

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutusohjelma

Tanssinopettajan suuntautumisvaihtoehto

2015

Niko Arola

ANALYYTTINEN TANSSITAITEILIJÄ

– kriittisen tanssianalyysin hyödyntäminen
koreografisessa prosessissa



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Tanssinopettajan suuntautumisvaihtoehto

2015 | Sivumäärä: 27

Ohjaajat: Heidi Alppirinne, Tarja Yoken

Niko Arola

ANALYYTTINEN TANSSITAITEILIIJA

Tämä tutkielma on kirjoitettu osana tanssinopettajan tutkinnon (AMK) taiteellista opinnäytetyötä. Opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta osasta ja tästä kirjallisesta osasta. Taiteellinen osio oli koreografinen prosessi. Prosessista syntyi tanssiteos "Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio" kahdelle tanssijalle ja yhdelle muusikolle. Se esitettiin ensikerran 1.11.2014 Turun Taideakatemian Naruteatterissa. Teos esitettiin myös kevään 2015 Köydet Irti! -opinnäytetyöfestivaalilla.

Opinnäytetyössäni tarkastelen kriittistä tanssianalyysia työmenetelmänä omassa koreografisessa prosessissani. Koreografian määrittelen suunnitelmaksi. Koreografia muodostaa fyysisen ja tilallisen olemisen ohjenuoran, jota toteuttamalla syntyy tunnistettava esitys. Koreografian valmistuksessa tehdään valintoja, mikä vaatii analyyttisen arvioinnin tekemistä, jotta luovassa prosessissa monesta vaihtoehdosta voidaan valita haluttu etenemistapa.

Tämän prosessin kriittinen työtapaperustuu kriittiseen tanssianalyysiin. Kriittisyys ei tähtää tiettyyn lopputulokseen, vaan siinä pyritään luopumaan ennako-odotuksista ja keskittymään koettuun hetkeen. Analysointi tapahtui koreografian kehollisen kokemuksen, video tallenteiden ja työryhmän keskustelujen kautta saadun tiedon pohjalta. Analyysia sovellettiin pääasiassa Adsheadin tanssianalyysin mallin pohjalta, jolloin tein huomioita syntyvän teoksen osatekijöistä ja rakenteista, sekä tulkitsin ja arvioin niiden vaikutuksia. Tätä kautta minulle tuli tietoisesti näkyväksi luotavassa koreografiassa olevia aiheita ja teemoja, joita se käsitteli. Tällöin pystyin valitsemaan esiin tulevista aiheista ja teemoista haluamani sekä vahvistamaan niitä.

ASIASANAT:

koreografia, kriittinen ajattelu, tanssi, tanssianalyysi

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Dance Teacher

2015 | Total number of pages: 27

Instructors: Heidi Alppirinne, Tarja Yoken

Niko Arola

ANALYTICAL DANCE ARTIST

This study is written as a partial fulfillment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences, Ltd. The artistic choreographic part of the degree is my own choreographic process in which I created a choreography and a dance piece called "Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio" ("Kaleidoscope and Rubik's Cube") for two dancers and one cellist. The choreography was performed for the first time on the 1st of November 2014.

This study explores the usage of critical dance analysis in a choreographic process. I define choreography as a plan that when performed results in a physical performance. The creation of a choreography consists of making choices and this requires an analytical act.

In the particular process used in the creation of "Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio" I'm applying a critical method that is based on critical dance analysis. Criticality does not aim to a certain predetermined final goal but it requires concentration on the current moment and forgoing all possible prejudices. The Analysis was based on information gained through my subjective bodily experiences as the choreographer, video recordings and conversations with the work group. The method of this analysis was mainly based on Adshead's method of dance analysis. I observed the components and the form of the choreography being made. Then the components and the form were interpreted and evaluated. Through the analysis I became aware of the subjects and themes with which choreography was dealing. This way I could choose which subjects and themes to keep and reinforce.

KEYWORDS:

choreography, criticality, dance, dance analysis

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	5
2 LÄHTÖKOHTANA KOREOGRAFIA JA KRIITTINEN TANSSIANALYYSI.....	7
2.1 Kohteena koreografia.....	7
2.2 Metodina kriittinen tanssianalyysi.....	10
2.2.1 Metodin kriittisyyden aste.....	13
3 KRIITTINEN TANSSIANALYYSI KOREOGRAFISESSA PROSESSISSA.....	15
3.1 Analyysin kohteen muotoutuminen.....	15
3.1.1 Kaksi näkökulmaa: ulkoinen ja sisäinen.....	16
3.1.2 Kommunikaatio: työryhmän kokemusten jakaminen.....	17
3.1.3 Kehollisten kokemusten ja huomioiden verbalisoinnin hyödyt.....	18
3.2 Analyysin toteuttaminen.....	20
4 PROSESSIN JÄLKEISIÄ IDEOITA JA KYSYMYKSIÄ.....	23
4.1 Miten onnistuisi työskentely ilman videota?.....	23
4.2 Ryhmätyöskentelyn vahvistus.....	24
4.3 Kriittinen asennoituminen tavaksi prosessin alusta alkaen.....	25
LÄHTEET.....	27

1 JOHDANTO

Tässä opinnäytetyössä tarkastelen kriittistä tanssianalyysia työmenetelmänä omassa koreografisessa prosessissani. Olen kriittisyyden metodin avulla tarkastellut, mitä henkilökohtaisia oppimiskokemuksia ja huomioita minulle on tullut prosessin aikana. Tarkoituksenani oli selvittää tietoisien kriittisyyden vaikutus koreografiseen prosessiini.

Opinnäytetyöni koostuu taiteellisesta ja kirjallisesta osasta. Taiteellinen osio oli koreografinen prosessi. Olen kirjoittanut tekstiosion reflektoidusti ja tutkielmallisesti taiteellisen osion pohjalta. Tällöin tiedon keräämisen keinoina minulla on ollut kirjallisten lähteiden lisäksi oma taiteellinen prosessini. Aiheen valinnan ja alustavan taustatyön olen aloittanut keväällä 2014. Taiteellisessa osiossa minulla oli työryhmä, johon kuuluivat itseni lisäksi Anna Lemberg, Teemu Mastovaara ja Janna Westerlund. Alustavan taustatyöni jälkeen aloitimme syyskuussa 2014 työryhmän kanssa yhteisen syys- ja lokakuun kestäneen taiteellisen prosessin. Tästä syntyi 1.11.2014 esitetty tanssiteos Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio. Teos esitettiin kyseisenä päivänä kaksi kertaa Turun Taideakatemia Naruteatterissa. Lisäksi se oli osa kevään 2015 Köydet Irti! -opinnäytetyöfestivaalia. Toimin itse koreografina, projektin johtajana ja tanssijana. Pidän näin projektin vetovastuun itselläni. Olin vastuussa aikatauluista, päätösten teosta ja kokonaisuudesta. Samalla tarkoituksenani oli rohkaista avoimeen ja kokeilevaan ilmapiiriin, jossa kaikki työryhmän jäsenet voivat tarjota omia ideoitaan. Anna oli toinen tanssija itseni lisäksi. Hän osallistui luovaan prosessiin aktiivisessa yhteistyössä minun ja muun työryhmän kanssa. Teemu oli prosessissa muusikkona. Hänen vastuullaan oli musiikin ja äänimaailman luominen sekä sen soittaminen tai muulla tavalla esittäminen. Myös hän toimi aktiivisena luovana osapuolena teoksessa. Sellistinä Teemu päätyi soittamaan teoksen musiikit sellolla. Jannan rooli oli toimia koreografin assistenttina, valoajajana sekä puvustajana. Koska itse olin prosessissa koreografin lisäksi tanssijana, oli Jannan tehtävä assistenttina nähdä teos katsojana. Hän antoi minulle palautetta tästä näkökulmasta, mitä kautta hän

vaikutti teoksen luomiseen. Erilaiset roolit olivat lähtökohtaisesti joustavia, eli tanssijan ei tarvinnut olla pelkästään liikkuja tai muusikon vain soittaja. Halusin esimerkiksi muusikon olevan yksi esiintyjä tanssijoiden joukossa. Tällöin muusikosta tuli tilallisesti aktiivinen esiintyjä, joka vaihtoi sijaintiaan ja toimi suhteessa muihin esiintyjiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että muusikko olisi ryhtynyt erityisesti tanssimaan, tai että tanssijat olisivat ryhtyneet soittamaan selloa. Roolien tarkoituksena oli helpottaa työn aloittamista selventämällä kaikille heidän lähtökohtaisia tehtäviään sekä jakaa vastuuta koko ryhmälle.

Opinnäytetyöni kirjallinen osa koostuu neljästä luvusta. Tässä luvussa yksi johdatan lukijan opinnäytetyöni aiheeseen ja toteutukseen. Se esittelee tämän tekstin teeman ja taiteellisen osion – Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio -teoksen – pohjatiedot. Luvussa kaksi käsittelen tarkemmin, mitä koreografia tarkoittaa tämän työn kontekstissa, sekä millaiset lähtökohdat minulla on ollut kriittiseen tanssianalyysiin metodina. Luvussa kolme syvennyn kriittisen tanssianalyysin soveltamisesta syntyneisiin huomioihini. Viimeisenä luvusta neljä löytyy pohdintaa kriittisen tanssianalyysin soveltamisesta taiteellisen prosessini jälkeen tarkasteltuna.

2 LÄHTÖKOHTANA KOREOGRAFIA JA KRIITTINEN TANSSIANALYYSI

Kriittisyyden ja analyysin yhdistäminen koreografian luomiseen saattaa kuulostaa itsestäänselvyydeltä. Voidaan nähdä, että koreografian valmistuksessa tehdään valintoja, mikä vaatii analyttisen arvioinnin tekemistä, jotta luovassa prosessissa monesta vaihtoehdosta voidaan valita haluttu etenemistapa (Adshead & Hodgens 1988, 188). Vaikka koreografiset valinnat alkaisivatkin tuntemuksilla, vaaditaan kokonaisen teoksen kehittämiseksi siirtymistä tuntemisesta tietämiseen, ja tämä tapahtuu aina jonkinasteisen analyysin kautta (Smith-Autard 2010, 22). Tässä yhteydessä tunteminen viittaa subjektiivisiin intuitiivisiin ratkaisuihin ja inspiraatioon. Tietäminen on kokemuksen pohjalta nousevaa objektiivisempaa tietoa, jonka kautta tuntemista voidaan tarkastella tunnettujen tapojen, säännönmukaisuuksien ja kokemusten suhteen. (Smith-Autard 2010, 215 – 218.)

2.1 Kohteena koreografia

Määrittelen opinnäytetyössäni koreografian suunnitelmaksi. Se muodostaa fyysisen ja tilallisen olemisen ohjenuoran, jota toteuttamalla syntyy tunnistettava esitys. Koreografia ja esitetty koreografia – esitys – ovat siis kaksi eri asiaa. Tässä mielessä tanssin koreografia vertautuu musiikin maailman nuotinnoksiin yhdistettynä säveltäjän antamiin ohjeisiin, tai näytelmän käsikirjoitukseen yhdistettynä ohjaajan ohjeisiin. Myös koreografi ja akateemikko Susan Leigh Foster on todennut, että nykyään koreografia terminä mielletään usein tarkoittavan sellaista, joka muodostaa ”suunnitelman tai partituurin ('score'), jonka mukaan liike tapahtuu” (Foster 2011, 2).

Koreografian luomista käsitteleviä tekstejä tarkastellessa huomaa, että ne perinteisesti keskittyvät liikekompositioiden muokkaamiseen erilaisten sääntöjen ja periaatteiden – kuten tilan, energian, liikelaatujen ja ajankäytön – kautta (vertaa Green 2010; Smith-Autard 2010 & Humphrey 1959). Tällaisista

säännöistä muodostuu perinteinen lähestymistapa koreografointiin (Smith-Autard 2010, 10). Näille säännöille ja oppaille vaikuttaa olevan hyvin tärkeää erilaisten oikeiden ja väärin ratkaisujen käsittely ja oppiminen, kuten ohjeistus siitä miten tanssijat tulisi sijoittaa suhteessa toisiinsa, asentoihinsa ja yleisöön mahdollisimman oikeaoppisen lavakuvan muodostumiseksi (esimerkiksi Smith-Autard 2010, 52 & Humphrey 1959, 94-95). Vaikutelmaksi jää, että seuraamalla tarkkoja ohjeita oikeasta ja väärästä, syntyy onnistuneita tanssiteoksia ja koreografioita. Vaikka esityksen kontekstia ja sanomaa painotetaankin tärkeänä syynä luoda koreografiaa (Humphrey 1959, 21), ei näissä teksteissä tarkkaa ohjeistusta oikeasta ja väärästä pohdita useinkaan kovin monipuolisesti eri näkökulmista. Esimerkiksi Humphreyn (1959, 68) mukaan tanssin fraasituksen tavoitteena on tehdä tanssista selkeä katsoa ja ymmärtää, että ”hyvä tanssi pitää muodostaa fraaseista, joilla on tunnistettava muoto”. Perusteluna tälle annetaan, että muuten tanssista tulee katsojalle hämmentävä ja häiritsevä. Tässä ei kuitenkaan ole mietitty sitä vaihtoehtoa, jos tanssin on tarkoituskin olla hämmentävä ja häiritsevä. Silloin Humphreyn mielestä huonon fraasituksen käyttö saattaisi olla täysin perusteltua. Toki tällainen sääntöjen rikkominen vaatii sen, että tietää miten säännöt toimivat (Green 2010, vii). En siis vastusta säännönmukaisuuksien huomiointia ja analysointia – päinvastoin. Vastustan sääntöjen universaalia yleistämistä ja arvottamista kontekstista riippumatta. Toinen suurempi ongelma minulle perinteisessä käsityksessä koreografiasta on painotus ennalta määritellyyn liikekompositioon. Koreografia nähdään siis tarkasti tietynä harjoiteltuna liikekompositiiona, joka esittää ”ajatuksen tai konseptin”, jonka valmistuksessa voidaan käyttää improvisaatiota, mutta joka ei voi sisältää improvisatorisia keinoja (Green 2010, 4 & 8 – 9). Ymmärrän tällaisen tiukkuuden, kun on kyse kompositiokurssin harjoitteesta, mutta taideteoksessa se ei aja asiaansa, vaan rajaa koreografilta paljon työkaluja pois. Etenkin kun koreografian tekeminen määritellään taideteoksen luomiseksi (Smith-Autard 2010, 3), ja itse luominen tunnistettavan ”jonkin” muovaamiseksi (Smith-Autard 2010, 5). Tällöin on mielekkäämpää ottaa käyttöön kokeellinen lähestymistapa ja painottaa tunnistettavuutta. Kokeellisesta lähestymistavasta esimerkkinä toimivat muun muassa erilaiset postmodernit tyylit, joissa ei ole

yhtä tiettyä lähestymiskeinoa, vaan niissä rikotaan edellisten tapojen sääntöjä ja luodaan omia (Smith-Autard 2010, 102 – 103). Perinteisen ja kokeellisen koreografioinnin välistä nostan esille koreografian määritelmässä tunnistettavuuden tärkeäksi elementiksi. Vaikka liikekompositiota ei olisikaan tarkasti määritetty, muodostaa esittämisen kautta koreografia suunnitelmana tunnistettavan teoksen.

Tunnistettavuus rakentuu tarkasti ennalta määrätyn liikekomposition sijaan tarpeellisesta määrästä valintoja. Tämä pohjautuu koreografi Jonathan Burrowsin ajatuksiin. Koreografia on siis ”valintojen tekemistä, sekä valintojen tekemättä jättämistä” (Burrows 2010, 40). Näin tanssiteoksessa jokainen esitetty hetki ”voidaan tulkita valintojen lopputuloksena” (Foster 2011, 4). Valintoja voivat olla vaikkapa koreografian valinta käyttää tiettyä liikettä tai askelkuviota, tanssijan valitsema tapa tulkita liike sekä tähän yhdistetty tapa käyttää ja soittaa musiikkia. Lisäksi ”koreografia on tapa määritellä esitys niin, että se ottaa osittain vastuun esityksen tapahtumista, jolloin esiintyjä on vapaa esiintymään” (Burrows 2010, 105). Tästä seuraten voidaan kysyä luontevasti, ”kuinka paljon koreografiaa tarvitaan” (Burrows 2010, 105). Esimerkiksi valmistaessamme työryhmän kanssa Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio -teoksen alkuosiota määriteltiin siinä tapahtuvat tanssijoiden soolot laadullisten liikevastaparien kautta. Lisäksi jokaisella oli tietty määrä pituudeltaan subjektiivisesti arvioituja lyhyitä ja pitkiä sooloja ennen seuraavaan vaiheeseen siirtymistä. Viimeisenä ohjeena oli muokata sooloja prosessin aikana siihen suuntaan, että ne olisivat toistettaessa suunnilleen samantyyppisiä. Niiden ei kuitenkaan tarvinnut olla täysin samoja tai samanmittaisia. Kuitenkin alku oli videolta tarkasteltuna tunnistettavasti samanlainen eri esityskerroilla, vaikka se ei täysin identtinen ollutkaan. Alun ajatus ja tematiikka tulivat siis esille tarvittavalla määrällä koreografiaa, joka koostui ohjeista. Nämä ohjeet oli valittu monien mahdollisten ohjeiden joukosta, eli ne olivat valintoja minun toimestani koreografina. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö tarkasti määritelty liikekompositio olisi tarpeellinen koreografian keino. Näin oli esimerkiksi Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution puolen välin tienoilla olevassa unisonokohtauksessa, joka olisi ollut lähes mahdoton toteuttaa sellaisenaan

ilman etukäteen tarkasti määrättyä liikekompositiota. Siinä tilanteessa koreografiaan oli tehtävä huomattavasti enemmän valintoja.

Näin ollen kun koreografian ajatellaan koostuvan valinnoista, voidaan ajatella, että nämä valinnat muodostavat suunnitelman. Kun tämä suunnitelma toteutetaan, esitetään esitys. Tämän opinnäytetyön kontekstissa se oli tanssiesitys, mutta koreografiaa voidaan nähdä olevan myös näytelmässä, elokuvassa ja kamppailunäytöksessä, tai jopa liikennettä ohjaavien valojen toiminnassa tai sotilaiden sodan aikaisessa logistiikassa (Foster 2011, 15). Esitetty esitys on aina esiintyjien tulkinta koreografiasta (Hodgens 1988, 62 – 63), jolloin koreografia itsessään jää suunnitelmana taustavaikuttajaksi. Koreografia ja sen toteutus ovat kaksi eri asiaa (Foster 2011, 15). Tämä ei vähennä millään tavalla koreografian arvoa, vaan tarkentaa sen tehtävää ja merkitystä.

2.2 Metodina kriittinen tanssianalyysi

Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio -teos luotiin kriittisen ja analyttisen tarkastelun kautta niin, että pyrimme tarjoamaan katsojalle kehittyvän kaaren, johon katsoja pystyisi peilaamaan omia näkökulmiaan ja tulkintojaan. Tästä syntyi teokseen teema näkökulmista ja näkökulmien laajenemisesta. Tätä toteutettiin hyvin konkreettisilla tavoilla muun muassa ottamalla katsekontaktia yleisöön, vaihtamalla esiintyjien rooleja toistettavassa materiaalissa, improvisoimalla variaatioita käytetyistä liikkeistä ja asettamalla yleisö seuraamaan esitystä teatteritilan jokaiselta suunnalta. Rakenteen lähtökohtana oli liikemateriaali, joka luotiin teosta varten, ja josta muodostettiin teoksen loppukohtaus. Liikemateriaali koostui tanssijoiden duetosta, joka muodostui tanssijoiden toistensa ympäri ja tilassa pyörivistä liikeradoista, sekä fyysisen kontaktin ja painon hyödyntämisestä. Teoksen rakenteessa tarjosimme katsojalle erilaisia variaatioita – omia näkökulmiamme ja tulkintojamme – tästä loppuosioista. Myös teoksen musiikki oli variaatiota lopussa käytetystä J. S. Bachin Preludista soolosellosarjasta no. 4 Es-duuri. Kriittisyyden avulla pyrittiin

löytämään erilaisia tulokulmia ja ominaisuuksia teoksesta, sekä muovaamaan teosta löytöjen avulla kokonaisuudeksi. Kriittinen tarkastelu pyrki siis kehittämään teosta. Lisäksi luova prosessi itsessään oli tarkoitus saattaa tarkastelun alle, jolloin myös työtapoja kehitettiin teoksen mukana.

Kehitin kriittistä työtapaa inspiroituneena tanssipedagogi Diana F. Greenin koreografian oppikirjassaan esittelemästä kriittisen ajattelun mallista. Peruseriaatteiltaan Green kirjoittaa ottaneensa mallia tieteiden tekemisestä, jossa kerätään tietoa, analysoidaan, tehdään kokeita, reflektoidaan ja arvioidaan tuloksia (Green 2010, 5 – 16). Oppikirjan metodeihin siis kuuluu, että annettujen harjoitusten tuloksia – pieniä lyhyitä tansseja ja keskeneräisiä koreografioita – analysoidaan tekijän, opiskelutovereiden ja opettajan toimesta. Mallina käytetään Greenin esittelemää kriittisen ajattelun mallia, jonka hän jakaa analyysiin, reflektioon, integraatioon ja arviointiin (Green 2010, 12 – 13). Analyysissä havainnoidaan tapahtumia ja rakenteita. Reflektiossa havainnoidaan katsojan tuntemuksia ja tulkintoja. Integraatiossa yhdistetään tapahtumat tulkintoihin. Lopuksi arvioinnissa arvioidaan koreografian onnistumista tai tuloksia. Tarkemmin tarkasteltuna tämä malli muistuttaa hyvin paljon Adsheadin tanssianalyysinmallia. Adsheadin malli jakautuu neljään osaan: osatekijöihin, rakenteeseen, tulkintaan ja arviointiin (Adshead ym. 1988, 111 & Lehikoinen 2014, 61). Osatekijöissä tehdään huomioita liikkeestä, tilallisista ratkaisuista, dynamiikoista, tanssijoiden määrästä ja rooleista, visuaalisista ratkaisuista ja äänellisistä elementeistä kuten musiikista. Esille voidaan nostattaa yksittäisiä osatekijöitä tai osatekijöiden joukkoja. (Adshead ym. 1988, 118.) Se vastaa siis Greenin analyysivaihetta tarkennettuna. Rakenteessa keskitytään esityksen muotoon ja osatekijöiden suhteisiin (Adshead ym. 1988, 119). Greenin näkökulmasta kyse on edelleen analyysin osasta. Tulkinnassa keskitytään osatekijöiden ja rakenteiden muodostamiin tulkintoihin (Adshead ym. 1988, 120). Tämä vastaa Greenin reflektiota, mutta Adshead paneutuu Greeniä tarkemmin tulkinnan taustavaikuttajiin kuten katsojan sosiokulttuuriseen taustaan. Arviointivaihe vastaa molemmissa malleissa paljon toisiaan. Green keskittyy arvioimaan onnistumista ennalta annettujen tavoitteiden, sekä koreografian tulkinnan eheyden näkökulmasta, eli

muodostavatko koreografian osat tulkinnallisesti yhtenevän kokonaisuuden (Green 2010, 13 – 15). Adsheadilla arviointi liitetään joko genren ja tyylin antamien ennakko-odotusten toteutukseen tai siihen, kuinka hyvin tanssi ilmaisee tavoiteltua aihetta (Adshead ym. 1988, 121). Nämä erilaiset analyysin vaiheet saattavat ilmetä analysoidessa tarpeen vaatimassa järjestyksessä sekä toimia välillä päällekkäin. Vaiheita ei siis ole tarve seurata tarkassa järjestyksessä (Adshead ym. 1988, 111).

Tältä pohjalta sovelsin näitä analyysin tapoja – erityisesti Adsheadin mallia – koreografisessa prosessissani. Kriittisyys koreografisessa prosessissa esiintyi kriittisenä analyttisyytenä. Tarkastelin teoksesta syntyneitä välivaiheita sekä itse prosessia niin, että pyrin löytämään sieltä erilaisia osatekijöitä, rakenteita ja tulkintoja, joiden perusteella tein oman arviointini kautta valintoja jatkon suhteen. Arviointivaihe toimi tiedon kokoajana ja valintojen tekemisenä, eikä ensisijaisesti niinkään vertailuna jonkinlaisiin ennalta määäämiini tavoitteisiin. Kuitenkin materiaalin ja koreografian työstössä minulle muodostui väliaikaisia tai alustavia tavoitteita. Olen tehnyt muun muassa liikemateriaalin välivaihetta videolta analysoidessani huomion, että materiaalissa painotus on fyysisessä kontaktissa ja pyörimisessä. Lisäksi olen havainnoinut, että koska materiaalin liikkeet ovat vaihtelevia ja monipuolisia, eikä toistoa sillä hetkellä ole hyödynnetty, on tulkintana monotoninen tunnelma. Olen hyödyntänyt tätä jatkotyöskentelyssä rakentamalla tästä monotonisuudesta pohjan, jota on varioitu teoksen eri vaiheissa. Toisena esimerkkinä olen myös analysoinut, että yleisömmme on todennäköisesti länsimaista, joten he ovat luultavasti tottuneet nousevaan draaman kaaren. Tältä pohjalta olen päättänyt rakentaa teoksen rakenteeseen kehittyvää kaarta, joka saavuttaa jonkinlaisen klimaksin ja sitä kautta lopetuksen ja ratkaisun. Näin teoksen abstraktille ilmaisulle pyrittiin synnyttämään selkeyttä. Lähestymistapaa oltaisiin kuitenkin voitu tarvittaessa muuttaa, jos kriittinen tarkastelu olisi tuonut esille jonkin muun lähestymistavan. Pyrin suhteuttamaan arvioinnin aina koreografiaan kokonaisuutena niin, että kaikki valinnat vaikuttavat toisiinsa.

2.2.1 Metodien kriittisyyden aste

Kun asetan kriittisyyden työskentelymetodini oleelliseksi osaksi, saattaa siitä tulla ensimmäisenä mieleen liiallinen itsekriittisyys. Taiteellisen prosessin lukitsevasta itsekriittisyydestä, joka estää luomisen, ei kuitenkaan ole kyse (vertaa Hämäläinen 1999, 204). Kriittisessä analyysissä kriittisyys on työkalu. Kriittinen työtapana ei pyri lähtökohtaisesti saamaan aikaiseksi tiettyä lopputulosta, vaan se tarkastelee kulloinkin tarkkailtavana olevaa kohdetta. Se tuo esille kohteessa olevia asioita, ja vasta arvioinnin jälkeen voidaan todeta, mihin kriittisen analyysin tuloksia käytetään. Lopputulos voi olla jotain sellaista, jota analysoija ei osannut tai halunnut odottaa. Kun siis pyrin yhdistämään kriittisen analyysin koreografian luomiseen, käytin kriittistä analyysia työkaluna, joka toi minulle esiin erilaisia puolia luomastani koreografiasta. Analyysi toi minulle näkyväksi tekijöitä, jotka vaikuttavat koreografian muokkautumiseen prosessin aikana. Analysoin itse koreografiaa tai koreografiasta syntyneitä esityksiä, joka prosessin ollessa kesken oli vielä keskeneräinen välivaihe. Analysoin työtapojani, joilla loin teosta. Näiden kaikkien kolmen – koreografia, esitys ja työtavat – vaikutusta toisiinsa pystyin myös analysoimaan. Pystyn olemaan tietoinen siitä, missä olen prosessissa tällä hetkellä ja mihin suuntaan prosessin hetkessä syntyvät valinnat saattavat johtaa. Mikä tärkeintä pystyn havainnoimaan koreografiasta puolia, joita en siellä välttämättä tajunnut olevankaan. Näin reflektoin prosessia ja syntyvää tuotosta jo sen luontivaiheessa.

Olen määrittänyt kriittisyyden ottamalla vaikutteita muun muassa fenomenologiasta, kriittisestä pedagogiikasta ja kriittisestä teoriasta. Kriittinen pedagogiikka keskittyy varsinaisesti kriittisen toimintamallin opettamiseen opettajan näkökulmasta, kuitenkin kriittiseen pedagogiikkaan liittyvästä keskustelusta haluan nostaa erityisesti seuraavan esille: ”Jos kriittisesti ajatteluun tosiaan on tavoite kriittisesti opetettaessa, progressiivisen tai radikaalin ajattelun sijaan, niin silloin on myönnettävä, että kriittisen prosessin kautta on mahdollista päätyä myös konservatiivisiin ajatuksiin” (Weiner 2007, 67). Tältä pohjalta kriittisyys ei ole kriittisyyttä, jos se jo valmiiksi tähtää johonkin

haluttuun lopputulokseen. Myös fenomenologisesta näkökulmasta elettyjen kokemusten tarkastelu vaatii ennako-odotuksista luopumista ja keskittymistä koettuun hetkeen (Stewart & Mickunas 1974, 26; States 2006, 27), eli kun esitettyä koreografiaa tarkastellaan tällaisena kokemuksena, voidaan sitä lähestyä kriittisesti. Kriittisten teorioiden näkökulmasta yksinkertaistetusti sanottuna ajatuksena on, että yksilöiden ympäristö – erityisesti sosiaalinen ympäristö ja kulttuuri – vaikuttavat heidän käsitykseensä siitä, mikä on totta ja mikä ei. Tällöin kaksi täysin objektiivista älyä keskustelemassa keskenään on vain ideaali, eikä täydellinen objektiivisuus ole käytännössä mahdollista. (McCarthy 1994, 46.) Ihmiset siis kokevat asiat ja tapahtumat eri tavoin omien taustojensa pohjalta. Tämä vaikuttaa erityisesti kriittisen analyysin pohjalta tehtyjen huomioiden arviointiin, eli on oltava tarkka siitä kontekstista, jossa analyysi on tehty. Esimerkiksi Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutiosta oli osuus, jossa toinen tanssija Anna istui selkäni päälle kuin tuoliin, myöhemmin varioimme osuutta niin, että minä istuin Annan selän päälle. Ohjaavan opettajani Heidi Alppirinteen kanssa käymissäni keskusteluissa nousi esille tulkinta siitä, että minun ollessani niin sanotusti tuolina, voidaan penkinä oleminen tulkita toisen tukemiseksi. Annan ollessa istuimena, pystyi tilanteen lukemaan helposti naisen alistamiseksi. Näin suomalaisessa kulttuurissa olevat sukupuoliroolit saattoivat vaikuttaa jonkun tulkintaan siitä, mitä teoksessa tapahtuu.

3 KRIITTINEN TANSSIANALYYSI KOREOGRAFISESSA PROSESSISSA

Yleensä suoria tanssiteosanalyysin keinoja – kuten Adsheadin mallia – käyttää prosessin ulkopuolinen tanssikriitikko (Adshead & Hodgens 1988, 188-190). Tämä on loogista siltä kannalta ajateltuna, että teos tehdään yleensä aina yleisön seurattavaksi, jolloin sen analysoijankin on luontevaa olla luovasta prosessista ulkopuolinen. Kuitenkin myös koreografi ja tanssija joutuvat käyttämään vähintäänkin jonkinlaisia analyysin muotoja – koreografi muokatessaan koreografiaa ja tanssija tulkitessaan koreografiaa (Adshead & Hodgens 1988, 188). Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutio teoksen luomisessa olin itse sekä koreografi että tanssija. Tällainen roolien monimuotoisuus aiheutti omia vaatimuksiaan ja käytännön ratkaisuja kriittisen tanssianalyysin soveltamiselle.

3.1 Analyysin kohteen muotoutuminen

Koska olin prosessissa yksi tanssijoista, huomasin synnyttäväni paljon tietoa prosessista, koreografiasta ja teoksesta käytännössä esittämällä koreografiaa studiossa ja teatterissa sekä muuten harjoittelemalla. Minulle syntyi kehollista tietoa esityksen osatekijöistä, rakenteesta, merkityksistä ja tulkinnoista. Toistot ja harjoitukset kehittivät kokemuksina käsitystäni syntyvästä teoksesta. Minulla oli siis fyysisen tekemisen kautta käytössäni tietoa analyysia varten, jota pelkällä katsojalla ei voinut olla. Toki katsoja voi kokea kinesteettisen empatian kautta ymmärryksen fyysisestä esityksestä, mutta toisen ihmisen varsinaista fyysistä kokemusta ei sellaisenaan pysty kukaan muu ihminen kokemaan (Parviainen 2003, 151). Lisäksi kun ajatellaan, että olemme maailmassa kehomme kautta, eikä havainnoija voi irrottautua kokemastaan maailmasta (Stewart & Mickunas 1974, 64 – 66), niin en koreografitanssijana pystyisi ikinä pääsemään siihen samaan kokemukseen, joka katsojalla on. Eli koska koreografian, tanssijan ja katsojan voidaan kunkin nähdä tulkitsevan ja

analysoivan teosta omista lähtökohdistaan (Hodgens 1988, 61), pystyin hyödyntämään kehollisesti saamaani tietoa Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution analysoinnissa prosessin aikana. Koin kuitenkin, että koska teosta tehtiin esitettäväksi yleisölle, oli minun myös tärkeä jollakin keinolla nähdä teos tai saada siitä palautetta ulkoapäin prosessin aikana analyysini tueksi. Päädyin käyttämään tässä apuna videotallennetta, työryhmän kommunikointia ja assistentilta saamaani palautetta.

3.1.1 Kaksi näkökulmaa: ulkoinen ja sisäinen

Käytin Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution luomisessa hyväkseni paljon videota. Tästä muodostui pääosa ulkopuolisesta näkökulmasta, jonka sain teokseen. Sain myös palautetta assistentiltani hänen tullessaan seuraamaan harjoituksiamme. Assistentilta saatu palaute oli aidommin ulkopuolista palautetta verrattuna videon katsomiseen, sillä toisin kuin minä, hän ei tanssinut teoksessa. Hänen näkökulmansa oli siis aidosti katsojan näkökulma, vaikkakin hän näki teoksen useampia kertoja sen eri vaiheissa ja oli osa työryhmää ja keskustelujäseni. Päädyin kuitenkin käyttämään huomattavasti enemmän videointia verrattuna assistenttini hyödyntämiseen lähinnä aikataulutuksen takia. Pystyin tarkastelemaan videoita helposti omalla aikataulullani.

Kehollinen harjoitusten kautta saatu tieto koreografiasta ja esityksestä toimi sisäisenä näkökulmana teokseen. Sisäisestä näkökulmasta tein sisäiseen tietoon pohjautuvaa analyysia. Teimme harjoitteita tai kokeiluja, ja toteutimme studiossa tai teatterissa osan tai kokonaisuuden työn alla olevasta koreografiasta. Tiesin mitä liikkeitä ja liikeratoja suoritin, millaisia tuntemuksia minulla oli, miten reagoin muihin esiintyjiin, miten muut näyttivät reagoivan minuun ja ylipäänsä mitä tilanteessa tapahtui omasta näkökulmastani. Tämän jälkeen analysoin tämän informaation kautta prosessin sen hetkisiä tuloksia: mitä tein ja teimme, miltä se vaikutti, mitä se aiheutti, miten joku saattaa sen tulkita, mihin suuntaa tästä voisi edetä jne. Tiedostin edelleen tekeväni teosta,

jota katsoja seuraa ulkopuolelta, mutta analysoin sitä tietoa, jota minulla oli harjoitustilanteessa käytössäni ilman videota tai ulkopuolista palautetta.

Tanssiteosta luodessani minun oli tiedostettava, että koreografina näen luotavan teoksen mahdollisesti eri tavalla kuin toinen työryhmän jäsen tai työryhmän ulkopuolinen katsoja. Työstön aikana tehtävässä analyysissä on tiedostettava teoksen tekijöiden omat kulttuuriset ja sosiaaliset taustat, ja että ne vaikuttaa syntyvään tulkintaan (Hodgens 1988, 65 – 68). Taustat näin ollen vaikuttavat kriittisen prosessin kautta tehtyyn arviointiin ja analysointiin. Tarkoituksena ei ollut antaa tämän pysäyttää luomisprosessia, vaan pyrkimyksenä oli hyödyntää kriittistä ja reflektivoivaa osallistujaa. Tällöin tiedostetaan, että ei ole mahdollista saavuttaa täysin ulkopuolista näkökulmaa, mutta siitä huolimatta analysoidessa pyritään vaihtelevaan ulkopuolisen ja sisäisen näkökulman välillä (McCarthy 1994, 81). Käytännössä tämä toteutettiin keskustelemalla, tutkimalla videotallenteita, pyytämällä työryhmän assistenttia seuraamaan ulkopuolelta luotavaa materiaalia ja kuvittelemalla luotua materiaalia ulkoapäin mielikuvissa. Ulkoista ja sisäistä näkökulmaa pyrittiin tarkastelemaan siis monipuolisesti ja samalla hyödynnettiin käytännön tekemisen kautta syntynyttä sisäistä tietoa.

3.1.2 Kommunikaatio: työryhmän kokemusten jakaminen

Prosessissa kommunikaatio työryhmän kesken oli tärkeää, jotta pystyimme vertailemaan kullekin kehollisesti syntyneitä kokemuksia ja tietoja. Huomasin, että koska itse kehitän paljon tietoa kehollisuuteni ja käytännön tekemisen kautta, on itselleni luontevin tapaa jakaa tämä tieto myös tekemisen kautta. Verbaalinen kommunikointi oli tällöinkin tärkeä osa kommunikointia, mutta ei ainoa tapa. Silloin kun kysymys oli puhtaasta aiheiden ja teemojen jakamisesta, oli verbaalinen kommunikointi tärkein kommunikoinnin muoto, vaikka tällöinkin piirsin mielelläni esimerkiksi paperille kuvia selventämään ajatuksiani. Käytännön tekemiseen oli mahdotonta mennä niissä tilanteissa, joissa kukaan muista työryhmäläisistä ei ymmärtänyt, mitä halusin seuraavaksi kokeilla. Silloin

tarvittiin puhdasta puhetta, jotta saatiin jokin lähtökohta tekemiselle. Kuitenkin puheen lisäksi huomasin erittäin tehokkaaksi kommunikointimuodoksi niin sanotun teknisen läpikäynnin, jossa kävimme yhtä aikaa fyysisesti tekemällä ja verbaalisesti puhumalla rakenteita ja aiheita lävitse. Toinen oleellinen fyysisen kommunikoinnin muoto tuli esille duettoliikemateriaalia synnytettyä, jolloin annoin tanssijatyöparini reagoida omiin liikeratkaisuihini orgaanisesti hetkessä. Näin syntyneistä ratkaisuista tehtiin lopullisempia valintoja ilman, että välttämättä määräsin tarkasti toisen liikkeitä, joko näyttämällä niitä kopioitaviksi tai antamalla sanallista ohjetta pitää jokin tietty ratkaisu. Välillä kylläkin annoin myös puhtaasti askelia ja eleitä kopioitavaksi. Kommunikoinnin tärkeys oli hyvin huomattavaa etenkin tällaisessa työryhmää osallistavassa kriittisanalyttisessä lähestymistavassa.

3.1.3 Kehollisten kokemusten ja huomioiden verbalisoinnin hyödyt

Työryhmänä käytimme työskentelyssä erilaisia verbaalisia ja fyysisiä kommunikointimuotoja. Kuitenkin haluan tähän lisätä huomion, jonka tein aina, kun jouduin sanallistamaan teosta tai prosessia jollekulle – erityisesti ulkopuolisille. Esimerkiksi kun puhuin Taideakatemiaan tuottajalle tulevan teoksen teemoista ja käytännön toteutuksesta prosessin aikana, kirkastui minulle selkeämpänä teoksessa ollut näkökulmateema ja yleisönjäsenten omien näkökulmien korostaminen teoksen tulkinnassa ja luonnissa. Toisena esimerkkinä yleisökeskusteluissa – jotka pidimme esitysten jälkeen – jouduin selventämään tiiviiseen muotoon prosessin tärkeimpiä vaiheita, mikä auttoi tämän tekstin kirjoittamisessa, sekä kehitysideoiden ja jatkokysymysten kehittelyssä. Hetket, joissa pakotin itseni verbalisoimaan prosessiani yleisökeskustelussa, harjoituksissa tai kertoessani prosessistani ulkopuolisille, toimivat siis myös tärkeänä analyysinä ja kriittisyyden lähteenä.

Huomasin prosessin aikana, että kriittinen analysointi ryhmässä vaatii verbaalista kommunikointia ja käsitteellistämistä. Tähän syntyi ratkaisuna työskentelytapa, jossa analysoin työskentelyä ja videomateriaalia omalla

ajallani. Näin toin löytämäni asiat ryhmälle varsinaisiin työskentelysessioihin. Koska olin käsitteellistänyt materiaalia ja teoksen kulloistakin vaihetta itselleni omalla ajallani, pystyin olemaan dialogissa muiden työryhmäläisten ideoiden kanssa. Lisäksi otin käyttöön työskentelyymme rauhoittavaksi tekijäksi hetket, jolloin materiaalia luodaan, mutta sitä ei analysoida. Tämä vaati muilta työryhmäläisiltä heittäytymistä tilanteeseen tietämättä tarkkaan, mitä olin kulloinkin ajamassa takaa. He kuitenkin tiesivät saavansa tilaisuuden keskustelulle myöhemmin. Olin myös ilmaissut heille tiedon siitä, että tällaisina luovina hetkinä en pystyisi kommunikoimaan asioita välttämättä selvästi, koska ne eivät olleet vielä itselleni tarpeeksi verbaalisia.

Ryhmän kommunikoinnin tärkeydestä huolimatta tein paljon analyysia itsenäisesti omalla ajallani ilman muuta työryhmää. Työryhmän roolia voisi jälkikäteen kuvailla enemmänkin ideoiden heittelijöinä. Heidän kriittisyytensä tuli esiin sitä kautta, että he ehdottivat omia ideoitaan, kysyivät minulta tarkempia ohjeita, tekivät huomioita työstettävästä materiaalista tai työskentelystä, tai kyseenalaistivat antamiani ohjeita – yleensä niiden selkeyttä tai ymmärrettävyyttä. Aivan prosessin alussa katsoimme improvisoitua materiaalia videolta ryhmänä, sekä aivan prosessin lopulla katsoimme käytännössä jo valmiin teoksen läpimenoa yhdessä videolta. Läpimenoa katsottaessa kommentoimme näkemäämme, ja jokainen pystyi tekemään henkilökohtaisia huomioita omista ratkaisuisistaan ja valinnoistaan. Tässä vaiheessa kyse oli kuitenkin lähinnä yksityiskohtien hiomisesta. Prosessin alussa videoiden katsominen toimi tutustumisena toisiimme ja analysointiin metodina. Käytännössä opetin työryhmälle metodiin kuuluvaa analysointia esimerkin ja osallistamisen kautta. Prosessin alussa olen esimerkiksi huomionut muistiinpanoissani, että työryhmä alkaa oman analyysiesimerkkini mukana analysoimaan samankaltaisia aiheita, joita itse nostin esille. Jos kommentoin liikelaatuja, myös muut tekivät näin. Muilla tavoin prosessin aikana työryhmän kriittisyyttä ja analyttisyyttä esiintyi ideoiden ehdottamisena ja kyseenalaistamisena.

3.2 Analyysin toteuttaminen

Lähdimme työstämään teosta improvisoinnin kautta. Tavoitteenani oli aluksi luoda liikesarja, joka perustuisi selkeästi yhteen ideaan, jotta sitä olisi yksinkertaista lähteä varioimaan. Tämä toimi aluksi perustelunani erilaisille ratkaisuille tanssimisen laadusta ja rakenteesta. Käytimme työryhmänä apunamme videokuvaa työvaiheiden näkemiseksi. Aivan aluksi analysoin videolta syntynyttä materiaalia tanssijatyöparini kanssa, mutta lopulta päädyin koko prosessissa analysoimaan videoita omalla ajallani itsenäisesti. Tähän vaikutti erityisesti työskentelysessioiden lyhyys. Videon katsominen vei paljon aikaa. Tein videon pohjalta muokkaushuomioita liikemateriaalin fokusoimiseksi yhteen ideaan. Alkuperäisissä muistiinpanoissani nousevat erityisesti esille ajatus melko paikallaan olevasta pyörivästä duetosta ilman selkeää etusuuntaa. Tähän olin kehittänyt ratkaisuksi esimerkiksi ensimmäisen liikesarjan suunnissa olevan selkeän diagonaalisuunnan poistamisen sekä parin käyttämisen selkeästi tukena pyörivissä ja työntävissä liikkeissä. Tein siis huomioita ja analyysia hyvin paljon omalla ajallani itsenäisesti koreografina. Työskentelysessioissa teimme muutoksia käytännössä koko työryhmän voimin dialogissa. Halusin tällaista dialogia erilaisten näkökulmien esiintuomiseksi prosessin aikana. Kuitenkin huomioin yhteisestä dialogistamme sen, että koska olimme kaikki yksilöitä, olimme jokainen hieman omassa vaiheessamme luovaa prosessia. Prosessimme oli yhteinen, mutta samaan aikaan jokaisen prosessi oli hänen omansa. Esimerkiksi luodessamme liikemateriaalia variointia varten keskittyivät tanssijatyöparini huomiot paljolti liikeluonnoksen kaaren, rytmien ja vaihtelevuuden muokkaamiseen, vaikka oma tavoitteeni oli luoda vaihtelua vasta myöhemmin.

Jo taiteellisen prosessini alkuvaiheessa minulle korostui huomio siitä, että analyyttiselle kriittisyydelle on löydettävä prosessissa oikea hetki. Totesin, että kriittistä analyyttisyyttä on harjoitettava vasta sitten, kun on ylipäänsä jotain analysoitavaa. Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution luomisprosessissa analyysi rytmittyi työskentelysessioiden väleihin sekä keskusteluihin työryhmän kanssa, kun olimme saaneet kokeiltua jotakin selkeää yksittäistä asiaa tai

kokonaisuutta. Tätä varten valitsin jotain kokeiltavaa, vaikkakin huonommilla perusteluilla tai kokonaan ilman niitä. Tein tällöin tietoisesta kriittisyydestä huolimatta paljon päätöksiä tuntemuksien perusteella intuitiivisesti ilman kunnollisia perusteluja tai analyyssejä. Pohdin olisiko minun pitänyt tehdä vain ja ainoastaan analysoituja ja perusteltuja päätöksiä. Toisaalta kriittisyyden ansiosta pystyin tiedostamaan nämä hetket, ja palaamaan niihin myöhemmin. Lisäksi koska koreografointi aina vaatii jonkinlaisen analyttisen ratkaisun valintojen tekemiseksi (Adshead & Hodgens 1988, 188), voidaan nähdä että toteutin myös intuitiivisilla ratkaisuillani jonkinasteista kriittistä analyysiä. Kokeilujen jälkeen pystyin analysoimaan kokeiltua, ja mahdollisesti löytämään sieltä perustelut ratkaisuille. Jos perusteluja ei löytynyt, saatettiin osuus jättää sellaisekseen tai poistaa, kunnes se selkenisi prosessin edetessä. Esimerkiksi teoksen rakennetta työstettäessä tämä oli erittäin oleellista. Teimme erilaisia rakennekokeiluja ja ehdotuksia, minkä kautta rakenteen merkitykset alkoivat selventyä. Alussa olleet soolot olivat itsenäisiä, mistä tuntui luontevalta siirtyä katsekontaktin ottamiseen muihin esiintyjiin ja lopulta tilan kautta jopa yleisöön. Esiintyjien fokuksen aukeaminen itsestä ympäristöön oli koreografian intuitiolla tehty valinta, mutta kriittisen analyysin kautta tuli näkyväksi, kuinka esimerkiksi tilassa liikuttaessa oli pidettävä edelleen fokusta muihin esiintyjiin, jotta aiemmin teoksessa kehitetty vaikutelma yhdessä tekemisestä esiintyjien välillä ei katoaisi. Intuitiivisia valintoja siis tehtiin, jotta päästiin teoksessa analysoitavaan vaiheeseen. Tällaiset valinnat voitiin kuitenkin muuttaa tai poistaa analyysin seurauksena. Lisäksi jos analyysissä ei noussut esiin tekijöitä, jotka olisivat puoltaneet asioiden muuttamista tai poistamista, en kokenut tarvetta väkisin muokata teosta. Tärkeimpänä huomiona tässä oli, että kriittinen analyysi toi minulle esiin teoksen aiheita, teemoja ja osatekijöitä – kuten näkökulmien aukeaminen, esiintyjien suhteet toisiinsa ja yleisöön, suuntien ja sijaintien merkityksiä, liikelaatujen vaikutusta liikkeen selkeyteen jne. Jos jokin ei tukenut syntyviä aiheita ja teemoja tai jos aiheet ja teemat eivät tukeneet toisiaan, tehtiin muutoksia.

Esimerkkinä aiheiden ja teemojen vahvistamisesta huomasin prosessin toiseksi viimeisellä viikolla videotallenteista, että en ollut kommunikoinut työryhmälle

kaikkea oleellista liittyen kunkin oman materiaalin ja kaaren kehittelyyn teoksen kokonaiskaaren mukana. Koska olin prosessissa esiintyjänä sisällä, oli minulla valtava määrä tietoa teoksen rakenteesta ja kehitysratkaisuista yksilötasolla. Tiesin jo rakenteen ja kohtausten merkityksiä vaikkakaan en ollut niitä välttämättä loppuun asti sanallistanut. Jouduin siis vasta ennen viimeistä harjoitus- ja esitysviikkoa selventämään ja tarkentamaan nämä asiat työryhmälle. Kyseessä oli fokuksen muuttaminen ja pienien tekijöiden muokkaus sekä tarkennus, jotta teoksen ydinaiheet selkeytyivät kaikille muillekin kuin vain itselleni. Teoksen oleelliset aiheet olivat fokuksen avaus itsestä muihin, yleisöön ja tilaan teoksen aikana. Henkilökohtaisella tasolla kullakin oli kahden liikelaatuparin ääripäiden ja muusikolla kahden äänellisen ääripään kautta oma näkökulma teokseen, jonka merkitystä en ollut tarpeeksi vahvistanut. Huomasin videolta teosta kriittisesti analysoidessani, että se oli jäänyt muilla vain teoksen alussa olevien soolojen työkaluksi, vaikka itse työskentelin laatuparini kanssa enemmän tai vähemmän koko teoksen ajan. Tajusin kriittisyyden kautta tässä vaiheessa selventää, että teoksen kehittyvä kaari nojaa hyvin vahvasti jokaisen esiintyjän omien laatuparien kehittelyyn, mikä synnytti lopulta valmiissa teoksessa tärkeää merkityksellisyyttä teoksen kehittyvälle kaarelle.

Kriittisen analyysin tarkoitus ei ollut prosessin aikana tekemällä tehdä muutoksia. Sen oli tarkoitus tuoda esille teoksen aiheet ja teemat, joita en tekijänä välttämättä automaattisesti aina huomannut, jolloin pystyin valitsemaan mitä aiheita ja teemoja halusin vahvistaa tai tukea. Esimerkiksi prosessin puolella välissä huomasin analyysini kautta, että loppukohtauksessa esiintyjien asemoinnista johtuen muusikko jää erilliseksi tanssijoista. Halusin kuitenkin, että lopussa kaikki esiintyjät ovat selkeästi yhdessä samassa tilanteessa, koska teoksen kokonaiskaari sisälsi teeman avautumisesta yksilöistä ryhmään ja tilaan. Muokkasimme näin ollen materiaalia. Siirsimme muusikon tilan keskelle, sekä tanssijat tanssimaan muusikon ympärille ottaen välillä kontaktia ja fokusta muusikkoon.

4 PROSESSIN JÄLKEISIÄ IDEOITA JA KYSYMYKSIÄ

Prosessiin jälkeen tarkasteltuna nousivat tärkeimpinä jatkokehitysajatuksina esille erityisesti kolme erillistä teemaa. Ensimmäinen on videon käytön tarkastelu prosessissa, ja kuinka työskentely voisi onnistua ilman sitä. Toisena teemana kohosi ryhmätyöskentelyn vahvistaminen. Kolmantena ja kriittisen analyysin kannalta tärkeimpänä jatkokehityspohdintana erottui selkeästi kysymys siitä, kuinka kriittisyyden voisi laajemmin ottaa käyttöön heti prosessin alusta lähtien.

4.1 Miten onnistuisi työskentely ilman videota?

Koska käytin Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution luomisessa hyväkseni paljon videointia, on mielenkiintoista lyhyesti pohtia, kuinka kriittisanalyttinen työskentely olisi mahdollista ilman videota silloin, kun myös koreografi on esiintyjä. Videon kanssa työskentelyssä on huomioitava, että voidaanko sen kanssa aina työskennellä, tai halutaanko sitä aina käyttää. Mahdollisuuksia saattavat rajoittaa rahalliset tekijät, välineiden puute tai harjoitusajan vähäisyys. Synnyttävä teos voi olla myös konseptiltaan sellainen, että sitä on hyvin vaikea kuvata hyödyllisesti tai järkevästi. Toisaalta voidaan myös kyseenalaistaa videon käyttö kokonaan, jos halutaan työskennellä vain esiintyjien sisäisestä perspektiivistä käsin. Mainitsin edellisissä luvuissa kuinka itse esiintyjänä ja koreografina synnytin prosessissa tietoa kehollisesti tekemisen kautta. Lisäksi olen käsitellyt erilaisten sosiokulttuuristen taustojen vaikutusta kriittisyydessä. Näin ollen työskennellessä ilman videota, tulee työryhmän kommunikoinnista erittäin tärkeää. Jotta voidaan hyödyntää analyysia ja kriittisyyttä, tarvitsee kaikkien jakaa prosessissa synnyttämänsä tieto muiden ryhmäläisten kesken. Tämä taas vaatii asioiden sanallistamista ja keskustelua tai muunlaista kommunikaatiota ryhmäläisten välillä. Jos siis lähtisin kokeilemaan kriittistä työskentelyä ilman videota, aikatauluttaisin harjoituksiin reilusti aikaa keskustelulle. Lisäksi harjoitusten aikana voitaisiin

suorittaa niin sanottuja teknisiä läpimenoja, joissa yhdistyvät fyysinen tekeminen ja verbaalinen kommunikaatio. Teknisessä läpimenoissa käydään koreografiaa läpi fyysisesti tekemällä samalla vahvistaen läpimenoa antamalla verbaalisia ohjeita ja keskustelemalla tekemisen aikana. Näin voitaisiin yrittää löytää käytännössä prosessissa olevia tärkeitä tekijöitä.

4.2 Ryhmätyöskentelyn vahvistus

Jälkikäteen tarkasteltuna jäin pohtimaan oman itsenäisen analyysini ja ryhmätyöskentelyn suhdetta. Etenkin, koska en esimerkiksi liikemateriaalia luodessa antanut aina tarkkoja suoritettavia liikkeitä, olisi ollut mahdollisesti hyödyllistä, että toinen tanssija olisi nähnyt omaa suoritustaan videolta. Näin hän olisi oletettavasti voinut kehittää omaa materiaaliaan helpommin itsenäisesti, sekä myös ehdotusten ja tarjousten tekeminen hänen toimestaan olisi luultavasti ollut helpompaa. Annettujen kopioitavien liikkeiden sijaan liikemateriaalin luonnissa oli usein kyse enemminkin antamistani tehtävistä, joilla muokattiin alun perin duetoksi luotua pohjamateriaalia, vaikkakin myös ennalta määrättyjä liikesarjoja synnyttiin esimerkiksi unisonokohtaukseen. Tanssijan lisäksi muusikko olisi varmasti saanut enemmän irti analyttisyydestä, jos hän olisi ehtinyt ulkopuolisena tarkkailijana kuunnella improvisatorisesti synnytettyä musiikkia suhteessa tapahtumiin. Toisaalta koin projektin johtajana ja koreografina erittäin hyödylliseksi, että olin yhteistyöskentelyn välissä selkeyttänyt omia ajatuksiani analysoimalla. Näin pystyin ohjailemaan prosessia vapautuneemmin ja selkeämmin, sekä myös vastaanottamaan paremmin muiden työryhmäläisten ideoita. Jonkinlaisena kompromissina tämän tapaisesta työskentelystä voisin siis jatkossa kokeilla pidempiä työskentelysesseioita, joiden aluksi voitaisiin katsoa viime kerran tuloksia videolta ja tämän jälkeen analysoida niitä ryhmänä. Sessioiden väleissä voisin valmistautua koreografina keskusteluprosessiin käymällä materiaalin läpi ensin itsenäisesti. Prosessin loppuvaiheessa, kun syntyvästä teoksesta tehdään jo läpimenoja, voitaisiin videotallenne katsoa ryhmänä heti läpimenon jälkeen.

Ryhmätyöskentelyssä myös assistentin käyttöä olisi voinut vahvistaa. Tämä olisi vaatinut erilaista aikataulutusta ja työnkuvien erilaista määrittämistä. Aikataulutuksen kannalta assistentin olisi tarvinnut osallistua harjoituksiin useammin, ja harjoituksissa olisi tarvittu enemmän aikaa keskustelulle assistentin kanssa. Lisäksi assistenttia olisi voinut hyödyntää aktiivisempina kommentoijana ja ehdottajana, kuin mitä nyt tehtiin. Tällaisen keskustelun olisi siis voinut limittää luovan prosessin harjoitteiden sisään. Tämä olisi vienyt assistentin roolia vahvemmin kyseenalaistavan dramaturgin suuntaan, jolloin hän olisi toiminut vahvemmin kysyjänä, kommentoijana ja ehdottajana. Tällöin assistentista voisi puhua ennemminkin termillä tanssidramaturgi, joka toimisi luovassa prosessissa koreografian selkeänä työparina. Tällainen toimintatapa olisi mahdollisesti vahvistanut myös entisestään kriittisen analyysin hyödyntämistä, koska dramaturgi olisi voinut toimia selkeästi kriitikkona prosessin aikana.

4.3 Kriittinen asennoituminen tavaksi prosessin alusta alkaen

Kriittisyyden voisi pyrkiä upottamaan vielä selkeämmin koko luomisprosessin osaksi, kuin mitä Kaleidoskooppi ja Rubikin kuutiota luodessani tein. Esitysten jälkeisissä yleisökeskusteluissa nousi esille kysymys työtavoistamme ja oliko meillä jonkinlaista kriittisen prosessin kaavaa työskentelyssämme. Eräänlaista työskentelysession rakennetta olin alun perin suunnitellut kokeilevani, mutta se tuntui prosessin näkökulmasta liian kahlitsevalta ja kriittisen analyysin näkökulmasta toissijaiselta, joten jätin sen kokeilematta. Tajusin kuitenkin tästä yleisökysymyksestä seuranneesta pohdinnastani, että prosessin valmisteluvaihe oli keskittynyt kriittisyyden määrittämiseen ja analyysin tapojen etsimiseen. Toisaalta tämä oli tavoitteenikin. Nyt kun olen saanut kriittisen analyysin määrittelyn alulle omassa taiteellisessa prosessissani Kaleidoskooppi ja Rubikin kuution työprosessin avulla, voisikin olla mielenkiintoista jatkaa kysymyksellä, että minkälainen valmisteluprosessi tarvitaan kriittiseen työskentelyyn. Miten jo prosessin alussa voisi käyttää selkeämmin kriittistä analyysia varsinaisen käsiteltävän teeman löytämiseksi? Näin voitaisiin

aktiivisesti etsiä myös työskentelymuotoa prosessin kautta. Miten siis kriittisyys toimisi jo aiheen valinnassa ja muodostamisessa? Kuinka koko prosessissa ensimmäisestä ideasta esitysten loppuun viemiseen asti voisi käyttää hyväkseen kriittistä analyysia? Tällainen tutkiskelu voisi muodostaa jatkoprojektin tässä opinnäytetyössä olleelle koreografiselle prosessille.

LÄHTEET

Adshead J.; Birginshaw V. A.; Hodgens P. & Huxley M. 1988. Chapter 6: Skills and concepts for the analysis of dance. Teoksessa Adshead J.; Birginshaw V. A.; Hodgens P. & Huxley M. *Dance Analysis: Theory and practice*. USA: Oxford University Press, 108 – 122.

Adshead J. & Hodgens P. 1988. Chapter 10: Further applications for dance analysis in theory and practice. Teoksessa Adshead J.; Birginshaw V. A.; Hodgens P. & Huxley M. *Dance Analysis: Theory and practice*. USA: Oxford University Press, 181 – 192.

Burrows J. 2010. *A Choreographer's Handbook*. Iso-Britannia: Routledge.

Foster S. L. 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Iso-Britannia: Routledge.

Green D. F. 2010. *Choreographing From Within: Developing the Habit of Inquiry as an Artist*. USA: Human Kinetics.

Hodgens P. 1988. Chapter 4: Interpreting the dance. Teoksessa Adshead J.; Birginshaw V. A.; Hodgens P. & Huxley M. *Dance Analysis: Theory and practice*. USA: Oxford University Press, 60 – 89.

Humphrey D. 1959. *The Art of Making Dances*. Barbara P. (toim.) Iso-Britannia: Dance Books.

Hämäläinen S. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista: kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu.

Lehikoinen K. 2014. *Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita*. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu.

McCarthy T. 1994. Part I: Philosophy and Critical Theory: A Reprise. Teoksessa Hoy D. C & McCarthy T. *Critical Theory*. Yhdysvallat: Blackwell, 5 – 100.

Parviainen J. 2003. "Kinaesthetic Empathy" teoksessa *Dialogue and Universalism*, Vol. XIII No 11–12/2003, 151–162.

Smith-Autard J. M. 2010. *Dance Composition Sixth Edition*. Iso-Britannia: Methuen Drama.

States B. O. 2006. *The Phenomenological Attitude*. Teoksessa Reinelt J. G. & Roach J. R. (toim.) *Critical Theory and Performance Revised & Enlarged Edition*. Yhdysvallat: The University Press Michigan, 26 – 36.

Stewart D. & Mickunas A. 1974. *Exploring Phenomenology: A Guide to the Field and It's Literature*, 2nd edition 1990. Yhdysvallat: Ohio university Press.

Weiner E. J. 2007. *Critical Pedagogy and the Crisis of Imagination*. Teoksessa McLaren P. & Kincheloe J. L. *Critical Pedagogy: Where Are We Now?*. Yhdysvallat: Peter Lang Publishing, 57 – 78.