimprovisaatiota ja dialogista suhtautumista musiikkiin tulevien oppilaideni ja kollegoideni kanssa. Kappaleeseen 8 kokoamiani työkaluja voi itseni lisäksi ehkä käyttää henkilöt, joilla ei ole vielä paljoa kokemusta liikkeellisten prosessien ja/tai ohjaamisesta, henkilöt, jotka haluavat viedä improvisaatiota lavalle, sekä henkilöt, jotka haluavat tutkia musiikin ja tanssin välistä suhdetta jazztanssissa. Koen aiheen tärkeäksi myös opettamisen kannalta: musiikkisuhteen nostaminen keskiöön antaa tilaa kaikenlaisille kehoille, tanssijoille, muusikoille ja oppijoille, kun pääpainona ei ole tekninen virtuositeetti vaan musiikki, erityisesti rytmi, ja vuorovaikutus.

LÄHTEET

- BOROSS, Bob 2014. The Family of Jazz Dance. Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida.
- COHEN, Patricia 2014. Jazz Dance as a Continuum. Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida, 3-7.
- FLANDERS CROSBY, Jill ja MOSS, Michéle 2014. Jazz Dance from Emancipation to 1970. Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida, 45-58.
- Itä-Suomen Tanssin Aluekeskus. Viitattu 2018-08-27. Saatavissa: <<https://itak.fi/sotku-teatteri/>>.
- LUNDMARK, Katarina 2017-12-19. Jazztanssin lehtori. [Keskustelu.] Tukholma: DOCH-School of Dance and Circus.
- NUR AMIN, Takiyah 2014. The African Origins of an American Art Form. Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida, 35-44.
- RAUTAKORPI, Marja 2016. Amalgama – kohti muusikon ja tanssijan toimivaa vuorovaikutusta. Savonia-ammattikorkeakoulu. Tanssinopettajan koulutusohjelma. Opinnäytetyö. [Viitattu 2018-07-03.] Saatavissa: <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2016053111012>>.
- ROBINSON, Bradford J. Scat Singing. Viitattu 2018-08-27. Saatavissa: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24717>>.
- SIEGENFELD, Billy 2014. If Jazz Dance, Then Jazz Music! Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida, 17-23.
- Sotku. Itä-Suomen Tanssin talo. Viitattu 2018-08-27. Saatavissa: <<https://itak.fi/sotku-teatteri/>>.
- UOTILA, Jukkis 2017. Rohkeiden uudistusten aika. Rondo Classic 8/2017, 44-49.
- VÄLIMAA, Juuli 2014. Rytmikasta liikelaadun havainnointiin: Raportti tanssin musikaalisuutta tutkivasta projektista. Savonia-ammattikorkeakoulu. Tanssinopettajan koulutusohjelma. Opinnäytetyö. [Viitattu 2018-07-03.] Saatavissa: <<http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2014052610093>>.
- WRAY, Sheron 2014. A Twenty-First-Century Jazz Dance Manifesto. Julkaisussa GUARINO, Lindsay ja OLIVER, Wendy (toim.) Jazz Dance. A History of the Roots and Branches. University Press of Florida, 12-16.
- Kielitoimiston Sanakirja. Viitattu 2018-08-10. Saatavissa: <<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/netmot.exe?mot-portal=80>>.

LIITE 1: KÄSIOHJELMA



JAZZ ≤ &? ≥ MUSIC – LIKETUTKIELMAN DEMONSTRAATIO

JAZZ ≤ &? ≥ MUSIC on tutkielmoproessin koreografinen kuvaus.

Lähtökohdana oli musiikkisuhde jazztanssissa erityisesti tanssijan näkökulmasta. Työskentelyni liikkeelle paneva voima olivat Tukholman Taideyliopiston jazztanssin lehtorin Katarina Lundmarkin sanat:

"The relationship to the music is physical: identification with the music, that you as a dancer are also music, the music is IN you... Not dancing to the music (when the dance is a passenger), but dance being also music, having an equal relationship with music... The music I hear is not stronger than my music in my body. So I am working with two musics: the one I hear and the one in me. I don't follow the music, I interact with it."
(Keskustelusta Lundmarkin kanssa, 12/2017.)

Päädäylin tutkimaan yllä kuvattua musiikkisuhdetta sekä muita elementtejä, jotka olivat jazztanssin historialle olennaisia, mutta minulle kymmenvuotisesta jazztanssistoriasta huolimatta vieraita. Vaikka alkuperäinen idea oli pelkkä musiikkisuhde, improvisaatio ja sosiaaliset elementit olivat mielestäni niin sidoksissa siihen, että testailimme kaikkia kolmea nykyajan kontekstissa. 2000-luvulla koulutettujen tanssijoiden ja muusikoiden praktiikassa. Työkalujiksi sekä liikkeeseen että musiikkiin muotoutui matkan varrella dynaaminen leikki, rytmittely, soolo, tauotus ja kontrapunkti.

Prosessi on ollut noin seitsemän viikon mittainen ja sisältänyt paljon uutta kaikille tekijöilleen. Tämän demonstraation tavoitteena on koota ja esitellä, mitä olemme prosessin aikana tutkinut. Minin jazztanssin, sen historian, ja musiikin tutkiminen on meitä vienyttä? Vai onko minnekään?

Demonstraatio no 1: "I as a dancer am also music, the music is in me"

Jazztanssille on tyypillistä "tuntea tanssi ja olla tanssi" (Bob Boross, 2014). Kohtauksessa haetaan henkilökohtaista suhdetta liikkeeseen ja sisältä musiikkia, joka motivoi tanssiin.

Demonstraatio no 2: Free jazz. Etukäteeen päätettyä rakennetta. Onko tämä nyt sitä jazztanssia?

Kohtauksessa avoamme yleisölle prosessin alkuvaikeita, jolloin tarkat ohjeet tuntuvat minusta ohjauksen olkivat turhia: kaikki tekivät mitä huvitti ja sitten katsottiin mitä tulle. Tuloksena oli usein paljon ja kaikkea sisältäviä kaaos. Muusikoiden ansiosta tanssijat kuuliivat ensimmäistä kertaa free jazzia, ja totuttomuudesta genreen liikemateriaali karkasi kauas jazzista. Free jazzin energinen potentiaali ja mahdollisuus käyttää jazzmusiikkia, joka on meille täysin uutta inspiroi kuitenkin jatkamaan vapaata tutkiskelua laivolle asti.

Demonstraatio no 3: Instant Composition = Motiivien kontrolli? Musiikkisuhteen tutkiminen suhteessa setattuihin liikkeisiin

Välittöksemme vapaan improvisaation katsojalle luomaa kaosta muusikot toivat esiin ajatuksen motiivien kontrollista – samaa teemaa toistetaan, jottei kuulijalle/katsojalle tule informaatiolukua. Tanssissa ymmärsin tämän toisiona tai palautuksena ja käytettyihin teemoihin. Monenmonen keskustelun jälkeen aloin hahmottaa motiivien kontrollia samana asiana kuin oma määrittelyni "Instant kompositiota" tanssissa: tekijä tiedostaa aiheet, jolla hän pelaa, eli hänellä kontrolli aiheista. Tässä tapauksessa tiedostetut aiheet ovat setattuja liikkeitä ja tilallisia rakenteita, jolla leikimme suhteessa aikaan ja dynamiikkaan.

Demonstraatio no. 4: The singing dancer and the saxophone – miten tanssi ja musiikki voidaan tuottaa samasta kehosta?

My Gren vie musiikki-tanssisuhteen kehollistumisen uudelle tasolle, kun sama esiintyjä tuottaa molemmat elementit. Omassa konfliktuokeimassaan My tuki jazztanssin ja jazzlaulun suhdetta: miten laulaa ja tanssia yhtä aikaa kummankaan taidemuodon käsitteittä kiinnostuksen kohteena on liikkeen ja äänen linkittävä hengitys ja sen luoma rytmikka ja dynamiikka, jolla tanssija leikittelee saksofonin tukemana peikössä laulussa sekä laulussa suhteessa setattuun materiaaliin ja improvisoituun materiaaliin.

Demonstraatio no. 5: IN YOUR FACE! Social elements –the circle.

Kohtauksessa keskityimme jazztanssin sosiaalisiin elementteihin, joista Patricia Cohen (2014) listaa muun muassa yhteisöllisyyden, ilon, ja yksilön luovuuden ryhmän sisällä. Vuorovaikutus on voinut harjoittelua ja toistettua, sillä kokemustemme mukaan jazztanssin sosiaalisia elementtejä ei juurikaan harjoiteta tanssikoulussa. Näissä loppujarjelmassa pyrimme inspiroitmaan ja inspiroitumaan jazzin alkuaikojen hengessä.

TEKIJÄT

OHJAAJA/KOREOGRAFI: Terttu Vailin

TANSSIJAT: My Gren, Sara Harjamäki, Karoliina Kauhanen, Tiia Raatikainen, Terttu Vailin

SAKSOFONI: Jaakko Arola
SÄHKÖKITARA: Henri Suminto

SETATTUJEN LIIKKEIDEN KOREOGRAFIA:

My Gren

JUONTAJA: Karoliina Kauhanen

VALOT: Yveli Pekka Kuronen



Kaikki materiaali on luotu yhteistyössä työryhmän kanssa.

LIITE 2: VALOSUUNNITELMA JAZZ ≤ ¿? ≥ MUSIC - LIIKETUTKIELMAN DEMONSTRAATIOON

Rakenne:

Yleisö tulee sisään: ääninauha pyörii (olettaen että ehdin tehdä sen, eli tämä varauksella)

ALKUJUONTO (suunnilleen tällainen):

Seuraava asia on jotakin, kaikkea ja ei mitään jazztanssin kontekstiin asetettuna. Se on prosessin koreografinen kuvaus, jonka lähtökohtana oli musiikkisuhde jazztanssissa erityisesti tanssijan näkökulmasta. Käytännössä Terttu kuitenkin päätyi poimimaan elementtejä jazztanssin alkua ajoilta ja niiden testaamaan niitä nykyajan kontekstissa, 2000-luvulla koulutettujen tanssijoiden ja muusikoiden praktiikassa. Prosessi on sisältänyt paljon uutta kaikille tekijöilleen, kuten muusikoiden ja tanssijoiden välinen yhteistyö sekä improvisaatio jazztanssin kontekstissa. Teke-
misen jatkuva reflektointi ja ilman etukäteen määritettyä struktuuria työskentely on saanut itse kunkin pään pyö-
rälle. Nyt nähtävä demonstraatio sisältää viisi kohtausta jotka kuvaavat eri näkökulmia prosessiin ja jazziin.

- Tapahtumat: Karoliina juontaa näyttämön etuosassa. Terttu on jo lavalla, muut esiintyjät joko yleisön rap-
pusilla tai jossain muualla.

**Karoliina juontaa (en tiedä vielä tarkkaa paikkaa Karoliinan juonnoille, mutta tod. näk lavan sivusta tai etu-
osasta. Juontojen aikana esim. joku lämmin yleisvalo, tai siirtymä seuraavaan kohtaukseen.):**

Demonstraatio no 1: " the music is IN me. I as a dancer am also music,"

- Käsiohjelman kuvaus: Jazztanssille on tyypillistä "tuntea tanssi ja olla tanssi" (Bob Boross, 2014). Kohtauk-
sessa haetaan henkilökohtaista suhdetta liikkeeseen ja sisäistä musiikkia, joka motivoi tanssiin.
- Rakenne: Määrittyy hetkessä, kesto tod. näk. noin 4 min
- Tunnelma: riippuu vähän vedosta, mut. fiilistelevä, joka tapauksessa positiivinen.
- Valo: Näyttämön voisi tehdä paljonkin pienemmäksi, esim. 3x3 neliö/ympyrä, mikä ikinä on helpoin. Muu-
ten plain, lämmin valo.

**Karoliina juontaa: Demonstraatio no 2: Free. Ei etukäteen päätettyä rakennetta. Onko tämä nyt sitä jazztans-
sia?**

- Käsiohjelman kuvaus: Kohtauksessa avaamme yleisölle prosessin alkuaikoja, jolloin tarkat ohjeet tuntuivat
minusta ohjaajan diktatuurilta: kaikki tekivät mitä huvitti ja sitten katsottiin mitä tulee. Tuloksena oli
usein paljon ja kaikkea sisältävä kaaos. Muusikoiden ansiosta tanssijat kuuluivat ensimmäistä kertaa free
jazzia, ja tottumattomuudesta genreen liikemateriaali karkasi kauas jazzista. Free jazzin energinen poten-
tiaaliksi ja mahdollisuus käyttää jazzmusiikkia joka on meille täysin uutta inspiroi kuitenkin jatkamaan va-
paata tutkiskelua lavalle asti.
- Rakenne: ei ole
- Tunnelma: free jazz –revittely mut. koska muusikot soittaa mitä haluaa niin tästä voi tulla vähän mitä vaan
(niin kuin on tarkoituskin)
- Valo: Mun puolesta voit improvisoida tähän ihan mitä haluat kunhan kukaan ei saa epilepsia kohtausta ja
näyttämö on jollain asteella valaistu. Kohtauksen koko idea on että se ei ole setattu, joten en haluaisi se-
tata valojakaan.

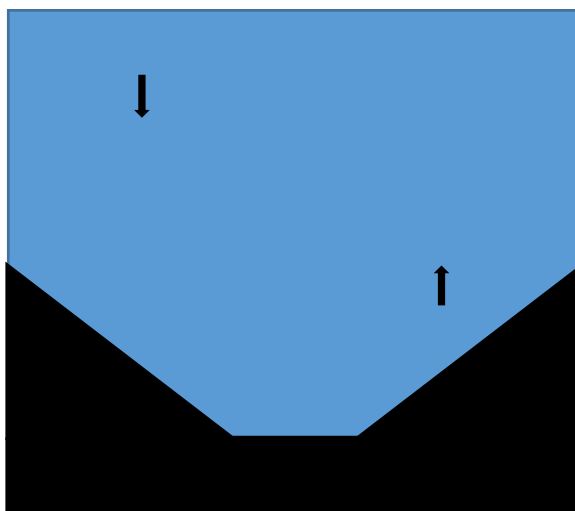
**Karoliina juontaa: Demonstraatio no 3: Instant Composition = Motiivien kontrolli? Musiikkisuhteen tutkiminen
suhteessa setattuihin liikkeisiin.**

**Onko tanssin käsite instant kompositio sama kuin motiivien kontrolli muusikin kontekstissa? Tanssin musiik-
kisuhteen tutkiminen ja setattu materiaali, eli niin sanotut tanssiaskeleet.**

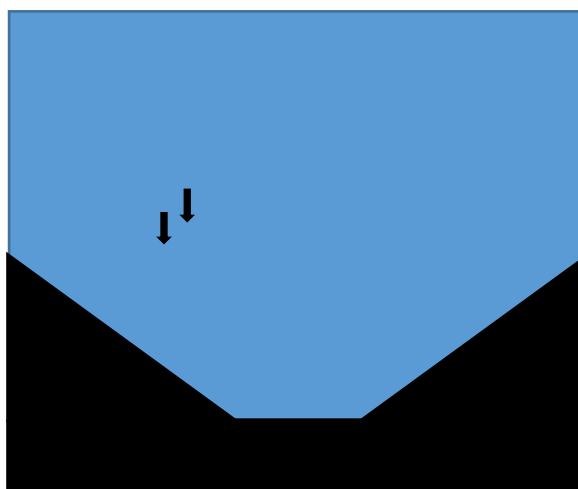
- Käsiohjelman kuvaus: Välttääksemme vapaan improvisaation katsojalle luomaa kaaosta muusikot toivat esiin ajatuksen motiivien kontrollista – samaa teemaa toistetaan, jottei kuulijalle/katsojalle tule informaatiotulvaa. Tanssissa ymmärsin tämän toistona tai palaamisena jo käytettyihin teemoihin. Monenmonen keskustelun jälkeen aloin hahmottaa motiivien kontrollia samana asiana kuin oma määritelmäni ”instant kompositiosta” tanssissa: tekijä tiedostaa aiheet, joilla hän pelaa, eli hänellä kontrolli aiheista. Tässä tapauksessa tiedostetut aiheet ovat setattuja liikkeitä ja tilallisia rakenteita, joilla leikimme suhteessa aikaan ja dynamiikkaan.

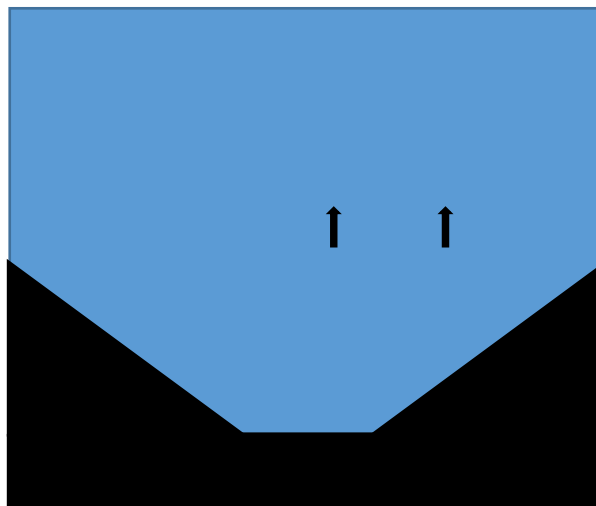
- Rakenne:

- o Terttu tekee sarjan kerran läpi (Sarja on lyhyt, noin 20 sekuntia)
- o Karoliina tekee sarjan kerran läpi
- o Molemmat tanssijat pelailee improvisoiden sarjan ajoituksella ja dynamiikalla. Tämä kohta päättyy tähän asetelmaan (nuolen kärki= tanssijan rintamasuunta):



- o Tanssijat tekevät sarjan unisonona kolme kertaa, joka kerta tempo kiihdyttäen. ensimmäinen kerta lähtien yllä olevilta paikoilta, toinen ja kolmas kerta seuraavilta paikoilta:

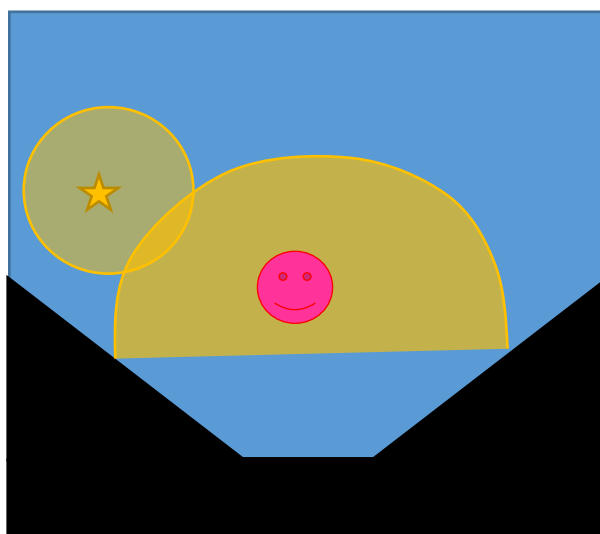




-
- Tunnelma: verrattain rauhallinen, musiikki on 5/4 ja noin 85 bpm, ”tyynen rauhallinen”
- Valo: mun puolesta voit tässäkin improvisoida/päättää, lähinnä jos tukee sitä rauhallista tunnelmaa ettei mitää diskoa.

Karoliina juontaa: Demonstraatio no. 4: The singing dancer and the saxophone –tanssi ja musiikki samasta kehosta tuotettuna. Tanssija leikittelee saksofonin tukemana rytmikalla ja dynamiikalla pelkässä laulussa, laulussa suhteutettuna setattuun materiaaliin sekä improvisaatioon.

- Käsiohjelman kuvaus: My Gren vie musiikki-tanssisuhteen kehollistumisen uudelle tasolle, kun sama esiintyjä tuottaa molemmat elementit. Omassa kandidutkielmassaan My tutkii jazztanssin ja jazzlaulun suhdetta: miten laulaa ja tanssia yhtä aikaa kummankaan taidemuodon kärsimättä? Kiinnostuksen kohteena on liikkeen ja äänen linkittävä hengitys ja sen luoma rytmikka ja dynamiikka, joilla tanssija leikittelee saksofonin tukemana pelkässä laulussa sekä laulussa suhteessa setattuun materiaaliin ja improvisoituun materiaaliin.
- Rakenne: Tämä on nyt se setattu kohta :P
 - o puhelaulu: warm plain lights, making the scene a bit smaller with the light: more light on the singer but also light on the sax player. Niinkuin tässä <https://youtu.be/tOWh6LSHa48?t=351>. Videon jatkuessa tanssijaan osuu myös spotti mutta spottia emme siis toivo. Kuvassa tähti on saksofonisti, hymynaama tanssija ☺ saksofonisti pysyy samassa paikassa koko numeron.

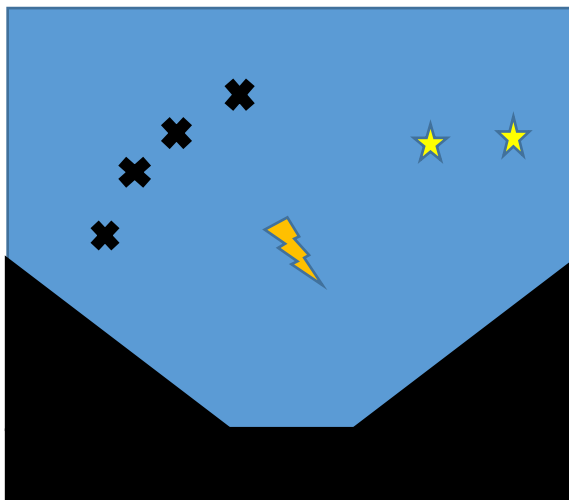


- o säkeistö=verse 1 j 2/rubato/laulu ja sax:
 - Valo ”avautuu”, niin että koko näyttämö näkyy paremmin, valoa feidautuu lisää, niin että muusikko ja tanssija ovat samassa valossa. Auringonlaskufiilis.

- Swing (laulu: you drove me, nearly drove me out of my head...)
 - Värillinen valo feidautuu sisään: lilan tai rosan suuntaan, punaisen maailmaa mutta ei rakkaus-punaista.
- Rhythm section, dance solo, no sax
 - Sama jatkuu
- singing with rhythm (told me love was too plebeian...)
 - sama jatkuu
- barambai/toistuvaiike paikalla/verse (now you say...)
 - valo muuttuu oranssiksi
- Sax solo
 - Joko näin: sama kuin kohtauksen alussa (tähti ja hymynaama-kuva), mutta päinvastoin eli saksofonilla on enemmän valoa kuin tanssijalla.
 - Tai: Saksofoni valaistu, tanssija valaistu takaapäin niin että vain siluetti näkyy
- verse (tanssija aloittaa selkä yleisöön)
 - Valoa feidautuu lisää myös tanssijaan ja tilaan
- Final (if my pillow could talk, just imagine what it would have said)
 - sama pysyy
- puhelaulu
 - Sama valo kuin kohtauksen alussa (tähtihymynaama -kuva), mutta saman verran valoa sekä saksofonille että laulajalle.

Karoliina juontaa: Demonstraatio no. 5: IN YOUR FACE! Social elements –the circle.

- Käsiohjelman kuvaus: Kohtauksessa keskitymme jazztanssin sosiaalisiin elementteihin, joista Patricia Cohen (2014) listaa muun muassa yhteisöllisyyden, ilon, ja yksilön luovuuden ryhmän sisällä. Vuorovaikutus on vaatinut harjoittelua ja totuttelua, sillä kokemustemme mukaan jazztanssin sosiaalisia elementtejä ei juurikaan harjoiteta tanssikouluissa. Näissä loppujameissa pyrimme inspiroimaan ja inspiroitumaan jazzin alkuaikojen hengessä.
- Rakenne:
 - Osa 1, swing
 - pelkkä saksofoni
 - saksofonin ja tanssijan duetto
 - kitara tekee luupin, alkaa soittaa, ja soolot alkavat
 - tanssijoiden sooloja
 - tanssijat alkavat taputtaa 2 ja 4, kitara poistuu ja vaihtaa luupin
 - Osa 2, Funk
 - kitara aloittaa energisen funk luupin
 - kaikki tanssii, energia kasvaaaaaaaa (...toivottavasti...)
 - muusikot alkaa soittaa yhtä sointua toistaen merkiksi tanssijoille, että nyt loppuu
 - Kreisi revittelylopetus
- Tunnelma: Iloinen, yhä riehakkaammaksi kasvava, leikkiä, peilailua, yhteiset bileet
- (Valot: lämmin tunnelma, voi olla aika paljonkin valoa. Olis siistii jos myös valot ”kasvaisi” funkin tullessa kehiin.)
- Tilallinen asettelu suunnilleen 1 osan aikana (tähdet on muusikoita, ruksit tanssijoita ja salama vaihtuva solisti.)



2 osan aikana ei ole enää selkeitä paikkoja, muusikot nousee ylös ja saattaa liikkua muutaman askeleen tilassa.