

Riikka Salo

Kävelystä tanssiin, olemisesta esiintymiseen

Metropolia Ammattikorkeakoulu
Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Esittävä taide
Opinnäytetyö
23.5.2011

Tekijä(t) Otsikko	Riikka Salo Kävelystä tanssiin, olemisesta esiintymiseen
Sivumäärä Aika	33 sivua 23.5.2011
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Pedagoginen
Ohjaaja(t)	Ohjaajantyon lehtori Pieta Koskenniemi
<p>Opinnäytteeni käsittelee läsnäolon merkitystä tanssissa, esiintyjän luontaista tapaa olla lavalla sekä rajaa tanssin ja teatterin välissä.</p> <p>Pohdin työssäni tanssin olemusta sekä arkiliikkeen ja tanssin välistä rajaa. Käyn läpi näkemyseroja sisältö- ja muotokeskeisyyden välillä sekä kirjoitan estetiikan ja läsnäolon välisestä suhteesta.</p> <p>Tutkin esiintyjän oman liikkeen merkitystä esittävässä taiteessa ja tanssin kentällä. Käyn läpi, kuinka eri tavoin tanssi koetaan eri-ikäisten ihmisten keskuudessa, sekä teatterin kautta itselleni hyviksi koettuja tapoja tuottaa liikettä. Kuinka ihmisten luontaista tapaa olla ja liikkua voi käyttää osana tanssin perusopetusta sekä tehdessä teoksia ihmisten kanssa, jotka eivät ole tanssijoita? Voiko itse ohjaajana olla silloin kunnianhimoinen?</p> <p>Pohdin, mitä yhteistä on tanssilla ja teatterilla, mitä teatterin perussääntöjä voi mielestäni siirtää arkiliikettä hyödyntävään tanssiin ja kuinka eri taiteenaloja yhdistelemällä saadaan aikaan itseäni kiinnostavaa taidetta.</p> <p>Lopuksi totean työni avartaneen näkemyksiäni entisestään ja olevani ammatillisesti hyvässä paikassa teatterin ja tanssin välissä.</p>	
Avainsanat	Arkiliike, tanssi, tanssin ajattelu, tanssiteatteri, fyysinen teatteri

Author(s) Title	Riikka Salo From Walking to Dancing, from Being to Performing
Number of Pages Date	33 pages 23 May 2011
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	Drama Instructor
Instructor(s)	Pieta Koskenniemi, Lecturer of Directing
<p>The present thesis, discusses the meaning of presence in dance, the natural way of performing and the limits between dance and theatre. In the thesis, I will analyze the essence of dance and the borders between commonplace movement and dance. I will also describe different point of views between the content and the form of a dance piece. Furthermore, I will also write about the relationship between aesthetics and presence.</p> <p>I will observe the significance of the performer´s individual movement in performing arts and in the fields of dance. In addition, I will describe the different ways of experiencing dance among people of different ages. Moreover, the different methods of theatre that have enabled me to produce interesting movement are reflected on. Subsequently, the following questions are posed: how can the unique manner of one´s movement and essence be used as a part of teaching dance and producing performances with non professional dancers? Can the director have artistic ambition in this scenario?</p> <p>The similarities between dance and theatre are analyzed. The basic rules of theatre are applied to dance that utilizes commonplace movement and the following question is posed: how to create interesting performances by combining different forms of art. As a conclusion, I state that my work has expanded my views even more and I find myself professionally in a good position between theatre and dance.</p>	
Keywords	Commonplace movement, dance, dance thinking, dance theatre, physical theatre,

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Ajatuksia tanssin olemuksesta	3
2.1	Miten tanssia kuvataan?	4
2.2	Sisältö ja muutokeskeisyys länsimaisen tanssin kehityksessä 1900-luvulla	5
2.3	Kauneuden tavoittelusta läsnäoloon	7
2.4	Milloin arkiliike muuttuu tanssiksi?	9
3	Liikkeen lähtökohtana esiintyjän minä	13
3.1	Miten eri ihmiset mieltävät tanssin	13
3.2	Tapoja oman liikkeen tuottamiseen	14
3.3	Oman elämän tanssi	15
3.4	Tanssia tavallisten ihmisten kanssa	16
3.5	Voiko taitamattomien kanssa tekeminen olla kunnianhimoista?	18
4	Päämääränä kokonaisvaltainen taideteos	20
4.1	Tanssin ja teatterin eroista ja yhtäläisyyksistä	21
4.1.1	Ilmaisun riisumisesta ilmaisun kasvuun	21
4.1.2	Toiminnan suunta ja järjestys	23
4.2	Yhdistelemisen taito	25
4.2.1	Pina Bauschin saksalainen tanssiteatteri	25
4.2.2	<i>Nti Julie</i> –yhdistelyä ja läsnäoloa	27
4.2.3	Kohti omaa ohjausta	28
5	Loppusanat	29
	Lähteet	32

1 Johdanto

Minua kiinnostaa esiintyjän fysiikka ja lavalla oleminen sekä liikkeen, tanssin ja näyttelemisen yhdistäminen ja niiden rajat.

Mikä yhdistää esittävän taiteen eri aloja ja mitä tapahtuu, kun näitä eri taiteenaloja risteytetään? Perinteinen tunnemuistiin pohjautuva näytteleminen menee usein liialliseksi tunteen puskemiseksi sekä ylinäyttelemiseksi, kun klassinen tanssi taas jää kauniin muodon tavoitteluksi. Tällöin esityksen sisältö, sekä itse ihminen ja hänen läsnäolonsa katoaa. Minua kiinnostaa ihmisen oma ja luontainen tapa olla lavalla, sekä arkiliikkeen ja tanssin rajamaa. Milloin kävelystä tulee tanssia? Milloin arkinen toiminta muuttuu esiintyjyydeksi?

Miksi tanssi on meille vain askelkuvioiden opettelua, miksi luomme tanssille tietyt rajat ja muodostamme siitä taitolajin, jota vain taitavimmat voivat tehdä? Meistä jokainen liikkuu jo hengittäessään, milloin arkinen liike siis muuttuu tanssiksi ja mikä tai kuka sen määrittää? Miten voi hyödyntää ihmistä ja hänen omaa tapaansa olla ja liikkua? Tavallinen ihminen on jo itsessään valmis lavalla ja hänen epätäydellinen vartalonsa kertoo meille jotain. Mielestäni on tärkeää tavoitella tuota epätäydellisyyttä ja paljaana oloa, sillä vasta sen jälkeen voidaan lisätä kaikkea muuta, mitä tietty tyylilaji vaatii.

Oman tanssitaustani vuoksi minulle oli aluksi vaikeaa oman tanssin tuottaminen. Olin tottunut siihen, että tanssi on liikesarjojen harjoittelua, eikä omaa mielikuvitusta sen enempää tarvita. Olen tanssinut koko pienen ikäni, se oli koko elämäni. Lukion jälkeen tapahtui jotain ja kyllästyin tanssiin. Se ei antanut minulle tarpeeksi, enkä halunnut siitä ammattia. Muistan ajatelleeni, että tanssiesityksessä ei tarvitse olla mitään sisältöä tai ideaa, vaan riittää että ihmiset tekevät "jotain". Aloitin teatteriopinnot Lahden kansanopiston teatterilinjalla ja teatteri vei voiton tanssista, sillä siinä tunsin pystyväni ilmaisemaan itseäni aivan eri tavalla. Metropolia Ammattikorkeakoulussa (entinen Stadia) esittävän taiteen linjalla olen tutustunut uuteen tanssin ajatteluun ja tapaan tuottaa liikettä ja tehdä esityksiä, joiden ei tarvitse olla puhdasta tanssia tai teatteria, vaan jotka voivat olla jotain siltä väliltä.

Kurssillamme "Tanssia kynällä" syksyllä 2008 meidän täytyi kirjoittaa oma teatterikäsityksemme. Itselleni se oli erittäin vaikeaa, yritin miettiä, millaisesta teatterista pidän. Kirjoitin näin:

Minua kiinnostaa fyysinen teatteri, intiimi puheteatteri, visuaalinen ja mahtipontinen teatteri, sanaton teatteri... Mikä siis on riikkamaista teatteria? Aloin miettiä, mikä minua eniten kiinnostaa teatterissa, mitä huomaan kaipaavani esityksiltä ja mihin kiinnitän huomiotani. Rytmä, läsnäolo ja jännite. (Salo 2008, päiväkirjamerkintä.)

Fyysisen teatterin perussäännöt, kuten rytmä ja läsnäolo, tuntuvat toimivan eräänlaisena pohjana ja ohjenuorana kaikille esittävän taiteen lajeille. En halua rajata osaamistani vain yhden esittävän taiteen kategoriaan, vaan koen esittävän taiteen koulutusohjelman antaneen minulle työkaluja ja valmiuksia esittävän taiteen soveltamiseen sekä eri taiteenalojen yhdistelemiseen.

Tarkoitukseni ei ole tutkia puhdasta tanssia tai sen historiaa sen syvällisemmin, vaan pohtia kysymyksiä ja asioita, joita eteeni on opiskeluni aikana tulleet keskittyen ihmisen omaan tapaan tuottaa liikettä sekä alueeseen tanssin ja teatterin välissä. Pohdintani painottuu aikaan, jolloin toimin koreografi Hanna Brotheruksen assistenttina *Tähän asti* –produktiossa sekä ohjasin taiteellista lopputyötäni Metropolia Ammattikorkeakouluun. Molempia produktioita yhdistää liike ja sen sekoittaminen muiden taiteenalojen kanssa sekä taitamattomien, jolla tarkoitan tässä työssä ei-ammattitanssijoita, kanssa tekeminen.

Tähän asti –produktio oli osa Kulttuurisilta-hanketta ja se toteutettiin yhteistyössä Metropolian, Kansallisoopperan sekä Helsingin, Espoon ja Vantaan kaupunkien kanssa. Produktiossa oli mukana eri-ikäisiä ihmisiä lapsista eläkeläisiin ja siinä yhdistettiin mm. laulua, tanssia ja viulunsoittoa.

Lopputyöohjaukseni Metropolia Ammattikorkeakoulussa oli liikkeellinen ja sanaton esitys *SEIS*, joka pohti pysähtymistä kiireisen arjen keskellä. Siinä yhdistyivät visuaalisuus, äänimaailma, fyysinen ilmaisu, tanssi ja performanssi. Suurin osa esiintyjistä oli esittävän taiteen opiskelijoita.

Kirjallisessa opinnäytteessäni pohdin tanssin luonnetta, arkiliikkeen ja läsnäolon merkitystä sekä arkiliikkeen ja tanssin välimaastoa. Paneudun myös ihmisen omaan liikkeeseen ja tapoihin tuottaa sitä sekä tutkin teatterin ja tanssin yhtäläisyyksiä: mitä teatterin perussääntöjä voidaan tuoda arkiliikettä hyödyntävään tanssiin ja mitä syntyy eri taiteenlajeja yhdistämällä.

Olen työtäni varten haastatellut koreografi Hanna Brotherusta sekä koreografi Metsälintu Pahkista, joka on toiminut tanssinopettajani Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Molemmat näistä henkilöistä ovat vaikuttaneet minuun ja omaan tapaan nähdä liikettä. Tehtyäni yhteistyötä varsinkin Hanna Brotheruksen kanssa vuoden ajan, huomaan hänen estetiikkansa vaikuttaneen minuun, minkä takia koen välillä vaikeaksi erottaa, mitkä ajatukset ovat alun perin häneltä ja mitkä omiani puhuttaessa läsnä olemisesta liikkeessä.

Käytän haastatteluja peilaten niitä omiin ajatuksiini sekä kokemuksiini sekä assistenttina olemisessa että ohjatessani taiteellista lopputyötäni. Lisäksi esittelen lyhyesti tanssipedagogi Isto Turpeisen poikien tanssinopetukseen kehittämää *raakalauta-metodia*, jonka näen merkittävänä oman tanssin löytämisen työkaluna. Nostan myös esiin saksalaisen koreografi Pina Bauschin. Koen hänen olleen tärkeä saksalaisen tanssiteatterin kehittäjä sekä oman taidekäsitykseni muokkaaja hänen pohtiessaan teoksissaan kysymyksiä: Mitä tanssi on? Mistä tanssi alkaa? Miksi tanssimme?

2 Ajatuksia tanssin olemuksesta

Käsittelen tässä kappaleessa lyhyesti länsimaisen tanssin kehitystä 1900-luvulla draamallisesta baletista moderniin tanssin ja saksalaisen tanssiteatterin syntyyn. Koen sen tärkeäksi, jotta voidaan paneutua paremmin ilmaisevaan tanssiin ja sen soveltamiseen tänä päivänä. Pina Bauschin kehittämää tanssiteatteria pidän merkittävänä osana oman tanssi-/taidekäsitykseni kehittymistä. Hän yhdistää teoksissaan poikkitaiteellisesti teatteria, tanssia ja performanssia tavalla, joka on hyvin lähellä omaa tapaan hahmottaa esittävää taidetta. Keskityn siis lähinnä saksalaiseen ja amerikkalaiseen tanssihistoriaan. Lisäksi pohdin kauneuden sekä läsnäolon merkitystä

tanssissa sekä rajaa arkiliikkeen ja tanssin välillä. Käytän omien ajatusteni tukena ja jatkeena Hanna Brotheruksen ja Metsälintu Pahkisen mietteitä. En kuitenkaan aio työssäni sen tarkemmin paneutua tanssiin, sen tekniikkaan tai historiaan, vaan keskityn niihin asioihin, joiden koen vaikuttaneen omaan tanssin ajatteluuni, ihmisen oman liikkeen etsimiseen ja hyödyntämiseen.

2.1 Miten tanssia kuvataan?

Tanssi on ajattelun jatke. Siellä missä sanat loppuvat tai muuttuvat merkityksettömiksi, liike jatkaa ajattelua. (Pahkinen 2011.)

Metsälintu Pahkisen mukaan tanssilla pääsee paikkoihin, minne ajattelulla tai sanoilla ei pysty menemään. Hänelle tanssi taiteena on lähempänä kuvataidetta tai kirjallisuutta kuin teatteria. Katsojille annetaan kuvat, mutta he itse kirjoittavat teoksen. (Pahkinen 2011.)

Anne Makkonen kirjoittaa Helsingin yliopistoon vuonna 1989 tekemässään pro gradu – tutkielmassaan tanssitaiteen luonteesta:

Tanssitaide vaikuttaa yleisöön toisin keinoin kuin sanoja käyttävä teatteri. Ihmisvartalo ja sen liike välittävät katsojalleen ensisijassa visuaalisia kuvia, vapaita assosiaatioita, tunteita ja alitajuisia ärsykeitä, joita on vaikea sanallisesti hahmottaa ja analysoida. Tanssiesitys hahmottuu vielä enemmän tilan ja ajan kautta kuin perinteinen puheteatteri. Esityksen päätyttyä katsojalla ei ole muistissaan sanoja ja niiden kertomaa viestiä, vaan ainoastaan vartalon liikkeitä ja niiden välittämiä visuaalisia kuvia, tarinoita, ajatuksia ja tunteita sekä mahdollisesti musiikin sävelkulkuja ja tunnelmia. (Makkonen 1989, 2.)

Tanssia voidaan Makkosen mukaan tarkastella kahdesta erilaisesta lähtökohdasta. Toisen näkemyksen mukaan tanssi on pyrkimystä ilmaista liikkeiden ja muotojen avulla jotain jo olemassa olevaa ideaa, ajatusta tai tunnetta. Tällöin ensisijaista on sen ilmaisevuus ja toissijaista sen muoto. Toinen näkemys taas lähtee siitä, että liikkeet ja niiden muoto ovat tanssin varsinainen sisältö. Käytännössä tanssiteoksissa yhdistyvät hänen mukaansa molemmat lähestymistavat, mutta painotukset vaihtelevat. (Makkonen 1989, 3-4.)

2.2 Sisältö ja muotokeskeisyys länsimaisen tanssin kehityksessä 1900-luvulla

Näkemyserot sisältö- ja muotolähtöisyyden välillä tuntuvat olevan tanssissa suuria. Eri näkemysten ja aikojen mukaan tanssi on nähty joko ilmaisevana tai muotokeskeisenä taiteenlajina. Länsimaalaista tanssia hallitsi pitkään baletti. 1900-luvun alussa alettiin kuitenkin kehittää uusia tanssisuuntauksia baletin rinnalle, koska tanssia ei nähty enää niin vahvasti draamallisena lajina. Tämän uuden tanssin keskeisenä ajatuksena oli tanssin avulla tapahtuva itseilmaisuus, jossa liikkeen ilmaisun tuli lähteä tanssijan sielusta eikä ulkoisista muotorakennelmista (moving from the inside out). Näitä uuden tanssin lajeja alettiin kutsua Saksassa *vapaaksi tanssiksi* ja Yhdysvalloissa 20-luvulta lähtien *moderniksi tanssiksi*. Sotien jälkeen modernin tanssin käsite korvasi vapaan tanssin käsitteen, modernin tanssin rantautuessa Eurooppaan (Makkonen, 1989, 20-21.)

Saksan vapaa tanssi perustui luonnollisiin ja vapaisiin liikkeisiin, joiden avulla tanssija ilmaisi sisäisiä tunteitaan ja kokemuksiaan. Aluksi se yhdisti tanssin utopistisiin näkyihin ja sen kehitys liittyi läheisesti Saksassa vuosisadan alussa syntyneeseen ruumiinkulttuuriliikkeeseen. Tanssijat perustivat eri puolille Saksaa liikunta- ja tanssikouluja, jotka antoivat opetusta myös maallikoille. Vuonna 1910 perusti mm. Rudolf Laban oman liikuntakoulunsa Müncheniin ja myöhemmin yli 25 koulua eri puolille Saksaa. Laban oli ennen kaikkea tanssiteoreetikko ja -tutkija, joka oli kiinnostunut siitä, miten ihmisvartalo voi liikkua tilassa ja ajassa. Hänen kuuluisimpia oppilaitaan olivat mm. Mary Wigman ja Kurt Jooss. Tätä Labanin ja Wigmanin sekä heidän seuraajiensa luomaa tanssisuuntausta kutsutaan nimellä *ausdrucktanz* (ekspressiivinen, ilmaiseva tanssi) ja se hallitsi saksalaista vapaata tanssia 1920-luvulla. Yletön itseilmaisuus ja utopistinen humanismi eivät kuitenkaan tyydyttäneet kaikkia vuosisadan alun saksalaisia tanssijoita ja koreografeja, vaan he lähtivät kehittämään tanssi-ilmaisuaan toisiin suuntiin. Kurt Jooss otti päämääräkseen *tanssiteatterin*. (Makkonen 1989, 26-30.)

Toisen maailmansodan aikana klassisesta baletista tuli taas hallitseva tanssityyli, josta yhteiskunta löysi uuden ideaalin – täydellisen muodon, ankaran kurin, itsekasvatuksen ja järjestyksen. Ennen sotaa voimakkaasti vaikuttaneet vapaan tanssin edustajat eivät saaneet sodan jälkeen merkittävää taiteellista asemaa ja monet heistä keskittyivät opettamiseen. Sodan jälkeinen tanssitaide pelkäsi kokeilevuutta, ja klassinen baletti säilytti valta-asemansa aina 1960-luvun loppupuolelle asti. (Makkonen 1989, 42-43.)

Postmoderni tanssi on Yhdysvalloissa 1950-luvulla kehitetty tanssisuuntaus, jossa keskeisenä ideana oli tanssin kertovuuden lisäksi, toisin kuin vapaassa tanssissa, tunteiden ilmaisemisen kieltäminen ja kiinnostus itse liikkeeseen ja sen muotoon. Tämä on osaltaan vaikuttanut modernin tanssin tanssitekniikkojen kehitykseen. Näitä tekniikkoja hyödyntävät myös monet tanssin ilmaisevuutta korostavat koreografit. (Makkonen 1989, 4.)

60-luvun lopulla vasemmiston opiskelijaliikkeen innoittamina muutamat nuoret saksalaiset koreografit asettuivat vastustamaan balettiseurueiden hierarkiaa ja balettitekniikan oikeaoppisuutta. He yhdistelivät teoksissaan saksalaista *ausdrucktanz*ia, kokeilevaa teatteria ja amerikkalaista modernia tanssia. Erottaakseen työnsä klassisesta baletista he kutsuivat teoksiaan *tanssiteatteriksi*. Saksalainen tanssiteatteri käyttää teoksissaan teatterin keinoja yrittämättä muuttaa tanssia draamallisen ilmaisun välineeksi. Sen teemoiksi muodostui fyysisyyden ja oman vartalon esittely. Tanssiteatterissa esiintyjän ei tarvitse peitellä verisiä jalkojaan, päivittäisen treenauksen kuria eikä esittää katsojalle häikäisevää kauneutta. (Makkonen 1989, s. 43-44, 48.)

Pina Bausch (1940-2009) oli Kurt Joossin oppilas, saksalainen koreografi, Wuppertal tanssiteatterin johtaja sekä merkittävä modernin tanssin ja tanssiteatterin kehittäjä. Hän yhdisti teoksissaan poikkitaiteellisesti tanssia, teatteria, elokuvaa, musiikkia, performanssia ja kuvataidetta, mikä sai teokset muistuttamaan wagnerilaista kokonaistaideteosta, jossa eri taiteenalojen keinot sulautuvat yhteen. Vaikka Pina Bauschin tanssiteatteri on kehittynyt jo yli 30 vuotta sitten, kuvastaa se edelleen minulle uutta tapaa tehdä teoksia yhdistelemällä eri taiteenlajeja, siksi palaan häneen vielä myöhemmin työssäni.

Koen itse juuri amerikkalaisen modernin tanssin vaikuttaneen Suomen tanssikenttään ja osaltaan omaan lukionjälkeiseen turhautumiseeni tanssiin. Uskon, että suurin osa esityksistä, joita olin tuolloin nähnyt tanssiesityksinä, olivat lähtökohdiltaan erittäin muotokeskeisiä. Vaikka tänä päivänä raja nykytanssin ja teatterin tai performanssin välillä alkaa kaventua, koen, että Suomessa on edelleen suuri halu erottaa tanssi draamallisuudesta ja painottaa juuri liikkeen ja sen muodon merkitystä.

Muotokeskeinen tanssi, ei kuitenkaan ole asia, joka minua tällä hetkellä kiinnostaa, enkä tässä työssä lähde pohtimaan sitä sen enempää.

Itse haluan nähdä kauniin liikkeen takana jotain aitoa ja rumaa, syyn miksi tanssija tanssii. Haluan esityksien herättävän katsojassa jotain ja saada heidät ajattelemaan. Metsälintu Pahkinen sanoo rakastavansa esityksiä, jotka aukeavat katsojalle hitaasti, joissa katsoja saa olla aktiivinen ja joissa omalle mielikuvitukselle jätetään tilaa (Pahkinen 2011). Toisaalta minua kiinnostaa, voiko pelkän muodon kautta saada katsoja tuntemaan ja liikuttumaan? Jos tiettyä muotoa, yksinkertaistakin tekoa, toistaa ilman sen kummempaa tunnetta, voiko se tuoda sitä katsojalle?

2.3 Kauneuden tavoittelusta läsnäoloon

Koska minua kiinnostaa teatterissa itse ihminen lavalla, se millainen hän on, huomaan kaipaavani sitä myös tanssilta. Haluan, että liike todella lähtee ihmisestä itsestään, että hän seisoo kahdella jalalla tukevasti maassa ja antaa liikkeen virrata koko kehonsa läpi. Että hän tuntee liikkeen, nauttii siitä ja uskaltaa olla yhtä ja samaa liikkeensä kanssa. Voiko ihminen olla ruma, tai voiko ihmisen liike olla rumaa? Meille jokaiselle on muodostunut tietty käsitys tanssista. Tanssi on kaunista, kevyttä ja hallittua. "Sehän sujuu kuin tanssi", kuuluu sanonta, eli sehän sujuu kuin itsestään.

Koreografi Hanna Brotherus sanoo haastattelussaan, että usein taitamattoman alkaessa tanssia, tulee siitä tanssin idean tavoittelua, jolloin hän ei kuuntele enää itseään, ole juurtuneena omaan kroppaansa, ajattele mitä tanssi on hänelle nyt ja hyväksy sitä (Brotherus 2011). Tämän huomasin ohjatessani taiteellisessa lopputyötäni *SEIS:iä*. Aina kun esiintyjät alkoivat tietoisesti tanssia tai tuottaa sitä, muuttui liike pyrkimykseksi johonkin hallittuun tekemiseen. Ei vain nostettu kättä, vaan se nostettiin mahdollisimman kauniisti ja kevyesti, jolloin liikkeestä tuli ulkokohtaista.

Pahkisen mielestä ihmiskeho on aina kaunis. Hän sanoo, ettei ole ikinä palvonut tietyn näköisiä ihmisiä lavalla, mutta on palvonut sitä, että keho on läsnä ja elää tätä hetkeä joka solullaan. Hän kertoo esimerkin eräistä harjoituksistaan, jossa mukana oli pari ammattitanssijaa ja yksi ammattinäyttelijä. Tämä hieman pulleampi näyttelijä oli Pahkisen mukaan täyttänyt koko tilan ja tanssinut täydemmin kuin ammattitanssijat.

Brotherus toivoisi näkevänsä itse lavalla enemmän tavallisia ihmisiä. Hän sanoo baletin estetiikan olevan erittäin kaukana nykyisestä omasta estetiikastaan. Jos hän haluaa nähdä täydellistä kauneutta, voi hän omien sanojensa mukaan lähteä kävelyllä kauniiseen luontoon, miksi meidän tulisi tavoitella sitä myös taiteessa? (Brotherus 2011, Pahkinen 2011.)

Vaikka Pahkinen sanoo rakastavansa geometrisiä muotoja, hän sanoo symmetrian ja asymmetrian vaihtelun olevan tärkeä työkalu omissa produktionissaan (Pahkinen 2011).

Mitä voisi olla ruma liike? Voiko ihminen ylipäänsä tuottaa mitään rumaa? Jos voisin nyt palata ohjaukseeni, antaisin esiintyjilleni uuden tehtävän: Heidän tulisi tehdä sama liikesarja, jonka he aikaisemmin tekivät pyrkien automaattisesti kauniiseen ja kevyeen liikkeeseen, nyt mahdollisimman rumasti tai raskaasti. Olisi mielenkiintoista nähdä, minkälaista jälkeä se tuottaisi, sillä uskallan väittää, ettei siitä silti tulisi rumaa. On eri asia, jos ihminen tekee asiat laiskasti tai "hällä väliä" asenteella vähän sinne päin, mutta puhuttaessa rumasta liikkeestä, en usko, että sellaista on olemassa.

Vaikka nautin suuresti katsoa taitavia ihmisiä lavalla, huomaan kaipaavani heidänkin liikkeeseen jotain aitoa ja epätäydellistä, jotain muutosta. Kaunis, tasainen ja hallittu liike saa minut pidemmän päälle tylsistymään. Haluan nähdä kontrastia ja vaihtelua, kauniin ja hallitun liikkeen väliin yhtäkkiä jotain arkista ja hallitsematonta eli näin ajateltuna rumaa ja hiomatonta liikettä.

Dramaturgi, teatteriteoreetikko Juha-Pekka Hotinen puhui koulussamme pitämällään luennolla esiintyjän henkisestä tupakkatauosta, joka on ollut minulle yksi tärkeimpiä ohjeita sekä esiintyessäni että katsoessani esityksiä. Hän käytti esimerkkiä, jossa eräs näyttelijäopiskelija oli sanonut tanssiesityksen katsomisen jälkeen erään tanssijan olleen hänestä erityisen mielenkiintoinen, sillä tuntui kuin hän olisi välillä lopettanut tanssimisen kokonaan ja sitten taas aloittanut uudestaan. (Salo 2008, luentomuistiinpanot.)

Ymmärrän henkisen tupakkatauon tarkoittavan tilaa, jolloin esiintyjä pudottaa roolinsa jääden hetkeksi omana itsenään istumaan tai seuraamaan tilannetta, aivan kuin pitäisi henkisen tupakkatauon ja sitten taas alkaisi uudestaan näytellä tai tanssia. Oman itsen

ja roolihenkilön välisen rajan sekoittaminen pitää myös yleisön mielenkiintoa yllä. Olen itse tajunnut varsinkin tanssia katsoessani kaipaavani juuri tuollaista tupakkatauon tilaa. Täydellisen, eli teknisesti puhtaan ja kauniin, liikkeen väliin kaipaen jotain arkista olemista, mikä tekee kokonaisuuden mielestäni sekä katsojalle että tekijälle mielenkiintoisemmaksi. Välillä lavalla voi vain olla omana itsenään.

Tähän asti –produktiossa tanssija Leena Harjunpää käytti mielestäni tätä tekniikkaa hyväksi, luultavasti tiedostamattaan. Loppukohtauksessa hän tanssi kuin koosteena jo aikaisemmin teoksessa nähtyjä liikesarjoja, jotka olivat kuin muistoja hänen elämästään. Hän hyppäsi kuin muistosta muistoon, josta taas palasi ”tähän hetkeen”, omien sanojensa mukaan seuraamaan, mitä muut lavalla tekivät. Tällöin myös olemisen laatu ja rytmi muuttui. Ns. tämän hetken liike oli aitoa läsnäoloa, rauhallista ja raskaampaa arkista olemista, kun muistot taas olivat liikkuvia, tanssillisempia, nopeita ja kevyitä pyrähdyksiä.

2.4 Milloin arkiliike muuttuu tanssiksi?

Tanssin tutkimuskeskus julkaisi nettiartikkelin *Voiko hiipiminen olla tanssia*. Sen mukaan tanssissa on kyse ihmiskehon tuottamasta liikkeestä, mutta kaikki ihmiskehon tuottama liike ei kuitenkaan ole tanssia. Tanssi yhdistetään yleensä musiikkiin, muttei musiikkikaan välttämättä tee liikkeestä tanssia. Mikä liike sitten on tanssia? Missä menee raja arkiliikkeen ja tanssin välillä?

Tanssissa on artikkelin mukaan olennaista: 1) Liikkeen rytmin ja dynamiikan vaihtelut, jotka syntyvät tanssijan tavasta käyttää kehoaan, 2) Liikkeen kestot, tauot, liikkeen laatu ja intensiteetti sekä 3) Kontrolli ja tilankäyttö (Renvall, Tawast, Ahonen, Innanen & Nevanlinna 2010).

Tanssi on ennen kaikkea aktiivista vuorovaikutusta kehon, mielen, ympäröivän tilan ja ajan kesken. Kun erilaiset liikkeen laadun vaihtelut, tilan käyttö ja kontrollointi ovat tietoisia valintoja, osia suunnitellusta kokonaisuudesta, lähestytään taidetanssin tekemisen periaatteita. (Renvall ym. 2010.)

Esimerkki: Ihmisiä seisoo ryhmässä lavan takaosassa selin yleisöön. He kääntyvät yhdessä yleisöön päin ja alkavat kävellä hitaasti kohti lavan etuosaan. Puolella välissä

matkaa yksi esiintyjistä alkaa päämäärättömästi juosta ympäri tilaa, yrittäen ottaa kontaktia kävelijöihin, jotka jatkavat hidasta määrätietoista kävelyään katseet tiukasti kohti horisonttia. Kohtauksesta tulee tanssia, vaikka liikkeet ovat arkisia. Kävelyllä on tietty intensiteetti: se on määrätietoista ja kontrolloitua vaikkakin tavallista kävelyä. Sillä on tietty rytmi ja se on tilallista. Juoksu tekee rytminvaihdoksen. Sen liike on nopeampaa ja laatu koostuu äkinäisistä pyrähdyksistä ja pysähdyksistä. Se ei ole niin määrätietoista kuin kävely, muttei myöskään ole täysin holtitonta: juoksija ei esimerkiksi törmäile kävelijöihin vaan pujottelee heidän välissään.

Huomasin myös itse omassa ohjauksessani käyttäväni näitä kolmea artikkelin kohtaa hyväkseni, osin tiedostamatta. Olen ymmärtänyt vasta nyt niiden olevan koreografisia perustyökaluja, minkä tajuamisesta olisi itse tekovaiheessa ollut minulle paljon hyötyä. Teimme valtavasti harjoitteita, joissa aluksi esimerkiksi kaikki kävelivät ja yksi pysähtyi tai kaikki tanssivat itsekseen ja yhtäkkiä omia aikojaan lopettivatkin tanssimisen. Minua kiinnosti ja kiinnostaa edelleen, kuinka pienillä muutoksilla voi syntyä mielenkiintoista tilallista koreografiaa. Kuinka liike saadaan näkyväksi sillä, että näytetään pysähtyminen eli se, että joku onkin paikallaan.

Hanna Brotheruksen esitykset koostuvat paljolti arkiliikkeistä ja niistä muodostetuista koreografioista. Häneltä olen oivaltanut esimerkiksi toiston merkityksen. Kun samaa liikettä, oli se kuinka arkista tahansa, aletaan toistaa, toistoa nopeutetaan ja hidastetaan ja liikettä aletaan varioida, tulee siitä mielestäni tanssia. Ihminen kävelee kadulla ja katsoo taivaalle (alkaako kohta sataa?), laittaa takin kiinni ja sitoo kengän nauhat. Kyseiset liikkeet ovat hyvin arkisia, mutta alettaessa toistaa niitä, liikkeiden välille syntyy saumoja, jolloin ne muuttuvat liikesarjaksi ja näin ollen tanssiksi. Kysyin Brotherukselta, kuinka hän saa teoksensa näyttämään aina häneltä itseltään, vaikka esiintyjät ovat niin erilaisia. Hän uskoi sen liittyvän juuri siihen, kuinka hän käyttää tilaa ja aikaa, sillä hän ei ikinä toivo liikkeiden itsessään tulevan häneltä, vaan esiintyjiltä. (Brotherus 2011.)

(--[T]anssijan liikkeisiin sisältyy paljon enemmän tietoisuutta kehon käytön mahdollisuuksista kuin arkiseen seisokeluun tai liikehdintään. Tanssijalla on takanaan vuosien fyysinen harjoittelu ja hän pystyy aktivoimaan juuri ne kehonsa osat, joihin hän haluaa katsojan kiinnittävän huomiota. Satunnaiseltakin näyttävä vartalon käyttö on täten esityksessä yleensä harkittua ja niin haluttaessa myös hallittua. (Renvall ym. 2010.)

Eräs *Tähän asti* -produktiossa mukana ollut eläkeläismies vertaili omaa liikettään tanssijan tekemään liikkeeseen. Hän sanoi oman liikkeensä näyttävän kömpelöltä, kun taas ammattilaisen tehdessä saman liikkeen, se on hallittua, helpon näköistä ja näin siitä tulee tanssia. Lopputyöohjauksessani esiintynyt teatteriopiskelija kuvasi kävelystään tulevan hänelle tanssia silloin, kun hän esiintyjänä ajattelee niin. Vaikka kävely ei sinänsä muutu, hän ei ajattele olevansa teatterintekijä kävelemässä tilassa, vaan kokee kertovansa tai ilmaisevansa kävelyllään jotain, jolloin siitä tulee tiedostettua.

Oleminen itsessään ei kuitenkaan ole esitystä eikä tiedostettu arkikävely kadulla tanssimista. Jos tekeminen tuodaan toiseen kontekstiin esimerkiksi lavalle, se muuttuu esitykseksi. Kun arkinen liike liitetään osaksi tanssiesitystä, mielletään se tanssiksi.

Artikkelissa on hyvä videoesimerkki tästä: nainen kurottautuu nelinkontin maahan ja katsoo auton alle, jonne on tiputtanut avaimensa. Seuraavaksi videossa katsojalle näytetään sama liike tuotuna lavalle osaksi tanssiesitystä, jolloin sama arkinen tosielämän liike muuttuu hetkessä tanssiksi. (Renvall ym. 2010.) Voimmeko siis päätellä, että marssiminen itsessään ei ole tanssia, mutta jos se tuodaan lavalle, siitä tulee tanssia?

Toinen merkittävä tekijä on katsoja ja se, kuinka hän esitystä katsoo. Katsojalla on eri odotukset mennessä katsomaan oopperan balettia tai teatteriopiskelijoiden esityksellistä liiketutkielmaa. Artikkelin mukaan kyse on sanattomasta sopimuksesta yleisön ja esiintyjien välillä. Koska tekijä on nimennyt esityksen tanssiksi, eikä esimerkiksi sanattomaksi esitykseksi, yleisö suostuu katsomaan sitä niin. (Renvall ym. 2010.) Pahkinen korostaa myös katsojan pettymystä, jos esitys ei olekaan sitä, mitä hänelle on luvattu. Aivan kuin ravintolassa: jos ihminen pyytää lohta, mutta hänelle tuodaankin siikaa, hän pettyy (Pahkinen 2011).

Jos esitystilana on joku muu paikka kuin perinteinen näyttämö, saattaa se muuttaa kokemusta esityksestä. Tästä hyvänä esimerkkinä toimivat museossa toteutettavat esitykset, sillä yleisö saattaa myös provosoitua. Heitä ei välttämättä kiinnosta itse esitys vaan esimerkiksi näyttely, jota ovat tulleet museoon katsomaan. Katsoja saattaa kävellä suoraan tietyn taulun luo välittämättä, että ympärillä joku esittää jotain. Tällöin

häneistä saattaa tulla tajuamattaan osa näyttämökuvaa ja esitystä. Oleminen tai arkinen teko voi olla osa esitystä, jos joku sitä niin katsoo, mutta onko esitystä olemassa, jos sitä ei kukaan katso? Minulle itselleni kävi taidemuseossa esiintyessäni kerran niin, että tanssin yhdessä huoneessa, eikä siellä ollut ketään. Tein päätöksen: En jaksaa tanssia, jos kukaan ei minua katso. Minulle esitys koostuu esiintyjästä ja katsojasta, enkä saa tyydytystä siitä, että tanssin yksin itsekseeni, jos olen asennoitunut esiintymiseen.

Omaan katsojakokemukseeni on vaikuttanut mm. Metsälintu Pahkisen kurssilla ”Tanssia kynällä” tehty tehtävä, jossa loimme pienen tanssin ihmisen kokoisella liikkeellä, eli mahdollisimman vähin tanssin keinoin. Tämän harjoitteen oli määrä pohtia tanssin ja sanattoman teatterin rajoja ja kuvastaa, miten pieni asia voidaan laskea tanssiksi. Eräs luokkakaverini teki esityksen, joka esitettiin koulumme tanssistudion valtaviin ikkunoiden takana niin, että meidän katsojien tuli mennä katsomaan ulos. Esitys oli yksinkertainen. Hän kurkisti ikkunasta ulos ja meni taas piiloon, kurkisti uudestaan ja uudestaan. Pikku hiljaa hän tuli esille pidemmäksi aikaa, mutta ei missään vaiheessa tanssinut sen enempää sanan varsinaisessa merkityksessä. Toinen vahva kokemukseni oli Isto Turpeisen *Kadonnet pojat* –ohjauksesta, jonka esiintyjä olivat yhden ammattitanssijan lisäksi nuoret tanssin jo lopettaneet pojat. Esitys kertoi heidän tanssin harrastuksestaan, miksi he olivat sen aloittaneet ja miksi lopettaneet. Mikä harrastuksessa oli parasta ja kuinka tärkeä tanssiminen oli, vaikei siitä tullutkaan ammattia. Pojat esittivät teoksen omista lähtökohdistaan, puhuivat omia ajatuksiaan ja tanssivat vanhoja tuttuja liikesarjoja. Se riitti ja kosketti juuri siksi.

Nyt jälkeenpäin ajateltuna molempiin katsomiskokemuksiini vaikutti tieto, mistä lähtökohdista esitykset oli tehty ja miten niitä tulisi katsoa. Ensimmäisessä ikkunaesimerkissä, aivan kuin artikkelissa sanotaan, suostuin katsomaan esitystä tanssiesityksenä, vaikka yhtä hyvin se olisi voinut olla performanssia tai sanatonta teatteria, sillä esiintyjä teki toimintoja, muttei esittänyt tunnetta tai tekemisen syitä sen tarkemmin. Koska me katsojat olimme ulkona, myös ns. ulkopuoliset asiat tulivat automaattisesti osaksi esitystä, kuten tuulen ääni, linnun laulu ja kaukaiset lasten huudahdukset. Toisessa esimerkissä tiesin olevani menossa katsomaan tanssia harrastaneiden nuorten esitystä enkä esim. kaupunginteatterin tanssiryhmää.

3 Liikkeen lähtökohtana esiintyjän minä

Tässä luvussa käyn läpi tapoja tuottaa omaa liikettä sekä sen merkitystä sekä tanssissa että yleisesti esittävässä taiteessa. Aluksi pohdin omien kokemuksieni ja havaintojeni perusteella, kuinka eri tavalla tanssi koetaan eri-ikäisten ja -taustaisten ihmisten keskuudessa. Mietin, kuinka tanssikäsitykseni on laajentunut ja muuttunut teatterin liikeopetuksen kautta sekä käyn läpi muutamia harjoituksia, jotka ovat auttaneet itseäni oman liikkeen tuottamisessa. Käsittelen lyhyesti tanssipedagogi Isto Turpeisen kehittämää *raakalauta-metodia* (oman elämän tanssi) osana poikien tanssiopetusta, jonka jälkeen paneudun Hanna Brotheruksen tapaan tehdä teosta tavallisten ihmisten kanssa. Viimeisessä kappaleessa pohdin, voiko tavallisten ihmisten kanssa tehtäessä olla itse tekijänä kunnianhimoinen. Nämä kolme henkilöä ovat vaikuttaneet valtavasti oman taidekäsitykseni muokkautumiseen. Isto Turpeisen opissa en ole koskaan ollut, mutta olen nähnyt hänen koreografioitaan sekä saanut tutustua hänen pedagogiaansa, mistä olen kovasti innostunut.

3.1 Miten eri ihmiset mieltävät tanssin

Oman tanssitaustani vuoksi minulle oli aluksi vaikeaa ns. oman tanssin luominen. Olin tottunut siihen, että tanssi on koreografioiden harjoittelua, eikä omaa mielikuvitusta sen enempää tarvita. Opettajat kysyvät usein uusilta oppilailtaan, mikä on heidän tanssitaustansa, haluten hieman tietää oppilaastaan. Kysymys voi kuitenkin olla lukitseva tai harhaanjohtava. Mikä määritetään tanssiksi? Suurin osa ikäisistäni liittyy tanssin, ainakin omien kokemuksieni mukaan, siihen, kuinka pitkään on käynyt tanssitunneilla. Itselleni vastaaminen on edelleen vaikeaa, sillä kertoessani olevani harrastanut tanssia pitkään, pelkään ihmisten alkavan ajatella, että haluan kerskailla tai olettavan, että olen todella hyvä.

Kun *Tähän asti*-projekti alkoi, huomasin eri-ikäisten kokevan tanssin eri tavalla.

Eläkeläiset tuntuivat projektin alkuvaiheilla liittävänsä tanssin voimisteluun, paritanssiin tai askelkuvioiden harjoitteluun, kun taas lapsille se oli osa luonnollista jokapäiväistä liikettä. Eläkeläiset kokivat tanssin tärkeimmäksi ja haastavimmaksi asiaksi liikkeiden opetteluun ja turhautuivat helposti huonoon muistiinsa.

Kallion lukiolaiset ja heidän tanssijattelunsa teoksen alkuvaiheessa olivat hyvin lähellä sitä, mitä itse ajattelin aikaisemmin tanssin olevan. He halusivat oppia ja päästä kunnolla tanssimaan, eli harjoittelemaan erilaisia opettajan tunnille tekemiä sarjoja. Tottuminen nykytanssiesityksen tekoon, jossa tanssimisen lisäksi laulettiin ja missä ihmisiä oli ikäjakautumaltaan ja taustaltaan laidasta laitaan, oli hankalaa. Sitä, että käveltiin rivissä salin toisesta päästä toiseen, ei heti koettu tanssiksi, sillä se ei ollut heille tarpeeksi haastavaa.

Eräs teatteri-ilmaisun ohjaaja-opiskelija sanoi hänelle olevan olemassa kahdenlaista tanssia. Toinen on tanssitunneilla käyminen, mikä vaatii kurinalaista ja tarkkaa työskentelyä, jotta voidaan oppia tietty laji kunnolla ja toinen esim. baarissa tansittavaa tanssia, jossa musiikki vie mukanaan ja alkaa liikuttaa kroppaa vieden sen matkalle kohti tuntematonta.

3.2 Tapoja oman liikkeen tuottamiseen

Aloittaessani teatteriopinnot Lahden kansanopiston teatterilinjalla vuonna 2003, tutustuin ensimmäistä kertaa erilaiseen tapaan opettaa liikettä. Teimme toki harjoitteita, jotka opettaja näytti meille eteen, mutta opimme myös omaa liikkeellistä ajattelua. Muistan Lahden kansanopiston teatterilinjalla tehtävän, jossa jokaisen täytyi tehdä pieni tanssi tietystä aiheesta. Itse aloin automaattisesti rakentaa koreografista tanssia, liittää liikkeitä liikkeiden perään. Katsoessamme toistemme demot ymmärsin, että tanssi voi olla jotain myös jotain aivan muuta, hyvin minimalistista ja lähellä sanatonta teatteria. Kun ihminen liikkuu ja alkaa esimerkiksi toistaa tiettyä elettä, tulee siitä jo tanssia.

Metsälintu Pahkinen pitää tärkeimpänä asiana opettaa esittävän taiteen opiskelijoita tuottamaan liikettä ja ohjaamaan kehollisia tapahtumia, tekniikka tulee hänen mukaansa siinä sivussa. Se ei ole niin tärkeää, omassa kehossa oleminen taas on. Hän laittaa usein opiskelijat katsomaan itseään videolta, jotta he näkevät, kuinka ilmaisukykyisiä he ovat liikkeellisesti. Pahkinen pitää tätä hyvänä itsetutkiskeluna, sillä videota katsoessa muistaa, miltä joku liike tehdessä tuntui ja jälkeenpäin voi nähdä, miltä se myös näytti. Hän haluaa opettaa oppilailleen rohkeutta käyttää liikettä:

Tanssi ei ole erityisasiantuntijoiden salattu areena. Ihminen on liikkuva eläin, liikkuva olento. (Pahkinen 2011)

Pahkisen opettaessa luokkaamme ensimmäisenä opiskeluvuoteni silloisessa Stadiassa, lähdimme tutkimaan liikettä ja tanssia Rudolf Labanin kehittelemien liikelaatujen avulla. Kokeilimme eroja kevyen ja raskaan, virtaavan ja kahlitun, hitaan ja nopean, suoran ja epäsuoran liikkeen välillä. Pidän näitä tapoja hahmottaa liikettä erittäin käyttökelpoisina sekä tanssin että teatterin alueella. Jotenkin minulle on helpompaa, kun liikkeelle annetaan joku rajaus, eikä sanota vain, että ”tuota liikettä”. Kun liikkeen tulee olla esimerkiksi virtavaa, tarvitsee vain keskittyä siihen, ettei liike lopu koskaan eikä ajatella sen enempää. Samat liikelaadut ovat löydettävissä myös ihmisen arkiliikkeestä, mikä mahdollistaa niiden käytön esimerkiksi erilaisten hahmojen luomisessa.

Toinen itselleni tärkeä ja käyttökelpoinen Pahkisen opettama asia oli kuuman pisteen (hot spot) ajatus, mikä myös on yhdistettävissä fyysiseen teatteriin ja erilaisten hahmojen luomiseen. Kuuma piste määrittää, mikä osa kehoa on keskiössä. Se voi olla joko näkyvässä konkreettisesti, tietyn ruumiinosan johtaessa liikettä, tai pysyvän vain ajatuksen tasolla. Kuumaa pistettä voi varioida useilla eri tavoilla. Tietty ruumiinosa voidaan esimerkiksi lukita paikalleen tai liikuttaa vain sitä. Millaista liikettä se synnyttää?

3.3 Oman elämän tanssi

Isto Turpeinen on 1980-luvun lopulta lähtien keskittynyt poikien tanssinopetukseen ja sen kehittämiseen pääasiassa Vantaan tanssiopistossa. *Raakalautamethodi*, (tai nykyään ”oman elämän tanssi”) perustuu keskeisesti poikien omaan tapaan liikkua, mikä on Turpeisen mukaan liikkumisen lähtökohta. (Turpeinen 2005, 3,14.)

Methodissa lähdetään siitä fyysisestä tasosta mitä oppilas itse on. Pienellä lapsella tämä tarkoittaa, että ensimmäiset askeleet mitä tehdään, ovat yksinkertaisia: kävely ja juoksu. Koko tanssiminen alkaa kävelystä, joka kietoutuu rytmiin ja musiikkiin. Opetussuunnitelmassa edetään yleisen kautta, koska näin pojat tuntuvat löytävän tanssinsa ja tanssitekniikan opiskelun. (Turpeinen 2005, 14)

Raakalautamethodissa oppilaan omat valinnat määrittävät hänen etenemisensä. Pienelle oppilaalle ympäristön vaikutus ja sen kannustavuus on merkittävä, mutta tärkeänä

vaiheena Turpeinen pitää aikaa murrosiän keskellä n. 13–14-vuoden iässä. Silloin hänen kokemuksensa mukaan pojille syntyy tarve tehdä tanssilleen jotain: ”Joko siitä tulee tärkeä osa heidän elämäänsä, jolloin tanssimäärää lisätään tai se vakioidaan luonnolliseksi harrastukseksi muiden intohimojen lomaan.” (Turpeinen 2005, 14.)

Pojille on tärkeää, että tehdään yhdessä ja tosissaan. Viihtymisen kannalta heille kaksi asiaa on yli muiden: kaverit ja esiintyminen. Kaveriporukaksi muodostuneessa tanssiryhmässä vallitsee tietynlainen pelottomuuden ja rentouden vallitsema ilmapiiri, jossa jokainen saa olla oma itsensä. (Turpeinen 2005, 26)

Ilmapiirissä syntyy pikku hiljaa, vuosien mittaan luottamus toisiin tanssijoihin niin fyysisellä kuin henkiselläkin tasolla. Ilmaisuopetuksen voimana voisi tässä tapauksessa pitää, että improvisaation, teatterin ja omaehtoisen työskentelyn kautta syntyy kommunikaatiota, jossa opitaan tuntemaan toisia syvemmältä kuin tavallisessa kanssakäymisessä. Samalla kun me tutkimme itseämme ja piirrämme kehoamme, opimme toisistamme ja huomaamme erot, jotka eivät ole esteenä vaan yhdessä olemisen rikkaus. (Turpeinen 2005, 27.)

Vaikka *raakalauta-metodissa* on kyse tanssinopetuksesta, ei sen tarkoituksena ole muokata oppilasta tiettyyn muottiin sopivaksi, vaan Turpeisen sanojen mukaan pitkäkestoisen kasvatustyön tavoitteena tulisi olla vastuullinen yksilö, kokonaispersoonallisuus, jonka kasvualustan yhtenä jalkana on turvallisuus ja peloton meininki. (Turpeinen 2005, 40) Itse voisin pitää sitä eräänlaisena opettamisen mallikuvana kaikille esittävien taiteiden aloille, en pelkästään pojille.

3.4 Tanssia tavallisten ihmisten kanssa

Hanna Brotherus on sanonut:

Ammattitanssijat ovat kovin täynnä taidokasta liikettä. Heidän kanssaan on ohjaajan oltava kuin kuvanveistäjä, joka karsii turhaa, jotta vain ilmaiseva liike jää jäljelle. Tavalliset ihmiset ovat jo valmiita. (Brotherus, Simmosen 2009, 12 mukaan.)

Työharjoittelussani *Tähän asti* –produktiossa, jossa oli mukana 40 eläkeläiskuorolaista, 12 Kallion lukiolaista, 7 pikkuviulistia, kolme Metropolian lauluopiskelijaa sekä teatteri-ilmaisun ohjaaja ja ammattitanssija, pääsin tutustumaan Hanna Brotheruksen tapaan työstää tanssiesitystä eri ikäisten ja taustaisten ihmisten kanssa. Hän on keskittynyt

työssään koreografina ja tanssipedagogina juuri tavallisiin ihmisiin. Brotheruksen ensimmäinen ammattiuran teos oli *Laulu onnesta*, jossa oli viisi eri-ikäistä naista, lapsia ja vanhuksia. Teema on seurannut häntä. Hän on tehnyt esityksiä myös puhtaasti tanssijoiden kanssa, mutta ei koe sitä itselleen yhtä antoisaksi.

Työskentelen ei-ammattilaisten kanssa, koska olen kiinnostunut ihmisistä, heidän historiastaan ja siitä miten se heissä ilmenee. Eri-ikäisten vieminen samaan tilaan on vastalääkkeeni ihmisten leimaamiselle ja lokeroinnille. On hienoa kun lapset ja vanhukset kohtaavat. (Brotherus, Väsentisen 2010, mukaan.)

Brotherus on työskennellyt niin vanhusten, lasten, liikuntarajoitteisten kuin maahanmuuttajienkin parissa sekoittaen keskenään eri taiteenaloja, esimerkiksi tanssia ja laulua. Keväällä 2010 hän teki yhteistyötä viulunopettaja Hannele Lehdon kanssa yhdistäessään 7-12-vuotiaiden lasten viulunsoittoa ja tanssia aivan ilmiömäisellä tavalla. Kymmenen harjoituskerran päätteeksi esitetyssä demossa lapset soittivat viulua samalla kun pomppivat kyykyssä tai makasivat selällään toisen vetäessä jaloista.

Hanna Brotheruksen teokset ovat mielestäni loistavia esimerkkejä siitä, kuinka liikettä voi yhdistää eri asioihin. Voi laulaa mitä omituisimmissa asennoissa tai tanssia istuessaan esim. pyörätuolissa, kuten *Kelaa vähän* -produktiossa, jonka Hanna teki yhdessä liikuntavammaisten lasten kanssa.

Tanssi on Brotheruksen mukaan sielullinen asia, eikä kiinni siitä, kuinka jalka nousee tai piruetti pyörii. Hän uskoo siihen, että jokaisessa on tanssija, jos antaa liikkeen mennä sieluun asti ja uskoo siihen. Se on kaunista ja se parantaa. Vaikka harjoitusten alkaessa ihmiset eivät aina luottaisikaan itseensä tai omiin kehollisiin mahdollisuuksiinsa, Brotheruksen usko saa pikku hiljaa heidät vakuutettua. (Brotherus 2011.)

Tähän asti -produktiota tehdessämme lähdimme muistelemaan lapsuutta ja kouluaitaa. Millaista oli olla lapsi? Mitä muistoja se herättää? Mitä lauluja on aina laulettu? Jokainen meistä on joskus ollut lapsi, emme me ole lopulta niin erilaisia. Esityksen liikemateriaali syntyi pitkälti näiden muistojen ja kokemusten pohjalta. Brotherus uskoo kehomme muistavan kaiken, mitä olemme kokeneet, ei ainoastaan sitä, mitä meille on puhuttu, vaan miten meidät on kohdattu tai ohitettu. Mieli taas ei halua muistaa kaikkea. (Brotherus 2011.)

Brotherukselle on tärkeää, että lavalla nähdään toinen ihminen, eikä olla kasvottomia hahmoja. Hän toivoo sen jos jonkun olevan tavaramerkkinsä, mikä on löydettävissä kaikista hänen töistään. Usein harjoitukset alkoivatkin kävelyllä tilassa kohdaten ja nähden muut ihmiset. Minulle oli yllättävää harjoituskauden alkaessa, kuinka rohkeasti Brotherus laittoi eläkeläiset tekemään harjoitteita, juoksemaan, hyppimään tai pyörimään maassa. Itse en olisi jotenkin kehdannut. Brotherus sanoo kokemuksen opettaneen, että vanhatkin ihmiset pystyvät vaikka mihin, nauttivat siitä ja sanovat myös suoraan, jos eivät johonkin suostu. (Brotherus 2011.) Oman kokemukseni mukaan eläkeläiset olivat äärettömän suorita, rohkeita tekemään tai avaamaan ajatuksiaan ja tunteitaan ryhmälle. Välillä tuntui, ettei heillä ole häpeän kynnystä ollenkaan.

Brotherus ei tarkemmin osaa kuvata, mistä kiinnostus juuri tavallisten ihmisten kanssa työskentelyyn on lähtenyt. Hän sanoo uskovansa ihmiseen ja siihen, että jokaisessa on tanssija. "Se on sielullinen asia, että jos vain päästää liikkeen sieluun, niin jokainen on, osaa ja voi ja se parantaa ihmistä ja on kaunista." (Brotherus 2011.)

3.5 Voiko taitamattomien kanssa tekeminen olla kunnianhimoista?

Missä menee oman taiteellisen kunnianhimon ja pedagogisten ratkaisujen raja, kun työskennellään ihmisten kanssa, jotka eivät ole ammattilaisia? Täytyykö joskus tehdä liikaa kompromisseja, jotka syövät omaa kunnianhimoisuutta ohjaajana?

Omassa ohjauksessani törmäsin jatkuvasti tähän kysymykseen. Minulle oli erittäin vaikeaa esityksen kokonaisuuden kasaaminen ja dramaturgian luominen. Halusin sekoittaa liikettä, fyysistä teatteria ja esitystaidetta keskenään, mutta työstää sitä tanssiproessin tavalla. Halusin kokeilla tietyllä tavalla Brotheruksen tapaa tehdä esitystä, jossa ei ole juonta tai tarinaa, vaan jossa aihe tuottaisi muodon. Se osoittautui erittäin haastavaksi, osaksi koska tunsin velvollisuutta antaa jokaiselle esiintyjälleni yhtä paljon tekemistä. Lähdinkin rakentamaan dramaturgiaa osaksi tältä kannalta, vaikkei kukaan sitä minulta vaatinut. Kyse oli minun lopputyöstäni, jonka saisin tehdä juuri niin kuin halusin. Jostain syystä minusta tuntui äärettömän vaikealta karsia materiaalia tai sanoa, ettei jotain jonkun esiintyjän tuottamaa pätkää käytettäisikään. Halusin tehdä esityksen, joka olisi työryhmänsä näköinen, eikä vain minun pään

sisäisen maailmani kuvaaminen. Olisin kuitenkin voinut enemmän luottaa esiintyjiin ja tarttua niihin pieniin asioihin, joita harjoituksissa ilmeni, viedä niitä eteenpäin ja luottaa että palasista muodostuu kokonaisuus. Jälkeenpäin katsoessani esityksen videotalliointia, huomasin nauttivani eniten alun arkiliikkeestä tanssiksi muodostuneista kohdista, joissa esiintyjät tuskin itse ajattelivat tanssivansa. Jos tekisin esityksen nyt uudestaan, ottaisin vain nuo alun elementit ja lähtisin kasvattamaan niitä, viemään kokonaisuutta enemmän siihen suuntaan. Tunnen näin jälkeenpäin päästäneeni itseni helpolla luodessani itse kohtauksen liikesarjoja ja opettaessani niitä muille.

On olemassa monenlaisia koreografeja. Jotkut toimivat yksin, jolloin teoksesta tulee tietysti heidän näköisensä. Brotherus ja Pahkinen painottavat sanaa "me". Pahkiselle visiot prosessin alkuvaiheessa eivät ole tarkkoja, vaan usein halua synnyttää tietty reaktio yleisössä, jolloin keino toteuttaa kyseinen visio syntyy työryhmässä ja aina päästään hänen mukaansa maaliin. Brotherus sanoo toivovansa, että hänen koreografiansa lähtisivät todella esiintyjistä ja heidän tavastaan liikkua. Hän haluaa oppia tuntemaan esiintyjät ja tietää mitä he ajattelevat. (Brotherus 2011, Pahkinen 2011.)

En osaa kuvitella itseäni yksin salissa, tutkimassa liikettä itsessäni ja tarjoamassa sitä valmiina koreografiana. Työt syntyvät ihmisten kanssa, ihmisistä. (Brotherus, Vanttisen 2010, mukaan.)

Vaikka Brotherus työskentelee eri yhteisöissä eri-ikäisten tai -taustaisten ihmisten kanssa, hänen mielestään termi "yhteisötanssi", johon hänet monesti tunnutaan yhdistävän, on harhaanjohtava. Se vie hänen mukaansa usein liialliseen puuhasteluun tai kyhäilyyn, jota hän ei itse koe tekevänsä, eikä siksi halua termiä käyttää. Brotheruksen teokset eivät ole tanssiterapiaa eikä hän pyri parantamaan ihmisiä, vaikkei häntä haittaa, jos se jollekin sitä tekee siinä sivussa. Brotherus tekee tanssitaidetta yleisölle yhtä kunnianhimoisesti kuin ammattilaisryhmässä. (Brotherus 2011.)

Onko taitamattomien kanssa tehtäessä tärkeämpää prosessi vai lopputulos? Pahkinen mukaan esitystä tehtäessä lopulta mikään muu ei merkitse, kun se mitä viivan alle jää, mutta koska hän uskoo prosessin näkyvän lopputuloksessa, on sen mielekkyys hänestä tärkeää. Brotheruksen mielestä niitä ei voi erottaa toisistaan, sillä prosessista kasvaa lopputulos, eikä kumpaakaan tule ilman toista. Hän ei näe lopputulosta

välttämättömänä, mutta huomaa usein ajatuksensa johtavan siihen. Esimerkiksi kaupunginteatteriin tehdyn *Silmistäni mennyt* –projektin, jonka hän työsti eläkeläisten kanssa, oli aluksi tarkoitus olla vain työpaja. Brotherus alkoi olla itse kuitenkin innoissaan ajatuksesta, että siitä tulisivat esitys ja ehdotti sitä työryhmäläisille. Vaikka aluksi osa heistä oli vastahakoista, lopulta jokainen päätyi lavalle. Brotherus ei myöskään voi eikä halua erottaa toisistaan opettajuutta ja taitelijuutta: ”Kun opetan, se on jo sitä taiteen tekemistä ja taiteen tekeminen on opettamista ja tietysti oppimista.” (Brotherus 2011, Pahkinen 2011.)

Mielestäni tuotettaessa materiaalia työryhmän kanssa ryhmälähtöisesti eli esiintyjien omista lähtökohdista tai heidän kapasiteettiaan hyväksi käyttäen tulee teoksesta yhteinen. Se ei ole ainoastaan ohjaajan luomus, vaan yhteinen kakku, jossa jokainen on tärkeä osa. Usein harjoituksissa ilmenee myös asioita, joita ohjaaja ei yksin välttämättä olisi edes tullut ajatelleeksi. Ohjaajan tehtäväksi jää mielestäni vastuu kokonaisuudesta ja sen toimivuudesta, esityksen rytmityksestä ja tilankäytöstä. Jos ohjaaja on itse kunnianhimoinen, tulee esityksestä myös tärkeämpi esiintyjille.

4 Päämääränä kokonaisvaltainen taideteos

Tässä kappaleessa pohdin tanssin ja teatterin yhtäläisyyksiä. Esimerkkien avulla käyn läpi, mitä teatterin keinoja tai perussääntöjä on mielestäni siirrettävissä arkiliikettä hyödyntävään tanssiin, ja kuinka eri taiteenaloja yhdistelemällä saadaan aikaan itseäni kiinnostavaa taidetta. Käytän omien ajatuksieni tukena Belgianlaisen dramaturgi Marianne van Kerkhovenin kirjoituksia, esittelen tarkemmin koreografi Pina Bauschin kehittämää saksalaista tanssiteatteria sekä Isto Turpeisen ohjausta *Nti Julie*. Sekä Nti Juliessa että Pina Bauschin töissä yleensä on käytetty teatterin keinoja sekä ihmisen aitoa olemista lavalla ilman töksähtäviä hyppyjä eri taiteenalojen välillä. Pohdin myös, kuinka kyseiset työt ovat vaikuttaneet omaan ohjaukseeni ja kuinka olen itse ohjaajana onnistunut eri taiteenaloja sekoittamaan.

4.1 Tanssin ja teatterin eroista ja yhtäläisyyksistä

Koska olen kiinnostunut ihmisestä itsestään, hänen tuottamastaan liikkeestä sekä arkiliikkeen muuttumisesta tanssiksi, erot tanssin ja teatterin välillä voivat olla hyvin epäselvät.

Kun yritämme tutkia tila- ja aikaelementtejä teatterin ja tanssin välimaastossa, joudumme havaitsemaan, että rajat näiden taidemuotojen välillä eivät ole selkeitä: Poikkitaiteellinen lähestymistapa sekä teatterin että tanssitaiteen luomistyössä näyttää välttämättömältä. Tämän hetken teatteri ja tanssi yrittävät saada todellisuudesta kiinni, tavoittaa sen juuri tässä, nyt heti. Tavoittaa hetki ja tila ja kaikki mitä siihen sisältyy, tarkoittaa: näyttää jotakin, missä näkö-, kuulo-, tila- ja tuntoaisti sekoittuvat. (van Kerkhoven 1993, 35.)

Monissa tanssiesityksissä on paljon teatteriin liitettäviä elementtejä ja toisinpäin. Mikä sitten yhdistää tanssia ja teatteria?

4.1.1 Ilmaisun riisumisesta ilmaisun kasvuun

Marianne van Kerkhoven painottaa teoksessaan *Silta ruumiin ja hengen välillä – Tanssin ja teatterin rajamaasto* juuri rajavyöhykettä ruumiin ja hengen välillä puhuttaessa teatterin ja tanssin eroista.

Hänen mukaansa teatteri (esimerkiksi kreikkalainen teatteri) on aina kuulunut kulttuuriin, jonka keskeinen tekijä on kieli ja jossa oltiin pitkään vakuuttuneita, että sanoilla voi ilmaista melkein kaiken. Tanssin historiaa on vaikeampi hahmottaa, sillä sitä ei voi kirjoittaa muistiin. Vaikka 1900-luvun kuluessa teatteri ja tanssi ovat lähentyneet toisiaan, edelleen on vallalla ajatus, että ”näyttelijät ovat näyttämötaiteen älykköjä ja tanssijat spontaaneja olentoja, jotka pääsevät kosketuksiin maailmankaikkeuden salattujen voimien kanssa”. (van Kerkhoven 1993, 21.)

Van Kerkhoven ottaa esiin kolme esiintymiseen liittyvää asiaa, jotka voi yhdistää mielestäni kumpaan tahansa taiteenlajiin: ensimmäiseksi pyrkimyksen tavoittaa lavalla kokonainen ihminen, joka ei ole enää pelkkä puhuva ääni tai koukistuva jalka, toiseksi yhteyden ruumiin ja hengen välillä, ajatellen että ruumis on kuin lapsi, joka ei pelkää mitään ja henki on kieltävä äiti ja kolmanneksi ”tyhjän pään tavoitteen”, joka on usein

näyttelijöiden vaikeampi saavuttaa kuin tanssijoiden. Hänen mukaansa haluttaessa tarkemmin puhua tanssin syvällisemmästä vaikutuksesta teatteriin, on se ehkä löydettävissä juuri tässä ”tyhjän pään” lähestymistavassa, joka voidaan tuoda suoraan näyttelijäntyöhön. Hän painottaa tässä menevän työskentelytapojen eron vanhan ja uuden teatterin, eli psykologisen ja naturalistisen näyttelemisen välillä. Psykologinen näytteleminen on tällaisen ”tyhjän pään” periaatteen vastakohta, kun taas näyttelijä, joka haluaa henkilönä olla läsnä näyttämöllä, pyrkii olemaan siellä kokonaisvaltaisesti sisintään myöten. ”Katse joka kohdistuu sisimpään, ei tulekaan enää ulkopuolelta vaan sisältä: Näytteleminen saa täten uusia ulottuvuuksia.” (van Kerhoven 1993, 23.)

Olen itse huomannut alkavani vierastaa liiallista eläytymistä ja ”näyttelemistä” teatterilavalla, jolla tarkoitan nyt sitä, että tunnetaan roolihenkilön tuska ja esitetään se ulos, pyritään kaikin keinoin tuntemaan sama mitä roolihahmo tuntee. Yritetään niin paljon, että itse ydin eli läsnäolo unohtuu eikä tekeminen enää liikuta katsojaa. Olen kuullut neuvon: Hyvän näyttelijän täytyy saada yleisö itkemään ennemmin kuin itsensä. Aivan kuten olen aikaisemmin sanonut, myös tanssi voi mennä myös ”ylitanssiksi”, jolloin unohdetaan itse läsnäolo.

Dramaturgi ja opettajamme Siri Kolu kertoi luennollaan keväällä 2010 performanssin eroavan teatterista siinä, että performanssi on toimintojen suorittamista (ilman niihin suhtautumista tai reagoimista). Toiminta voi olla esim. vaatteiden laittamista pyykkinarulle. Jos esitys olisi teatteria, näyttelijä saattaisi reagoida jokaisen vaatteen kohdalla tai esittää syitä, miksi tekee toimintoa, hänellä olisi joku suhde vaatteisiin ja hän antaisi sen näkyä. Tällöin mielenkiintoisemmaksi muodostuu, miksi hän tekee kyseiset asiat, kuin mitä hän oikeastaan tekee. Performanssissa ei esitetä tunnetta liittyen tekoon tai kuvata tekemisen syitä, vaan puhtaasti suoritetaan toimintoja, joka täten synnyttää katsojassa jotain. (Salo 2010, luentomuistiinpano.) Itse koen performanssin ja nykytanssin olevan lähellä toisiaan juuri ”roolitta olemisen” takia.

Olen opinnäytteessäni painottanut läsnäolon olevan yksi tärkeimmistä lähtökohdista kaikissa esittävässä taiteissa. Koen fyysisen teatterin antavan paljon arkiliikettä hyödyntävän tanssin kentälle. Mielestäni samat perussäännöt, kuten rytmi ja läsnäolo, on löydettävissä kaikista esittävän taiteiden muodoista. Kuinka siis hyödyntää teatterin keinoja ilmaisevassa tanssissa?

Opettajani Taina Mäki-Iso korosti fyysisen komedian kurssilla Teakin avoimessa yliopistossa vuonna 2011 kaikkien esittävän taiteiden tärkeyttä pyrkiä siihen, mikä on oleellista. Turhan karsimiseen ja oleellisen löytämiseen neutraalinaamiot ovat hyvä työkalu. Neutraalinaamioilla tehdessä, jossa naamio siis on symmetrinen, haetaan neutraalia tapaa liikkua ja olla. Tämän mahdottoman tehtävän avulla nähdään, kuinka paljon ihminen ilmaisee pelkällä olemisellaan - sillä että yrittää tehdä mahdollisimman vähän, ilmaiseekin yllättävän paljon. Teimme fyysisen komedian kurssilla toukokuussa 2011 tällaisia perusharjoitteita, joissa tarkoitus oli tulla sermin takaa lavalle, kävellä ja istua penkille. Jokainen oli ainutlaatuinen hahmo, erilainen ja äärettömän huvittava yrittäessään kävellä "normaalisti".

Fyysinen teatteri kiinnostaakin minua osaksi juuri tuon epätäydellisyyden ja paljaana olemisen tavoittelun takia, mikä on suoraan liitettävissä myös arkiliikettä hyödyntävään tanssiin, jossa kohteena liikkeen lisäksi on esiintyjä itse. Esimerkiksi klovneriassa täytyy uskaltaa olla lavalla puhtaimmillaan ja alastomimmillaan, sekä näyttää omat heikkoutensa ja tuoda ne näkyväksi. Vasta tämän jälkeen voidaan lisätä kerroksia ja tehdä numerosta koominen. Ollakseen hauska tarvitaan myös vakavuutta ja kykyä nauraa itselleen. Hauskuus ei synny sitä tavoittelemalla, koska silloin itse aitous ja läsnäolo katoavat. Koko klovnin persoona lähtee esiintyjästä itsestään, ei hänen ulkopuoleltaan, joten esiintyjä ei voi etukäteen mielessään päättää, millainen hänen klovninsa on. Klovni on jokaisen alan asiantuntia, vaikkei todellisuudessa osaa mitään. Hauskuus tulee siitä, ettei hän oikeasti osaa asiaansa, mutta yrittää kaikin keinoin. Jos esiintyjä esittää, ettei osaa jotain ja näin yrittää vain olla hauska, ei se mene katsojalle läpi. Esimerkkinä vanha lihava mies, joka tanssii balettia. Hauskaksi sen tekee juuri se, että hän pyrkii todella tanssimaan kauniisti, kevyesti ja hyvin. Se, että hän esittää tanssivansa huonosti, ei ole hauskaa.

4.1.2 Toiminnan suunta ja järjestys

Opettajamme näyttelijä Jouni Leikkonen painotti näyttelijäntyön opetuksessaan Lahden kansanopiston teatterilinjalla 2003-2004 "toiminnan suuntaa". Jokaisella toiminnalla on suunta ja joka kohtauksessa näyttelijällä on joku pyrkimys. Se saattaa olla niinkin yksinkertainen kuin pääsy pois huoneesta. Kun toisella henkilöllä se on vastakkainen,

eli pyrkimys pitää toinen huoneessa, syntyy kohtauksesta heti mielenkiintoinen ja pyrkimyksestä tulee totta. Tätä kokeilimme konkreettisesti Hannu Raatikaisen opettamalla ohjaajantyön kurssilla Metropoliassa syksyllä 2008. Harjoituksessa esiintyjillä oli tarkat toiminnan suunnat, johon he pyrkivät tosissaan, eivätkä vain esittäneet pyrkivänsä, millä on suuri ero.

Sama toiminnan suunta -ajatus on siirrettävissä mielestäni tanssiin. Saman harjoituksen, jossa kahdella esiintyjällä on vastakkaiset suunnat, voi hyvin tehdä tanssin keinoin. Se, että myös tanssilla on joku suunta, pyrkimys tai syy, mikä saa tanssijan tanssimaan, on mielestäni kiinnostavaa ja voi viedä liikkeen aivan uudelle tasolle. En tarkoita missään tapauksessa, että tanssijan täytyisi esittää jotain tiettyä tunnetta tai luoda itselleen joku psykologinen syy tehdä asioita, vaan yksinkertaisesti riittää, että hänellä on joku ajatus, syy tai suunta takaraivossa. Esimerkiksi ajatus: "en voi pysyä paikallani" tai "lattia polttaa". Toiminnan suunta on hyvä keino myös tuottaa omaa liikettä ilman liiallista tanssin tavoittelua, josta olen kirjoittanut aiemmin. Olen huomannut, että usein, varsinkin ei ammattitanssijoiden kanssa tehtäessä, jos esiintyjällä on toiminnalleen suunta, ei hän välttämättä ajattele tanssivansa, vaikka se ulospäin sitä onkin. Koska esiintyjällä on syy tehdä kyseistä liikettä ja liikkeellä on tietty päämäärä, tulee siitä aitoa ja esiintyjän omaa. Se ehkä koetaan tehdessä enemmän teatterilliseksi, vaikka kyseessä on fyysinen ja liikkeellinen toiminto. Tässä huomaamme taas, kuinka lähellä eri taiteenalat todella ovat keskenään.

Leikkoselta opin myös säännön: "Tee yksi asia kerrallaan". Tämä on mielestäni yksi fyysisen teatterin perussäännöistä, ja sovellettavissa kaikkiin taiteenaloihin, jos haluaa, että tietty asia tulee selväksi katsojalle. Ensin kävelet, sitten tajuat unohtavasi avaimet pöydälle ja pysähdyt, katsot taaksesi ja haet avaimet. Jos kaikki toiminta tapahtuu samaan aikaan, ei siitä saa mitään tolkkua. Ihminen on normaalissa elämässään yllättävän hidas reaktioissaan. Ennen kuin sanot jotain lavalla, sinun täytyy tajuta se. Tarkkailin kerran kissaa, joka toimi täydellisesti tämän opin mukaan. Käveli, pysähtyi, katsoi sivulle, katsoi takaisin eteen ja lähti taas kävelemään.

Tanssissa toimii samat säännöt, jos haluaa tuoda jotain ilmi. Kävin katsomassa erään tanssiteatteriesityksen Zodiakissa keväällä 2011. Yhdessä kohtauksessa toinen esiintyjistä istui maassa yrittäen halata toista esiintyjää, joka pyrki pääsemään

halauksesta pois. Kohtausta oli hieno, mutta muistan ajatelleeni, että vaikkakin se oli tehty tanssin ja liikkeen avulla, olisi sen ydin saatu vielä selkeämmin ja kirkkaammin ulos rytmittämällä kohtausta paremmin, käyttämällä taukoja ja rytmin vaihteluita hyväksi sekä tekemällä asiat selkeästi vuorotellen. Rytmittämällä ja vuorotellen tekemällä voidaan myös päättää, mitä katsoja milläkin hetkellä katsoo tai kuka on keskiössä. Katsojille luodaan eri vaikutelma, jos esiintyjät tekevät asiat samaan aikaan tai vuorotellen.

4.2 Yhdistelemisen taito

Miksi tanssin tai vaikkapa laulun täytyy erottua muusta esityskontekstista, tai miksi se usein erottuu? Yhtäkkiä joku alkaa laulaa tai tanssia, jolloin se pomppaa kokonaisuudesta. Aluksi henkilö puhuu ja sitten alkaakin laulaa. Laulusta tulee usein hyvän laulun tavoittelua. Jos kohtausten henkilö on murtunut ja surullinen, miksei se suru voisi näkyä myös laulussa. Miksi siinä vaiheessa ajatellaan, että täytyy laulaa kauniisti. Sama on tanssin kanssa, usein tanssinumerot hyppäävät kokonaisuudesta irrallisina numeroina. Minua kiinnostaa, miten eri taiteenalat saadaan sulavasti liitettyä samaksi teokseksi. Miten kävelystä päästään luonnollisesti tanssiin? Henkilö kävelee, kiihdyttää tahtia, alkaa juosta, tekee pienen tanssipätkän, jossa ahdistus tulee ulos ja siitä palataan normaaliin kävelyyn.

4.2.1 Pina Bauschin saksalainen tanssiteatteri

Anne Makkonen kirjoittaa *tanssiteatterin* olevan kokemuksen teatteria, jossa mielenkiinto suuntautuu ihmiseen ja hänen todellisuuteensa, eikä siihen kuinka tanssijat liikkuvat. Pina Bauschin kiinnostus ihmiseen vei tanssiteatteria kauemmaksi perinteisestä tanssikäsityksestä ja koreografiasta. Se sisälsi paljon sellaista liikettä mitä ei löydy ns. tanssin sanakirjasta. Bauschia ei kiinnostanut, kuinka ihminen liikkuu vaan se, mikä häntä liikuttaa. Hänen mielestään tanssin ei tarvinnut noudattaa oman taidelajinsa esteettisiä muotoja ollakseen tanssia, vaan hän oli valmis käyttämään myös muiden taiteenlajien keinoja etsiessään muotoa esitykselle. Hän kuitenkin työsti teoksiaan koreografisesti ottaen huomioon mm. energian, muodon, tilan ja rytmin (Makkonen 1989, 57-59.)

Terminä tanssiteatteri on mielestäni harhaanjohtava. Minulle on muodostunut siitä kuva draamallisen esityksen esittämisestä tanssin avulla tai sen keinoja hyväksikäyttäen. Tätä Bauschin esitykset eivät ole. Niissä ei ole juonellista tarinaa, vaan rakenne muistuttaa enemmän musiikkia ja elokuvaa (Makkonen 1989, 56).

Bauschin työt kasvoivat sisältä ulospäin ja hän työsti materiaalia Pahkisen ja Brotheruksen tavoin yhdessä ryhmänsä kanssa. Uransa alussa Bausch pyrki suunnittelemaan aina kaiken tarkasti etukäteen. Harjoituksissa ilmeni kuitenkin asioita, jotka kiinnostivat häntä enemmän, jolloin hänen oli kysyttävä itseltään, seuraako hän suunnitelmiaan vai niitä asioita, mitä hän näki. Bausch on aina ollut sitä mieltä, että se mitä hän näkee, on tärkeämpää, vaikei voida tietää, minne se johtaa. Myöhemmin hän pyrki selvittämään itselleen prosessin alkuvaiheessa, mitä hän sillä hetkellä tunsu ja esitti tuon tunteen määräämäänä kysymyksiä tanssijoilleen. Miten aloitatte aamiaisenne? Mitä käsillä voi tehdä? Esittäkää rutiini joka ärsyttää muita jne. Näihin kysymyksiin esiintyjät vastasivat joko sanallisesti tai esittämällä. Esitystä Bausch työsti irrallisina kappaleina, jotka kasvoivat hitaasti kohti kokonaisuutta. Kun hänellä oli useita yksityiskohtaisia paloja valmiina, alkoi hän miettiä kokonaisuutta ja sitä miten esitys alkoi. (Makkonen 1989, 53-54.)

Eri tavoin muunneltuja aiheita Bauschin teoksissa olivat sukupuolten välinen vihamielisyys, ryhmän valta ja yksilön alistaminen, porvarilliset tavat ja rituaalit, viestintävälineiden luomat kliseet onnesta ja rakkaudesta sekä lapsuuden leikit ja muistot. (Makkonen 1989, 55-56.)

Bausch ei kuitenkaan kuvannut vain ulkoisia asioita, vaan toi näkyväksi harjoitusten todellisuuden kuvatessaan esim. ryhmän pakkoa tuottaa esityksiä, sen statusta kulttuurilaitosten keskuudessa sekä tanssin itsekorostusta ja narsismia. Hän ivasi esityksissään usein käytettyjä koreografisia elementtejä vieden niiden käytön äärimmäisyyksiin. (Makkonen 1989, 56.)

Teatterin kentällä tuttu brechtiläinen vieraannuttaminen näkyy myös Bauschin töissä, vaikka painopiste on yksilön kokemuksissa, eikä sosiaalisissa ja taloudellisissa valtarakenteissa, kuten Brechtillä. Brechtin tavoin myös Bausch vaati katsojaltaan aktiivisuutta ja yhteistyötä, pyrkien hälventämään näyttämön ja katsomon rajoja. Hänen tavoitteenaan tosin oli katsojan rationaalinen ja emotionaalinen sekaantuminen näyttämön tapahtumiin, toisin kuin Brechtillä. Bauschin töissä tiheä toisto repesi usein

väkivallaksi ja äärimmilleen viety rasite ja todelliset vaaratilanteet sekoittivat esityksen ja todellisuuden keskenään. Lavastuksen toistuvana elementtinä hän käytti lattian peittämistä jollain elementillä, kuten vedellä, mullalla, kuolleilla lehdillä, neilikoilla tai hiekalla. Näiden elementtien oli tarkoitus vaikeuttaa esiintyjien toimintaa sekä muuttaa tunnelmaa ja visuaalista ilmettä esimerkiksi lehtien takertuessa esiintyjien ihoon tai veden kastellessa heidän vaatteensa. (Makkonen 1989, 60, 62-64.)

Näen paljon yhtäläisyyksiä Pina Bauschin ja Hanna Brotheruksen työtavoissa ja tavoissa tehdä esityksiä, vaikkakin Bauschiin perustuvat tiedot ovat pelkästään lukemani tai katsomieni esitystaltioiden varassa. Molemmat pyrkivät uusiin tapoihin käyttää liikettä. He etsivät ratkaisuja tuottaa materiaalia yhdessä esiintyjien kanssa ja luottavat ihmiseen ja tämän läsnäoloon. He käsittelevät meille kaikille tuttuja arkisia asioita. Pina Bausch sanoo teoksiensa ehdottomana moottorina toimivan ihmisen tarpeen tulla rakastetuksi (Makkonen 1989, 52). Lähtökohtana voi Brotheruksella, kuten Bauschillakin, olla joku aihe, sana tai tunne. Esimerkiksi Koiton laulu –kuoron kanssa tehty tanssiesitys *En lähde täältä salaa* lähti Brotheruksen mukaan ajatuksesta tehdä jotain synkkää ja surullista. Pikkuhiljaa aiheen ympärille alkoi syntyä erilaisia muotoja, ja aluksi hyvin epäverbaalisestakin idusta kasvoi irrallisten ”kohtauksien” kautta runsas kokonaisuus. (Brotherus 2011.) Lisäksi molempia kiinnostaa yhteiskunnallisten ilmiöiden työstäminen tanssiksi. He haluavat sanoa töillään jotain, liikuttaa katsojaa ja ottaa kantaa asioihin.

Pina Bausch käyttää kuitenkin vielä selkeämmin teatterin keinoja hyväkseen luodessaan esitystä kuin Brotherus, jonka esitykset ovat minulle enemmän puhdasta tanssia. Bausch ei halua kuitenkaan käyttää liikaa sanoja, sillä hän pelkää, ettei silloin jää tilaa enää muulle ilmaisulle. (Makkonen 1989, 59.)

4.2.2 *Nti Julie* –yhdistelyä ja läsnäoloa

Isto Turpeinen ohjasi teatterikorkeakouluun vuonna 2010 esityksen *Nti Julie*, jossa esiintyjinä toimi kolme hänen vanhaa oppilastaan Vantaan tanssiopistosta sekä hän itse. Yksi esiintyjistä oli tanssija, yksi tanssija-akrobaatti ja yksi teatteri-ilmaisun ohjaaja. Esitys pohti naiseutta ja miehisyyttä. Jokainen esiintyjä loi siihen omaa materiaalia ja osa liikemateriaalista oli oppilaiden vuosien takaisista vanhoista sarjoista

poimittuja. Esiintyjien omaa tekstiä, sekä kohtia itse näytelmästä, kuultiin mm. suomeksi, ruotsiksi ja espanjaksi. Teos yhdisteli loistavasti liikettä, puhetta, laulua, fyysistä ilmaisuja ja akrobatiaa tunnelman vaihdellessa melankolisesta ja synkästä humoristiseen ja kepeään olemiseen.

Eniten minuun vaikutti esityksessä olemisen tapa. Se miten oleminen ja ilmaisu, jolla nyt tarkoitan joko tanssia, näyttelemistä tai akrobatiaa, sulautuivat toisiinsa ilman selkeitä rajoja. Ne olivat yhtä ja samaa. Kontaktia otettiin yleisöön, tanssittiin itsekseen ja reagoitiin luonnollisesti toisiin. Esityksessä näkyi Hotisen puhuma ”henkinen tupakkatauko”, josta kirjoitin aikaisemmin. Eräässä kohtauksessa kaksi poikaa leikki sohvan kanssa kallistellen sitä ja hypellen sen päälle. Aika-ajoin rytmi hidastui ja molemmat vain istuivat kallellaan olevan sohvan päällä, saattoivat puhua jotain toisilleen, mitä yleisön ei tarvinnut kuulla tarkasti, ja sitten toinen liukui sohvan reunaa pitkin alas ja leikki jatkui. Tämä kohta oli juuri läsnäolon ja tunnelman takia yksi hienoimmista, mitä olen teatterissa pitkään aikaan nähnyt. Se loi myös merkityksiä poikien lapsuudesta. Tunnen molemmat pojat ja tiedän jotain heidän menneestä historiastaan, joka tietysti vaikutti ja syvensi katsomiskokemustani. *Nti Julie* oli minulle jotain aivan uutta tanssia, uutta esittämisen muotoa, jollaista haluan itse tehdä tulevaisuudessa.

4.2.3 Kohti omaa ohjausta

Lähtiessäni tekemään omaa ohjaustani *SEIS:iä* olin suuresti *Nti Julien* innoittama. Halusin tehdä eri taiteenaloja yhdistelevän esityksen, jossa hypättäisiin pienestä ja koruttomasta dialogista suureen mahtipontiseen tanssikohtaukseen. Halusin kokeilla ääripäitä ja siirtymiä kohtauksien välillä, eroa pienen ja suuren, olemisen ja äärimmäisen esittämisen välillä. Vaikeinta oli alkuvaiheessa päättää tietty teema, ja se olikin luultavasti yksi syy miksi lopullisesta esityksestä tuli paljon liikkeellisempi kuin olin ajatellut. Itse teemoja oli tavallaan niin monta, että tekemistä oli jossain vaiheessa pakko yhdenmukaistaa.

Minulla oli alussa tietty kuva mielessäni, miltä halusin esityksen näyttävän. Fyysinen ilmaisu jäi lopulta pienemmäksi, eikä esityksessä käytetty esimerkiksi sanoja, vaikka se oli alun perin tarkoitus. Siitä tuli työryhmänsä näköinen, jolloin tietysti myös teoksen

lopullinen visuaalinen ilme muuttui alkuperäisestä kuvasta mielessäni. Uskon, että yritykseni luoda liikaa jotain sellaista, mitä olin nähnyt, söi jossain vaiheessa omaa luovuuttani. On pakko luopua jostain ajatuksesta tai ideasta, jos haluaa löytää jotain uutta. Esityksestä ei tullut huonompi, kuin olin alun perin ajatellut, vaan erilainen.

Mielenkiintoista oli, kuinka katsojat näkivät esityksessä myös sitä, mitä olin kuvitellut jättäväni pois. Tajuaminen, että prosessi todella näkyy lopputuloksessa, oli hienoa. Maria Säkö kirjoitti arvstelussaan skenet.fi:hin:

Seis on kunnianhimoisesti näyttämötilaa käyttävä, sanattoman teatterin keinoja ja tanssi-ilmaisua tutkiva teos, jossa on valtavasti näyttäviä valotilanteita. Se on selvästi saanut vaikutteita nykytanssin trendeistä mutta ammentaa myös performanssin perinteestä, sillä se avautuu ikään kuin eläväksi maalaukseksi.

Ihmisten kehot muodostavat esityksen kompositiot ja värivaloilla maalataan ikään kuin näyttelijöiden pintaa. Se vie ajatuksen performanssin varhaisvaiheisiin, jolloin maalaukset ikään kuin herätettiin henkiin.

Esiintyjät elehtivät klovnimaisesti ja heidän keskinäiset välinsä, yritykset ottaa kontaktia toisiinsa sekä yleisöön ovatkin esityksen kiinnostavimpia elementtejä. Esiintyjistä tulee persoonia, joiden ihmettelevässä läsnäolossa on jotain hyvin viatonta ja liikuttavaa – ja samalla se on myös paljauudessaan välillä karmivaa. (Säkö 2011.)

Myös se miten eri lailla eri ihmiset näkivät tai lukivat esitystä, oli oivaltavaa. Monet tanssijat näkivät sen enemmän teatterina ja teatterintekijät taas tanssina. Joku tanssija oli sanonut oivaltavansa, miten paljon kasvoilla voi ilmaista tanssissa tai miten oli hienoa, ettei liikemateriaali yrittänyt olla sen hienompaa kuin mihin esiintyjät pystyivät.

Olen oppinut tästä ohjauskokemuksesta valtavasti. Nyt osaisin vieläkin paremmin lähteä tekemään poikkitaiteellista esitystä, jossa keskiössä todella olisivat esiintyjät sekä heidän koko persoonansa.

5 Loppusanat

Kävin huhtikuussa 2011 katsomassa Zodiakissa Maija Hirvasen teoksen *Meidän sosiaalidemokraattiset kehomme*. Ensimmäiset 15 minuuttia muistan ajatelleeni: mikä tekee tästä esityksestä tanssia? Teos heräsi minulle henkiin heti alun jälkeen. Se yhdisteli puhetta, arkiliikettä, laulua ja performanssia hienolla tavalla. Ymmärsin, että

erilaisia esityksiä tehdään koko ajan. Zodiak – uuden tanssin keskus tarjoaa jatkuvasti mielenkiintoisia esityksiä, jotka menevät mielestäni koko ajan enemmän pois puhtaasta tanssista enemmän teatteriin tai performanssin suuntaan. Taidekenttä on murroksessa, teatteri ei ole enää pelkästään tunteen puskemista ja esittämistä, eikä tanssi vain puhdasta tanssia, vaan keskiöön nousee ihminen.

Olen löytänyt tavan katsoa ja tehdä esityksiä. Polku, jota olen päässyt kävelemään ja tutkailemaan on avartanut näkemyksiäni entisestään. On tärkeää, että meille luodaan uusi tapa ja mahdollisuus tutkia ja tehdä tanssia eri lähtökohdista, että ymmärrämme tanssin voivan olla muutakin, kuin tanssitunneilla opittavaa taitolajia. Jokaisella ihmisellä on mahdollisuus tuottaa tanssia ja olla siinä hyvä.

Itse nautin edelleen muiden tuottaman liikkeen tekemisestä, mutta olen löytänyt myös muita tapoja tuntea tanssin tuottamaa vapaudentunnetta. Haluankin painottaa, että kurinalaisen ja tekniikkaan perustuvien tanssien rinnalle on syntynyt myös muita tapoja harjoittaa tai ajatella liikettä. Yksi tällainen tanssin suuntaus on *kontakti-improvisaatio*, mikä, aivan kuten nimestä saattaa lukea, perustuu kontaktin ja improvisaation merkitykseen. Jokainen ihminen on erilainen ja jokaisen ihmisen vartalo liikkuu eri tavalla, kuuntelemalla toista ja antautumalla liikkeeseen voi syntyä todella hienoa jälkeä. Kontakti-improvisaatiossa et voi sooloilla tai itse pyrkiä mihinkään, vaan liike syntyy tilanteessa. Eräs ystäväni sanoi kontakti-improvisaation olevan hänelle uusi tapa löytää omaa liikettään, mutta myös hyvä koreografinen työkalu. Hän sanoo balettitaustaisena nauttivansa kontaktin ja improvisaation tuottamasta vapaudentunteesta: "Aivan kuin musiikissa. Mikä voi olla parempaa, kun kaksi soittajaa, jotka improvisoivat yhdessä".

Ei ole olemassa väärää liikettä, on olemassa variaatioita. Länsimaalainen taitotanssi on vain yksi tanssin lajeista, monissa kulttuureissa se on oleellinen osa elämää. Jokaisen ihmisen vartalo on erilainen, jokaisen kävely on erilaista ja jokaisen tanssi on erilaista. Ihminen ei ole ainoastaan tunteva tai ajatteleva olento, vaan monipuolinen kokonaisuus. Hyödyntämällä ihmisen koko kapasiteettia, eikä vain pyrkimällä saada häntä tiettyyn muottiin sopivaksi, ollaan mielestäni kaiken ytimessä ja myös ilmaisussa päästään johonkin suurempaan: kokonaisvaltaiseen ja monitasoiseen ihmiseen.

Esittävän taiteen koulutusohjelmassa olen saanut luvan kokeilla, epäonnistua ja rikkoa rajojani. En näe teatteria tai tanssia irrallisina taiteenlajeina, vaan se millaista taidetta haluan tehdä ja mihin koen minulla olevan vahvuuksia, on juuri tuo välimaasto, tanssin soveltaminen ja mahdollisuus luoda uutta. Koulutusohjelmamme on hajanainen, meitä kiinnostavat eri asiat, jonka takia ei voida luoda tarkkaa määritettä siitä, millainen on teatteri-ilmaisun ohjaaja. Se mikä meitä kuitenkin yhdistää, on mielestäni soveltamisen taito, kyky tehdä tilatusta hankkeesta itselle mielekäästä. Tämä on nähtävissä jo taiteellisissa lopputöissämme. Niissä näkyy kokeilun ja oman ajattelun tarve. Uskalletaan ottaa riskejä. Hyvin harvat esityksistä ovat puhdasta "pertsaa" eli perinteisesti esitettyä aristoteelista draamaa.

Metsälintu Pahkisen kokee opettamisen Metropolia Ammattikorkeakoulun esittävän taiteen linjalla mielekkääksi, koska siellä törmäytetään taiteenaloja keskenään ja katsotaan, mitä uutta se synnyttää. Hänen mielestään syntyy hyvin erilaista jälkeä tehtäessä teosta ammattitanssijoiden, ammattinäyttelijöiden tai teatteri-ilmaisun ohjaajien kanssa. Kaikkien ammattiryhmien kanssa tulee ammattimaista jälkeä heidän omalla genrellään. Ammattitanssijoilta jää hänen mukaansa usein ilmaisupuoli vajavaiseksi, kun taas ammattinäyttelijöiltä jää liikepuoli. Teatteri-ilmaisun ohjaajien kanssa työskennellessä syntyy hänestä mielenkiintoista jälkeä, sillä he tekevät vähän kumpaakin. Lisäksi teatteri-ilmaisun ohjaajien kanssa tehtäessä aletaan usein kiinnostua muista asioista kuin itse liikkeen tuottamisesta tai liikkeestä sinänsä. Esimerkiksi sosiaalisesta koreografiasta, siitä kuinka yleisö asettautuu automaattisesti suhteessa esitykseen ja muodostaa itsessään katsomon rajat. (Pahkinen 2011.)

Minua on opetettu ajattelemaan itse, luomaan itse oma identiteettini ja ammattikenttäni. Se on varmasti haastavaa, mutta koen olevani vahvoilla. Teatterintekijänä ja esittävän taiteen soveltajana koen mahdollisuuteni tuoda tanssiin jotain erilaista. Kuten Hanna Brotherus minulle sanoi, taidekenttä on muuttumassa ja olen hyvässä kohdassa teatterin ja tanssin välissä.

Lähteet

Makkonen, Anne 1989. Kurt Jooss-Pina Bausch-Marjo Kuusela tanssiteatterin ja sen kehityksen edustajina. Pro gradu tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Van Kerkhoven, Marianne 1993. Silta ruumiin ja hengen välillä tanssin ja teatterin rajamaasto. Helsinki: Teatterikorkeakoulun täydennyskoulutuskeskus.

Renvall, Hanna, Tawast, Minna, Ahonen, Piia, Innanen, Riikka-Theresa & Nevanlinna, Vera 2010. Voiko hiipiminen olla tanssia? –Opas tanssitaiteen katsomiseen. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Tanssin tiedotuskeskus. Saatavuus <<http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen/>> (luettu 1.4.2011).

Simmonen, Katri 2009. Liikuttaja. Vihreä lanka 1999 (33), sivu 12.

Säkö, Maria 2011. SEIS. [Verkkodokumentti]. Helsinki: Helsingin kulttuurikeskus. Saatavuus <<http://www.skenet.fi/artikkeli/10/12/seis>> (luettu 1.4.2011).

Turpeinen, Isto 2005. Vantaan tanssiopiston lukkari ja seitsemän poikaa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu

Vänttinen, Pekka 2010. Hanna Brotherus. Helsinki: Teatterikorkea –lehti [Verkkodokumentti]. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. Saatavuus <<http://teatterikorkealehti.fi/toimitus/50-hanna-brotherus.html>> (luettu 1.4.2011).

Haastattelut:

Brotherus, Hanna 2011. Koreografi. Haastattelu: 11.3.2011.

Pahkinen, Metsälintu 2011. Koreografi/liikkeen lehtori? Metropolia Ammattikorkeakoulu. Haastattelu 22.3.2011.

Tutkimusaineisto:

Salo, Riikka 2003-2004. Työpäiväkirjat Lahden kansanopiston teatterilinjalta. Työpäiväkirjat opinnäytetyön tekijän hallussa.

Salo, Riikka 2008. Työpäiväkirjat Tanssia kynällä –kurssilta Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Työpäiväkirjat opinnäytetyön tekijän hallussa.

Salo, Riikka 2008. Luentomuistiinpanot Juha-Pekka Hotisen luennolta Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Luentomuistiinpanot opinnäytetyön tekijän hallussa.

Salo, Riikka 2010. Luentomuistiinpanot Siri Kolun luennolta Metropolia Ammattikorkeakoulussa. Luentomuistiinpanot opinnäytetyön tekijän hallussa.

Salo, Riikka 2010. Työpäiväkirjat Helsingin seudun kesäyliopiston klovneria-kurssilta. Työpäiväkirjat opinnäytetyön tekijän hallussa.

Salo, Riikka 2011. Työpäiväkirjat Teakin avoimen yliopiston fyysinen komedia – kurssilta. Työpäiväkirjat opinnäytetyön tekijän hallussa.

