



VARJOA MINUSTA

- MIELEN LIIKKEISTÄ LIIKEKIELEKSI -

Teksi koreografisen prosessin lähtökohtana

Opinnäytetyö

Matilda Palomäki

Tanssinopettajan koulutusohjelma

Tanssinopettaja (AMK)

Hyväksytty ____ . ____ . ____ _____

Varjoa minusta
- mielen liikkeistä liikekieleksi -
Teksti koreografisen prosessin lähtökohtana

Opinnäytetyö

Matilda Palomäki

Savonia-ammattikorkeakoulu
Musiikki ja tanssi

Tanssinopettajan koulutusohjelma

Opinnäytetyön ohjaus: Paula Salosaari

15.4.2010

Savonia-ammattikorkeakoulu
Musiikki ja tanssi
Tanssinopettajan koulutusohjelma

PALOMÄKI, Matilda. 2010. *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi. Teksti koreografisen prosessin lähtökohtana.*

Tanssinopettajan (AMK) tutkinnon opinnäytetyö, projektin (12 op.) kirjallinen työ 66 sivua + 5 liitettä (sis. DVD-levyn).

Tiivistelmä

Opinnäytetyöprojektissa tutkitaan tekstin käyttöä koreografian lähtökohtana. Työ koostuu tanssiesityksestä, prosessia käsittelevästä raportista, ja sähköisestä portfolioista, josta voi seurata työn tuloksia. Tekijä tutkii teoksessaan, voiko koreografiaa tehdä pelkän tekstin pohjalta. Kirjoituksessa käsitellään prosessin kuvauksen lisäksi liikkeen kehittelyä, tanssinotaatiota, ohjaajan roolia ja metodin toimivuutta.

Teos lähti liikkeelle valmiin koreografian ylöskirjaamisesta syksyllä 2008. Koreografi antoi valmiin tanssikirjoituksensa kahdelle tanssijalle, jotka eivät olleet nähneet kirjoitusta koskevaa sooloa. Tanssijat tekivät tanssisommitelmat yksin ilman ohjausta tekstin ohjeiden perusteella. Tulkinnoista koottiin tanssiteos, joka esitettiin Kuopiossa keväällä 2010. Olennaista oli havainnoida, miten tämä luomisentapa toimii, tuleeko tanssiin sisältöä ja miten liike muuttuu. Tekijä käsittelee tutkimuskysymyksiään havainnoimalla prosessia ja perehtymällä aiheita tukevaan kirjallisuuteen.

Prosessi avasi koreografian ajatusmaailmaa ja osoitti, että teksti on kiinnostava työväline tanssin luomiselle. Koreografian eteenpäinvieminen ilman elävää mallia antoi tanssijoille tilaa löytää oman tapansa liikkua. Kun antaa tanssijoitten tulkita tanssia sanallisten liikekoodien kautta, koreografille tutusta liikkeestä voi muodostua uuden näköistä.

Tanssia ikään kuin kierrätetään – vanhasta luodaan uutta. Liikkeen sanallistaminen on kuitenkin hyvin haastavaa ja liikkeen sisällöstä voi tulla köyhempää kuin vapaasti työtetyssä liikkeessä. Sisällön syntyminen tekstin kautta ei ole kuitenkaan mahdotonta.

Tekstin käyttö on siis hyvä lähtökohta, mutta koreografian teosta tulee rikkaampaa, kun koreografille ei aseteta liian tarkkoja rajoja. Tämä opinnäytetyö tuo esille kyseisen metodin hyötyjä ja haittoja.

Avainsanat: koreografia, tanssikirjoitus, tulkinta, tanssin kierrättäminen

Savonia University of Applied Sciences
Music and Dance
Degree Programme in Dance teachers

PALOMÄKI, Matilda. 2010. *Shadow from me – from the movement of mind to body language. Text as a baseline for choreographic process.*

The thesis work for Bachelor of Dance teachers` degree, project (12 credit units) written part 66 pages + 5 appendix (including a DVD).

Abstract

The thesis project investigates the use of text as a baseline for choreography. The thesis consists of dance performance, process-report and digital portfolio, where you can follow the results of this work. This work investigates if choreography can be made by using only text. Writing includes description of the process and thoughts about movement development, dance notation, role of the mentor and functionality of the method.

The work started in autumn 2008 by writing down a complete choreography. Dancers, who had not seen the original solo, were given the complete dance text. Dancers made combinations alone just using instructions with the text. From those interpretations the performance was collected in Kuopio in spring 2010. The most relevant thing was to observe how this way of creating performance works, comes there any contents to the movement and how does the movement change. The author researches these questions by observing the process and getting acquainted with literature, which supports this subject.

The process expanded the choreographer's mind and pointed out that text is an interesting tool for creating dance. Without a living example, dancers have more freedom to find their own way of moving. When dancers are let to interpret dance on ground of the verbal movement code, choreographer can find out something new from the movement which is already familiar to her. Dance can be as if recycled – something new is created from old. Verbal description of the movement is challenging and content of the movement can become poorer than the movement which you can freely work out. So using text in choreography is a good baseline, but choreography can be richer if there is not too much bounders. This thesis brings out the benefits and detriments of this method.

Key words: Choreography, dance notation, interpretation, recycling of the dance

Sisällys

1	JOHDANTO	4
2	MITÄ ON KOREOGRAFIA?	6
2.1	Koreografiasta	6
2.2	Koreografisia menetelmiä	7
2.2.1	<i>Improvisaatio koreografisena menetelmänä</i>	7
2.2.2	<i>Lähtökohtana liike</i>	8
2.2.3	<i>Henkilökohtaisuus</i>	9
2.2.4	<i>Teksti koreografisena lähtökohtana</i>	9
2.3	Minä koreografina	10
2.4	Kirjoituksesta inspiroituneita	12
3	TANSSIN KIRJOITTAMISESTA	15
3.1	Tanssin sanallistaminen.....	15
3.2	Tanssinotaation historiaa	16
3.3	Miten minä kirjoitin teosta <i>Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi varten?</i>	18
4	TEOKSEN RAKENNUSPALASET	21
4.1	Pohjapiirustus – soolo	21
4.2	Teoksen perustus – teksti	23
4.3	Rakennusmiehet – tanssijat.....	24
4.4	Teoksen kehykset – musiikki	25
4.5	Viimeistely	26
5	TEOKSEN RAKENTEESTA	29
5.1	Musiikillinen lähtökohta teoksen rakenteelle	29
5.2	Kirjoitus lähtökohtana teoksen rakenteelle.....	30
5.3	Draamallinen rakenne tanssiteoksessa.....	31
6	PROSESSIN KUVAUS	34
6.1	Lähtölaukaus	34
6.2	Tanssista sanoiksi – liikekielestä mielen liikkeiksi.....	34
6.3	Sanoista tanssiksi – mielen liikkeistä liikekieleksi	35
6.4	Kaksi tulkintaa – yksi esitys.....	36
7	HARJOITUSPROSESSI	38
7.1	Osa 1.	38
7.2	Osa 2.	40

7.3 Osa 3.	41
7.4 Tanssijoiden kokemuksia prosessista	42
8 YLEISÖN SILMILLÄ.....	46
8.1 Demonstraatio kahdesta eri tulkinnasta	46
8.2 Katsojan näkökulmasta	47
8.3 Palaute	48
9 LÖYTÖRETKEN ÄÄRELLÄ.....	51
9.1 Yhdestä tutkimuskysymyksestä useisiin ajatuksiin	51
9.2 Miten kirjoittaa tanssia?	51
9.3 Ajatuksia liikkeen sisällöstä	53
9.4 Tanssin kierrättäminen	56
9.5 Tanssin uudelleen käyttö opettajan arkeen	57
10 POHDINTA	60
LÄHTEET	62
LIITTEET.....	65

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on projekti, jonka tuloksena syntyi *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* teos. Kokonaisuuteen kuuluu taiteellisen prosessin lisäksi raportti tehdystä työstä ja metodin käytettävyydestä sekä sähköinen portfolio, josta voi seurata liikkeen muuttumista prosessin aikana. Tämä on opinnäytetyöni kirjallinen osuus, eli raportti tehdystä työstä ja metodin käytettävyydestä. Teoksen synnyn ja sisällön raportoinnin lisäksi pohdin muun muassa, voiko tekstiä käyttää koreografian pohjana ja voiko tanssia niin sanotusti kierrättää. Voiko minulle loppuun pureskellusta liikkeestä syntyä jotain uutta, kun katson liikettä toisten silmin?

Opinnäytetyöprosessin myötä syntyneen tanssiteoksen pohjana käytin itselleni koreografioimaani sooloa. Kirjoitin soolon ylös niin selkeästi kuin pystyin, mutta kuitenkin omin sanoin. Annoin kirjoituksen kahdelle tanssijalle, jotka eivät olleet nähneet kyseistä koreografiaa. Tekstin pohjalta tanssijat tekivät omat sommitelmat juuri niin kuin he kirjoituksen liikekoodit ymmärsivät lisäämättä koreografiaan niin sanotusti omaa liikettä tekstin ulkopuolelta. Jaoin soolon kolmeen osaan, ja tanssijat työstivät tekstejä osa kerrallaan. Kun osa oli valmis, kuvasin tulkinnan videokameralla. Tanssijat työskentelivät yksin ilman ohjaustani. He eivät myöskään saaneet nähdä toistensa sommitelmia eivätkä keskustella aiheesta keskenään, jotta eivät vaikuttaisi toistensa tulkintoihin. Kun kaikki kolme osaa olivat valmiit, kokosin tanssijoiden tulkinnoista kokonaisuuden, joka esitettiin ensimmäistä kertaa torstaina 25.2.2010 Kuopiossa Sotkun teatteritiloissa. Esityksen tarkoituksena oli demonstroida, mitä voi saada aikaan käyttämällä tekstiä koreografian lähtökohtana ja miten eri tavalla kaksi tanssijaa tulkitsi saman tekstin. Tämä opinnäytetyöni taiteellinen osio ei ole kuitenkaan projektin tärkein osa, sillä esitys oli hyvin raaka, jotta sen tutkiva ote ei kärsisi. Arvokkainta on tämän koreografisen prosessin kuvaaminen ja sen herättämien oivallusten purku. Lähtökohtaisesti minua kiinnostaa, minkälaista tanssia syntyy pelkän tekstin avulla ilman ohjausta ja mielikuvia. Prosessin aikana heräsi paljon ajatuksia, ja pohdin työssäni muun muassa, tuleeko tanssiin sisältöä, kun sen teke pelkkien liikeohjeiden perusteella.

Opinnäytetyöni alkoi soolon teolla syksyllä 2008 ja valmistui keväällä 2010. Tanssikirjoitukseni syntyi kevään ja syksyn 2009 aikana, tanssijoiden harjoitukset alkoivat tammikuussa 2010 ja taiteellinen tuotos esitettiin helmikuussa 2010. Haastavalta tuntuvasta aiheesta alkoi kummuta paljon ajatuksia ja ideoita, joita voisin esimerkiksi tulevana tanssinopettajana käyttää. Muun muassa näitä ideoita ja oivalluksia avaan tässä raportissa.

Raportin ensimmäinen luku on johdanto. Toisessa luvussa kuvaan erilaisia koreografisia menetelmiä ja kerron itsestäni koreografina. Kolmannessa luvussa mainitsen eri tanssinotaatiomenetelmiä ja kerron omasta tavastani kirjoittaa. Neljännessä luvussa kirjoitan teokseen vaikuttaneista tekijöistä, kuten soolostani, tanssijoista, musiikista ja kirjoituksesta. Viidennessä luvussa kerron niistä rakenteen muodostamisen menetelmistä, joita käytin tehdessäni esitystä *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi*. Kuudennessa luvussa kuvaan prosessin kulkua opinnäytetyön idean syntymisestä valmiiseen esitykseen asti. Seitsemännessä luvussa kirjoitan harjoitusprosessista ja tanssijoiden kokemuksista sekä pohdin ohjaajan roolia. Kahdeksannessa luvussa kuvaan valmista esitystä ja referoin yleisön palautetta. Yhdeksänten lukuun olen koonnut niitä oivalluksia, joita työ minussa herätti. Puhun muun muassa tanssin kierrättämisestä ja sanallistamisen tärkeydestä. Viimeisessä luvussa pohdin, mitä tämä opinnäytetyö on minulle opettanut ja miten soveltaisin tätä metodia tulevissa koreografioissa.

2 MITÄ ON KOREOGRAFIA?

2.1 Koreografiasta

Tyhjentävää määritelmää sanalle koreografia on tuskin olemassa, vaan kukin koreografi korostaa oman työskentelynsä kannalta merkittäviä tekijöitä ja arvoja. Sana koreografia ei ole myöskään käsitteenä yksiselitteinen, vaan määritelmissä löytyy pieniä vivahte-eroja. Toiset puhuvat kompositiosta toiset koreografiasta, ja jotkut molemmista samana asiana. Joillekin koreografia on valmiiksi pureskeltua liikemateriaalia ja joillekin kompositio tarkoittaa prosessinomaista tanssin luomista johon voi vaikuttaa muutkin kuin pelkkä koreografi. (Hämäläinen 1999,30.) Minulle koreografia tarkoittaa sekä valmista teosta että sen työstämisprosessia, ja siksi käytän tätä minulle tutumpaa sanaa työssä kuin työssä, on se sitten minun yksin suunnittelemani tai yhdessä tanssijoiden kanssa sommiteltu.

Tanssin koreografointi on tanssin suunnittelua ja muotoilua tekoprosessin aikana. Koreografinen prosessi on luova tapahtuma, jossa yhdistyvät suunnittelu ja tavoitteellisuus sekä toisaalta spontaanius ja hetkessä tekeminen. Koreografioinnissa toteutuu ”suunnittelun ja odottamattoman välinen vuorovaikutus, josta koreografian muoto syntyy.” (Hämäläinen 1999, 31.) Koreografian tekotapoja on lähes yhtä monia kuin tekijöitäkin. Toiset suunnittelevat kaiken valmiiksi ennen koreografian eteenpäinviemistä, toiset lähtevät työstämään teosta hetkessä esimerkiksi antamalla tanssijoille liikkeellisiä tehtäviä. Yhdet inspiroituvat musiikista, jotkut taas työstävät teosta oman kehokokemuksensa perusteella. Mahdollisuuksia on monia ja uusia koreografisia lähtökohtia etsitään ja löydetään jatkuvasti. *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* koreografia syntyi kirjoituksen pohjalta.

Koreografointi, tanssin luomisen prosessi, on kaiken esittävän taiteen perusta. Koreografia voi olla yksiselitteinen askelkuvio tai jopa hyvinkin väljä improvisaatio, mutta senkin taustalla on yleensä joitakin tanssijan asettamia periaatteita ja tanssijoiden välisiä sopimuksia. Perinteisesti koreografi on ollut yksinäinen auktoriteetti, nykyään on tavallisempaa toimia luomisprosessissa eriasteisessa yhteistyössä. (Sarje, Halonen, Pakkanen 1998, 15).

Koreografia on helppo selittää liikesommitelmana ja koreografiointi liikkeiden suunnitteluna. Koreografia ja tanssi ovat minulle kuitenkin paljon syvällisempiä käsitteitä kuin pelkkä kuvaus kehon liikkeestä. Tanssiessani liike kumpuaa sisältä ja tunne näkyy kehossa, ja siksi väitän, että koreografia on paljon muutakin kuin liikkeen keksimistä ja järjestelemistä. Tanssissa liike on tapa ilmaista jotain aihetta. Koreografiassa tuodaan liikkeitä ja aiheet isompana kokonaisuutena esiin: visuaalisena ja kehollisena ilmaisuna. Koreografian lähtökohtana voi olla esimerkiksi poliittinen kannanotto, arkinen asia, sisäinen tunne tai vain halu liikkua. Marjo Kuusela (1998) kiteyttää koreografian näin:

Koreografian taas ymmärrän tanssiliikkeiden ja inhimillisen läsnäolon luovaksi järjestyksi. Koreografian instrumenttina on ihmiskeho, jonka liikkeillä saatetaan toteuttaa suunnattomasti asioita monista muistakin syistä kuin tanssin tarpeista: ilmaista tunteita ja tarpeita eleillä, tehostaa puhetta, liikkua paikasta toiseen, tehdä työtä, lyödä, rakastella. Tanssitaide on omaksunut kaikki nuo kehon liikkeet: arjen työt, käsikämmän, lapsen noston ja luonut niistä ruumiin teatteria, erilaisia syntyneitä liikkeellisen toiminnan muotoja, joita se järjestelee haluamallaan tavalla, rationaalisesti tai irrationaalisesti. (Kuusela, 1998, 24).

2.2 Koreografisia menetelmiä

Luovaan työprosessiin kuuluu etsiminen, pohtiminen, löytäminen, rakentaminen sekä harjoittaminen. Jotta prosessin saa aloitettua, on hyvä valita, millä tavalla ja mistä lähtökohdista alkaa työstää teosta. Esityksen lähtökohdat voivat kummuta musiikista, kuvasta, tilankäytöstä, draamallisesta jännitteestä tai vaikka persoonista. Koreografiaan vaikuttaa myös se, mihin kokonaisuuteen se on tehty: onko se osa teatteria, musikaalia tai vaikka musiikkivideota. Tässä työssä puhun kuitenkin koreografiasta omana taiteen muotonaan, tanssiteoksena irrallisena muista määreistä. Seuraavassa mainitsen lyhyesti muutamia koreografisia menetelmiä, joihin kirjallisuutta lukiessani useinten törmäsin. Valitsin nämä lähtökohdat myös siksi, että olen itse ollut mukana koreografioissa, joissa teoksia on työstetty seuraavilla tavoilla.

2.2.1 Improvisaatio koreografisena menetelmänä

Minusta sanaa improvisaatio kuvaa parhaiten ajatus hetkessä luomisesta sekä sana suunnittelemattomuus. Improvisaatio kumpuaa tekijänsä sisältä. Se on yllättävää ja tois-
tumatonta, mutta usein jossain määrin ohjattua. Minulle tanssijana improvisaatio on

keino löytää uutta liikettä ilman joskus niin kahlitsevaa tietoista ajattelemista. Improvisaatiossa tanssija saa tanssia siinä hetkessä juuri niin kuin keho itseään liikuttaa. Improvisaatiossa keho ja mieli vapautuvat ja parhaimmillaan voi löytää itsestään tanssijana jotain uutta.

Improvisaation käyttö koreografisena menetelmänä on yleistynyt. Improvisaatio on yksi tapa luoda tanssia ja sitä voi käyttää uuden liikemateriaalin lähteenä ja kehittämisvälineenä. Se voi olla koreografian rakennuselementti tai jo itsessään esitys. Improvisaatio perustuu usein mielikuvien käytölle, ja liikeinformaatiota sisältävä mielikuva voi herättää kehon liikkeeseen. Liikkeen mahdollisuudet ovat rajattomat, ja improvisaatiota voitaisiin kuvata tutkimusmatkana, jossa kuljetaan kohti ”liikkeen ydintä ja olemusta”. (Pasanen-Willberg 2000, 37-40.)

2.2.2 *Lähtökohtana liike*

Koreografian lähtökohtana voi olla liikekielen työstäminen. Jo itsessään liike herättää kiinnostusta, ja yhtä liikettä voi työstää loputtomiin. Liikkeen lähtökohtana voi olla jokin teema tai vaikka mielenkiintoinen muoto, jota haluaa kehittää. Liike voi olla abstraktia tai näyttävää, mitä vain, mikä inspiroi tekijäänsä.

Tanssija-koreografi Nina Renvall (2004) kirjoittaa kuinka hän on ”liikkeellisesti suuntautunut koreografi”. Hänestä liikekielellä on loputtomasti mahdollisuuksia tuoda esille esimerkiksi erilaisia maailmoja ja teemoja. Hänen teostensa sisältö ja koreografinen ajattelu muotoutuvat vasta kun liikettä on työstetty. Liike on intohimo ja itsessään kiinnostavaa. (Renvall 2004, 53-55.)

Koreografi-tanssija Alpo Aaltokoski (2003) tunnustaa myös olevansa liikkeellisen lähtökohdan kannattaja. Hänen työnsä perustuvat liikekokeiluihin, joissa hän pohtii, miten keho liikkuu, mistä liike lähtee ja minkä näköiseksi liike muotoutuu. Hänen koreografioiden ydin perustuu inhimilliseen olemassa oloon, ihmiskehoon ja sen tuottamaan liikkeeseen. (Aaltokoski 2003, 69-70.)

2.2.3 Henkilökohtaisuus

Tanssitaiteilija voi lähteä työstämään teostaan selittääkseen yhteiskuntaa, ottaakseen kantaa tai herättääkseen ajatuksia. Työtä voi lähestyä myös täysin henkilökohtaisista syistä. Koreografian lähtökohta voi olla oma sisäinen tunne, jota haluaa ilmaista tanssin keinoin. Teosta voi viedä eteenpäin myös halu kehittää itseään tanssijana ja esiintyjänä.

Jyrki Karttunen (2004) on yksi niistä tanssijoista, joka haluaa ilmaista henkilökohtaisia ajatuksiaan. Hänestä sanat minä, itse, oma, itsenäinen ja henkilökohtainen toistuvat usein hänen töissään. Hänellä on ”tarve löytää hahmo sisäiselle tunteelle ja muovata siitä teos”. Tanssin kautta Karttunen (2004) aistii itsensä kokonaisvaltaiseksi. Tanssi tekee hänet onnelliseksi. Niistä lähtökohdista syntyvät myös teokset.

(Karttunen 2004, 91-93.)

2.2.4 Teksti koreografisena lähtökohtana

Lukiessani tanssikirjallisuutta, huomasin, että moni taitelija käyttää koreografioissaan tekstiä. Tekstillä voidaan kuitenkin tarkoittaa monia eri asioita, kuten tarinoita, runoja, irrallisia sanoja tai vaikka puhetta. .

Koreografi-tanssija Marja Korhola (2004) käyttää tekstiä teoksissaan. Esimerkiksi soolossaan *Anna Pavlova* hän käytti puhetta, koska halusi jakaa yleisölle, mitä tanssija tanssiessaan ajattelee. Puhe on usein iso osa hänen teoksiaan. (Korhola 2004, 134.)

Tanssitaiteilija Marjo Kuusela (2005) käyttää tekstiä taas käsikirjoituksen muodossa. Hänen niin sanottu käsikirjoituksensa kertoo esityksen sisällöstä sekä liikkeiden laadusta ja toiminnoista. Käsikirjoitus voi sisältää myös sanallisia lauseita. (Kuusela 2005, 138.) Tekstin käyttö tanssissa on laaja käsite. Minun teoksessani teksti kuitenkin tarkoittaa koreografiasta kirjoitettua liikeohjeistusta.

Lähtökohtia lienee yhtä monia kuin koreografioiden tekijöitäkin, mainitsin muutaman minulle tutuimman ja itseäni kiinnostavan tavan. Edelliset koreografian lähestymistavat koskettavat minua ja halujani tanssijana. Valitsin kyseiset tekstit ja taiteilijat raporttiini myös siksi, että he pukivat kiinnostavasti sanoiksi omat lähtökohtani. Koreografian teko voi lisäksi lähteä esimerkiksi tunteesta, mielipiteestä, tai vaikka päivän tapahtumista. Kirjassa *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön* (2005) kerrottiin myös koreografioista, jotka ovat lähteneet liikkeelle ympäristöstä, vuorovaikutushalusta, kult-

tuurista, huumorista ja sisäisistä energioista. Valinnan vapaus on suuri ja lähes kaikki on mahdollista oman luovuuden rajoissa.

2.3 Minä koreografina

Koska tutkin opinnäytetyössäni yhtä lähestymiskohtaa koreografiselle prosessille, katsen tarpeelliseksi hieman valottaa kokemustani koreografina. Menneisyys vaikuttaa aina tuleviin teoksiin, ja tämä kuvaus toimikoon tukena uusimman koreografiani tutkimisessä. Tunnustaudun koreografiksi, joka ihannoii liikettä, fyysisyyttä ja visuaalista tanssia. Näkemykseni mukaan tämän hetken tanssillisena suuntauksena on minimalistisuuden, arkisuuden ja tanssijan pudotetun olemuksen ihannoiminen. Muotisuuntauksista huolimatta olen itse mieltynyt lyyriseen, tunteita ilmaisevaan, ”kauniiseen” tanssiin. Mieltymykseni johtunee siitä, että vastaava liike tuntuu kehossani parhaalta ja pehmeä soljuva liike herättää minussa tanssillisen tunteen. Kun menen katsomaan tanssiesitystä, toivon näkeväni riskejä ottavia tanssijoita, joista näkyy liikkeellinen taidokkuus. Olen perinteistä tanssia kannattava, poikkitaiteellisuuteen hitaasti lämpiävä tanssin rakastaja. Vaikka olenkin tanssijana tunnelähtöinen ja ilmaisua kannattava, arvostan tanssijoissa ja tanssissa aitoa läsnäoloa ja liikkeen rehellisyyttä. Dramaattisuus ja teatraalisuus ovat jopa minusta vanhanaikaista tanssin ilmaisua.

Olen vasta 22-vuotias tanssialan-opiskelija enkä vielä kovin kokenut koreografi. Olen tehnyt itselleni kaksi sooloa, yhden koreografian itselle ja kahdelle tanssijalle, yhden ryhmäkoreografian kolmelle tanssijalle ja nyt viimeisimpänä teoksen kahdelle tanssijalle. Vaikka juuri tunnustin ihannoivani liikkeellistä ja fyysistä tanssia, jokaisessa koreografissa minulla on ollut erilainen lähtökohta. Lähtökohdasta riippumatta teoksissani on tietysti näkynyt oma kädenjälkeni, tanssilliset haluni. Ensimmäinen sooloni oli nimeltään *L`amour noir* (Musta rakkaus). Tein sen ollessani viisitoistavuotias. Liike oli lähtöisin musiikista. Etsin musiikin, joka inspiroi minua, ja lähdin kuvittamaan musiikin rakennetta ja ilmaisun kappaleen sanoja ja tunnelmaa. Musiikki oli hyvä tuki ja helppo lähtökohta ensikertalaiselle. Ensimmäisen ryhmäkoreografiani *Fragilen* (Särkyvä) tein lukiossa. Lisäksi koreografiassa tanssi kaksi muuta ikäistäni tanssijaa. Liike oli jälleen lähtöisin minusta, enkä vielä osannut käyttää hyväksi tanssijoitteni persoonallisuutta ja tyyliä. Teoksen rakenne tukeutui taas musiikin rakenteeseen, mutta lähtökohtana

liikkeeseen oli tilan käyttö. Halusin tutkia lavankäytön mahdollisuuksia, ja koreografian pohjana käytin Doris Humphreyn näkemyksiä lavan vahvoista ja heikoista paikoista. Seuraavan kerran tein soolon ammattiopinnoissani Kuopiossa Savonia-Ammattikorkeakoulussa. Soolon nimi oli *Miksi irrotit otteesi?*, ja tällä kertaa teoksen lähtökohtana oli vahva tunne sisälläni. Liike lähti syvältä, enkä ajatellut liikkeen muotoa tai visuaalisuutta. Jälleen kerran musiikki oli vahva voima minulle. En kuitenkaan etsinyt vain inspiroivaa musiikkia, vaan etsin kappaleen, joka kuvastaisi tunteitani. Tästä tunteikkaasta soolosta tuli lopulta yksi tämän opinnäytetyön rakennuspalasista. Heti soolon perään tein ryhmäkoreografian, joka oli humoristinen kannanottoni koulumme opintosuunnitelmaa kohtaan. Pohdin teoksessa *Pakollinen ryhmäkoreografia 3 op.*, voiko koreografia olla taidetta vai tuleeeko siitä pelkkä suoritus, kun sen tekee pakon edessä opintopisteet silmissä. Viimeisin teos, josta tässä opinnäytetyössäni puhun, oli taas tekstilähtöinen. Kaikki lähti liikekoodeista ja muut mausteet, kuten musiikki, lisättiin vasta lopuksi.

Vaikka puhunkin kirjoituksessani itsestäni koreografina, en todellakaan tarkoita koreografia omana ammattinimikkeenäni. Olen vasta opiskelija ja yritän kehittää itseäni tanssin alalla. Olen kuitenkin tehnyt sommitelmia ja koreografioita, joten selkeyden vuoksi uskallan puhua itsestäni tässä työssä koreografina. Jopa minulla on pienen urani aikana ollut hyvin erilaisia lähtökohtia luomisprosessille. Kuitenkin lähes aina musiikki on ollut suuressa roolissa – tanssituntejakin valmistellessa aloitan sarjojen tekemisen valitsemalla musiikin. Koreografioin usein myös paljon valmista materiaalia. Teoksissani on paljon liikkeitä, ja tanssijana ilmaisu ja tunne ovat minulle tärkeitä. Olen oppinut hyödyntämään tanssijoita tehdessäni koreografiaa, ja monet tilalliset ja liikkeelliset ratkaisut löytyvät harjoituksissa tanssijoiden kautta. Olen oppinut, että improvisaation avulla voi kehosta löytyä upeita liikeratoja, joita ei itse olisi keksinyt. Silti minulla on improvisaatiolle selvät ohjeet, sillä haluan pitää narut tiukasti käsissäni. *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* teoksessa jouduin toimimaan koreografina täysin erilailla kuin aikaisemmin, ja se oli haastavaa. Koreografinen työni jäi pitkäksi aikaa siihen, että kirjoitin koreografiani paperille ja annoin tanssijoiden tulkita liikkeit sanoista. En voinut puuttua tanssijoiden tyyliin tai ilmaisuun. En voinut vaikuttaa liikkeiden yllättävyyteen tai dynaamisiin vaihdoksiin, jotka minua kiinnostavat. En edes musiikilla voinut luoda minua inspiroivaa tunnelmaa. Minun piti vain luottaa tanssijoihin ja hiljaa seurata, kuinka nuottini muuttuisivat kehon säveliksi. Minun piti tyytyä siihen, mitä sain ja

muokata tanssijoiden tulkitsemista liikkeistä ehjä kokonaisuus. Vaikka se olikin vaikeaa, se antoi minulle uudet työkalut. Uudet työkalut tulevaa varten, uuden tavan varioida ja muuttaa liikettä. Laitoin itseni haasteen eteen ja sen ansiosta kasvoinkin tanssin tekijänä. Koska kyseessä on tutkielma, en työstänyt koreografiaa niin pitkälle kuin yleensä teosta tehdessäni. Prosessi herätti minussa kuitenkin paljon ajatuksia.

2.4 Kirjoituksesta inspiroituneita

Marjo Kuusela työstää mielellään koreografiaa teoksen aiheen ja rakenteen perusteella. Jorma Uotisen liikemateriaali on usein tanssijoidensa improvisaatiosta lähtenyt. Draamalliseen tanssiin erikoistuneet Pina Bauch ja Carolyn Carson tekevät materiaalit taas henkilöiden toiminnoista ja draamallisten konfliktien pohjalta. (Kuusela 1998, 26.) Itseäni yhtään näihin pioneereihin rinnastamatta mainitsen, että minun inspiraationi lähde on usein musiikki. Ehkä pianonsoitontausta vaikuttaa siihen, että tanssin lisäksi musiikki on minulle keino ilmaista itseäni. Siksi liike ja musiikki kulkevat minulla usein käsi kädessä. Vastoin omia mieltymyksiäni päätin uudistaa luomisen tapojani, ja lähdin tällä kertaa liikkeelle tanssin kirjoittamisesta. Musiikki, tunne ja ilmaisu jäivät taustalle ja päärooliin astuivat pelkistetyt liikekoodit. En kuitenkaan ole ensimmäinen, joka on käyttänyt kirjoitusta koreografisessa prosessissa, vaan tekijöitä on varmasti monia. Kerron kahdesta koreografista, jotka ovat jollain tavalla käyttäneet tekstiä tanssiteoksessa. Ensimmäisenä referoin tämän työn kannalta olennaisimpia asioita Kirsi Monnin tekstistä *Mestari tuli taloon, Deborah Hay ja pohjoinen ulottuvuus* (2007) kirjoituksesta, jossa hän kuvaa Deborah Hayn Suomessa pitämää työpajaa. Tunnettu amerikkalainen koreografi Deborah Hay työskenteli Suomessa ammattitanssijoiden kanssa 2003–2005. Hänen koreografiansa *The North Door* esitettiin Zodiakissa vuonna 2005, ja teoksen harjoitusprosessissa oli käytetty kirjoitettuja ohjeita. (Monni 2007, 141.)

Kirsi Monni (2007) kirjoittaa, kuinka Hayn tanssin luominen on perinteisestä koreografisesta työskentelystä poikkeavaa. Ohjatessaan koreografiaa Hay ei kerro mitä tehdään, vaan ohjaa tanssijaa siinä miten tehdään. Hän haluaa, että tanssija tanssiessaan havainnoi aikaa ja tilaa juuri nyt, joka solullaan. Deborah Hayn työskentelytapaa kutsutaankin *havainnon harjoittamiseksi*. Teosta *The North Door* tehdessä Hay herätteli ensin tanssi-

jansa tähän hetkeen ja antoi sitten tanssijoilleen koreografisen reitin ja rakenteen sekä sanallisia ohjeita, eli ”poeettisia paradokseja”. Kirjoitukset sisälsivät ”runollisia ja absurdeja kielellisiä vihjeitä sekä myös konkreettisia liikkeellisiä määreitä”. Kirjoituksista kävi myös ilmi kokonaisuuden rakenne. Tanssijat ja koreografi työskentelivät sekä yhdessä että erikseen, ja tanssijat rakensivat omia sovituksiaan kuukausien ajan. (Monni, 2007, 145-147.)

Tämän lyhyen kirjoituksen perusteella pystyn havainnoimaan joitakin yhtäläisyyksiä ja eroja minun ja Hayn tekstin käytössä. Yksi yhtäläisyys on se, ettei Deborah Hay näyttänyt, mitä tanssitaan. Myös minun työssäni olennaista oli se, että tanssijat eivät oppineet liikkeitä mallia katsomalla. Muuten prosesseissamme oli paljon eroja. Hay kävi kirjoituksiaan läpi yhdessä tanssijoiden kanssa, eivätkä tanssijat muutenkaan joutuneet työskentelemään koko aikaa yksin. (Monni, 2007,147.) Teosta työstettiin pitkään ja ohjeet olivat löyhiä, suuntaa antavia. Minun liikkeelliset ohjeet olivat tarkkoja ja tanssijat joutuivat työskentelemään täysin yksin. Lukiessani Monnin (2007) tekstiä, minulle tuli tunne, että Hay yritti nimenomaan löytää uutta liikettä tanssijoiden kautta. Minä taas tutkin muun muassa sitä, voiko tekstin kautta oppia liikkeit niin kuin ne alkuperäisesti tehtiin. Tekstini oli myös kirjoitusta valmiista teoksesta, toisin kuin Hayn. Kaiken kaikkiaan Hayn lähestymistapa on minusta erittäin kiinnostava, ja haluaisin joskus yrittää soveltaa Hayn tapaa omaani. Niin sanottua uutta liikettä löytyy varmasti enemmän, kun jättää tanssijoille tulkinnan varaa. Joskus se liike, mitä löytää jonkun toisen kehosta on koreografille mielenkiintoisempaa kuin se, mitä oma keho antaa.

Liisa Pentti kirjoittaa vuoden 2007 Sivuaskel/Side Step festivaaleja esitteessä Yvonne Rainerista, joka on myös käyttänyt tekstiä koreografeissaan. Yvonne Rainer on amerikkalainen koreografi, multimedia- ja elokuvataiteilija sekä teoreetikko. Sanotaan että hänen tanssikäsityksensä keskeiset kysymykset liittyvät muun muassa juuri tekstin käyttöön. Yvonne Rainer on jo kauan käyttänyt tekstiä koreografioissaan ja hän yhdistelee töissään tarinoita ja liikkeitä. Myös puhe ja ääni tuovat esille tekstin käytön. (Pentti 2007, 3-5.)

Yvonne Rainerin koreografia *The Mind is a Muscle Part 1*, joka tunnetaan nykyään nimellä *Trio A*, esitettiin Suomessa Sivuaskel/ Side Step festivaaleilla vuonna 2007. Teos nähtiin kahtena eri versiona. Toisen version esitti suomalaisvoittoinen ryhmä, johon

kuului Pia Lindy, Satu Palokangas ja Sini Haapalinna. He harjoittelivat teoksen Labanotaation perusteella. Labanotaatio on eräs tanssin ylösmerkintäjärjestelmä, jota kuvailen luvussa kolme. Tämän naistanssijoiden rekonstruktion lisäksi nähtiin itse koreografin ja kahden muun tanssijan oma versio teoksesta. (Pentti 2007, 4-8.)

Kyseistä teosta työstettiin siis eteenpäin liikekoodien avulla. Labanotaatiossa liikkeet kirjataan symboleina ylös, joten se ei anna niin tarkkaa informaatiota kuin sanalliset ohjeet. Jos vertaan omaa teostani *Trio A*:han, näen muutamia yhtäläisyyksiä. Molemmilla teoksissa tanssijoille annettiin työkalut muuttaa kirjoitettu informaatio liikkeiksi. Tanssijoiden tulkinnoille jätettiin tilaa eikä liikettä annettu valmiina materiaalina. Liikeohjeet olivat peräisin valmiista koreografiasta. Suomessa nähtiin *Trio A*:sta sekä koreografin että tanssijoiden versiot. Myös tämä idea kohtaa ajatukseni. Haluan tämän opinnäytetyön ja sähköisen portfolion myötä tuoda esille sekä koreografin alkuperäisen sommitelman että tanssijoiden versiot. Eroja näissä kahdessa teoksessa on kuitenkin varmasti enemmän kuin yhtäläisyyksiä. En tiedä Yvonne Rainerin teoksista tarpeeksi, mutta Liisa Pentin(2007) lyhyen selostuksen perusteella käsitin, että Rainerin liikeohjeet *Trio A* teoksessa antoi tanssijoille enemmän valinnanvapautta kuin oma teokseni. (Pentti 2007, 4-8.)

Kirjoitusta on siis käytetty tansseissa eri muodoissa. Tekstin käytön mahdollisuudet ovat monet. Koreografi voi itse valita, kuinka selkeät ohjeet kirjoituksella antaa. Kirjoitus voi olla abstrakteja vihjeitä, liikkeeseen avoimesti johdattelevia kuvauksia tai selkeitä liikekoodeja. Teoksessani ohjeet olivat tarkasti kuvattuja liikeohjeita.

3 TANSSIN KIRJOITTAMISESTA

3.1 Tanssin sanallistaminen

Tanssi on hetkessä elävää taidetta, jota on vaikea toistaa täsmälleen samanlaisena uudestaan. Ennen videokameroita tanssin tallentaminen oli erityisen hankalaa, sillä kehon liikettä on vaikea pukea sanoiksi. Moni tanssintekijä kirjaa tanssia ylös omiksi muistiinpanoikseen, mutta usein törmää siihen, ettei kukaan toinen ymmärrä, mitä kirjoittaja on ylösmerkinnöillään tarkalleen tarkoittanut. Tanssi kirjoitetaan yleensä omalla tyylillä ja vain harva osaa yhteistä sovittua kirjoitustapaa. Tanssinotaatiota, eli tanssin ylösmerkitsemistä on olemassa, mutta sitä näkee harvoin. Usein on koettu, että koreografian muistiin merkitseminen on hankalaa ja hidasta, koska keho on niin monimutkainen koneisto. Jokainen liike, katseen suunta ja sormen asento voivat olla tarkasti harkittuja ja pitkään hiottuja.

Tanssista kirjoittaminen ja puhuminen ovat yleistyneet, mutta kaikki eivät koe pystyvänsä kertomaan kehollisista kokemuksistaan ilman liikettä. Muiden muassa Hämäläinen (1999) kirjoittaa näin:

Pohdinnat ja puhuminen eivät ole kuuluneet perinteisesti tanssin opetuksen luonteeseen. Erittäin syvään on juurtunut ajatus, että tanssi on tekemistä eikä puhumista. Puhe ja kehon liike eivät helposti sovi samaan tilaan. (Hämäläinen 1999, 77).

Minun tanssikäsitykseeni tämä on vanhanaikainen näkemys, sillä minusta tanssin harjoittelu on hyvin tietoista ja pohtiminen auttaa analysoimaan itseään ja omaa kehitystään. Ehkä tämä Hämäläisen (1999) esille tuoma näkemys kuitenkin kertoo sen, miksi tanssia kirjoitetaan niin vähän – puhe ja kehon liike eivät helposti sovi samaan tilaan. Liikkeiden kirjoittaminen on sanoja ja sitä kautta myös puhetta. Ajatus siitä, että tanssi on tekemistä eikä puhetta selittää myös varmasti sen, miksi tanssin sanallistaminen on niin vaikeaa. Sitä ei kuule tarpeeksi, joten se ei ole myöskään luonnollista. Jo yhden liikkeen kuvaaminen kohtaa haasteita, koska se sisältää kehon monien liikkeiden lisäksi muun muassa tilan ja ajan käsitteet. Tanssin kirjoitustapoja on kuitenkin olemassa ja koreografian ylöskirjaamista kutsutaan tanssinotaatioksi. Notaatiojärjestelmät eivät ker-

ro tanssijan kokemuksista, vaan antavat ohjeistuksen tanssijoiden liikkeille. ”Notaatiossa liike on symboli *ennen* sen tanssimista”. (Heimonen 2009, 286.)

Koreografian ylösmerkintään on kehitetty erilaisia järjestelmiä, mutta ne ovat minulle hyvin vieraita. Yrittäessäni etsiä tietoa tanssinotaatiosta jouduin ensimmäistä kertaa tukeutumaan internetin antiin, koska minusta kirjallisia lähteitä oli vaikea löytää. Opin näytetyöni ohjaajan avustuksella löysin lopulta kirjallisia lähteitä tanssinotaatiosta, ja mainitsen tässä luvussa muutamia tunnetuimpia tanssinmerkkintäkeinoja. Tanssinotaatiotavoista kirjoittaminen olisi jo itsessään hyvä tutkimusaihe, mutta tässä työssä kirjoitan notaatiosta vain pääpiirteittäin.

3.2 Tanssinotaation historiaa

Kun aloin tehdä opinnäytetyötäni ja miettiä, miten kirjoittaisin koreografiani ylös, en ollut tietoinen tanssinotaatiomenetelmistä. Luulin, että tanssinotaatio on harvinaista ja vain harvalle tuttua. Kävi kuitenkin ilmi, että tanssin kirjoittaminen on ollut joskus tanssin tekemisen ydin. Tanssi on kuitenkin ajan saatossa kehittynyt ja tanssin kirjoittamisesta on sitä myöten tullut haastavampaa. Olin hiukan kuullut tanssinotaatiosta, mutta kirjoittaessani omaa tanssitekstiäni en verrannut omaa tyyliäni mihinkään olemassa olevaan. Kiinnostukseni heräsi työni myötä, ja olen ottanut notaatiosta pääpiirteittäin selvää.

Notaatio tuntuu olevan monelle mysteeri, vaikka sitä on käytetty ympäri maailmaa jo viimeisen viiden vuosisadan aikana. Sana koreografia tarkoitti alun perin kirjoitettua tanssia. Ranskalainen sana chorégraphie esiintyi ensimmäistä kertaa 1700-luvulla tanssimestari Raoul Auger Feuilletin julkaisemassa tanssinotaatiokirjassa. Koreografialla tarkoitettiin lähinnä nuotteihin ja partituureihin verrattavaa tuotetta. Koreografi oli taas henkilö, joka kirjoitti ja tulkitsi tanssinotaatiota. 1700-luvun lopulla koreografi alkoi tarkoittaa henkilöä, joka sekä kirjoitti että sommitteli tansseja. Vasta 1900-luvulla koreografia ja koreografi alkoivat tarkoittaa niitä asioita, joihin ne nykyään käsitetään. Koreografi on tanssintekijä, riippumatta siitä miten hän koreografiansa suunnittelee. (Suhonen 2005, 13.) Ann Hutchinson on tutkinut liikenotaatiota enemmänkin, ja referoin

seuraavassa lyhyesti ensimmäisiä sivuja hänen kirjastaan *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement* (1977).

Jotkut tiedemiehet uskovat, että jo muinaiset egyptiläiset tallensivat tanssejaan luola-maalauksilla. Tanssinotaation käytetyimmät menetelmät eivät ole kuitenkaan niin kaukaisilta ajoilta. Ensimmäinen hiukan tunnetumpi tapa kirjoittaa tanssia oli lyhentää askelten nimiä. Tämä niin sanottu metodi kuitenkin edellytti askelten tuntemusta ja kirjoituksen informaation määrä oli rajallista. Siitä huolimatta kyseistä kirjoitustyyliä käytettiin noin kahdensadan vuoden ajan. Pian tanssia alettiin myös piirtää ylös. Informaatio oli jälleen vähäistä ja kuvista oli seurattavissa vain jalkojen liikkeet. Kun ammattitanssi kehittyi 1700-luvulla, Raul Feuillet alkoi tallentaa baletillista liikkeistöä. Hänen notaatiostaan näkyi jälleen pääosin vain jalkatyöskentely ja myös liikkeiden rytmityksistä puuttuivat ohjeistukset. Notaatio kehittyi ja seuraavaksi alettiin piirtää hahmoja ja kuvia, jotka kuvasivat sekä jalkojen ja käsien asentoja. Hahmot olivat kuitenkin kuvattu yleisön näkökulmasta, ja siksi suuntia oli vaikea hahmottaa ja jälleen tieto ajoituksista oli puutteellista. Tarve saada tietoa tarkoista ajoituksista johti kirjoitussysteemiin, joka perustui nuottikirjoitukselle. Nuottien soveltaminen oli suosittua, mutta metodi ei ollut tarpeeksi joustava kuvaamaan liikettä. Vladimir Stepanov oli ensimmäinen, joka alkoi kuvata kehon osia anatomisilla termeillä, ja hänen metodinsa oli yleisintä 1800-luvulla baletissa. (Hutchinson 1977, 1-3.)

1900-luvulla notaatio alkoi kehittyä siihen muotoon, jossa se nykyäänkin tunnetaan. Margaret Morris kirjoitti kirjan *Notation of Movement* (1928) ja hänen näkökulmastaan tuli universaalisti tunnettu. Hänen ajatuksensa perustui liikkeen anatomiseen analyysiin ja hän kuvasi liikkeen monia muotoja. Hänen tanssinotaationsa oli kuitenkin vaikeasti ymmärrettävää, sillä hän käytti liikkeitä kuvaavia symboleita sekä ajoitusta sekavasti. Kaikista tunnetuin notaatiometodi lienee Rudolf von Labanin vuonna 1928 kehittänyt Labanotaatio. Laban kuvaa notaatiossaan vartaloa pystysuoralla nuottiviivastolla. Viivastoon hän piirsi pitkulaisia liikesymboleita. Myös muun muassa ajalle ja tilalle olivat omat symbolinsa. Symboleiden pituus kuvasi liikkeen kestoa. Labanotaatio on joustava menetelmä ja varmaankin siksi sitä käytetään edelleen. (Hutchinson, 1977, 1-3.)

Rudolf Laban (1879-1958) on yksi modernin tanssin uranuurtajista. Hän on kirjoittanut ja luonut oman tanssiteorian, jolla hän pyrki systemaattisesti ymmärtämään ja määrittä-

mään ihmiskehon liikkeellisiä ulottuvuuksia. Laban näki ihmiskehon tilalliset liikemahdollisuudet kolmiulotteisesti ja geometrisesti, ja hän on luonutkin tilallisia malleja hahmottamaan liikettä. Hänen notaatiojärjestelmässään liikkeillä ja liikkeiden eri suhteilla, kuten tilalla, ajalla, energiavirralla ja painovoimalla on omat symbolinsa. Notaatiota ei merkitä siis sanoin vaan erilaisin merkein. Symbolit ovat erimallisia ja muistuttavat geometrisia kuvioita. (Rouhiainen 2006, www-artikkeli.) Havainnollistaakseni Labanin merkintä tapaa, hänen notaatiojärjestelmäänsä voisi verrata nuottikirjoitukseen. Sävelten sijasta merkit kuvaavat liikkeitä, ja ne ovat merkitty vaakasuoran nuottiviivaston sijaan pystysuorille viivoille. (Ks. Liite 1.)

3.3 Miten minä kirjoitin teosta *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi varten?*

Opinnäytetyöprosessi lähti sooloni ylöskirjaamisesta. Minun piti löytää keino, jolla voisin antaa soolon *Miksi irrotit otteesi?* liikkeet eteenpäin. Kun aloin kirjoittaa liikesarjoja ylös, minun piti perustella itselleni, miten kirjoitan ja miksi. Ensin minun piti päättää, kuinka tarkkaan kirjoitan liikkeet ylös. Kirjoittaessani minun oli muistettava projektini tavoitteet. Yhtenä tavoitteenani oli nähdä, voiko tanssia kierrättää, eli voiko vanhasta luoda uutta. Saavuttaakseni päämääräni, minusta liikkeet oli kirjattava niin, että sanojen pohjalta olisi mahdollista ymmärtää liikkeet niin kuin ne alun perin suunnittelin. Muuten tutkimustulos tanssin kierrättämisen mahdollisuuksista olisi minusta epäuskottava. Liian tarkka sanallistaminen olisi voinut kuitenkin viedä liikaa vapautta tanssijoiden tulkitsemisesta. Mutta jos olisin kirjoittanut liian suurpiirteiset ohjeet, tanssijoiden tulkinnat eivät välttämättä olisi enää olleet tunnistettavissa alkuperäisestä soolosta. Niinpä asetin tavoitteeksi kirjoittaa tekstin niin, että osaisin itse toistaa soolon kymmenenkin vuoden päästä. Tanssi ei kuitenkaan ole pelkkiä liikkeitä toisensa perään, vaan tanssiin liittyy myös erilaiset liikkeenlaadut, dynaamiset vaihtelut, liikkeen tempo, tila, tunne ja ilmaisu. Tanssin voisi kirjoittaa ylös yksityiskohtia myöten tai vain löyhiä raameja antaen. Päätin kirjoittaa liikkeet mahdollisimman tarkasti. Jätin kuitenkin dynaamiset ja tempolliset ohjeet pois, sillä halusin, että tanssijat tekisivät liikkeet juuri niin kuin ne heidän kehoistaan luonnollisesti tulisivat. Näin en liikaa määrittäisi tanssijoiden tapaa tulkita liikkeitä. Lisäksi minua kiinnosti, tuleeko tanssiin sisältöä, jos liikkeet harjoitel-

laan vain paperilta käsin. Siksi minusta oli perusteltua jättää laatujuen lisäksi myös tunnetilat pois tekstistä. Annoin siis vain sanalliset ohjeet liikkeistä, mutta en tanssista.

Tanssikirjoituksessani käytin mahdollisimman paljon yleiskieltä, jotta myös muutkin kuin tanssijat ymmärtäisivät, mistä tekstissä on kyse. Käytin kuitenkin joitakin yleisimpiä tanssitermejä, jotta kirjoituksen seuraaminen olisi tanssijoille helpompaa. Määrittelin tanssitermin yleiseksi silloin, kun muun muassa myös tanssin vasta aloittanut ymmärtää sanan merkityksen. Yleiset termit ovat myös lähes kaikissa tanssilajeissa tunnettuja, ja kyseisiä sanoja, kuten *plié* ja *passé*, kuulee lähes joka päivä tanssitunneilla. Yksi pienikin liike vaatii kirjallisesti monta sanaa, ja siksi tekstiä selkeytti paljon, kun käytti edes muutamia tanssitermejä. Kirjoitin kuitenkin sulkuihin, mitä liike pääpiirteittäin tarkoittaa, jotta se olisi yleisesti ymmärrettävämpää. Totta kai tieto siitä, että kirjoitusta tulkitseksi kaksi tanssijaa, vaikutti kielen käyttöön. Pääpiirteittäin kirjoitus oli kuitenkin sellaista, että henkilö, joka ei ole eläissään tanssinut, pystyy kokeilemaan tekstin tulkitsemista. (Ks. Liite 2.)

Aloitin soolon ylöskirjaamisen monta kuukautta esityksen jälkeen ja tein sitä pitkällä aikavälillä. Apunani käytin soolosta kuvattua videomateriaalia. Kirjoittamiseen kului yllättävän paljon aikaa ja hermoja, sillä syvältä kumpuavia liikkeitä oli vaikea sanallistaa. Kirjoittaessani pohdin jatkuvasti, kuinka paljon paljastan liikkeestä. Vasta kirjoittaessa ymmärsin, kuinka paljon yksityiskohtia pelkistettykin liike sisältää ja kuinka liikkeen voisi kuvata todella tarkasti, mutta pitkästi. Yksi liike sisältää sekä jalkojen että käsien liikkeet, torson asennon, liikkeen suunnan, pään, kehon painon kohdan, katseen, sisäiset virtaukset, varpaat ja sormien asennot ja vielä paljon muuta. Törmäsin usein siihen, että sanallinen kuvaus ei riittänyt liikkeen sisäisen tunteen välittämiseen. Jouduin kokeilemaan liikkeitä jatkuvasti ja miettimään, mitä siinä pienessäkin hetkessä oikeasti tapahtuu. Mistä liike lähtee, mihin se päättyy? Mitä liikkeestä seuraa ja mihin kehon paino siirtyy? Tämän kaiken lisäksi piti kuvata jokaisen raajan omat suunnat ja reitit.

Aloitin liikkeiden kirjaamisen palapelimäisesti ja käytin apuna käytännössä kokeilua sekä videokuvaa soolosta. Kirjoitin esimerkiksi ensin, mitä jalat tekevät. Seuraavaksi kuvasin käsien reitin. Kirjoitin, miten torso ja pää reagoivat liikkeeseen. Mainitsin myös katseen ja liikkeen suunnat. Kerroin mihin paino siirtyy ja tarpeen tullen kirjoitin myös, mistä liike lähtee. Huomasin, että yhden liikkeen kuvaus vaati monia lauseita. Liikkues-

sa kaiken voi näyttää samaan aikaan, mutta itsensä kanssa ei voi puhua päällekkäin. Tanssikirjoitusta syntyi yhteensä noin yksitoista sivua. Kaiken kaikkeaan tekstistä tuli tökerö ja luettelomainen. Yritin kuitenkin pitää kirjoituksen mahdollisimman yksinkertaisena, jotta sen tulkinta ei olisi liian vaikeaa.

Kirjoitin usein päiväkirjaa kirjoitusprosessista. En aio julkaista päiväkirjaa, sillä päiväkirjan sisältämällä ajatuksenjuoksulla ei ole suurta merkitystä tämän opinnäytetyön kannalta. Lukiessani päiväkirjaa mieleeni palaavat kuitenkin tuskastuneet tunteet, jotka syntyivät tekstiä kirjoittaessa. Kirjoittamisen hankaluus ja monivaiheisuus yllättivät ja kokemus verbaalisten lahjojen puuttumisesta turhautti. Liikettä oli äärimmäisen vaikeaa sanallistaa verrattuna siihen, kuinka helppoa se on näyttää. Kirjoittamisen vaikeus herätti minussa ajatuksia tanssinopettajista, jotka usein puhuvat opettaessaan vain suuntaa antavilla sanoilla: ” käsi menee tänne, ja sitten tehdään näin”. Palaan ajatuksiini opettajien tanssin sanallistamisesta ja sen tärkeydestä luvussa yhdeksän.

Muun muassa baletissa, stepissä ja kansantansseissa on lähes jokaiselle liikkeelle omat nimensä, ja siksi harjoituksia onkin helpompi kirjoittaa ylös. Nykytanssi ja jazztanssi sisältävät myös paljon liikkeitä, joilla on nimityksiä. Siitä huolimatta on myös olemassa paljon liikekuvioita, joita ei voi selittää termein. Ja kuten aikaisemmin mainitsin, tanssi on liikkeen lisäksi aikaa, paikkaa, tunnetta ja läsnäoloa. Myös siksi sitä on niin vaikeaa sanallistaa yksinkertaisesti. Tapa jolla minä kirjoitin, on täysin kopioitavissa. Uskon, että jokainen osaa kirjoittaa tanssin ylös samaan tapaan liikettä kuvaavin lausein. Se on vain työlästä ja aikaa vievää. Liikkeen kirjoittamiseen vaikuttaa tietysti myös se, kenelle sen kirjoittaa, ja mitkä ovat tekstin tavoitteet. Tässä tapauksessa kirjoitin liikkeet niin, että ne olisi mahdollista tulkita alkuperäisen liikkeen kaltaisesti. Samalla halusin nähdä, voiko minulle vanhasta liikkeestä syntyä uutta jollekin toiselle ja sitä kautta jälleen minulle. Kirjoituksen tarkkuuden voi jokainen määritellä itse. Minä halusin kirjoittaa sooloni ylös niin, että en antaisi tanssijoille pelkästään minun lähtökohtiani, vaan myös työkalut tulkita liikettäni oman kehonsa kautta. Halusin kuitenkin liikkeen olevan tunnistettavissa lähtökohtaansa nähden.

4 TEOKSEN RAKENNUSPALASET

4.1 Pohjapiirustus – soolo

Koko tämän opinnäytetyön pohjana on soolo, jonka tein opiskellessani kolmatta vuotta Savonia-Ammattikorkeakoulun Musiikin ja Tanssin yksikössä. Sain koko idean opinnäytetyöhöni tehdessäni tätä sooloa, ja koreografiasta tuli myös opinnäytetyön taiteellisen osion lähtökohta eli pohjapiirustus. Vaikka soolo onkin nyt jälkeinpäin ajatellen iso osa teostani, en sitä tehdessäni liittänyt sooloa opinnäytetyöhöni. En ajatellut käyttäväni soolon materiaalia tulevaisuudessa, vaan tein sen täysin sen hetkisiä tunteitani ilmaisakseni. En yrittänyt tehdä liikkeestä kopiointikelpoista tai vaikuttavaa ja nerokasta, vaan liike syntyi spontaanisti sisältäni. Tässä kappaleessa kerronkin pääpiirteitä sooloni teemasta, sillä se voi antaa mausteita uuden tuotoksen havainnointiin.

Tein soolon itselleni syksyllä 2008 ja se esitettiin Teot IX -illassa Kuopion Sotkun teateritiloissa joulukuussa 2008. Soolon nimi oli *Miksi irrotit otteesi?*, ja se oli minulle hyvin henkilökohtainen. Soolo kertoi suhteestani äitiini, joka jätti meidät ollessani vielä peruskoulussa. Soolon lähtökohtana oli tunne ikuisesta ikävästä ja kaipuusta, josta olen aina yrittänyt päästä irti. Kerron tämän henkilökohtaisen asian, jotta kävisi ilmi, että soolo oli lähtöisin aidosta tunteesta. Palautteen perusteella tunne välittyi myös katsojiin. Antaessani myöhemmin tämän soolon eteenpäin tekstimuotona, minua kiinnosti nähdä, välittyykö tunne eteenpäin tekstiä tulkinneille tanssijoille vai tuleeko liikkeestä tunteentonta ja sisällötöntä. Kerron havainnoistani kappaleessa yhdeksän.

Soolon aiheen perusteella voisi kuvitella, että liike oli hyvinkin riipivää. Itse olen kuitenkin tanssijana mieltynyt tekemään selkeää, laajaa ja reilusti liikkuvaa tanssia ja mieltymykseni näkyi koreografiassa. Itse liike ei ollut läpi teoksen haikeaa, vaan tunnelmaan vaikuttivat myös musiikki ja ilmaisu. Liikemateriaali ei itsessään ollut ikävää kuvaavaa, vaan liikkeen dynamiikoilla pystyi vaikuttamaan tunteen ilmaisuun. Projektin edetessä

huomasin, että soololle olennaiset dynamiikat eivät näkyneet uudessa tuotoksessa, ja siksi myös dynamiikan käytön seuraaminen nousi tärkeään rooliin uutta tuotosta havainnoidessani. Tanssijoiden tulkinnat olivat tasaisia koko teoksen, ja pohdin myös tätä seikkaa kappaleessa yhdeksän.

Nina Simonen erittäin tunteellinen kappale *Ne Me Quitte Pas* (älä jätä minua) määritteli pitkälti soolon rakenteen. Ennen kuin aloin tehdä sooloa, halusin löytää musiikin, joka kuvaisi tunnettani ikävästä, rakkaudesta, haikeudesta ja muistoista. Nina Simonen versio Jacques Brellin laulusta *Ne Me Quitte Pas* kosketti minua ja kuvasi musiikillisesti juuri sitä tunnetta, mitä sisälläni tunsin. Simonen riipivän itkevä ääni sopi yhteen oman sisäisen ääneni kanssa. Useimmiten menin tanssisalille illan pimetessä, jotta voisin lauta tukea oikeaan tunnelmaan. Kuuntelin mainitsemaani kappaletta uudestaan ja uudestaan ja tanssin pimeässä salissa itseäni peilistä näkemättä, jotta liike kumpuaisi sisältäni. En ajatellut miltä liike näyttäisi, vaan annoin musiikin liikuttaa minua. Koska tein koreografiaa musiikkilähtöisesti, ei varsinaista juonellista kaarta syntynyt, vaan kuvitin paljon musiikkia. Niinpä musiikin kaari vaikutti myös sooloni kaareen. Soolon alku ja loppu olivat samanlaisia ja keskikohdassa oli niin sanotusti soolon huippu, voimakkain osuus. Tämä lokakuussa 2008 alkanut prosessi oli minulle henkisesti yllättävän koskettava, ja siitä syystä soolosta tuli lyhyt, vain muutaman minuutin pituinen. Soolo oli intensiivinen, eikä minulla ollut tarvetta tehdä esityksestä pidempää. Se oli minun pieni hetkeni ilmaista itseäni.

Kokonaisuudessaan soolon liikemateriaali oli pehmeää ja kaarevaa. Pehmeyden sisällä oli dynamiikan vaihteluita, joilla ilmaisin tunteeni voimakkuutta ja toisaalta myös kipua. Yksi toistuva liiketeema oli posken silitys, jolla kuvasin hiipuvaa muistoa äidistäni. Toinen toistuva teema oli käden kurottaminen, joka kuvasi haluani tarttua äidistä kiinni. Joka kerta jouduin luopumaan kurkotuksesta saamatta vastakaikua. Soolossa oli paljon liikkeitä, kuten pyörimistä ja hyppyjä, joilla ei ollut mitään symbolista merkitystä. Arvostan tanssissa fyysisyyttä, ja minulla on tarve päästä liikkumaan laajasti tilassa. Katseilla ja pienillä eleillä pyrin kuvaamaan tunnettani siitä, kuinka yksin minut on välillä jätetty. Toisaalta isoilla voimakkailla liikkeillä halusin kuvata lannistumattomuutta ja vahvaa ihmistä, joka ei sorru ikävästä huolimatta.

Sooloni lähtökohtana oli siis voimakas tunne, joka myös palautteen perusteella välittyi yleisöön. Ne muutamat ihmiset, jotka kävivät katsomassa harjoituksiani, katsoivat tanssia läpi kosteiden silmien. Sillä perusteella voin sanoa, että ainakin osaa soolo kosketti. Tämä on minusta hyvin olennainen asia tekstin käytön hyötyjä ja haittoja havainnoides-
sa. Paperista voi ymmärtää liikekoodit, mutta välittyikö tunne ja laadut? Koska teoksen lähtökohta oli voimakkaasti tunnepitoinen, on helpompi havainnoida tulevaisuudessa, miten tunne välittyi eteenpäin, vai välittyikö ollenkaan.

4.2 Teoksen perustus – teksti

Teoksen perustuksena, eli pohjana, oli tekstin käyttö. Kerroin tekstin kirjoittamisesta ja siihen liittyvistä valinnoista omassa kappaleessaan, mutta mainitsen kirjoituksen vielä tässä luvussa, sillä se on koko opinnäytetyöni lähtökohta. Lisäksi teksti määritteli koko teoksen rakenteen. Teoksen rakenteesta kerron tarkemmin luvussa viisi.

Kirjoitin siis tekstin soolostani ylös omin sanoin. Käytin muutamia yleisimpiä tanssi-
termejä, mutta muuten kirjoitin yleisesti ymmärrettävää kieltä. Soolon ylöskirjaamisessa käytin apuna videokuvaa soolosta, josta näin miten liikkeet tarkalleen menivät. Kirjoitin vain liikkeet yksinkertaistettuina sanakoodeina ylös ilman syvempää liikkeellistä sisältöä. Jotta kirjoituksen eteenpäinvieminen ja tulkinta sujuisivat jouhevasti, päätin jakaa tekstin kolmeen suunnilleen samanpituisen osioon. Jaoin kirjoituksen samanpituisiin osiin sen takia, että en itse määrittäisi tanssia itselleni tuttuihin kokonaisuuksiin. Kun kirjoituksen pituus määritteli osien koot, jako oli tavallaan matemaattinen eikä seurausta omista mieltymyksistäni. Osista, joissa oli toistoa aikaisemmasta, tuli pidempiä kuin toisista, sillä kirjoitin toistot uudestaan kursivoituina. Tekstin antaminen osissa tanssi-
joille helpotti heidän urakkaansa ja selkeytti prosessin tarkastelua. Tämä tekstin jakami-
nen vaikutti koko prosessin kulkuun ja kolmijakoisuus näkyi myös lopullisessa tuotok-
sessa.

4.3 Rakennusmiehet – tanssijat

Tässä teoksessa tanssijoilla oli esiintymisen lisäksi erittäin suuri rooli ja vastuu. He joutuivat tekemään paljon itsenäisesti töitä tulkitessaan tekstejä ja harjoitellessaan niissä kuvattuja liikkeitä. Edellytin, että tanssijat eivät olleet nähneet sooloani. Lisäksi toivoin, että he olisivat teknisesti suunnilleen samantasoisia kuin minä, jotta kyseisten liikkeiden teko olisi luontevaa. Samalla vuosikurssilla opiskeleminen helpottaisi myös yhteisten harjoitusaikojen ja tilojen löytymistä. Harjoittelimme koulumme tiloissa Kuopion Musiikkikeskuksella tai Hermannin tanssisaleilla.

Pitkän etsinnän jälkeen sain tanssijoikseni Sanna Luhtalan ja Elina Lauttamäen, jotka ovat Savonia-Ammattikorkeakoulun Musiikki ja Tanssi yksikön neljännen vuosikurssin tanssinopettajaopiskelijoita. Sanna on harjoitellut pääasiassa baletin parissa, mutta myös nykytanssi kuuluu hänen taustaansa. Sanna kuvaa itseään pehmeänä liikkujana, joka tanssii virtaavasti ja soljuvasti. Tanssissa Sannaa kiinnostaa tällä hetkellä nykytanssi ja sen monet mahdollisuudet. Elinan tausta kulkee rymisen voimistelun ja showtanssin kautta nykytanssiin. Hän kuvaa itseään lyyriseksi ja virtaavaksi tanssijaksi.

Valitsin vain kaksi tanssijaa, sillä projektin teon aika oli rajallinen ja useamman ihmisen yhteisen ajan löytäminen olisi ollut vaikeaa. Kaksi tanssijaa oli tarpeeksi, sillä minulle jäi paremmin aikaa havainnoida heidän tulkintojaan. Kun tanssijat prosessin loppupuolella laitettiin samaan tilaan, huomasin, että tanssijat ikään kuin kommunikoiivat toisilleen omilla liikkeillään. Kahden tanssijan asetelmasta tuli odottamaani kiinnostavampi.

Ilman tanssijoita prosessi ei olisi kulkenut kirjoitusvaiheesta eteenpäin. Tämä projekti on opettanut minulle uudenlaisen tavan lähestyä koreografian tekoa, sillä en ole joutunut aikaisemmin olemaan koreografina näin taustalla. Oli haasteellista olla puuttumatta tanssijoiden tulkintoihin. Prosessin alussa seurasin tanssijoiden tulkintojen etenemistä innolla ja mielenkiinnolla. Kun esityspäivä alkoi lähestyä, ymmärsin, kuinka vähän pystynkään vaikuttamaan teoksen kokonaisuuteen. Liikkeellisen kehityksen vastuu oli tanssijoilla, ja minä puutuin koreografiaan, kun liikkeet oli jo harjoiteltu. Poimin näkemästäni parhaimpia hetkiä, joita halusin korostaa, ja ajoitin tanssijoiden olemista ja liikkumista lavalla. Koin olevani kapellimestari, joka ohjasi tilannetta. Annoin tanssijoille säveltämäni nuotit, ja kun he hallitsivat nuottinsa, näytin kapellimestarina, kuka soitti

kehoaan ja milloin. Siksi teos ei ole vain minun näköinen, vaan myös tanssijoiden näköinen. Vaikka puhun itsestäni tämän teoksen koreografina, kirjoitin käsiohjelmaan nimeni eteen sanan ”konsepti”, sillä se mitä lavalla nähtiin, ei ollut vain minun käsialaani. Lavalla nähdyt liikkeet olivat kyllä lähtöisin minusta, mutta kasvaneet omiin suuntiinsa. Liikkeet olivat kuin varjoja minusta.

4.4 Teoksen kehykset – musiikki

Musiikki on yleensä iso osa tanssiesitystä. Se vaikuttaa teoksen kokonaisuuteen ja tunnelmaan. Koska tämän teoksen lähtökohtana oli teksti, musiikki lisättiin liikkeeseen vasta jälkeempään. En halunnut antaa tanssijoille musiikkia, koska se olisi vaikuttanut liikkeen dynamiikkaan, tempoon ja tunnelmaan. Halusin, että kaikki mitä tanssija liikkeellään ilmaisee, on lähtöisin kirjoituksen tulkinnasta, ei ulkopuolisista määrittelijöistä, kuten musiikista. Teokseen lisättiin musiikki vasta sitten, kun kaikki kolme osaa oli tulkittu ja yhteiset harjoitukset alkoivat.

Kun aloin miettiä musiikkia teokseen, minun piti pystyä perustelemaan, miksi valitsisin kyseisen musiikin. Halusin pitää yllä tanssijoiden omia tulkintoja ja liikkeellisiä valintoja ja musiikilla voisin vaikuttaa liikkeen laatuun ja tunnelmaan. Niinpä minusta paras vaihtoehto oli antaa tanssijoiden valita itse musiikki. Kun he olivat tulkinneet kaikki kolme osaa, annoin heille tehtäväksi valita kappaleen, mikä tukisi heidän sommitelmiään. Musiikin tulisi kuvata tunnetta, jonka liike heissä herättää. Ainoa toiveeni oli, että tanssijoiden valitsemat musiikit olisivat instrumentaalisia, jotta lopullisesta teoksesta ei tulisi liian kirjava. Laulujen sanat olisivat voineet myös määrittellä yleisölle teoksen aiheita. En kuitenkaan kieltänyt muita vaihtoehtoja.

Koska teoksessa oli kolme osaa ja musiikkivalintoja kaksi, päätin itse valita kolmannen musiikin. Valitsin musiikin, joka mielestäni kuvasi molempia tanssijoita. Valitsin Shigeru Umebayashin kappaleen *Yemuji`s Theme*, sillä siinä oli kaksi erilaista teemaa päällekkäin. Musiikkia kuljettivat eteenpäin soljuvat jouset sekä selkeä basso. Nämä kaksi teemaa toivat minulle mieleen teoksen kaksi tanssijaa, jotka toivat kaksi erilaista tulkintaa samaan aikaan lavalle. Musiikin melodiaa kuljettavat jouset kuvasivat mielestäni pehmeästi eteenpäin soljuvaa Sannaa, ja bassomaiset soinnut taas Elinaa, jonka tulkinta

oli rakenteeltaan pelkistetympi ja terävämpi - aivan kuten valssimaista rytmiä ylläpitävä basso. Sanna valitsi kappaleekseen Tarwaterin *Dian*, joka oli pehmeää kitaramusiikkia. Elinan valinta oli taas kaikista kolmesta voimakkain. Hän valitsi kappaleekseen Dancas Ocultas yhtyeen *Primera Horan*, josta erottuivat haitarin tangomaiset soinnut.

Teoksessa musiikki toimi ikään kuin rakennuspalasten liimana, teoksen kehyksinä. Teos alkoi hiljaisuudessa, jossa molemmat tanssijat esittelivät omia tulkintojaan. Kun esittely oli ohi, alkoi musiikki. Ensimmäisessä osassa kuultiin minun valintani, joka toi esille ajatuksen kahdesta eri tulkinnasta ja persoonasta lavalla. Toisessa osassa käytettiin Sannan valintaa, joka oli tunnelmaltaan tasainen ja rauhallinen. Kolmannessa osassa soi Elinan valinta, joka oli kevyesti tangomainen, mutta myös rauhallinen ja tasainen. Musiikkien järjestys tuli omaani lukuun ottamatta sattumalta. Sanna löysi oman valintansa Elinaa ennen, ja siksi sitä käytettiin myös esityksessä ensimmäisenä. Rakenteellisesti tämä järjestys sopi oikein hyvin. Sannan musiikkivalinta oli selkeästi neutraalein ja siksi se sopi paremmin keskelle kuin alkuun tai loppuun. Teos loppui alun tavoin hiljaisuudessa.

Tanssijoiden tulkinnat olivat laadullisesti alusta lähtien hyvin tasaisia. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka molemmat valitsivat myös hyvin tasaiset musiikit. Toisaalta se oli projektille eduksi, sillä rytmillisesti voimakas musiikki olisi voinut muuttaa tanssijoiden alkuperäisiä ajoituksia. Rauhallisten ja dynamiikoiltaan tasaisten musiikkien ansiosta lavalla nähtiin tulkinnat ja niiden ajoitukset hyvinkin alkuperäisessä muodossaan. Tasaiset valinnat saavat kuitenkin pohtimaan tämän metodin toimivuutta. Jos tekee koreografiaa vain liikekoodien avulla, katoaako teoksesta yllätyksellisyys, erilaiset laadut ja sitä kautta jopa mielenkiintoisuus?

4.5 Viimeistely

Visuaaliset ratkaisut, kuten puvustus ja valaistus, antavat teokselle oman ilmeensä. Ne vaikuttavat kokonaisuuteen ja tunnelmaan sekä tekevät teoksesta valmiimman oloisen. Aloitin teoksen viimeistelyn vaatetuksesta. Halusin tanssijoille hyvin pelkistetyt vaatteet, sillä koin, että tanssijat olivat osa jotain suurempaa; kärjistetysti sanottuna jopa välineitä opinnäytetyölleni. Toisaalta tanssijat olivat lavalla omina itsenään tekemässä

ikiomaa tulkintaansa. Sanat pelkistetty, riisuttu ja aito kuvaavat parhaiten sitä tunnelmaa, mitä halusin lavalla tuoda esille. Niinpä käytin vaatetuksessa valkoista, sillä se on minulle värinä pelkistetty, aito ja rehellinen. Minulla oli myös toiveena heijastaa videokuvaa lavan taustalle, ja visioin, että videokuva olisi teoksen lopussa näkynyt myös tanssijoiden valkoisilla vaatteilla. Videokuvan heijastaminen vaatteille ei kuitenkaan onnistunut lavan mallin ja korkeuden takia, joten jouduin tyytymään siihen, että kuva näkyi vain taustalla. Valkoiset vaatteet toimivat siitä huolimatta, sillä kyseinen väri symboloi minulle liikkeeseen koskemattomuutta.

Valot teimme Tuomas Iskaniuksen kanssa pari päivää ennen esitystä. Minulla oli idea aloitukseen ja lopetukseen, mutta muuten suunnittelimme valot yhdessä. Ammattilaisena Tuomaksella oli paljon myös omia ideoita. Halusin käyttää pelkistettyjä sävyjä, kylmää sekä lämmintä, ja siksi valoissa ei ollut värejä teoksen keskikohtaa lukuun ottamatta. Kaksi pääsävyä, kylmä ja lämmin, symboloivat jälleen kahta eri tulkintaa. Halusin käyttää esityksessä kylmää valaistusta myös siitä syystä, että taustavideo oli sävyltään tumma ja kylmä. Kylmän valon käyttö ensimmäisen videon jälkeen sitoisi yhteen taustalla pyörivän videon sävyn ja tunnelman menossa olevaan esitykseen. Kylmä valaistus oli Sannan valo, sillä Sanna aloitti esityksen. Elina valaistiin taas näkyviin lämpimällä valolla. Näitä kahta sävyä käytettiin läpi teoksen. Huomasimme, että esitys kaipasi taisyysuudestaan johtuen valomuutoksen keskivaiheilla. Päätimme käyttää sinistä valaistusta, koska se miellytti sekä Tuomasta että minua.

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, teoksen aikana taustalla näkyi kolmessa otteessa paloja alkuperäisestä soolosta. Video välähteli valkoisella taustakankaalla esityksen alussa, keskellä ja lopussa. Videon tavoitteena oli antaa katsojalle maistiainen kyseisen teoksen liikkeen lähtökohdista. Lisäksi taustalla oli nähtävissä pieni pätkä tanssikirjoitustani, jotta yleisö saisi kuvan siitä, minkä tyylistä tekstiä tanssijat ovat tulkinneet. Suunnittelin ja ajoin videon itse. Klaus Sallavo laittoi videot ja kirjoituksen power point muotoon. Power point -ohjelma mahdollisti videovälähdysten ajoittamisen oikeille kohdilleen. Koska halusin antaa vain pienet makupalat alkuperäisestä liikkeestä, videopätkät eivät olleet kovin pitkiä. Sonja Lydman leikkasi ja editoi videot kokonaisesta soolosta.

Esitys rakentui siis tanssikirjoituksesta, kahdesta tanssijasta ja heidän tulkinnoistaan, taustavideoista, musiikista ja visuaalisista tekijöistä, kuten valoista ja vaatteista. Rek-

visiittaa teoksessa ei oikeastaan ollut. Tila oli musta lattiasta seiniin, ainoastaan taustalla oli muutaman metrin levyinen ja korkuinen valkoinen kangas, johon video heijastettiin. Niin lavastus kuin koko esityskin oli pelkistetty, demonstraatiomainen - sooloni ja soolosta tehtyjen uusien tulkintojen kombinaatio. Kokonaisuutenaan opinnäytetyö rakentuu tämän esityksen lisäksi myös raportista sekä sähköisestä portfolioista. Sähköinen portfolio sisältää videokuvaa prosessista. DVD:stä löytyy alkuperäinen solo, tanssikirjoitukseni, Sannan, Elinan ja minun tanssiversiot kirjoituksista sekä teos *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi*. DVD:n avulla pääsee seuraamaan liikkeen muuttumista, mutta videokuva ei korvaa läsnä olevaa hetkeä.

5 TEOKSEN RAKENTEESTA

5.1 Musiikillinen lähtökohta teoksen rakenteelle

Tanssiteoksen kokonaisuuteen vaikuttaa monta eri tekijää. Esimerkiksi musiikki, juoni ja vaikka tanssijoiden määrä voivat vaikuttaa teokseen. Teokseni rakenne muodostui pääasiassa kirjoituksen ja liikemateriaalin keston perusteella, mutta tietoisten päätösten lisäksi osa rakenteesta syntyi hetkessä intuition ja sattuman pohjalta. Myös musiikilla oli oma osuutensa tanssissani.

Musiikki kostuu erilaisista sävelistä ja rytmeistä. Sävelet taas muodostavat säkeitä ja kertosakeitä. Tanssijoille merkittävää musiikissa ovat muun muassa rytmitykset, melodia, musiikin dynamiikka ja voimakkuuden vaihtelut sekä teemojen muutokset. En aio kertoa musiikin sisällöstä tarkemmin, koska tanssijankaan ei välttämättä tarvitse ymmärtää ammattitaitoisesti musiikillista termistöä. Tärkeää on ymmärtää musiikin rytmi ja pystyä liikkumaan sen tahdissa. Olennaista on myös löytää musiikillisia kokonaisuuksia, eli fraasituksia, jotta voi käyttää musiikkia monipuolisemmin. Monesti ”liikefraasit muodostavat musikaalisten fraasien lailla sointuja.” (Kuusela 1998, 27).

Musiikin rakenne voi olla lähtökohtana teoksen rakenteelle, sillä musiikin seuraaminen voi helpottaa tanssin rakenteen muodostamisessa. Musiikin selkeä seuraaminen voi auttaa koreografian kuljettamisessa, mutta toisaalta musiikki voi myös inspiroida tanssijaa liikkumaan musiikin rakennetta vastaan. Minulle musiikki on voima, joka tuntuu sisäläni, ja tämä tunne liikuttaa minua. Myös Liisa Priha (2003) kokee musiikin olevan hyvä lähtökohta koreografiselle prosessille:

Kun ryhdyn suunnittelemaan koreografiaa, lähdän mieluiten liikkeelle juuri musiikin valinnasta. Jos sopiva melodia ei soi korvissa tai mielenkiintoinen rytmikuvio pyöri mielessä, muukin suunnittelu on kuin pysähdyksissä. (Priha 2003, 206-207).

Musiikin käyttö herättää paljon ajatuksia, sillä monia koreografeja ja tanssijoita ärsyttää ajatus musiikin kuvittamisesta. Halutaan tuoda esille, että tanssi on itsenäinen taidemu-

to, joka ei ole alisteinen muille taidemuodoille. Muun muassa Kuusela (1998) uskoo tanssin olevan itsenäinen taidemuoto eikä hän pidä musiikin kuulumista tanssiin itseltään selvyytenä. Häntä joskus jopa häiritsee, kuinka tanssi voi ikään kuin jäädä musiikin vangiksi. Samalla hän kuitenkin kirjoittaa, että musiikki koskettaa tanssia taiteenalana ja voi olla myös tanssin lähtökohtana. (Kuusela 1998, 29.) Vaikka tanssi ja musiikki halutaan erottaa toisistaan taiteenaloina, tai ainakin halutaan korostaa, ettei tanssi ole musiikille alisteinen, minusta yksi huomioitava seikka on se, että lähes jokaisen ihmisen varpaat alkavat naputtaa hyvän kappaleen soidessa. Musiikki herättää ajatuksia ja tunteita ja vaikuttaa sekä mieleen että kehoon. Näen musiikin samoin kuin Priha (2003), joka kirjoittaa:

Täytyy vain antaa musiikin ja musiikin tarinan viedä mennessään. Samalla rakentaa jo mielessään koreografisia kuvioita. Siitä voi syntyä alku kokonaiselle tarinalle. Liikesarjat syntyvät mielessäni vain kuuntelemalla rytmiä sisälläni. Silloin liikkeet asettuvat kuin luonnostaan musiikin rakenteeseen. (Priha, 2003, 207).

Sooloni *Miksi irroitit otteesi?* rakenteen muodostin täysin musiikin rakennetta myötäillen ja liikkeet kumpusivat musiikkia kuunnellessa. Musiikin ollessa herkempää liikuihin pehmeämmin ja musiikin voimistuessa myös liikkeeni kasvoivat. Musiikin kesto määritteli myös sooloni pituuden. Vaikka soolon rakenne oli täysin musiikkilähtöinen, oli uudessa tuotoksessa *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* rakenteen lähtökoh- ta aivan toinen. Teokseen lisättiin musiikki vasta liikkeen ollessa valmista.

5.2 Kirjoitus lähtökohtana teoksen rakenteelle

Kirjoitusta voi käyttää tanssiteoksessa monella eritavalla. Eri koreografiatunneilla olen törmännyt runojen tai laulun sanojen käyttöön koreografisen työn lähtökohtana. Esi- merkiksi runosta voi valita muutaman sanan tai tunnelman, joita lähtee ilmaisemaan. Eri tarinoista voi myös poimia juonen, jota kuvittaa liikkeillä. Juonen perusteella voi muo- toutua myös tanssin rakenne. En ole kuitenkaan koskaan törmännyt tekstiin, jossa suo- raan sanottaisiin, miten liikutaan.

Tässä teoksessa kirjoitus sisälsi suoria liikeohjeita. Tekstissä ei ollut juonta eikä kir- joituksille ominaista rakennetta. Teksti oli kuvausta liikkeistä toistensa perään, ja siksi kirjoituksen muoto ei vaikuttanut teoksen rakenteeseen. Ainoastaan kirjoituksen pituus

ja kokonaisuuden jakaminen kolmeen osaan vaikuttivat teoksen harjoitusprosessiin ja lopullisen tuotoksen rakenteeseen. Soolon lievästi draamallinen rakenne vaikutti myös siihen, että uudessa tuotoksessa oli selkeä alku ja loppu. Draaman kaari kostuu selkeästä alusta, keskikohdasta ja lopusta. Mitään käännekohtaa ei soolossa kuitenkaan ollut. Selkeämmän kaaren teokseen loi samankaltainen aloitus ja lopetus.

Koska tanssijoitten oli vaikea hahmottaa tanssin kokonaisuutta, kokosimme tulkinnat yhteen osissa. Osa yksi, osa kaksi ja osa kolme olivat tästä lähin täysin ymmärrettäviä ja jokapäiväisiä käsitteitä ja ne muodostivat teoksen rakenteen. Osat olivat suunnilleen samanpituisia, ja niissä oli kaikissa eri musiikki ja eri valaistukset. Alun perin osat olivat oikeassa järjestyksessä myös teoksessa, mutta lopulta osien vaihdoskohdat eivät olleet yhtä tarkkoja kuin kirjoituksessa. Osat liukuivat toisiinsa, sillä käytin lopullisessa tuotoksessa myös paljon toistoa. Jokaisessa harjoituksessa keskityimme vain yhteen osaan ja vasta lopuksi yhdistimme kaikki kolme osaa. Vaikka osiot hiukan sekoittuivat keskenään, vain osiokokonaisuudet sulautuivat yhteen, liikkeet eivät muuttuneet. Harjoitusten edetessä myös musiikit alkoivat lipua osista toisiin, sillä halusin käyttää myös hiljaisuutta, jotta musiikillinen maailma ei olisi liian sekava. Niinpä teoksen taitoskohdista tuli häilyvämpiä kuin alkuperäisessä kirjoituksessa. Lievonen (1998) vertaa tanssin luomista ja kirjoittamista näin:

Kirjailija voi sanavalinnoillaan ja sanojen järjestystä muuttamalla loputtomasti varioida yhtä ainoaa lausetta. Vivahde-erot syntyvät hyvin pienistä asioista. Sama pätee koreografiseen työskentelyyn, jossa sanojen sijaan järjestetään liikkeitä lauseiksi, liikefraaseiksi. (Lievonen 1998, 34).

5.3 Draamallinen rakenne tanssiteoksessa

Kuten aikaisemmin oli lauseitten välistä luettavissa, teoksen rakenne voi syntyä myös draamallisen rakenteen avulla. Draamalliseen rakenteeseen törmää selkeimmin näytelmissä, elokuvissa ja kirjoissa. Draamallisessa rakenteessa on tarina ja juoni, ja se muodostuu asioista joilla on keskinäiset yhteydet ja jotka tapahtuvat ajallisesti peräkkäin. Tapahtumilla on alku, keskikohta ja loppu. (Aaltonen 1993,49.) Pohtiessani tapahtumien keskinäisiä yhteyksiä, niiden eteenpäin kuljettamista ja alkua, keskikohtaa ja loppua, minun on helppo yhdistää draamallinen rakenne myös tanssiteokseen. Tanssiteoksessa

voi olla esimerkiksi juoni tai jokin kannanotto. Lisäksi tanssissa on alku, keskikohta ja loppu, kuten minunkin teoksessani oli.

Seuraavassa mainitsen asioita, joita pidetään draamallisen rakenteen periaatteina, ja jotka minusta näkyvät useimmiten myös tanssiteoksissa. Draamallisessa rakenteessa syntyy vahva eteenpäin vievä liike, joka aiheuttaa katsojassa halun nähdä ja tietää lisää. Teoksessa on teema ja se käy ilmi jo teoksen alkumetreillä. Ohjelmassa tai esityksessä on imua, joka pitää katsojan otteessaan. Katsojan kiinnostus perustuu muun muassa siihen, että kysymyksiä on sopivasti, ei liikaa eikä liian vähän. (Aaltonen 1993, 36.) Teosta tehdessä pyrin siihen, että nämä asiat löytyisivät esityksestä. Kun nämä seikat toteutuvat, voisi ajatella, että koreografioissani on myös draamallista rakennetta.

Teoksessani ei ollut juonta eikä tarinaa. Se oli liikettä, jossa oli tutkiva ote. Niissä muutamassa koreografiassa, mitä olen tehnyt, lähtökohtana on ollut jokin selkeä teema, kuten tunne tai jopa kannanotto. Tällä kertaa teos oli puhtaasti liikelähtöinen. Se ei kuitenkaan tee teoksesta alempiarvoisempaa, ja kuten Merce Cunningham (1955) kirjoittaa, tanssia kuuluu tanssimisen vuoksi! Se ei ole tarinan kerronnan väline, vaan itseisarvo. ”Tanssissa yksinkertainen totuus on, että hyppy on hyppy ja seuraavaksi tulee se minkä muodon hyppy saa.” (Cunningham 1955, 138-139.) Vaikka teoksessani oli pitkälti liikettä toisensa perään, löytyi esityksestä joitain draamallisen rakenteen periaatteita selkeän alun ja lopun lisäksi. Vaikka rakenne muodostuikin yhdistämällä kolme osaa peräkkäin, jouduin miettimään osien liitoskohtia, liikkeiden tauottamista ja kokonaisuuden yhteen sulautumista. Draama perustuu muun muassa rakenteen ja tempon vaihtelulle ja eri jaksosten toisistaan erottamiseen. Rakenteessa pitää olla nopeatempoisia sekä rauhallisimpia jaksoja, jotta yleisö jaksaa seurata teosta. (Aaltonen 1993, 46.) Näitä periaatteita pyrin toteuttamaan myös teoksessani. Teos alkoi intensiivisesti ensin hiljaisuudessa, ja tanssijat tanssivat vuorotellen yksi kerrallaan. Hiljaisuudesta tilanne kehittyi molempien tanssijoiden yhteiseen kasvavaan liikkeeseen, ja mukaansa tempaava, mutta rauhallinen musiikki alkoi soida. Liike kasvoi nopeatempoiseksi, ja kun liikettä oli nähty tarpeeksi, tuli taas hiljaisuus ja vain yksi tanssija tanssi. Jo tässä oli nähtävissä draamallisen rakenteen rytmillinen vaihtelu tiiviistä jaksosta suvantovaiheeseen. Vaihteluita oli teoksessa useampaan otteeseen. Rytmin vaihtelu näkyi liikkeen kasvussa ja sen pienemisessä, tanssijoiden erikseen ja yhdessä tekemisessä ja musiikin ja hiljaisuuden vaihteluissa.

Vaikka teoksessa oli löydettävissä draamallisen rakenteen periaatteita, koen, että rakenne on selkeästi draamallinen vasta sitten, kun teoksessa on selkeä juoni tai henkilöiden välistä kommunikaatiota. Tämä on minun näkemykseni ja hiukan kärjistetty. Uskon myös, että koreografiaan vaikuttaa samaan aikaan monta eri rakenteen tukijaa. Minun teokseeni vaikutti osaltaan musiikin rakenne, osaltaan kirjoituksen rakenne ja osaltaan draamallinen rakenne. Tämän kappaleen lopuksi haluan siteerata tanssin tulkinnallisuutta kritisoivaakin Cunninghampia, joka kirjoittaa:

Niinpä meidän ei ilmeisesti tarvitse rasittaa itseämme turhaan yhteyksiä ja jatkumoiden, järjestysten ja rakenteiden löytymisellä – ne ovat me itse, meidän materiaalimme ja ympäristömme. (Cunningham 1955, 138).

6 PROSESSIN KUVAUS

6.1 Lähtölaukaus

Sain idean opinnäytetyöhöni tehdessäni sooloa syksyllä 2008, kun poikaystäväni alkoi pohdiskella, miksi koreografiaa pitää suunnitella monimutkaisesti tanssisalissa, eikä kotona paperille kirjoittamalla. Vaikka poikaystäväni kysymys tuntui minusta naiivilta, sain siitä idean tutkia tekstin käyttöä koreografian teossa. Aloin pohtia, voisiko tätä paperilta tanssimista käyttää koreografisena lähtökohtana. Minulle liikkeiden ylös kirjaaminen ilman käytännössä kokeilua ei toimisi, mutta voisiko se toimia jollain toisella? Sillä hetkellä päätin kirjoittaa valmistuvan sooloni ylös ja antaa sen joku päivä jollekin toiselle tulkittavaksi.

On vaikea määritellä tarkkaan, milloin koreografinen prosessi alkoi, sillä lopullisen tuotoksen syntyminen oli hyvin monivaiheinen. Aloin työstää opintosuunnitelmaamme kuuluvaa sooloa syksyllä 2008. Kyseisen soolon tein täysin irrallisena tutkimusaiheestani. En vielä ajatellut miten soolon kirjaisin ylös, miten tanssijat tulkitsisivat liikkeet ja miten tanssi muuttuisi, vaan tein soolon vain ja ainoastaan itseäni varten, omia tunteitani ilmaistakseni. Valmiin soolon esitin Sotkun teatteritiloissa joulukuussa 2008. Esiytyksen jälkeen aloin jalostaa ajatusta tulevasta opinnäytetyöstä.

6.2 Tanssista sanoiksi – liikekielestä mielen liikkeiksi

Keväällä 2009 opinnäytetyöseminaarien myötä ajatukseni työn toteutuksesta kirkastuivat. Samoihin aikoihin aloin kirjata sooloani ylös. Kuten aikaisemmin mainitsin, kirjoitusprosessi oli työläs ja vaativa. Liikkeiden ylöskirjaamisen vaikeus yllätti ja tarvitsin tekstin kirjoittamiseen suunniteltua enemmän aikaa. Liikkeiden muistelu ja sanoiksi pukeminen vaativat niin paljon keskittymistä, että en pystynyt kirjoittamaan tanssia ylös kuin pienissä osissa. Kokonaisuudessaan tämän muutaman minuutin tanssin ylöskirjaus vei aikaa puoli vuotta. Liikkeiden kuvauksen tarkkuus vaati jatkuvaa perustelua, jotta

tutkielmasta tulisi luotettava. En kirjoittanut liikkeiden dynamiikkoja, ajoituksia tai tunnelmia, jotta en liikaa johdattelisi tanssijoiden tulkintaa. Kirjoitin liikkeet ylös niin, että kokemattomampikin tanssija pystyisi ymmärtämään tekstiä. Jälkeenpäin olen huomannut, että olisin voinut vieläkin tarkemmin kirjoittaa liikkeet suuntineen. Mutta olisivatko liian alleviivatusti kirjoitetut liikkeet palvelleet työni tarkoitusta?

6.3 Sanoista tanssiksi – mielen liikkeistä liikekieleksi

Sain kirjattua sooloni ylös syksyllä 2009, mutta tein viimeistelyjä vielä tammikuussa 2010. Opinnäytetyön taiteellisen osion eteenpäinvieminen jäi hetkeksi katkolle, sillä minä ja tanssijat suoritimme koko syyslukukauden kestäväää päättöharjoitteluamme kaikki eri paikkakunnilla. Tiukan aikataulun ja pitkien välimatkojen takia päätin ottaa yhteyttä tanssijoihin vasta harjoittelun päätyttyä. Tapasimme opinnäytetyön merkeissä tammikuussa 2010.

Ensimmäisen osan kirjoituksesta annoin tanssijoille viikolla kaksi ja teksti tuli olla tulkittuna viikolla neljä. Koska aikaa ei ollut loputtomasti, en voinut antaa pitkiä aikoja kirjoituksen käsittelyyn. Lisäksi toivoin, että tanssijat muuttaisivat sanat tanssiksi mahdollisimman paljon intuition pohjalta. Liika pohdinta voisi viedä pois jotain arvokasta, joka on syntynyt aistien varassa. Halusin liikkeen olevan raakaa, jotta se olisi myös aitoa. Kuvasin molempien tulkinnat videokameralla viikolla neljä, eli tammikuun 2010 lopussa. Kun ensimmäinen osa oli kuvattu ylös, annoin tanssijoille toisen osan tekstistä. Koska metodi alkoi olla tuttu, vähensin tulkinta-aikaa. Tekstin tanssijat saivat käsiinsä viikolla viisi, ja tuotokset kuvasimme ylös viikolla kuusi. Toimimme täysin samalla tavalla kuin osaa yksi kuvatessamme. Viimeisen, eli kolmannen osan, tanssijat saivat viikolla kuusi, ja jälleen heillä oli vain viikko aikaa työstää tekstiä. Kuvasimme viimeisen kerran tiistai-aamupäivänä 16.2, ja samana iltana aloitimme yhteiset harjoitukset, jolloin tanssijat näkivät ensimmäistä kertaa toistensa tulkinnat.

Tanssijat toimivat siis täysin itsenäisesti lukiessaan tekstiä ja muuttaessaan minun sanani omaksi liikekielekseen. He eivät myöskään puuttuneet toistensa tulkintoihin, enkä minä antanut vihjeitä alkuperäisistä liikkeistä. Tulkinnan ja kuvausten lisäksi tanssijat

vastasivat jokaisen osion yhteydessä tekemiini kyselylomakkeisiin, jotta voisin kartoittaa tanssijoiden tunnelmia prosessista. Sivuan lomakkeita seitsemännessä luvussa.

6.4 Kaksi tulkintaa – yksi esitys

Kun aloitimme yhteiset harjoitukset, oli vain reilu viikko aikaa esitykseen. Vaikka tiukka aikataulu tuntui painostavalta, se tuki tutkimukseni tarkoitusta, sillä lavalle oli tarkoituksena viedä demonstraatio, ei valmiiksi koreografioitu teos. Minulle esityksen tarkoituksena oli ikään kuin esitellä, mitä voi saada aikaan käyttämällä tekstiä koreografian pohjana. Lyhyt harjoitusaika oli suotava, sillä jos olisimme harjoitelleet pidempään, tanssijat olisivat voineet alitajuisesti muokata omia tulkintojaan toistensa versioiden näköisiksi.

Kun yhteiset harjoitukset alkoivat, pääsin ensimmäistä kertaa osallistumaan opinnäytetyön taiteellisen osion syntyyn. En tietenkään voinut puuttua tanssijoiden liikkeisiin, vaan korostin valinnoillani heidän tulkintojensa yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia. Puu-tuin vain liikkeiden ajoitukseen ja tarpeen tullen myös suuntiin. Suunnanvaihdokset tulivat kuitenkin toistokohdissa. Kokonaisuudessaan teoksessa kaikki liikkeet näkyivät ainakin kerran juuri niin päin ja siinä muodossa kuin tanssijat olivat ne tulkinneet.

Jälleen kerran teimme teosta osissa selkeyden vuoksi. Minulla oli visuaalinen idea alkuun, jossa toisin alleviivaten esille esityksen keskusteleman tunnelman. Halusin, että molempien tulkinnat tulisivat esille erikseen, yhdessä ja yhdistettynä. Ensimmäisissä harjoituksissa, jotka kestivät noin kaksi tuntia, teimme ensimmäisen osan valmiiksi.

Toiset harjoitukset pidimme heti seuraavana päivänä, eli keskiviikkona 17.2. Tavoitteenä oli saada toinen osio valmiiksi. Tähän minulla ei ollut valmiiksi varsinaista visiota, joten harjoitukset etenivät kokeilemalla. Katsoin tanssijoiden tulkintoja erikseen ja yhdessä, poimin sieltä kiinnostavat kohdat ja yhteensattumat, ja kokosin sommitelmat yhteen kuin palapelin. Tässä vaiheessa huomasin suurimmaksi haasteeksi koota esityksestä miellyttävän katsoa. Liikettä oli helposti liikaa, ja koska tanssijoiden tulkinnat olivat osin hyvin lähellä toisiaan, mutta eivät samanlaisia, tuntui niiden yhtä aikaa katsominen suorastaan ärsyttävältä. Tanssi näytti väkisinkin siltä, että toinen tekisi koko ajan aavis-

tuksen väärin. Niinpä koin parhaaksi vaihtoehdoksi tauottaa tanssijoita, välillä teki vain toinen, välillä molemmat yhdessä. Käytin myös paljon kaanonia, jolloin ensin teki toinen, ja toinen tanssija seurasi hiukan perässä. Toisessa osassa teimme myös enemmän toistoja kuin alkuperäisessä soolossa. Liiallinen uusien ja erilaisten liikkeiden syöttäminen voi tehdä tukalan olon katsojalle. Vaikka kyseessä olikin demonstraatio, halusin esityksen olevan lavalle viemisen arvoinen.

Torstaina 18.2 teimme teoksen valmiiksi. Minulla oli ajatus lopetuksesta, mutta muut ratkaisut löytyivät harjoituksissa. Käytin jatkuvasti videokameraa apuna, sillä jos näin jotain miellyttävää, pystyin videokameralta katsomaan uudestaan, oliko kokeiluissa jotain poimittavaa. Tanssijoiden väliset sattumat olivat parhaimpia herkkuja, joita halusin käyttää lopullisessa tuotoksessa. Kolmannessa osiossa puutuin sommitelmaan myös tilallisilla ratkaisulla. Tanssijat liikkuvat enimmäkseen toistensa lähellä, joten halusin ilmaa tanssijoiden välille. Halusin myös, että eräässä kohdassa tanssijat kääntäisivät sarjan peilikuvaksi. Tämä oli taiteellinen ja visuaalinen ratkaisu, mutta tutkielman kannalta minusta on olennaista mainita, että tanssijat olivat tehneet tämän saman kohdan aikaisemmin juuri niin päin ja niihin suuntiin kuin olivat ymmärtäneet sommitelman liikkuvan. Kolmannet yhteiset harjoitukset kestivät hiukan yli kaksi tuntia, ja saimme koottua esityksen oikeaan muotoonsa.

Harjoittelimme teosta vielä viikolla kahdeksan - samalla viikolla kuin esitykset olivat. Harjoittelimme enää vain Kuopion Sotkun teatteritiloissa tiloissa. Harjoittelu oli tanssijoiden kannalta muistelua, sillä liiallinen harjoittelu olisi voinut karsia tanssijoiden alkuperäistä tulkintaa pois. Jo näiden muutamien harjoitusten aikana oli huomattavissa tanssijoiden sulautuminen yhteen. He myös unohtelivat, miten olivat liikkeet alun perin ajatelleet, mutta tässä oli videokuvasta jälleen apua. Suurin haaste olikin säilyttää liikkeen alkuperäisyys. Tanssijoiden piti pystyä pitämään omista tulkinnoistaan kiinni, mutta silti kuuntelemaan toisiaan. Etenkin ajoituksen kannalta toisen aistiminen oli tärkeää, sillä emme tehneet laskuja sommitelmiin.

Esitys, jonka luokittelen demonstraatioksi, sai ensi-iltansa torstaina 25.2. Toinen esitys nähtiin sunnuntaina 28.2. Esitykset olivat osa opinnäytetyöiltoja, joissa oli nähtävillä myös muiden opiskelijoiden opinnäytetöitä. Illat olivat meidän opinnäytetyötekijöiden itse tuottamia ja sangen onnistuneita.

7 HARJOITUSPROSESSI

7.1 Osa 1.

Ennen kuin tanssiteos on valmis, vaaditaan teokseen osallistujilta aikaa ja panostusta. Esitettävä koreografia valmistuu useiden harjoitusten myötä ja teoksen kokoamisprosessi voi viedä kuukausia. *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* teoksen eteneminen poikkesi tavanomaisesta kaavasta. Tavanomaisella kaavalla tarkoitan itselleni tuttua tanssiteoksen harjoittamista, jossa koreografi suunnittelee tarpeen mukaan liikkeitä ja teemoja etukäteen, ja harjoituksissa harjoitellaan ja kehitellään uutta materiaalia. Harjoituksia on useita, ja koreografia valmistuu pikku hiljaa. Koska lähdin työstämään tätä teosta antamalla tanssijoille liikekoodit paperilla, yhteisiä harjoituksia meillä oli vähän ja ne sijoittuivat viikon mittaiselle periodille. Kokonaisuutenaan teoksen tekeminen vei kuitenkin enemmän aikaa, sillä tanssijat tulkitsivat ja harjoittelivat tekstejä noin kuukauden verran, ja sitä ennen minä paneuduin tanssin kirjoittamiseen puolen vuoden ajan. Kaiken kaikkiaan projekti sai alkunsa jo vuonna 2008, kun minä käytin nyt opin- näytetyöhöni liittyvän soolon tekoon kaksi kuukautta

Ensimmäiset yhteiset harjoitukset olivat noin puolitoista viikkoa ennen esi-iltaa, ja tavoitteenani oli käydä ensimmäinen osio läpi. Aikaa sen läpikäymiseen oli pari tuntia, ja onnistuimme tavoitteessamme. Ensimmäiset harjoitukset olivat oikeastaan ainoat, johon minä olin koonnut jotain etukäteen. Olin ennen harjoituksia katsonut molempien tulkintoja videolta, ja videon perusteella yritin löytää tanssijoiden liikekielistä yhtäläisyyksiä ja eroja. Erojen löytäminen oli haastavaa, sillä tanssijat olivat tulkinneet kirjoitukset yllättävän samalla tavalla. Tanssijat olivat kuitenkin lähtökohdiltaan hyvin erilaisia, joten joitakin kiinnostavia tulkinnallisia eroja löytyi.

Kirjoitus alkoi kuvauksella posken silityksestä, joka yltyi käden voimakkaaseen liikehdintään. Heti ensimmäinen liike, posken silytys, oli tanssijoilla erilainen ja siksi minusta hyvin kiinnostava. Sanna silitti poskea intensiivisesti ja pitkään ja käden liike kiihtyi

jatkuvasti. Elina taas suhtautui silytykseen rauhallisen tunteettomasti – käsi vain koski poskea ja sen jälkeen poski nojasi kättä. Tämä ero oli niin selkeä, että halusin tuoda sen alleviivaten esiin. Niinpä suunnittelin etukäteen, että ensin Sanna tekee yksin hiljaisuudessa sopivan mittaisen liikeyhdistelmän posken silytyksestä lähtien. Kun Sanna on lopettanut liikkeen, Elina näyttää oman versionsa samasta kohdasta. Jotta liikkeitä voisi verrata helpommin toisiinsa, tekevät molemmat tanssijat omat sommitelmansa vielä yhtäaikaisesti. Tämän me harjoittelimme heti harjoitusten alussa, ja kohta tuli lopulliseen esitykseen juuri sellaisena kuin sen alun perin suunnittelinkin. Halusin esitykseen selkeän hallitun alun, ja niinpä harjoittelimme myös teoksen ainoan kohdan, jota minä olin selkeästi sommitellut. Sannan ja Elinan alut olivat minusta ihanan vastakohtaiset; Sanna oli tunteikas ja lyyrinen, Elina taas selkeä ja pelkistetty. Halusin tuoda tämän heti esille entistä kirkkaammin. Tanssijat opettelivat pienen pätkän toistensa tulkintoja, ja molempien tulkinnat yhdistettiin pieneksi liikesommitelmaksi. Sommitelma kulki molempien tanssijoiden liikkeitä vuorotellen. Ensin tehtiin Sannan pehmeä posken silytys, josta seurasi Elinan kylmäkiskoinen kasvojen kosketus. Kosketuksen jälkeen seurasi käden heilahdus taakse ja valuminen lattialle, jonka tanssijat olivat tulkinneet täysin samalla tavalla. Lattialla käsi työnsi jalan vasten lattiaa. Ensin tehtiin Sannan versio, joka oli pehmeä ja liike virtasi läpi kehon. Virtauksen jälkeen seurasi Elinan tulkinta, joka oli jälleen selkeä ja jopa terävä, ja liike näkyi vain kädessä ja jalassa. Tämän pienen pätkän tanssijat tekivät siis samaan aikaan, ja se oli oikeastaan ainoa kohta, jota minä koreografoin, tosin tanssijoiden liikkeitä käyttäen. Lattialta tanssijat nousivat omiin tyyleihinsä ylös, ja tulkinnat alkoivat erkaantua selkeämmin toisistaan.

Loppuaika harjoituksista kului kokeiluihin, sillä enempää en ollut suunnitellut etukäteen. Minulla oli tilallisia visioita tanssijoiden paikoista, mutta kaikkea täytyi kokeilla käytännössä. Moni ratkaisu löytyi sattumalta harjoitusten aikana. Ensimmäisissä harjoituksissa huomasin kaanonin olevan sopiva keino tuoda esille tanssijoiden tulkinnat. Tulkinnoissa oli kuitenkin muutamia kohtia, jotka tanssijat tekivät kutkuttavan eritavalta. Halusin tuoda ne esille niin, että tanssijat näyttivät versionsa samanaikaisesti, jotta erot korostuisivat. Myös ne kohdat, jotka tanssijat tekivät täysin samalla tavalla, halusin tanssijoiden tekevän samaan aikaan. Se toi rauhaa muuten jopa kaoottiseen liikehdintään. Tanssijat tanssivat pitkälti omassa kuplassaan, joten yhtäkkinen samaan aikaan tanssiminen toi myös yllätyksellisyyttä. Harjoituksissa etenimme sillä tavalla, että tanssijat liikkuvat yhtä aikaa ilman musiikkia toisista välittämättä. Minä katsoin ja seurasin,

mitä kohtia halusin tanssijoiden tekevän yhtä aikaa, mitä erikseen. Liikkeet tanssijoilla oli jo etukäteen itsellään, joten ensimmäiset harjoitukset koostuivat ajoituksia ja paikkoja kokeilemalla.

Ensimmäisessä osassa emme aloitusta lukuun ottamatta varioineet tanssijoiden liikkeitä tai liikkeiden suuntia. He kulkivat niitä reittejä, jotka he olivat tekstistä löytäneet. Sen verran katsoimme paikkoja, että tanssijat eivät törmäisi, että molemmat näkyisivät ja että heidän välillään olisi myös ilmaa. Tautoin liikettä niin, että välillä teki vain toinen. Silloin toinen tanssijoista odotti jossain asennosta perässä tulevaa tanssijaa, ja liikkeiden kohdatessa he jatkoivat tanssillista matkaa yhtäaikaaisesti. Harjoitusten loppupuolella lisäsin liikkeeseen valitsemani musiikin, ja sommitelmat osuivat musiikkiin sopivasti sellaisenaan. Suuria muutoksia emme siis tehneet, halusin vain löytää tanssiin kiinnostavia hetkiä ja selkeyttä. Näin jälkeempäin ajatellen ensimmäiset harjoitukset kulkivat eteenpäin mutkattomimmin. Minulla oli visioita, mutta myös tanssijoita katsoessa löysin uusia ideoita. Heidän liikkeensä sopivat kiinnostavasti yhteen ja herkullisia paikkoja löytyi. Olin yllätynyt harjoitusten sulavasta eteenpäin kulkemisesta, ja tiukasta aikataulusta huolimatta ehdimme hörpätä teetäkin tanssimisen ohella.

7.2 Osa 2.

Toista osaa harjoittelimme heti ensimmäisiä harjoituksia seuraavana päivänä. Näiden harjoitusten aikana tekstien alkuperäiset kolme osaa alkoivat nivoutua päällekkäin, sillä huomasin valmistuvan teoksen kaipaavan toistoa. Ensimmäinen musiikki kesti sen verran pitkään, että sen alle mahtui kokonaan ensimmäinen ja toinen osa tekstistä. Jos en olisi käyttänyt toistoa, esityksestä olisi tullut erittäin lyhyt. Vaikka osat alkoivat lievästi sekoittua, harjoitusprosessi eteni tekstin kolmea osaa seuraten.

Toisiin harjoituksiin en ollut suunnitellut mitään, vaan kaikki ratkaisut löytyivät siinä hetkessä. Edellisenä iltana Sanna oli lähettänyt minulle sähköpostilla oman musiikkivallintansa, joten päätin, että musiikkia tultaisiin käyttämään toisissa harjoituksissa syntyneeseen kokonaisuuteen. Aloitimme kertaamalla aikaisempaa. Liitimme toisen osan ensimmäiseen osaan käyttämällä jälleen kaanonia. Tähän mennessä liikettä, kaanonia ja yhdessä tekemistä alkoi kuitenkin olla turhan paljon, joten halusin rauhoittaa tilannetta.

Niinpä ennen toisen osan loppumista musiikki päättyi ja Sanna teki pienen soolon hiljaisuudessa. Kun soolo loppui, alkaisi kolmas, eli viimeinen osa.

Harjoitukset etenivät täysin samaan tyyliin kuin ensimmäisetkin. Toisissa harjoituksissa aloimme jo käyttää kolmannen osan liikemateriaalia. Huomasin kuitenkin, että uutta liikettä oli jo aivan liikaa. Tanssijat tekivät samanaikaisesti pienen pätkän liikettä kolmannesta osasta, ja tasapuolisuuden nimissä myös Elina sai pienen soolon. Soolon jälkeen alkoikin kertaus ihan alusta. En ollut ajatellut sekoitella osioita näin selkeästi, mutta siinä hetkessä se tuntui parhaalta ratkaisulta, ja jälkeensä ajatellen päätös oli hyvä. Kertasimme koko ensimmäisen osan ja alun toisesta osasta. Kun musiikki antoi periksi sen verran, että sen pystyi sammuttamaan, esityksen toinen osa päättyi. Jälleen kerran olimme pelanneet ajoituksella, musiikilla ja myös hiukan paikoilla. Esityksessä ei ollut nähtävissä radikaaleja tilanteellisia muutoksia, sillä tanssijoiden tulkinnat olivat läpi teoksen todella tasaisia ja samankaltaisia.

Osien yhteen lomittaminen ja liikepätkien kertaaminen tuntui tanssijoista vaikealta, sillä he eivät pystyneet ajattelemaan tanssia vielääkään kokonaisuutena, vaan edelleen niissä kolmessa osassa, jossa tekstin alun perin jaoin. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka liike ei ollut jäänyt lihasmuistiin, vaan harjoituksissakin tanssijoilla oli kirjoitukset apuna. Harjoitukset kuuluivat pitkälti muisteluun ja kertaamiseen eikä uuden luomiseen. Saimme kuitenkin niin sanotun toisen osan valmiiksi, mikä olikin kyseisten harjoitusten tarkoitus. Tässä vaiheessa kolmesta osasta puhuminen on vaikeaa, sillä esityksen ja kirjoituksen osat eivät enää olleet orjallisesti toistensa kaltaisia. Tanssijat kuitenkin puhuivat näistä kolmesta osasta, ja minunkin piti muuttaa kokonaisuus numerokodeiksi, jotta tanssijat muistaisivat, mitä tulee seuraavaksi. Toisten harjoitusten päättyessä koodi oli tämänlainen: osa 1, osa 2, osa 3 alku, osa 1 ja osa 2 alku.

7.3 Osa 3.

Kolmannen osion teimme viimeisissä harjoituksissa. Teoksen loppu oli tekemättä, emmekä olleet vielä näyttäneet kokonaan viimeisen osan tulkintoja. Minulla oli visio teoksen lopetukseen, mutta muuten etenimme kokeilemalla. Esityksen kolmas osio alkoi toisen osan kertaamisella, mutta kun kertaus oli ohi, tehtiin tekstin kolmas osa ilman

kertauksia muista osioista. Ainoa muutos oli se, että pienen pätkän, jotka tanssijat olivat tehneet aikaisemmin, käänsimme peilikuvaksi niin, että Elina teki alkuperäisiin suuntiin ja Sanna lavan toisella reunalla peilikuvana. Lavaa ei ollut käytetty monipuolisesti, ja halusin koreografina, että edes jossain vaiheessa teosta koko lava täyttyisi liikkeestä. Kun peilikuvakohta oli ohi, oli tekemättä enää teoksen lopetus. Jotta teos olisi kokonaisuus eikä vain kolmen osan yhteen laskemista, halusin, että alku olisi lopun kaltainen. Niinpä teos päättyi niin kuin alkoikin – hiljaisuudessa. Ensin Sanna näytti oman tulkin-tansa muutamasta koreografian viimeisestä liikkeestä. Sannan lopetettua Elina näytti oman versionsa samasta kohdasta. Aivan lopuksi tanssijat tekivät teoksen kolme viimeistä liikettä yhdessä samaan aikaan, mutta omaan tyyliin.

Kolmansissa harjoituksissa teimme ensimmäistä kertaa laskut muutamaaan liikkeeseen. Tanssijat laskevat usein kahdeksaan, ja jokaiselle liikkeelle annetaan musiikin tahdissa omat numerot, jotta yhtäaikainen ajoitus olisi helpompaa. Käytimme laskuja kolmannen osan alussa, sillä Elinan musiikki oli voimakas, ja selkeyden vuoksi kaipaasin tanssijoiden yhtäaikaista tekemistä. Laskut sopivat tähän kohtaan myös siksi, että tanssijat olivat jälleen kerran tulkinneet kirjoituksen täysin samalla tavalla. Kun peilikuvakohta alkoi, laskeminen loppui ja tästä edes päin tanssijat vain aistivat toisiaan.

Rakensimme teoksen siis muutamassa päivässä. Jäljellä olivat vielä yhdet muisteluharjoitukset, valoharjoitukset, jossa teokseen suunniteltiin valaistus, sekä kenraalinäytös. Harjoituksia oli todella vähän ja se näkyi myös esityksen tasossa. Vaikka tanssijat tanssivat hyvin, liikkeet ja ajoitukset eivät olleet niin kirkkaita kuin ne olisivat voineet olla. Mutta koska esityksessä oli tutkiva ja demonstraatiomainen ote, olisi esityksen rehellisyys voinut kärsiä liiallisen harjoittelun myötä. Jo tämän lyhyen harjoitteluperiodin aikana oli nähtävissä tanssijoiden sulautuminen yhteen ja toistensa jäljitteleminen. Useimmat harjoitukset olisivat voineet johtaa siihen, että liikkeen alkuperäinen muoto olisi kadonnut. Tällä kertaa se ei olisi ollut suotavaa.

7.4 Tanssijoiden kokemuksia prosessista

Tekstin kautta koreografian lähestyminen oli minulle sekä tanssijoille uusi tapa tehdä tanssia. Niinpä minusta oli arvokasta kuulla myös tanssijoitten kokemuksia prosessista.

He kirjoittivat päiväkirjaa antamieni lomakkeiden avulla. Lomakkeilla kartoitin tanssijoitten kokemuksia tekstin tulkinnasta, ohjaajan roolista ja prosessin herättämistä tunnelmista. (Ks. Liite 3.) Tanssijat täyttivät saman lomakkeen aina kun olivat saaneet tulkittua yhden osan tekstistä.

Molemmilla tanssijoilla tekstien tulkinta kesti puolesta tunnista tuntiin. Molemmat kokivat tulkitsemisen haastavaksi, mutta mahdolliseksi. Prosessin edetessä ja tekstin tullessa tutummaksi sanojen ja liikkeiden yhdistäminen helpottui. Haasteellisuus jatkui kuitenkin koko prosessin ajan, sillä liikemateriaali vaikeutui koreografian edetessä. Sanna kirjoitti, että haastavinta oli yhdistellä kaikki kehon osat. Koordinaationhallinta oli hankalampaa, kun ei ollut elävää esimerkkiä. Liikkeet eivät jääneet lihasmuistiin, ja yksityiskohtia oli vaikea muistaa. Sanna löysi kuitenkin liikkeistä tanssin elementtejä ja oppi hiljaisuudessa kuuntelemaan omaa hengitystään, joka liikutti kehoa. Hengitys antoi impulsseja ja rytmitti liikettä. ”Offbalanssin käytöstä tulee keinovaltuus. Eri suunnat kehossa, ei tunnu jäykältä. Ilman musiikkia hengitys korostuu.” (Päiväkirjamerkintä, Sanna Luhtala 2010.) Elina kirjoitti päiväkirjassaan, kuinka vaikeaa tulkinnan aloittaminen oli. Ilman ohjausta oli vaikea keskittyä, ja tekstin loppuun pääseminen tuntui kaukaiselta. Onnistumisen kokemukset olivat kuitenkin suuria, kun huomasi selvinneensä haastavasta tehtävästä. Valmistunut sommitelma herätti yllättyneisyyttä ja tyytyväisyyttä ja jopa swingin tuntua kehossa. Pääosin Elinan olo jäi kuitenkin mekaaniseksi. ”Minulla ei taida tunteet olla tässä tekstitanssissa kovin vahvasti mukana. Aika älyllinen tunne jää päällimmäiseksi.” (Päiväkirjamerkintä, Elina Lauttamäki 2010.)

Molemmat tanssijat kokivat tulkinnan haastavaksi mutta myös mielenkiintoiseksi. Liikkeestä jäi kuitenkin puuttumaan se jokin. Seuratessani prosessin kulkua heräsi minulla ajatuksia ohjaajan roolista. Käsitykseni mukaan tanssin oppiminen perustuu mallioppimiseen. Eri ihmiset oppivat erityyleillä, mutta tanssissa opettajalla on suuri rooli. Opettaja on elävä malli ja oppilaiden tanssia ulkopuolelta katsova silmäpari, joka yrittää ohjata tanssijoita eteenpäin. Koreografian opettelussa olen tottunut malliin, jossa ohjaaja näyttää ja opettaa liikkeet, korjaa, antaa palautetta ja auttaa tanssijaa löytämään oikean tavan liikkua. Näin olen tottunut myös itse ohjamaan teosta. Koreografi on samalla opettaja, joka näyttää valmiiksi koreografoidut liikkeet. Tällä kertaa tanssijani opettelivat liikkeet ilman ohjausta. Harjoitustilanteet tuntuivat epätodellisilta, kun en voinut vaatia tanssijoilta enempää, en tiettyjä laatuja enkä edes tarkalleen ajoitusta. Se sai mi-

nut miettimään ohjaajan roolia tanssiteoksessa. Työni perusteella tanssijat voivat oppia liikkeit ilman elävää mallia. Opetustilanteessa tanssinopettaja antaa kuitenkin paljon enemmän kuin liikkeitä. Jo katsomalla voi nähdä liikkeiden laadut, ajoituksen ja tavoitteet. Ohjaaja voi myös kannustaa tanssijaa ottamaan riskejä ja korjaamaan linjausvirheitä. Ohjaaja on myös motivoija ja henkinen tuki.

Koin itseni välillä ulkopuoliseksi omassa teoksessani ja siksi halusin kuulla, mitä tanssijat ajattelivat ohjaajan vähäisestä tuesta. Tanssijani vastasivat mielteisiini omilla kokemuksillaan. Molemmat olivat sitä mieltä, että liikkeet oppii paremmin elävää mallia katsomalla. Ohjaaja myös puskee eteenpäin ja kannustaa löytämään liikkeestä vielä lisää. Ohjaaja vaikuttaa liikemateriaaliin läsnäolollaan, puheillaan ja myös musiikillaan. Elina havaitsi, että liikettä ei saa pelkistettyä sanoiksi, ja siksi tanssi jää ikään kuin on-toksi ilman ohjausta. Tanssijoiden kokemukset tukivat sitä, mitä näin. Liike oli mekaanista ja sisällötöntä. Liikkeitä oli vaikea muuttaa tanssiksi ilman ohjausta. Sanna kirjoitti myös siitä, kuinka vaikeaa oli harjoitella, kun ei ollut kukaan seuraamassa harjoituksia. ” Täytyy itse ruoskia itseään tekemään isommin ja tarkemmin”. (Päiväkirjamerkintä, Sanna Luhtala 2010.) Toisaalta herää kysymys, miksi ihminen tarvitsee jonkun toisen päästäkseen pidemmälle?

Prosessin edetessä tanssijoitten kokemukset syvenivät. Palasimme pohdinnan äärelle vielä esityksen jälkeen, ja pyysin tanssijoita kirjoittamaan tunnelmistaan. Ajatukset tekstin tulkinnan turhauttavuudesta olivat muuttuneet positiivisemmiksi. Sanna tavoitti kanssani saman ajatuksen metodin hyödyistä:

Tekstiä käyttämällä voi tanssijana ja koreografina päästä eroon omista tottumuksista ja maneeereista, koska teksti antaa uudenlaisia liikemalleja. Eteen saattaa tulla uusia ja mielenkiintoisia liikkeitä ja liiketeemoja. Mielenkiintoinen ja hyödyllinen tapa luoda liikettä. Se ei kyllä ole helpoin tapa tanssijalle, sillä hahmottaminen on vaikeaa kun täytyy lukea ja liikkua samaan aikaan. (Päiväkirjamerkintä, Sanna Luhtala 2010).

Elina oli esityksen jälkeen edelleen sitä mieltä, että liike oli tasapaksua, mutta hän koki löytäneensä tanssiin myös sisältöä. Hän oli tyytyväinen lopputulokseen ja koki prosessin hyväksi harjoitukseksi. Tanssin työstäminen yksin ei ole aina helppoa, mutta hyvin yleistä tanssijan työssä.

Minusta oli kiinnostavinta kuulla, että vaikka tehtävä oli haastava, se opetti myös tanssijoita. He joutuivat haastamaan itseään tanssijoina, ja ilman ohjaajaa toimiminen vaati itsekuria. Oli myös kiinnostavaa kuulla, kuinka myös tanssijoista liike jäi ”ontoksi” ja ”mekaaniseksi”. Prosessin edetessä liikkeeseen kuitenkin löytyi lisää sisältöä ja sanat alkoivat muuttua tanssiksi. Ehkä meitä kolmea, koreografia ja tanssijoita, yhdistää tuntemus siitä, että vaikeudesta huolimatta prosessi oli mielenkiintoinen ja ajatuksia herättävä.

8 YLEISÖN SILMILLÄ

8.1 Demonstraatio kahdesta eri tulkinnasta

Kuten olen jo aikaisemmin maininnut, esityksessä oli enemmän tutkiva kuin taiteellinen ote. Esitys oli raaka ja jopa keskeneräinen ja nimenomaan demonstraatio siitä, mitä voi saada aikaan pelkkää tekstiä käyttämällä. Vaikka olen läpi opinnäytetyön puhunut tästä demonstraatiosta teoksena ja esityksenä, koen, että tämä lavalla nähty näyte oli vasta lähtölaukaus tulevalle. Demonstraatiolla olisi monet kehittelymahdollisuudet, joihin olisi mielenkiintoista palata joskus tulevaisuudessa. Teoshan tämäkin oli, mutta demonstraatio sanana avasi minusta parhaiten sen tavoitteita.

Demonstraatio nähtiin siis ensimmäistä kertaa Kuopiossa Sotkun teatteritiloissa helmikuussa 2010. Sotkun tilat ovat juuri sopivat kahden tanssijan tanssiesitykselle; lava ei ole liian iso eikä liian pieni, paikalla on ammattitaitoisia tekniikan osaajia, sermit, taustaverhot ja musta tanssilattia löytyvät ja valot ovat monipuoliset. Niin sanottu ”black box”, eli perinteinen musta teatteritila, sopi teoksen tunnelmaan. Esityksen ensimmäinen osio oli intromainen ja sen tavoitteena oli tuoda esityksen idea tutuksi yleisölle. Tavoitteitani alleviivatakseni käytin heti alussa videota soolostani, jotta katsoja saisi kuvan siitä, mistä lavalla nähtävä teos oli saanut alkunsa. Videon laatu oli heikko ja kuva epäselvä, mutta minusta se sopi esityksen tunnelmaan. Video oli ikään kuin häivähdyksinä menneestä. Ensimmäisessä osassa tanssijat tekivät selkeästi kaanonissa, jotta yleisö pystyisi seuraamaan molempien tulkintoja. Välillä tanssijat tekivät myös yhtäaikaisesti, jotta tulkintoja olisi helppo verrata toisiinsa ja tulkintojen erot ja yhtäläisyyden kirkastuisivat. Toisessa osassa tanssijat tanssivat enimmäkseen omissa maailmoissaan ja tunnelma oli rauhallinen ja tyyni. Viimeisessä osassa tanssijoiden tulkintojen suunnilla leikeltiin ja heidän välillään oli aikaisempaa enemmän keskusteleva sävy. Musiikki nosti viimeiseen kohotukseen ja liike oli energisintä. Lopetus oli hiljainen ja alun kaltainen, päätös kahdelle tulkinnalle.

8.2 Katsojan näkökulmasta

Esitys alkoi hiljaisuudessa ja taustalla pyöri mainitsemani video. Videon päätyttyä syttyi spotti yleisöstä katsottuna lavan oikeaan etukulmaan, jossa Sanna seiso. Valo oli sävyllään kylmä, jotta se sopisi videon tummaan tunnelmaan. Hiljaisuus jatkui edelleen ja Sanna toisti oman tulkintansa siitä, mitä videolla juuri nähtiin. Kun Sanna oli ikään kuin esiteltyt oman versionsa, syttyi lavan oikeassa kulmassa valo, joka valaisi vasemmassa takanurkassa olevan Elinan. Valo muodosti lattialle diagonaalisuunnassa kulkevan valokuilun, joka kulki Sannan päältä. Sannan varjo ilmestyi lattialle, ja pitkän varjon päättyi siihen, missä Elina seiso. Tämä oli visuaalinen ratkaisu, jonka tarkoituksena oli liittää esityksen nimestä osa ”varjoa minusta” teokseen. Elina tulkitsi vuorostaan oman version samasta kokonaisuudesta omassa lämpimän sävyisessä valossaan. Elinan lopetettua, tanssijat tekivät vielä kerran saman liikeyhdistelmän samaan aikaan, mutta omalla tyyllillään ja ajoituksellaan. Näin olimme heti ensimmäisten minuuttien aikana nähneet minun, Sannan ja Elinan versiot soolon alusta.

Edellä kuvaamani osion jälkeen tanssijat kävelivät takalavalle ja musiikki alkoi soida. Musiikki teki tanssista enemmän esitysmäisen ja valot laajenivat valaisten sekä kylmillä että lämpimillä sävyillä koko lavan. Vielä ideaa alleviivatakseen ja tulevaan johdattelakseen tanssijat tekivät musiikissa yhtäaikaaisesti koreografioimani liikesommitelman, josta puhuin luvussa seitsemän. Tämän jälkeen tanssijat lähtivät omissa maailmoissaan esittelemään omia tulkintojaan.

Demonstraation tunnelma oli rauhallinen ja tanssijoiden valkoiset vaatteet tekivät katsomisesta jopa seesteistä. Välillä tanssijat vuorottelivat, välillä he tanssivat yhdessä. Välillä näin tanssin tanssijoiden välisenä keskusteluna, mutta välillä yhteys heidän välillään katosi, sillä varsinaista kontaktia ei ollut. Esitys jatkui kaanonmaisena pitkään ja taustalla soi *Yemuji's Theme*. Kun musiikki päättyi, tilanne muuttui hiukan. Elina jäi taustalle seisomaan, ja Sanna teki pienen soolon hiljaisuudessa. Kun Sanna oli hetken tanssinut, välähti takana videokuvaa minusta tekemässä samaa kohtaa. Elina liittyi mukaan tanssiin ja hetken oli nähtävissä ikään kuin kolme tanssijaa. Liikefraasi loppui käden eteenpäin kurottamiseen. Seurasi pieni pysähdys ja videokuva katosi taustalta. Käytin hiljaisuutta ja pysähtymistä siksi, että katsojana kaipasin hengähdystaukoa, jotta jaksaisin olla kiinnostunut loppuun asti. Halusin käyttää myös videota tässä sen takia, että

olimme teoksen puolivälissä. Ensimmäinen videoklippini jäi minusta irralliseksi, jos alkuperäistä sooloa ei näytettäisi uudestaan.

Käden laskiessa kurotuksesta, alkoi Sannan musiikkivalinta soida. Jotta myös valotilanteisiin saataisiin muutosta, tunnelma vaihtui siniseksi. Tanssi jatkui tuttuun rauhalliseen tapaan, liike alkoi vain muuttua monimutkaisemmaksi ja suuremmaksi. Sininen hetki päättyi tanssijoiden syöksymiseen lattialle. Musiikki loppui ja valotilanne palasi pelkistettyyn alunkaltaiseen valaistukseen. Ennen kuin alkoi teoksen viimeinen osa, tanssijat makasivat hetken hiljaisuudessa. Kun Elinan tangomainen musiikki alkoi soida, tanssijat lähtivät viimeiseen rutistukseen.

Viimeisessä osassa näimme kertauksen lisäksi uutta liikettä. Tanssijat liikkuvat myös toistensa peilikuvina. Kun musiikki päättyi, tilanne rauhoittui jälleen. Luvassa oli lopun alkua, tunnelma oli samalla tavalla alleviivaava kuin teoksen alku. Molemmat tanssijat tekivät hiljaisuudessa oman tulkintansa lopusta. Kun he molemmat olivat pysähtyneet takalavalle, valot himmenivät ja taustalla alkoi pyöriä viimeinen videopätkä alkuperäisestä teoksesta. Videossa näkyi sooloni lopetus. Kun videossa spotti himmeni ja minä katosin pimeyteen, lavalla syttyi valo ja tanssijani tulivat näkyviin. He tekivät yhtäaikaista teoksen viimeiset liikkeet ja esitys loppui hiljaisuudessa, valojen sammua.

8.3 Palaute

Koska lähestyin tanssia itselleni uudella tavalla, halusin kuulla, miten teos aukesi yleisölle. Esityksen jälkeen katsojilla oli mahdollisuus täyttää kyselylomakkeet, joilla yritin kartoittaa yleisön mielipiteitä esityksestä. Osa kysymyksistä oli avoimia ja osa täsmällisempiä monivalintakysymyksiä. (Ks. Liite 4.) Katsojien vastaukset olivat suuntaa-antavia eikä kovinkaan pitkälle pohdittuja. Useimmat vastasivat vain sanalla tai kahdella. Poimin raporttiini minulle merkittävimmät vastaukset.

Ensimmäisen kysymyksen tavoitteena oli johdatella katsojaa ajattelemaan teoksen tunnelmaa ja kokonaisvaikutelmaa. Vastauksia oli kahdesta ääripäästä. Osan mielestä esitys oli kaunis ja kiinnostava, osasta tasapaksu. Yleisesti teosta kuvattiin uudenlaiseksi ja mielenkiintoiseksi. Suurin osa kirjoitti esityksen jättäneen rauhallisen ja mukavan olon.

Yksi kuvaus oli ” odottava, rauhallinen ja paljas”. Minusta nämä kolme sanaa kuvasivat hyvin teoksen olemusta.

Kysyin lomakkeessa, näkyikö tekstin käyttö teoksessa. Vastaukset olivat lyhyitä ja jättivät tulkinnan varaa, mutta kaikille oli tullut selväksi tekstin käyttö taustalla. Se ei yllättänyt, koska toin asian hyvin selväksi jo käsiohjelmassa sekä esityksen alussa videon avulla. Muutama yleisöstä jäi pohtimaan tekstin käyttöä tanssissa.

Usein puhutaan, että tanssia on vaikea kirjoittaa sanoiksi ja että jokaisella on oma tapansa kirjoittaa, jota muiden on vaikea ymmärtää. Tässä asian pystyi toteamaan toiseksi.

(Yleisöpalautte 2010).

Teos toi vaikutelman, että liike voi lähteä tekstistä. Oli ihana huomata, kuinka periaatteessa täysin samasta liikkeestä näki kaksi aivan eri versiota. Teos oli taidokas.

(Yleisöpalautte 2010).

Teksti toi rytmin, satoi liikkeet, antoi tahdin.

(Yleisöpalautte 2010).

Lomakkeen kolmannessa kohdassa pyysin yleisöä valitsemaan antamistani vaihtoehtoista teosta parhaiten kuvaavan sanan. Vaihtoehtoiksi olin valinnut sanoja, jotka kuvasivat toiveitani ja pelkojani sekä toisaalta myös omia havaintojani. Ensimmäinen sanapari oli *mielenkiintoinen* ja *tylsä*. Toivoin teoksen olevan kiinnostava, mutta pelkäsin sen olevan tylsä sen tasaisuuden takia. Seuraavaksi valitsin sanat *tunteikas* ja *laimea*, sillä minua oli alusta asti kiinnostanut, välittykö sooloni tunteet myös uudesta teoksesta. Prosessin myötä huomasin, ettei liikkeisiin tullut laatuja ja dynamiikat katosivat. Siksi laitoin vaihtoehdoksi myös *dynaaminen* ja *tasainen*. Kahden erilaisen tulkinnan yhdistäminen oli haastavaa. Teoksessa ei ollut myöskään selkeää kaarta tai teemaa. Nämä seikat mielessä pitäen annoin vaihtoehtoiksi myös sanat *sekava* ja *kerronnallinen*. Huomasin koreografina, että teoksen tunnelma oli samanlainen alusta loppuun. En halunnut kuitenkaan johdatella yleisöä valitsemaan vain omia kokemuksiani kuvaavia sanoja, ja siksi laitoin paperille sanan *monipuolinen*. Niille, joille teos ei sanonut mitään, oli vaihtoehtona *ok*.

Yleisimmät valinnat olivat mielenkiintoinen ja tasainen. Muutama vastasi tunteikas ja muita sanoja käytettiin yksittäisissä tapauksissa. Kukaan ei kuitenkaan ympäröinyt sa-

noja sekava, laimea tai tylsä, mikä on mielestäni osoitus siitä, että teos kantoi kokonaisuutena. Mikään palaute ei yllättänyt minua. Tanssijoiden tulkinnat olivat laadultaan tasaisia, ja se välittyi myös yleisölle. Osa yleisöstä myös kirjoitti, että teos oli kiinnostava, mutta keskeneräinen. ”Tuntui, ettei idean kaikkia mahdollisuuksia oltu käytetty”. (Yleisöpalautte, 2010). Myös minä koin näin. On kuitenkin positiivista, että teoksessa nähtiin mahdollisuuksia, ja monelle se aukesi oivaltavana ja ajatuksia herättävänä.

Uudenlainen. Oivaltava. Ajatuksia herättävä, mutta kypsentämätön.
(Yleisöpalautte, 2010).

Teos jätti rauhallisen vaikutelman. Tanssijoilla näytti olevan selkeä oma näkemyksensä teoksesta. Harkittu, mutta vapaa kokonaisuus.
(Yleisöpalautte, 2010).

Mielenkiintoinen näkökulma tanssiteokseen. Videon ja tanssin vuoropuhelu oli kiinnostava ja mielenkiinto pysyi yllä läpi teoksen. Sopivasti jaksotettu
(Yleisöpalautte, 2010).

Tanssiteos herättää aina erilaisia mielipiteitä. Vaikka tämä teos herätti uteliaisuutta ja tuntui rauhalliselta ja mukavalta, kokivat monet sen myös keskeneräiseksi. Ja sitä se myös minun mielestäni oli. Teksti on siis hyvä lähtökohta, mutta jotain muutakin tarvitaan. Vaikka esitys ei ollutkaan ihan valmiin oloinen, tuli minusta koreografina valmiimpi. Olen valmiimpi kokeilemaan ja lähestymään koreografioita uudesta näkökulmasta. Tämä teos olikin luonteeltaan avoin. Lopputulosta tärkeämpää oli opettavainen prosessi. Tanssi ei kai koskaan ole täysin valmista. Sitä voi aina kehitellä ja muokata, niin kuin minäkin aion muokata tätä metodia.

9 LÖYTÖRETKEN ÄÄRELLÄ

9.1 Yhdestä tutkimuskysymyksestä useisiin ajatuksiin

Työni lähtökohtana oli siis tekstin käyttäminen koreografisen prosessin pohjana. Tämä projekti herätti minussa monia kysymyksiä, ja prosessin päättyessä huomaan omaavani monenlaisia ajatuksia. Kun sain idean opinnäytetyöhöni, painin pitkään sisäisen ääneni kanssa, joka jatkuvasti sanoi, ettei työssäni olisi mitään järkeä. Myös moni minulle läheinen ihminen sanoi, että olen valinnut liian vaikean aiheen. Prosessin aikana aiheeni osoittautui haastavuudestaan huolimatta erittäin antoisaksi, sillä huomasin sen sisältävän paljon asioita, joihin voisi tarttua tutkimusmielessä. Työn teko herätti minussa tiedonjanoa ja tanssin monipuolisuuden ajattelua. Jo erilaisten koreografisten menetelmien raportoiminen ja tutkiminen olisi erittäin kiinnostavaa. Lukiessani eri tanssikirjallisuutta, huomasin kirjoituksen olevan usein hyvin ympärilyönteä ja jopa filosofista. Enkä yhtään ihmettele sitä, sillä omiin kokemuksiini pohjaten uskon, että tanssista asiategstin kirjoittaminen on vaikeaa, koska jokaiselle ihmiselle tanssi on erilaista. Kehon kokemuksia on vaikea sanallistaa, koska ne sisältävät fyysisen olemuksensa lisäksi sisäisiä ja jopa hengellisiä kokemuksia. Voisin kuvitella, että myös siitä syystä on vaikeaa löytää loogista tekstiä siitä, miten koreografiaa tehdään. Taiteissa ei kaikeksi ole olemassa oikeaa ja väärää tapaa tehdä. Siksi ei ole myöskään kaikenkattavaa selitystä koreografista ja sen tekemisestä. On vain hyväksi todettuja tapoja lähestyä luomista, jotka toimivat toisilla ja toisilla ei. Koreografisten menetelmien lisäksi aloin pohtia tanssin kirjoitusmenetelmiä ja liikkeen sisältöä. Mikä tekee liikkeestä tanssia?

9.2 Miten kirjoittaa tanssia?

Opinnäytetyötäni tehdessä asetin itselleni tavoitteeksi tutkia tekstin käyttöä tanssissa, mutta sen sijaan, että olisin löytänyt selkeitä vastauksia tutkimuskysymykseeni, löysin paljon lisää kysyttävää. Tanssinotaatio tuotti minulle paljon tuskaa tämän työn aikana. Suomalaista kirjoitusta tanssinotaatiosta oli lähes mahdotonta löytää, ja muutkin kirjoj-

tukset olivat aluksi kiven takana. Sain apua ohjaajaltani, ja ilman vinkkejä en varmaan olisi osannut etsiä oikeista paikoista. Olen tanssinut reilun kymmenen vuoden ajan ja opiskellut tanssia kohta neljä vuotta. Silti tanssinotaatio on minulle hyvin vierasta ja vaikeaselkoista. Uskoakseni jokainen tanssialan ihminen joutuu jollain tavalla kirjoittamaan muistiinpanoja omista luomuksistaan. Voi kuinka helppoa se olisikaan, jos tanssin kirjoittamiseen olisi kehitelty jokin yleisesti tunnettu kieli. Tanssinotaatiota on olemassa, mutta sen käyttö ei tunnu olevan kovin yleistä, sillä sen tutkiminenkin on niin haastavaa. Myös Hoppu (2003) kirjoittaa tanssin kirjoittamisen haasteellisuudesta. Sen mukaan tanssin sanallistaminen ja kuvaaminen on vaikeaa juuri sen monimuotoisuuden takia. Hän toteaa myös, että yleisesti hyväksyttyä liikenotaatiota ei ole. Erilaisia järjestelmiä on kyllä kehitelty, mutta mikään niistä ei pysty antamaan kaiken kattavaa informaatiota. (Hoppu 2003, 22.) Havaintoni notaatiotiedon puutteellisuudesta on siis ymmärrettävää. Tanssinotaatioon perehtyminen olisi tutkimusaihe jo sinänsä, ja tämän työn myötä olen kiinnostunut aiheesta entisestään.

Minä en osaa enkä ymmärrä tanssinotaatiota ollenkaan. Kun katson tanssin ylösmerkintäkaavioita, olen hämilläni. Se herättää ajatuksia siitä, että jotta tanssinotaatiota voisi ymmärtää, sitä pitää myös opiskella. Onko siis olemassa tanssin ylösmerkintä tapaa, jota ei tarvitsisi opiskella? Muusikoidenkin täytyy opetella nuotit ennen kuin he osaavat niitä lukea. Yhtenä erona on kuitenkin se, että nuotit ovat kaikkialla samanlaisia ja musiikin kielen säännöt ovat yleisesti tunnettuja. Tanssissa kieli on tekijänsä näköistä. Ei ole olemassa yhtä yhteistä tapaa merkitä tanssia ylös. Vaikka itse oppisikin merkkäämaan liikkeitä ylös kuin Laban, kuinka moni osaisi tulkita sitä? Tämä työ osoitti minulle, että tanssin kirjoittaminen on vaikeaa. Jo pelkät liikkeet sisältävät niin monia eri asioita; entä kun liikkeeseen lisätään ilmaisu ja tunne, aika ja tila. Yksi pieni hetki vaatii kymmeniä sanoja.

Tutkiessani kirjallisuutta, löysin Ann Hutchinson Guestin kirjan *Dance notation, The process of recording movement on paper* (1984), jossa oli esitelty useita tanssinotaatiotapoja. Kuvien perusteella kävi ilmi, että notaatiot merkitään ylös useimmiten piirtämällä. Kuviot voivat olla liikkeitä ja laatuja kuvaavia symboleita, tilallisia ratoja tai ihmisen vartaloa kuvaavia piirroksia, joista näkee liikkeiden muodot. Koska tanssi sisältää monia asioita päällekkäin, on piirtäminen ilmeisesti monen mielestä helpoin tapa kuvata kaikkea samanaikaisesti. Vaikka piirtäminen onkin koettu hyväksi tavaksi tallentaa

tanssia, minulle kirjassa esitellyt kuvat aukesivat epäselvinä piirroksina. En osannut tulkita kuvia ilman ohjeistusta, ja avunkin kanssa informaatio jäi minulle vajaaksi. Siksi itse suosinkin kirjoitettuja sanoja, jotka ovat yleisesti ymmärrettäviä. Myös Hutchinson Guest (1984) kysyy tekstisään, miksi notaatiota ei ole kirjoitettu sanoin. Hän vastaa itse omaan kysymykseensä vetoamalla kaikkien niiden tunteisiin, jotka ovat yrittäneet kirjoittaa tanssia. Hän muistuttaa siitä turhautumisen määrystä, mitä liikkeiden muuttaminen sanoiksi aiheuttaa. Lisäksi hänestä sanojen merkitykset voi tulkita niin monella tavalla, että oikea viesti menee tuskin perille. (Hutchinson Guest 1984,12.) Täytyy myöntää, että tanssin kirjoittaminen aiheutti nimenomaan turhautumista. Mutta tanssijoideni työskentelyä seurattessa huomasin, että tanssi siirtyi heille hyvin alkuperäisen kaltaisena juuri sanallisten ohjeiden avulla. Tosin kirjoitusteni informaatio perustui vain liikkeisiin, jätin tarkoituksella ajoituksen ja dynamiikat auki. Sooloni liikemateriaali oli sen verran selkeää, että sitä oli mahdollista kuvata sanoin. Kun kyseessä on esityksiä, joissa käytetään esimerkiksi improvisaatiota, teoksen ylöskirjaaminen tuntuu jo mahdottomalta. Kun liike muuttuu hyvin yksityiskohtaiseksi ja vaihtelevaksi, on ehkä helpompaa merkitä liikkeet symbolisina kuvioina ylös eikä edes yrittää kuvata jokaista sormen mutkaa sanoin. Johtopäätöksenä voisin sanoa, että tanssi täytynee kirjoittaa ylös tilanteeseen sopivaan tyyliin. Ehkä ei olisi yhtään hullumpi idea yhdistää tanssin kirjoittamista ja piirtämistä.

9.3 Ajatuksia liikkeen sisällöstä

Kun seurasin teoksen *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* etenemistä, huomasin, että uudesta liikemateriaalista alkoi syntyä hyvinkin tasapaksua. Jo ennen prosessin alkua mietin, voiko tanssiin tulla sisältöä, kun sen ohjaa antamalla vain sanallisia liikeohjeita. Minua kiinnosti, tuleeko tanssiin tunnetta ja laatua. Yksiselitteistä vastausta en voi tähän antaa, sillä minusta tanssijoilla oli liikkeessään nähtävissä sisältöä sekä laatuja. Mutta prosessin aikana huomasin, että laadut jäivät tasaisiksi. Koko teos kulki samaa tahtia eteenpäin eikä suuria dynaamisia vaihteluita nähty. Mikään liike ei ollut terävä, erittäin hidas tai erittäin voimakas. En tiedä, mistä se johtuu, mutta luulen sen johtuvan tavasta, jolla liikkeet opeteltiin. Liikkeet olivat sanallisia ohjeita ja ne tulivat ulkoapäin. Tanssijoille uusi tapa työstää koreografiaa saattoi myös vaikeuttaa liikkeen sisäistämistä. Minusta näytti siltä, että tanssija ei tuntenut liikettä sisällään, vaan se jäi

pinnalliseksi. Tanssijoiden kanssa käymieni keskustelujen perusteella olin kuitenkin osittain väärässä, sillä tanssijat kertoivat tunteneensa tanssiessa lopulta voimakkaitakin tunteita.

Minua hämmästytti kovasti tanssijoiden samankaltaiset tulkinnat. Tanssia kirjoittaessani en olisi uskonut, että teksti tullaan ymmärtämään niin hyvin. Suurimmat muutokset olivat liikkeiden suunnissa. Käsien ja jalkojen liikereitit olivat muodoltaan samanlaisia kuin alkuperäisessä soolossa, mutta ne kulkivat välillä eri tasoilla tai eri suuntiin. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka askeleet korostuivat tanssijoiden tulkinnoissa. Minulle ohikiitävät ja pienet askeleet näkyivät tanssijoilla selkeinä ja korostettuina. Kirjoituksen perusteella ei ilmeisesti pysty tulkitsemaan, mikä liike on korostamisen arvoinen ja mikä niin sanotusti taustalla. Tanssijoiden tulkinnoissa oli myös keskenään eroja. Sannan tulkinta oli lähempänä omaani kuin Elinan. Sanna kirjoittikin päiväkirjaan, että häntä helpotti tieto siitä, kuka tanssikirjoituksen oli kirjoittanut. ” Jotenkin kyllä näen Matildan näissä liikkeissä, ja siksi niitä on helpompi kuvitella”. (Päiväkirjamerkintä, Sanna Luhtala 2010.)

Kuten aikaisemmin kerroin, alkuperäinen soolo oli hyvin tunnepitoinen. Minusta näytti siltä, että sama vahva tunne ei välittynyt tanssijoille, vaikka näinkin tanssijoissa paikoin herkkyyttä ja vahvaa läsnäoloa. He myös tekivät liikkeet pehmeästi ja hitaasti, mikä luo mielikuvan rauhallisuudesta ja paikoin alakuloisuudesta. Minusta tämä oli kiinnostavaa, sillä kukaan ei pyytänyt heitä tanssimaan pehmeästi. Yhtä hyvin he olisivat voineet tulkita liikkeen aggressiiviseksi tai vaikka teräväksi ja nopeaksi. Jokin jälki liikkeissä täytyi olla, koska se säilytti alkuperäisen pehmeän ja hitaanpuoleisen laatunsa. Liike ei ketjuuntunut sulavaksi kokonaisuudeksi. Se saattoi johtua lyhyestä harjoitteluajasta tai siitä, että liikkeet eivät sisäistyneet kuivien liikeohjeiden perusteella. Kun tanssija opettelee liikkeet toista katsomalla, on yleensä nähtävissä liikkeen lisäksi laatuja ja jopa tunnetiloja ja ilmaisua. Paperilla näkyi vain jokaisen kehon osan liikkeiden sanalliset kuvaukset, ja siksi kehon osat saattoivat jäädä tanssiessa irrallisiksi toisistaan. Kuten Elina prosessin aikana kirjoitti: ” Liike paperille kirjoitettuna ei vielä ole tanssia.” (Päiväkirjamerkinnät, Elina Luttamäki 2010). Edellisessä kappaleessa mainitsin, kuinka minusta tuntui, ettei tanssijoille tekstiä tulkitessa välittynyt minkäänlaisia tunteita. Olin kuitenkin väärässä. Noin kuukausi esityksen jälkeen palasin tanssijoitteni kanssa tutki-

musaiheeni äärelle, ja pyysin heitä vastaamaan kirjallisesti muutamaan kysymykseen. Yksi kysymys liittyi tanssin sisällön välittymiseen. Molemmat tanssijat olivat sitä mieltä, että tanssissa oli sisältöä eikä se jäänyt vain liikkeiden suorittamiseksi. Eniten minua hämmästytti heidän vastauksensa, kun pyysin heitä kuvamaan liikettä jollain sanalla. Pyysin heitä miettimään, minkä tunteen liike heissä herätti. Molemmat kuvasivat tanssia sanalla kaipaus. Sain suorastaan kylmiä väreitä, kun he vastasivat kysymykseeni juuri sillä sanalla, jolla itse kuvaisin sooloani. Olihan koko sooloni lähtöisin äitini kaipauksesta. Tanssijoiden vastaukset saivat minut pohtimaan tanssia ja liikkeen sisältöä. Miten liikkeeseeni oli voinut jäädä niin vahva jälki omista tunteistani, että ne tuntuivat tanssin uusissa tulkitsijoissa asti? He eivät tietäneet, mikä oli alkuperäisen teoksen lähtökohta. Myöskään harjoituksissa ei käytetty elementtejä, kuten musiikkia, jotka olisivat voineet johdatella tietynlaiseen tunnetilaan. Kuten luvussa neljä mainitsin, liikkeeni ei ollut symbolista, mutta sisältä kumpuavaa. Ainoastaan posken silytys ja käden kurotus kuvasivat eleellä tunteitani. Soolo sisälsi paljon tanssille ominaisia liikkeitä, kuten piruetteja ja käden kaarevia liikkeitä, joilla ei itsessään ole ilmaisullista arvoa. Silti liikkeestä välittyi se tunne, mistä se oli lähtenytkin. Elina kirjoitti, että hänellä tuli liikkeestä mieleen myös yksin jääminen. Muun muassa tämä oli yksi kokemukseni sooloa tehdessäni. Vaikka näin uuden liikkeen hiukan keskeneräisenä, on siinä ollutkin suurempi ajatus ja syvällisyys kuin uskoinkaan.

Ihmisen sanotaan olevan psyko-fyysis-sosiaalinen kokonaisuus ja ilmeisesti tämä psyykkisyys ja fyysisyys yhdistyvät tanssissa voimakkaasti. Puin tunteeni liikkeiksi, ja kun joku toinen kokeili liikettäni, pääsi hankin kosketuksiin tunteisiini. Voisiko jopa ajatella, että tanssiessaan liikettäni tanssija tunsi kaipaukseni kehossaan? Jostain syystä jopa liikutuinkin siitä, että kaipaukseni ja tunteeni yksinjämisestä kaikuivat uusille tulkitsijoille asti. Se sai minut ajattelemaan sitä tunnelatausta, jonka soolon tekeminen minussa alun perin herätti. Erona uuden teoksen ja soolon välillä oli kuitenkin se, että tällä kertaa tanssijoiden kokemukset näyttivät jäävän vain heidän sisälleen. Yleisöpalautteen perusteella kaipaus ja suru eivät välittyneet heille, vaan suurimassa osassa katsojia esitys herätti rauhallista ja seesteistä tunnetta. Myöskään minulle tanssijoiden tunteet eivät välittyneet, vaikka työskentelin heidän kanssa pidemmän aikaa. Kun esitin sooloni, tunteeni myös välittyivät katsojalle. Joten jotain tästä tanssin sisällöstä jäi matkan varrelle. Tanssin sisältöä ja sen siirtymistä eteenpäin miettiessäni, heräsi minulla vahva halu tutkia kehon ja mielen yhteyksiä.

9.4 Tanssin kierrättäminen

Heimosen Kirsi (2009) kirjoittaa ajatuksiaan tanssin kirjoittamisesta, ja hänen näkemyksensä tanssinotaatiosta ja sen käyttämisestä työkaluna osuvat kiinnostavan lähelle omiani. Hän kirjoittaa notaatiosta liikkeen eteenpäin viemisen mahdollisuutena. Hän puhuu siitä, kuinka valmiissa teoksessa tanssija ottaa askeleet annettuina ja tanssii ne. Tanssiessaan hän etsii oman tapansa elää merkit ja näin myös tuo uuden merkityksen liikkeille. Hänen kirjoituksensa tukee myös ajatuksiani siitä, että jos tanssija opettelee liikkeitä mallia katsomalla niin tämän elävän mallin tapa liikkua vaikuttaa myös tulkitsijan lopputulokseen. Jos tanssija pystyy itse ilman apua lukemaan tanssikirjoitusta, hän tulkitsee liikkeitä oman kehonsa kautta. Notaation lukeminen tarjoaa tanssijalle mahdollisuuden luoda uutta liikettä ilman muiden vaikutusta tulkintaan. (Heimonen, 2009, 287.)

Heimosen (2009) kirjoitukset muistuttavat ja tukevat ajatuksiani tanssinkierrättämisestä, jossa tarkoituksena on luoda niin sanotusta vanhasta liikkeestä uutta tanssinotaation avulla. Idea tanssinkierrättämisestä on minulle tämän teoksen konkreettisimpia antimia. Kun itse on saanut jotain valmiiksi, on vaikea lähteä muokkaamaan sitä, koska vanhat kuviot ovat vahvasti mielessä ja kehossa. Siksi halusinkin nähdä, miten joku muu tulkitsee ja näkee kirjoitukseni. Tekevätkö tanssijat liikkeen samalla tavalla kuin minä olen alun perin ajatellut, vai ehkä mielenkiintoisemmin. Halusin nähdä, voiko yhtä koreografiaa muokata uudelleen ja uudelleen, kun katsoo sitä toisin silmin. Aloin pohjustamaan ajatusta siitä, kuinka yhtä koreografiaa voisi muuttaa aina vaan entisestään, kun antaa tanssijoille mahdollisuuden tulkita liikettä oman kehon kautta. Ajatus kiinnostaa minua niin paljon, että aion tulevaisuudessakin kehittää tätä tanssin kierrättämistä.

Jokaisella tanssijalla, koreografilla ja tanssinopettajalla on oma tanssillinen historiansa. Historia näkyy kehossa ja ajatuksissa läpi elämän. Kaiken oppii ja kokee oman kehonsa, ajatustensa, tapojensa ja arvojensa kautta. Siksi ajattelenkin, että kaikessa mitä tekee, näkyy aina tekijän oma tyyli, oma käsiala. Tanssijana ajattelen, että vaikka pyrkisin imitoimaan toisen liikettä täysin, liikkeessä näkyy aina minulle ominainen kieli, koska liike suodattuu minun kehoni kautta. Oma jälki näkyy myös siinä, mitä opettaa ja miten opettaa. Itselle ominainen kädenjälki näkyy myös omissa koreografioissa. Taitelijat pyrkivät usein uudistumaan ja kehittämään itseään, mutta oma historia elää aina mukana

ihmisessä. En tarkoita, ettei ihminen voisi uudistua ja kehittyä, mutta minusta omaa käsialaa on vaikeaa muuttaa.

Koreografina olen huomannut, että lähestyn liikettä aina samaa kautta. En osaa sanallistaa tätä minuun rakentunutta tapaa jolla tanssia lähestyn, mutta kaikessa mitä teen, näkyy minun omat vivahteeni. Kun lähdän suunnittelemaan liikettä, liikkeeseen tulee minulle ominainen muoto ja liikerata. Uudet reitit muotoutuvat sellaisiksi kuin minun aivokapasiteettini pystyy ne kuljettamaan. Siksi minusta olikin herkullista nähdä, mitä kautta tanssijat kuljettivat minun reittini. Tanssijoiden seuraaminen antoi minulle mahdollisuuden löytää liikkeitä, joita minun kehoni ei olisi löytänyt. Minun liikkeeni muutuivat tanssijoille ominaisiksi, heidän kehon suodattamiksi liike-energioiksi. Heille tutut reitit olivat minulle uusia mahdollisuuksia varioida liikettä.

Tanssin kierrätyksellä tarkoitan siis keinoa, jolla minulle jo vanhoista tutuista liikeyhdistelmistä voi löytyä uutta senkin jälkeen, kun olen itse yrittänyt löytää mahdollisimman paljon eri liikevariaatioita. Tässä opinnäytetyössä puhumassani tanssin kierrätyksellä tarkoitan myös metodia, jolla kirjoitetulla tanssilla on suuri merkitys. Tapa, jolla työssä lähestyin koreografiaa, on mielestäni tanssin kierrätystä. Lyhyesti kuvattuna, ensin tehdään koreografia, koreografian valmistuttua liikesommitelmat kirjoitetaan liikekuvauksina ylös ja lopulta kirjoitus annetaan eteenpäin tulkittavaksi. Voi olla, että kirjoitus tulkitaan niin kuin liikkeet alun perin suunniteltiin, tai voi olla, että liikkeistä syntyy aivan jotain muuta. Mahdollisuuksia on monia, mutta aina liikkeessä näkyy tulkitsijan oma käsiala, ja siksi liike myös muuttuu. Liikkeestä tulee sen tekijälle uutta. Liikettä on kierrätetty – käytetty uudestaan.

9.5 Tanssin uudelleen käyttö opettajan arkeen

Olen valmistuva tanssinopettaja, ja jo jonkin verran opetustaustaa omaavana tiedän, kuinka työlästä tuleva ammattini on. Tanssinopettaja joutuu työssään jatkuvan suunnittelun eteen. Tanssitunteja varten täytyy suunnitella muun muassa lämmittelysarjoja, tekniikkaa kehittäviä harjoituksia, hyppysarjoja ja sommitelmia, joissa pääsee tanssiin ja tanssin ilmaisuun kiinni. Tanssinopettajan työ on siis jatkuvaa luomista ja koreografian työtä. Siitä, voiko tanssinopettaja kutsua koreografiksi ollaan varmasti montaa mieltä,

mutta muun muassa Soili Hämäläinen (1999) kirjoittaa tanssinopettajasta koreografina näin:

Myös tanssinopettaja on työssään koreografi suunnitellessaan opetustunteja ja oppilasesityksiä. Koreografiaksi kutsun sekä tanssiteosta että liikeharjoitelmia, jolla on toistettavissa oleva muoto. Tanssijaa tai tanssinopettajaa kutsun koreografiksi silloin, kun hän tuottaa liikkeitä ja muotoaa niitä kokonaisuuksiksi toisin sanoin tekee koreografiaa. (Hämäläinen 1999, 13).

Yksi tanssitunti voi sisältää lähemmäs kymmenen erilaista pientä tanssiharjoitetta, ja kun tunteja on parikymmentä viikossa, suunnittelun määrä on hurja. Muusikoilla on nuotit, joista he harjoittelevat ja joita opettajat antavat oppilailleen harjoiteltavaksi. Säveltäjät ovat luoneet teoksia, joita eri soittajat käyttävät. Nuotit ovat yhteisiä ja kaikkien omaisuutta. Tanssijat ja tanssiopettajat ovat usein yksin luomisensa kanssa. Käden ulottuvilla ei ole liikekirjaa, josta voisi valita parhaat harjoitteet oppilaille. Lähes kaikki keksitään itse. Harjoitukset eivät ole myöskään yhteistä omaisuutta, vaan useimmat tanssialan taiteilijat pitävät omista luomuksistaan visusti kiinni – onhan niiden eteen nähty paljon vaivaa. Tämä oli tietysti hiukan kärjistettyä, sillä olen törmännyt kirjoihin, joissa on esimerkiksi muutamia lastentanssiharjoitteita. Varmasti myös muita yleiseen jakoon laitettuja harjoitusohjeita löytyy, mutta tanssista ei ole ohjeistusta hyllykaupalla.

Tulevana tanssinopettajana olen miettinyt tätä jatkuvaa suunnittelua, ja olen ihmetellyt, miksi kollegat eivät tue toisiaan enemmän. Kun antaisimme harjoituksia toisillemme, puoliintuisi suunnittelun vaiva – kaikilla. En usko, että kukaan haluaa antaa omia harjoituksiaan sellaisenaan toisten käyttöön, koska opettajat haluavat tunneillansa olevan se oma leima, jonka takia oppilaatkin tulevat juuri tämän opettajan tunnille. Siksi toisilta saamat harjoitteet pitäisi muuttaa oman näköisiksi. Apuna voisimme käyttää ajatustani tanssin kierrättämisestä. Tanssinopettajat voisivat kirjoittaa harjoituksensa löyhin liikekoodein ylös ja antaa ne sellaisenaan jollekin toiselle opettajalle tulkittavaksi. Sarjoista tulisi todennäköisesti erinäköisiä kuin alkuperäisistä sommitelmista, ja niissä korostuisivat kullekin opettajalle tärkeät asiat. Suunnittelu olisi mutkattomampaa, kun luovuuden hiipussa olisi jotain, mihin tarttua. Kun antaa harjoitukset eteenpäin kirjoitettuinä versioina, harjoituksista tulee tulkitsijansa näköisiä. Myös musiikkivalinnat ja tilankäyttö tuovat harjoituksiin uuden leiman. Tätä harjoitusten kirjoittamista jalostamalla voisi

tanssijoillakin joskus olla nuotit. Nuotit, jotka antavat lähtökohtia, mutta jättävät tilaa tulkitsijallensa.

Tanssin kierrättäminen on varmasti käytännössä haastavaa, mutta tanssin kirjoittamisesta on hyötyä muutenkin. Kirjoittaessaan liikkeitä ylös, joutuu pohtimaan tarkasti liikkeen olemusta ja ydintä. Pohtiessa liikkeen sisältöä, tulee itsestään selvistä liikekuvioista tietoisia, mikä helpottaa myös liikkeen opettamisessa. Tämän työn inspiroimana haluan kehittää itseäni myös tanssin sanallistajana ja sen ylös kirjaajana. Muistan, kuinka joskus harjoittelussa minulle annettiin palautetta siitä, että en osaa tarpeeksi hyvin kuvata tanssia sanoin. Olen myöhemmin huomannut, että en ole ainoa opettaja, joka ei osaa kuvata liikkeen lähtökohtia ja liikeratoja: ”liike vain tulee tuolta ja tekee näin”. Oppijoi- ta on monia, toiset oppii katsomalla, toiset kokeilemalla ja toiset kuuntelemalla. Haluaisin tulevana opettajana pystyä huomioimaan eritavalla oppivat oppilaani, ja siksi on tärkeää osata näyttämisen lisäksi sanallistaa tanssia. Väitän, että jo tämän opinnäytetyön kirjoittaminen opetti minua ajattelemaan tanssia myös sanoina, ei vain kehollisina tunteina. Tanssin sanallistaminen on pedagogille tärkeä taito ja tanssin kirjoittaminen sanoiksi auttaa myös sen puhumisessa.

Joka kerta kun astuu koreografian uuteen maailmaan, oppii jotain uutta. Tämä työ opetti paljon, mutta myös herätti ajatuksia. Tanssiin voi liittää niin monia asioita, joiden kautta löytää jotain itsestään tanssitaiteilijana. Nyt liitin tanssiin kirjoittamisen, ja sain ideoita niin tanssijana, koreografina kuin opettajana. Tanssin kirjoittamisesta on hyötyä monella tavalla. Se on tapa tallentaa liikkeitä ja opettaa niitä eteenpäin. Se on tapa pohtia liikkeen ydintä ja oppia sanallistamaan kehon moninaisia muotoja. Tanssi ei ole vain liikettä, vaan siinä on syvyyttä, joka erottaa lajin urheilusta taiteeseen. Olen iloinen, että löysin yhden uuden tavan perehtyä tanssiin.

10 POHDINTA

Alkuperäinen tutkimuskysymykseni oli, voiko koreografiaa tehdä pelkän kirjoituksen pohjalta. Jotta saisin vastauksen kysymykseeni, noudatin orjallisesti teoksen teon aikana niitä periaatteita, jotka mielestäni pitäisivät projektini rehellisenä. En puuttunut tanssijoiden työskentelyyn ja liikkeeseen millään tavalla, vaan teosta kootessa toimin ikään kuin kapellimestarina, joka näytti kuka liikkuu milloinkin ja missä. Ohjeeni perustuivat kuiviin liikeohjeisiin enkä puuttunut tanssilliseen sisältöön.

En tiennyt, mitä odottaa tältä työltä. Tämä luomisenmenetelmä oli minulle täysin uusi, ja otin prosessin vastaan innolla mutta jännittyneesti. Yllätyin positiivisesti siitä vastuusta, jonka tanssijat ottivat. Teos valmistui pala kerrallaan ja siitä tuli katseltava kokonaisuus. Vaikka koreografina koen, että teoksella olisi vielä monet kehittelymahdollisuudet, avasi se jo nyt silmiäni tanssintekijänä. Teoksesta kirjoittaminen ja pohtiminen sekä liikkeiden sanallistaminen auttoivat minua sukeltamaan oman työni lähteille ja itseni tutkimiseen kasvavana tanssitaiteilijana.

Voiko koreografiaa tehdä pelkän tekstin pohjalta? Kirjallisuutta lukiessani totesin, että koreografiaa voi tehdä mistä lähtökohdasta tahansa, vain luovuus on rajana. Myös tekstiä voi käyttää koreografisena lähtökohtana - sainhan minäkin pelkkiä kirjallisia liikekoodeja antamalla reilun kymmenen minuuttia kestävänsä tanssiteoksen tehtyä. Mutta tuliko teoksesta tarpeeksi hyvä? Siihen en pysty vastaamaan, sillä kauneus lienee katsojan silmissä. Minusta teos jäi kuitenkin ikään kuin keskeneräiseksi, koska liikettä ei pureskeltu tarpeeksi alkuperäisyyttä ylläpitääksemme. Minusta liikkeellä ei myöskään ollut syvempää ja sisällöllistä motivaatiota. Jälkeenpäin kuitenkin ymmärsin, että tanssijat olivat kokeneet muutakin kuin fyysisiä tunteita, se ei vain välittynyt kaikille. Katsojana minusta liike jäi raa'aksi. Jos en olisi tutkimisen nimissä asettanut itselleni rajoja, olisin halunnut kehittää ja harjoittaa teosta vielä pidemmälle. Teoksessani kaikki liike oli paperilta opittua, ja siksi siinä näkyikin sen viimeistelemättömyys.

Katsojana siis koin, että teos jäi keskeneräiseksi. Koreografian tekijänä ajattelen, että prosessi opetti paljon. Se auttoi ymmärtämään, kuinka paljon tanssijoista voi saada irti, kun ei anna heille kaikkea valmiina. Minä voin löytää tanssijoiden avulla itsestäni jotain uutta, kun en heti syötä heille omia liikeratojani ja maneerejani. Haluan ehdottomasti käyttää tekstiä koreografisena lähtökohtana tulevaisuudessakin. Jatkossa aion antaa kuitenkin itselleni koreografina enemmän vapautta. Kirjoitus on hyvä tapa ottaa selville tanssijoille ominainen tapa liikkua ja tulkita liikkeitä. Kun on nähnyt tanssijoiden tulkinnat, voi poimia niistä mielenkiintoisimmat palat ja kehittää liikettä omien näkemysten avulla. Tällä kertaa en puuttunut liikkeisiin, sillä lähtökohtaisesti minua kiinnosti, voiko liikettä viedä sellaisenaan eteenpäin vain sanojen avulla. Halusin nähdä, pystyvätkö tanssijat tulkitsemaan liikkeitä niin kuin minä ne ajattelin. Kun he siihen pystyivät, se oli minusta osoitus siitä, että tanssia pystyy pääosin tallentamaan kirjoittamalla. Prosessin edetessä huomasin, että kaikista kiinnostavimpia olivat ne kohdat, jotka tanssijat tekivät aivan eritavalla kuin minä. Minua alkoi kiinnostaa liikkeen uudistaminen.

Teoksessa *Varjoa minusta – mielen liikkeistä liikekieleksi* tanssijoiden tulkinnat olivat paljolti toistensa kaltaisia, ja myös lähellä sitä liikettä, minkä minä sooloani varten tein. He kuitenkin tekivät osan liikkeistä aivan eritavalla, omalla tyylillään. Lisäksi jokainen liike tuli heidän kehostaan, joten se muuttui vaikka liikerata olisi ollut omani kaltainen. Näin paljon tanssin kierrätystä, ja tanssijoita katsoessani keksin tapoja viedä liikkeitä eteenpäin. Koska kyseisessä teoksessa oli tutkiva ote, en pystynyt hyödyntämään liikevariaatioita niin hyvin kuin mahdollisuuksia olisi ollut. Tärkeätä kuitenkin on, että näin tämän metodin toimivan, ja nyt tiedän, että voin jalostaa tätä koreografian lähestymistapaa entisestään.

Koreografiaa voi siis lähteä työstämään kirjoitusta ja liikekoodeja käyttäen, mutta koreografian vapaudelle ei kannata asettaa liian tarkkoja rajoja. Koreografiaa kannattaa muokata ja ohjata, kehittää ja kasvattaa, jotta siitä tulisi valmis. Kirjoitus on kiinnostava lähtökohta, josta voi lähteä kehittelemään monipuolista liikettä ja teosta. Tutkimalla tanssia yhdessä tanssijoiden kanssa voi liikkeestä kummuta jotain uutta. Katsomalla syvemmälle voi nähdä liikkeen eri vivahteet ja muodot – uudistukset, heijastukset ja varjot.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Aaltokoski, Alpo, 2003: Sukellus tuntemattomaan. . *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu

Aaltonen, Jouko, 1993:*Käsikirjoittajan työkalupakki*. Helsinki: Painatuskeskus. Julkaisija: Valtiohallinnon kehittämiskeskus.

Borgstèn, Tiina, 1998: Yhteisproduktio näyttelijöiden ja laulajien kanssa- koreografin näytönpaikka. *Kirjoituksia koreografiasta. Tanssitutkimuksen vuosikirja 2*. Toim. Sarje, Aino & Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi 1998, Mikkeli: Teoprint Ky. Taiteen keskus-toimikunnan julkaisuja nro 24.

Cunningham, Merce ,1955: Toistumaton taide. *Hetken Vangit- Koreografiien ja tanssi-kriitikoiden kirjoituksia*. Koonnut Suhonen, Tiina:1991. Helsinki: Vap-kustannus. Teatterikorkeakoulu Julkaisusarja nro 12.

Heimonen, Kirsi, 2009: *Sukellus liikkeeseen – liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. Helsinki: Pianotalo Miktori. Julkaisija: Teatterikorkeakoulu.

Hoppu, Petri, 2003: Tanssitutkimus tienhaarassa. *Tanssi tanssi, Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski 2003, Tampere: Tammer-Paino Oy.

Hutchinson, Ann, 1977: *Labanotation. The system of Analyzing and Recording Movement*. Ltd. Doug Anderson. New York: Theatre arts books, London: Dance books.

Hutchinson Guest, Ann, 1984: *Dance Notation. The process of recording movement on paper*. Ltd. 9 Cecil Court. London: Dance books.

Hämäläinen, Soili, 1999: *Koreografian Opetus ja Oppimisprosessista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Vantaa: TummaVuoren kirjapaino Oy. Julkaisija: Teatterikorkeakoulu.

- Karttunen, Jyrki, 2004: Tanssin tekemisen ainutkertainen onni. . *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä
- Korhola, Marja, 2004: Esitys elää ristiriidassa. *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu
- Kuusela, Marjo, 1998: Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä. *Kirjoituksia koreografiasta. Tanssitutkimuksen vuosikirja 2*. Toim. Sarje, Aino & Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi. Mikkeli: Teoprint Ky. Taiteen keskustoimikunnan julkaisu- ja nro 24.
- Kuusela, Marjo, 2005: Ammattina koreografi – haaveena taiteilijuus. *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografin työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu
- Lievonen, Sari , 1998: Toistumaton koreografia- ajatuksia aikamme ruumiillisuuden energiasta. *Kirjoituksia koreografiasta. Tanssitutkimuksen vuosikirja 2*. Toim. Sarje, Aino & Halonen, Ulla & Pakkanen, Päivi. 1998. Mikkeli: Teoprint Ky. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 24.
- Monni, Kirsi, 2007: Mestari tuli taloon, Deborah Hay ja pohjoinen ulottuvuus. *Zodiak Uuden tanssin tähden*. Toim. Raija Ojala & Kimmo Takala. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy. Julkaisija: Zodiak – Uuden tanssin keskus.
- Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. *Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografin näkökulmasta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 6.
- Priha, Liisa, 2003: Tanssia teatterissa - Eli kuinka syntyi Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmä. *Tanssintekijät -35 näkökulmaa koreografin työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu
- Pentti, Liisa, 2007: Yvonne Rainer, Tausta, toiminta ja vaikutus. *Sivuaske/ISide Step Festival*. Helsinki.
- Preston-Dunlop, Valerie, 1979: *Dance is a Language, isn't it?* London: Laban Centre

Renvall, Nina, 2004: Elastinen kenttä. *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu

Suhonen, Tiina, 2005. *Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön*. Toim. Jyrkkä, Hannele, 2005. Helsinki: Like. (Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.) Julkaisijat: Suomen Tanssitaiteilijain Liitto ja Teatterikorkeakoulu

Internet lähteet:

Rouhiainen, Leena, 13.10. 2006. *Rudolf Labanin tiläkäsitysten suhde fenomenologisiin näkemyksiin eletystä kehosta, tilasta ja geometriasta*. (WWW-artikkeli)

http://www2.teak.fi/viikkis/vko42-43_06Liite1.htm

LIITTEET

- Liite 1: Labanotaatio
- Liite 2: Tanssikirjoitukset
- Liite 3: Tanssijoiden lomake
- Liite 4: Yleisöpalaute
- Liite 5: DVD – sähköinen portfolio

This is the Grand Allegro enchainment, scored in Labanotation from a performance, and description, by Pat Mackenzie. The score is not detailed, at all; in fact it is very basic, intentionally; no head, no torso, no style.

However good (or bad) your notation is, you should be able to read it, with the balletic vocabulary to help you.

On the preceding pages are details of one structure at a time, written so that you can correlate the information with the score.

to finish croisé	9.				<input checked="" type="checkbox"/>
glissade chargé					<input checked="" type="checkbox"/>
tombé f. on vt ft	7.				<input checked="" type="checkbox"/>
rotation relevé					<input checked="" type="checkbox"/>
en avant into attitude	6.				<input checked="" type="checkbox"/>
step into jeté					<input checked="" type="checkbox"/>
	5.				<input checked="" type="checkbox"/>
failli	4.				<input checked="" type="checkbox"/>
in ecarté Assemblée over					<input checked="" type="checkbox"/>
	3.				<input checked="" type="checkbox"/>
glissade en face					<input checked="" type="checkbox"/>
Tombé en avant	2.				<input checked="" type="checkbox"/>
développé Temps levé					<input checked="" type="checkbox"/>
chassé passé en arrière croisé	1.				<input checked="" type="checkbox"/>
Sissonne					<input checked="" type="checkbox"/>
GRAND ALLEGRO					<input checked="" type="checkbox"/>
ENCHAINMENT from Pat Mackenzie					<input checked="" type="checkbox"/>

Tanssikirjoitus osa 1.

Aloituspaiikka lavan oikea takanurkka (yleisöstä katsottuna vasen).

Kosketus oikealla kädellä oikeaan poskeen, posken silitystä ja silittävään käteen nojausta. Poskeen voi koskea kämmenen lisäksi sormien ja käden selkäpuolella.

Kosketus yltyy niin, että kämmen liukuu takaraivolle ja työntää pään ympäri vasemmalta alkaen, alakautta.

Käsi putoaa pään päältä ja kurottaa taakse, katse seuraa perässä.

Kurotus vapautuu ja käsi heilahtaa eteen ja ylös, samalla keho seuraa käden perässä, kaksi askelta eteenpäin.

Ylhäällä oleva käsi laskeutuu poskea pitkin alas ja koko keho sulaa lattialle niin, että vasen polvi jää koukkuun rintaa vasten (jalkapohja ja pakara maassa), ja oikean jalan sääri on maassa. Asento on ikään kuin puolikas polvillaan istunta.

Vasen käsi työntää koukussa olevan vasemman jalan vasemmalle sivulle maahan, yläkroppa reagoi työntöön painuen vastakkaiseen suuntaan.

Oikea jalkapohja siirtyy lattiaa vasten niin, että sen varassa voi nousta ylös. Ennen seisomaan nousemista oikea käsi pyyhkäisee lattiaa ja auttaa työntämään ylös, yläkroppa myötäilee käden liikettä.

Nousun aikana, ennen jalkojen suoristumista, vasen jalka työntää painon täysin oikean jalan varaan ja polkaisee samalla plien (koukistuvat polvet) kautta pyörintään. Oikea jalka on tukijalkana ja vasen nilkka laahaa tukijalan takana lattiaa. Keho myötäilee pyörivää liikettä ja kädet on vapaassa ja luonnollisessa muodossa hiukan ylös nostettuna.

Suoraan pyörinnän vauhdista kävely takakaaren kautta takalavalle, hiukan yli lavan keskirajan. Katse käy kävelyn aikana yleisössä.

Kaksi pliéseeseen(koukistuvat polvet) laskeutuvaa askelta eteenpäin, oikea vasen, josta kolmas askel siirtää painon täysin oikean jalan varaan. Vasen piirtää puoliympyrän maahan (rond) kääntäen rintamasuunnan oikeaan etukulmaan. Kädet aukeavat sivuille. Kulku suunta on nyt kulmaan.

Kaarroksesta vasen jalka astuu oikean jalan yli ristiin, ja oikea jalka astuu sivulle ja paino siirtyy täysin oikealle jalalle. Vasen jalka nousee attitudessa (kannatettu ja nostettu reisi, polvi koukussa, reisi ja nilkka samalla tasolla, lonkan kulma 90 astetta) taakse ilmaan ja kääntää eteenpäin työntyvän yläkropan ja lopulta koko kehon ympäri. Jalan reitti on attituden kautta suoristuva, varvas johtaa liikettä ja pää tulee viimeisenä perässä. Jalka on korkea, selkä kaartuu ja kiertyy, kunnes keho on kääntynyt niin, että vasen jalka pystyy astumaan alas, ja keho palaa pysty asentoon. Vasen käsi auttaa käännöksessä. Käsi on jalan tavoin ensin koukussa, kyynärpää johtaa käden reittiä. kropan kääntyessä myös käsi suoristuu.

Käännöksestä askel jälleen oikean jalan päälle, vasen nousee koukkuun polven kohdalle, nilkka kiinni tukijalkaan (passé), kädet nousevat ylös ja kylki heijaa oikealle.

Vasen jalka astuu alas ja liukuu toiseen asentoon(plié), josta ponnistus blintchikkiin (ympärikulkeva hyppy, jossa jalat tiukasti yhdessä), jonka kulkusuunta on suoraan vasemmalle. Hypyn jälkeen kasvot ja keho jäävät yleisöön päin, molemmat jalat ovat maassa.

Oikea käsi kurottaa sivusuunnassa torson yli vasemmalle, josta piirtää ikäinkuin puolikaaren ilmaan. Eli oikea käsi ensin ristiin vasemmalle, ja sieltä kaarenkautta kulkien ylös ja takaisin oikean kyljen viereen. Vasen käsi seuraa hetken perässä, lähtien vasemman kyljen luota ja päätyen suoraan ylös. Kun Vasen käsi on ylhäällä, oikea käsi on jo luonnollisella paikallaan oikean kyljen vierellä. Näistä ääripisteistä kädet alkavat kulkea toisiaan kohti, vasen käsi ylhäältä alaspäin ja oikea käsi alhaalta ylöspäin. Oikea käsi kulkee lähempänä torsoa, joten käsien kohtaamiskohdassa oikea ikään kuin pujahtaa vasemman käden alta. Käsien mennessään toisiaan kohti, jalat menevät koukkuun (ihan kyykkyyn asti). Vasen käsi laskeutuu hitaasti alas, oikea kämmen jatkaa nousuaan kunnes on pään korkeudella. Tässä vaiheessa tanssija on jo kyykyssä ja kämmen menee pään taakse enemmän oikean korvan puolelle, ja työntää päätä vasemmalle niin, että koko kroppa pyörähtää tämän

työnnön voimasta ympäri (kyykssä). Paino on pyöriessä enemmän oikean jalan päällä, ja kroppa myötäilee käännökseen.

Nousu käännöksestä niin, että paino käy vasemman jalan päällä, jotta pääsee ponnistamaan oikealla jalalla hyppyyn. Ponnistus työntää taaksepäin ja selkä johtaa hyppyä, kasvot ovat edelleen yleisöön. Hyppy kulkee takaseinää kohti, kädet kurottavat eteenpäin, selkä pyöristyy lievästi ja vasen jalka ojentuu ilmassa eteen, oikea jalka pysyy kohti lattiaa, nilkat ojennettuna. Hyppy laskeutuu oikealle jalalle. Laskeutumisesta seuraa heti kaksi askelta taakse, vasen oikea. Kolmas askel kääntää kokonaan ympäri, 360 astetta. Heti käännöksen alettua kädet menevät ristiin rintakehän päälle ja aukeavat sivulle. Liike päättyy yleisöön päin niin., että pyörähdyksestä jalat aukeavat sivuille toiseen asentoon paralell (varpaat eteenpäin) ja kädet suorana sivuilla. Jalat ovat relevéssä (kannat ylhäällä).

Tanssikirjoitus osa 2.

(Olet jäänyt takalavan keskiosaan kädet ja jalat auki)

Paino siirtyy oikealle jalalle. Vasen jalka kulkee jalan sisäsäärtä pitkin käyden melkein passéssa ja aukeaa takaisin sivulle (paralell, varpaat ja polvet eteenpäin). Kun vasen jalka laskeutuu lattialle, paino siirtyy sen päälle. Vasen käsi on pysynyt koko ajan sivulla, mutta oikea käsi pyyhkäisee pään yli kiertäen pään edestä taakse ja takaisin auki sivulle. Oikea käsi ja vasen jalka liikkuvat samaan aikaan, yläkroppa myötäilee reilusti liikettä. Liikettä seuraa siis painon siirto vasemmalle jalalle, ja kun paino on täysin tällä jalalla, oikea jalka käy vasemman vieressä ja valmistuu pyörintään kohti vasenta kulmaa. Vasen käsi on edelleen sivulla, oikean käden liike päättyy sivulta perusasentoon torson eteen.

Reilusti chaineita (pyörimistä) kohti oikeaa etukulmaa (yleisöstä katsottuna vasenta kulmaa). Pyöriessä kädet nousevat vartaloa pitkin ylös.

Pyörintä päättyy niin, että focus (katse, suunta) jää etukulmaan ja kädet kurottavat etuviistoon ylös, jalat relevéssä (puolivarpailaan). Olotila on hiukan offbalansissa (kaatuva olotila).

Relevéstä vartalo alkaa kaatua taaksepäin, eli käytännössä vatsa työntyy koontoon (contraction, vatsa työntyy kuopalle, selkä pyöristyy). Kaatumisesta seuraa askeleita taaksepäin kaatuen vasen, oikea, vasen, neljäs askel kääntää kropan kohti yleisöä, eli oikea astuu hiukan vasemman yli ristiin ponnistaen kaatuvaan hyppyyn. Hyppy, josta seuraa kaatuminen, on suoraan kohti vasenta seinää.

Hypyssä vasen kylki johtaa kaaren kautta kaatuen maahan. Vasen käsi pyörähtää vasemmalta yläkaaren kautta ja lattialle laskeutuessa käsi pujahtaa kropan läheltä lattialle, jääden pitkäksi niin, että pää voi levätä sen päällä.

Kyljeltään maulta selän kautta käännös oikealle kyljelle, niin että selkä jää yleisöön päin.

Makuuasennosta nousu lievän sikiöasennon kautta istumaan, vasen kylki johtaa liikettä. Istumaan nousussa vasen reisi nousee vasten rintaa, oikea jalka jää luonnolliseen asentoon vasten lattiaa.

Paino siirtyy vasemmalle kädelle, ja jalat auttavat lattialiukuun. Liuku vasemman ulkoreiden päällä, ja oikea tulee perässä hiukan ilmassa. Yläkroppa myötäilee liikettä. Liuku päättyy vasempaan etukulmaan, focus samaiseen diagonaaliin. Vasen sääri on lattiassa, ja oikea koukussa, niin että reisi on vasten rintaa.

Olkapäät pyörähtävät oikea vasen. Sama liike toistuu, ja kädet reagoivat liikkeeseen niin, että näkee omat kämmenensä. Eli kädet kohoavat olkapäiden impulssista hiukan ilmaan.

Oikea käsi kurottautuu suoraan eteen ja nousee yläkaaren kautta kulkien vasemmalta oikealle, ja laskeutuu kehon oikealle puolelle. Vasen seuraa perässä ja kääntää kehon rintamasuunnan oikealle. Jalat reagoivat käännökseen luonnollisesti, niin että keho pääsee vapaasti kääntymään kohti oikeaa seinää.

Kädet jäävät lattialle hiukan torson eteen vierekkäin ja paino siirtyy niiden päälle kokonaan. Oikea jalka ponnistaa ilmaan ja vasen nousee ylös suorana, niin että nähtävillä on hetken spagattiasento ilmassa (jalat suorina kaukana toisistaan).

Laskeudutaan alas jaloille, oikea vasen. Kun jalat ovat maassa, selän rullaus ylös ja sieltä oikea jalka kohoaa pieneen passéeseen ja yläkroppa jatkaa liikettä kohotukseen.

Kohotuksesta yläkroppa suoristuu.

Askeleet kohti takaseinää selkä yleisöön päin, oikea vasen, kolmas askel kääntää kehon yleisöön.

Askeleet jatkavat peruuttaen, oikea vasen, aukeaa x-asentoon, niin että jalat astuvat auki oikea vasen, ja kädet nousevat keskustan kautta ylädiagonaaleihin oikea vasen.

X-asennosta askeleet vasempaan diagonaaliin, vasen oikea ja vasen. Viimeinen askel liukuu pliéseeseen (polvien koukistus), josta seuraa piruetti vasemman jalan päällä, kädet ensimmäisessä asennossa.

Piruetista työjalka, eli oikea jalka laskeutuu passésta reilusti sivulle, focus ja koko kroppa eteenpäin, kohti yleisöä. Paino heilahtaa reilusti oikean jalan päälle, yläkroppa kiertyy hiukan painovoiman johtamana ja kädet kohoavat vapaasti ilmaan. Olo on taas kuin offbalansissa. Tästä asennosta, selkä lähtee kääntämään kehoa niin, että on pakko ottaa askel taakse.

Paino alkaa siis kaatua takaseinää kohti, josta seuraa askeleet, jotka kaartavat pienen takakaaren kautta oikealta vasemmalle, ensin selkä edellä ja painovoiman pakottaessa etupuoli edellä takaisin kohti vasenta diagonaalia. Yläkroppa ja keho reagoivat tähän painovoiman johtavaan kävelyyn.

Sieltä jalat ja kädet aukeavat jälleen x-asentoon vasenta nurkka kohti, ensin oikea käsi ja jalka ja sitten vasen. Jalat ovat relevéssä.

Tästä tulee kertausta alusta. Tasapainosta tullaan alas astuen taaksepäin (eli kohti oikeaa ylänurkkaa) ensin oikea, sitten vasen. Kolmannella askeleella oikea jalka astuu pliéseeseen alas, vasen roondaa(rond) lattiaa pitkin kääntäen kehon oikeaa seinää kohti. Askeleet vasen oikea, josta yläkropan rotaatio oikean jalan yli, askeleet vasen oikea ja tasapaino asento oikean jalan päälle. Sama kohta alussa :

(Kaksi pliéseeseen(koukistuvat polvet) laskeutuvaa askelta eteenpäin, oikea vasen, josta kolmas askel siirtää painon täysin oikean jalan varaan. Vasen piirtää puoliympyrän maahan (rond) kääntäen rintamasuunnan oikeaan etukulmaan. Kädet aukeavat sivuille. Kulku suunta on nyt kulmaan. Kaarroksesta vasen jalka astuu oikean jalan yli ristiin, ja oikea jalka astuu sivulle ja paino siirtyy täysin oikealle jalalle. Vasen jalka nousee attitudessa taakse ilmaan ja kääntää eteenpäin työntyvän yläkropan ja lopulta koko kehon ympäri. Jalan reitti on attituden kautta suoristuva, varvas johtaa liikettä ja pää tulee viimeisenä perässä. Jalka on korkea, selkä kaartuu ja kiertyy, kunnes keho on kääntynyt niin, että vasen jalka pystyy astumaan alas, ja keho palaa pysty asentoon. Vasen käsi auttaa käännoksessä. Käsi on jalan tavoin ensin koukussa, kynärpää johtaa käden reittiä. kropan kääntyessä myös käsi suoristuu. Käännoksestä askel jälleen oikean jalan päälle, vasen nousee passéeseen kiinni tukijalkaan, kädet nousevat ylös ja kylki heijaa oikealle.)

Passé jalka, eli vasen astuu alas. Oikea käsi pyyhkäisee oikeasta reidestä saaden kehon reagoimaan kosketukseen aaltomaisesti, niin että lonkka hengittää sisään ja työntyy siitä sivulle, oikealle. Jalat päätyvät haara asentoon. Samaan aikaan käsi pyyhkäisee reidenkautta kylkeen ja avautuu oikealle sivulle.

Seuraavaksi sama heijaavaa liike toistuu kolme kertaa. Paino on nyt oikealla jalalla. Oikea jalka työntää kyseisen jalan lattiasta ilmaan, ja siirtää sen passéeseen (paralell) vasempaan jalkaan kiinni. Paino siirtyy reilusti vasemman jalan päälle hiukan offbalanceen vasemmalle sivulle. Sieltä liike taas jatkuu takaisin oikealle jalalle, kuten liike alkoikin ja taas takaisin passéeseen ja vielä kerran alas ja passéeseen.

Kun paino on oikealla jalalla oikea käsi koukkaa sisäänpäin kämmen lattiaa päin, juuri vastakkaiseen suuntaan kun kropan paino valuu. Käden reitti tässä kulkee hiukan rintakehän alapuolella. Kun paino alkaa siirtymään kohti vasenta jalkaa käsi kulkee hiukan kohti yläkulmaa kämmen ylöspäin ohittaen kasvojen korkeuden. Kun paino on vasemmalla jalalla käsi ikään kuin huitaisee kärpäsen pään päältä, liikkeen suuntana vasen. Sieltä käsi vapaasti alas niin kuin liike energia sen alas tuo. Eli käden liike muistuttaa isoa väärin päin olevaa S-kirjainta.

Kolmannen heijaavan liikkeen jälkeen käsi käy vielä alhaalla, mutta käden reitti ei jatka ylös asti vaan kurottaa keskustan kautta suoraan eteen kohti yleisöä. Sieltä käsi laskeutuu alas ja samalla keho rauhoittuu, jalat palaavat tavalliseen seisontaan, katse suoraan eteen.

Tanssikirjoitus osa 3.

(Olet jäänyt etulavan keskiosaan seisomaan, katse kohti yleisöä.)

Kaksi peruuttavaa askelta taaksepäin, oikea vasen, kolmannen askeleen alkaessa oikea käsi heilahtaa taakse ja kääntää kehon oikeaa kautta takaseinää kohti. Käännöksessä paino enemmän oikean jalan päällä. Oikea käsi jatkaa matkaansa ylös asti ja myös vasen nousee käännöksen impulssista ylös oikean käden kanssa samaan aikaan.

Oikea jalka astuu vasemman taakse ristiin, sieltä vasen aukeaa sivulle. Askelten aikana ylhäällä olevat kädet laskeutuvat takaraivoa pitkin alas. Sieltä paino siirtyy oikean päälle ja vasen jalka roondaa (rond de jambe bar terre), eli raahaa puolikaarella lattiaa pitkin, kääntäen oikeaa kautta kehon kohti yleisöä. Kädet auttavat käännöksessä heilahtaen sivuille.

Paino siirtyy vasemman jalan päälle. Oikea pyyhkäisee lattian kautta sisään ja aukeaa takaisin sivulle. Samalla kädet pyyhkäisevät vatsan päältä ja aukeavat niin, että oikea käsi on suorana edessä, vasen sivulla. Torso kiertyy liikkeen aikana kohti vasenta etukulmaa, joten oikea käsi suuntautuu diagonaalisuunnassa eteenpäin. Selkä taipuu hiukan taaksepäin ja paino siirtyy liikkeen aikana oikean jalan päälle.

Kierrosta oikea jalka työntää pyörähdykseen vasemman jalan päälle, oikea jalka imeytyy coupé-asentoon (nilkka ojennettuna vasemman jalan nilkkaa vasten). Pyörähdys on vajaan kierroksen ja kulkee takakautta. Reilun puolen kierroksen jälkeen oikea jalka astuu coupésta alas ja sieltä vasen astuu vasemmalle sivulle, rintamasuunta on nyt yleisöön.

Paino siirtyy reilusti vasemman jalan päälle ja vasen kylki työntyy kohti vasenta seinää, vatsa koontaa (contraction) ja oikea jalka raahautuu perässä työntämisen johdosta. Kädet nousevat ylös ja kämmenet ovat ristissä. Käsien suunta on viistosti ylös kohti oikeaa etukulmaa, torsossa on pieni kierto.

Oikea astuu vasemman taakse ristiin ja vasen astuu auki sivulle. Näiden askelten aikana kädet laskeutuvat alas yhä suorana ja kädet ristissä kasvojen ja torson edestä. Kun vasen on astunut sivulle auki ja keho on kohti yleisöä, oikea käsi kulkee sivusta lähtien torson edestä kohti vasenta seinää, kiertäen samalla torsoa vasemmalle.

Paino käy käden siirron johdosta vasemman jalan päällä, ja siirtyy sieltä takaisin oikean päälle, kun vasen jalka nousee passé-asentoon. Oikea käsi on laskeutunut alas, mutta kun vasen jalka nousee oikeaa polvea vasten, vasen käsi nousee sivukaaren kautta pään yläpuolelle, ja jatkaa reittiään alas luonnollisen kaaren kautta. Käsi siis piirtää kehän torson ympärille. Yläkroppa reagoi painonsiirtoihin.

Passésta vasen jalka astuu suorana piqué-askeleena (askel suoran jalan päälle, kannat ilmassa) kohti vasenta takanurkkaa (yleisöstä katsottuna oikea) ja oikea jalka nousee suorana taakse irti lattiasta, kädet nousevat sivuille. Tämä on ikään kuin pieni arabesque-käännös kohti takanurkkaa.

Oikea astuu alas vasemman jalan eteen, ja askeleesta lähtee pyörintä (chaine) kohti samaista nurkkaa. Kädet nousevat samalla tavalla ylös kuin aikaisemminkin (kehoa pitkin, katso osa 1). Muutaman chainen jälkeen pysähdys kohti vasenta takanurkkaa (yleisöstä katsottuna oikea), kädet jäävät ylös ja kämmenet ovat yhdessä.

Kädet laskeutuvat takaraivoa pitkin alas. Sieltä oikea käsi heilahtaa kohti oikeaa etukulmaa, katse seuraa perässä. Kurotuksesta käsi laskeutuu alas. Kun käsi on laskeutunut, pää seuraa perässä takaisin omaa etusuuntaa.

Polvet pettävät koukistuen ensin oikea, sitten vasen. Selkä ja pää seuraavat notkon kautta perässä ja kämmenet siirtyvät impulssin johdosta vasten reisiä.

Selkä on pyöreänä ja niska rentona, kädet työntävät reisistä kropan ylös, oikea jalka ponnistaa samaan aikaan hyppyyn suoraan ylös. Katse on kohti kattoa, selässä pieni kohotus, ja vasen polvi on hiukan koukussa ja nilkka ojennettuna, jotta vasemman jalan avulla pääsee hypystä suoraan lattialle.

Vasen nilkka ja sääri liukuvat lattiaa pitkin taakse, oikea jalka koukistuu reilusti. Kun vasen polvi osuu maahan, vasen reisi alkaa johtaa laskeutumista sivulle ja lopulta vasen kylki sulaa vasten lattiaa. Vasen käsi liukuu lattiaa pitkin suoraksi johdatellen liukua lattialle. Pää laskeutuu kyljen päälle. Kierähdys selänkautta oikean kyljen päälle. Kääntyessä oikea jalka vetäytyy torson lähelle kippuraan, jotta vasen jalkapohja saadaan vasten lattiaa, niin että vasemman jalan varassa voi nousta ylös. Noustaessa fokus (katseen ja liikkeen suuntaus) on kohti lavan oikeaa reunaa.

Noustessa paino on siis vasemman jalan päällä. Sieltä askel oikean jalan päälle, josta vasen jalka roonaa (rond, jalan kaari) etukautta sivulle, kääntäen torson kohti yleisöä. Kädet ovat alhaalla.

Jalan kaaresta vasen jalka astuu oikean jalan taakse ristiin, sieltä oikea astuu sivulle, ja sieltä vasen eteen kohti yleisöä, ja vielä oikea eteen niin, että sen päällä voi pyörähtää etukautta.

Pyörähdyksessä vasen jalka raahaa maassa ihan oikeassa jalassa kiinni.

Muuten kädet ovat askeleissa alhaalla, mutta kun viimeinen askel astuu eteen oikealla, kädet piirtävät kaaren yläkautta vasemmalta oikealle niin, että oikea lähtee vasemmalta sivulta nousten ylös ja vasen seuraa hetken perässä. Molemmat kädet päätyvät kehon oikealle puolelle. Sieltä kyynärpäät iskeytyvät kohti vatsaa aiheuttaen käännöksen.

Kokonaisesta käännöksestä vasen astuu eteen ja työntää uuteen pyörintään oikean jalan päällä. Pyörintä on samansuuntainen kuin edellinen, mutta vapaampi. Kädet nousevat vapaasti sivuille ja kierroksia on sen verran kuin pyörii.

Pyörinnän jälkeen tulee kertausta alusta kävelyyn asti. Katso alku. Ainoa muutos on, että kun käsi nousee vasten poskeen, voi vielä hakea paikkaa muutamalla askeleella ennen kuin rauhoittuu paikoilleen, noin keskelle lavaa, kohti yleisöä. Tällä kertaa, kun oikea käsi koskee poskea, vasen käsi liikkuu vatsaa pitkin kohti oikeaa kyynärvarvarta ja lopulta tarttuu kyynärvarresta kiinni.

Kertaus osa 1:

Kosketus oikealla kädellä oikeaan poskeen, posken silitystä ja silittävään käteen nojausta. Poskeen voi koskea kämmenen lisäksi sormien ja käden selkäpuolella.

Kosketus yltyy niin, että kämmen liukuu takaraivolle ja työntää pään ympäri vasemmalta alkaen, alakautta.

Käsi putoaa päältä ja kurottaa taakse, katse seuraa perässä.

Kurotus vapautuu ja käsi heilahtaa eteen ja ylös, samalla keho seuraa käden perässä, kaksi askelta eteenpäin.

Ylhäällä oleva käsi laskeutuu poskea pitkin alas ja koko keho sulaa lattialle niin, että vasen polvi jää koukkuun rintaa vasten (jalkapohja ja pakara maassa), ja oikean jalan sääri on maassa. Asento on ikään kuin puolikas polvillaan istunta.

Vasen käsi työntää koukussa olevan vasemman jalan vasemmalle sivulle maahan, yläkroppa reagoi työntöön painuen vastakkaiseen suuntaan.

Oikea jalkapohja siirtyy lattiaa vasten niin että sen varassa voi nousta ylös. Ennen seisomaan nousemista oikea käsi pyyhkäisee lattiaa ja auttaa työntämään ylös, yläkroppa myötäilee käden liikettä.

Nousun aikana, ennen jalkojen suoristumista, vasen jalka työntää painon täysin oikean jalan varaan ja polkaisee samalla plien kautta pyörintään. Oikea jalka on tukijalkana ja vasen nilkka laahaa tukijalan takana lattiaa. Keho myötäilee pyörivää liikettä ja kädet on vapaassa ja luonnollisessa muodossa hiukan ylös nostettuna.

Pyörähdyksestä muutama peruuttava askel suunnilleen lavan keskiosaan lopetusta varten.

Lopetuksessa toistuu samat liikkeet kuin toisen osan kolmessa heijaavassa liikkeessä, mutta vain kerran ja hiukan pelkistetympin.

Eli oikea käsi pyyhkäisee oikeasta reidestä saaden kehon reagoimaan kosketukseen aaltomaisesti, niin että lonkka hengittää sisään ja työntyy siitä sivulle, oikealle. Jalat päätyvät haara-asentoon.

Samaan aikaan käsi pyyhkäisee reidenkautta kylkeen ja avautuu oikealle sivulle.

Tällä kertaa oikea jalka pysyy maassa, mutta oikea käsi piirtää saman kahdeksikon tapaisen liikkeen kuin aikaisemmin. Käsi koukkaa sisäänpäin kämmen lattiaa päin ja sieltä yläviistoon ja pään korkeudella kämmen kääntyy päätä kohti ja käsi pyyhkäisee pään yli ja liike jatkuu pitkälle vasemmalle sivulle. Käsi laskeutuu alas luonnollista kaaren reittiä pitkin. Sieltä oikea käsi koukkaa vielä keskustan kautta ja kurottautuu pitkälle eteen. Keho heijaa koko ajan käden liikeimpulssien mukaisesti. Kurotuksen jälkeen käsi laskeutuu alas.

Tanssi päättyy.

Matilda Palomäki, tanssikirjoitusta koreografiasta *Miksi irrotit otteesi?*

KYSELYLOMAKE TANSSIJOILLE

Vastaa omin sanoin seuraaviin kysymyksiin, kun olet saanut sommitelman valmiiksi.

1. Kuinka kauan sinulla kesti tulkita teksti?
2. Miltä tekstin tulkinta tuntui?
3. Heräsikö sinulle joitain tunteita tanssiessasi sommitelmaa läpi, mitä?
4. Heräsikö ajatuksia ohjaajan tai koreografin roolista?
5. Muita tunnelmia, ajatuksia ja kysymyksiä.

VARJOA MINUSTA
- Mielen liikkeistä liikekieleksi -

LIITE 4

Matilda Palomäki, Opinnäytetyö 2010

Tämän lyhyen kyselylomakkeen tarkoituksena on auttaa löytämään vastauksia kyseisen opinnäytetyön tutkimuskysymykseen. Vastaa vapaamuotoisesti seuraaviin kysymyksiin:

1. Minkä vaikutelman teos jätti?
2. Näkyikö tekstin käyttö koreografiassa, miten?
3. Valitse seuraavista vaihtoehtoista sinun mielestäsi parhaiten teosta kuvaava sana. Alleviivaa valintasi:

<i>Mielenkiintoinen</i>	<i>Tylsä</i>
<i>Tunteikas</i>	<i>Laimea</i>
<i>Dynaaminen</i>	<i>Tasainen</i>
<i>Sekava</i>	<i>Kerronnallinen</i>
<i>Monipuolinen</i>	<i>Ok</i>

4. Millä sanalla itse kuvaisit teosta?

Kiitos vastauksistasi!

