



SAVONIA

OPINNÄYTETYÖ - AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO
KULTTUURIALA

ARKILIIKKEESTÄ TANSSIIN

Koreografinen matka Doris Humphreyn jalanjäljissä

TEKIJÄ: Tanja Patronen

Koulutusala Kulttuuriala	
Koulutusohjelma/Tutkinto-ohjelma Tanssinopettajan koulutusohjelma	
Työn tekijä(t) Tanja Patronen	
Työn nimi Arkiliikkeestä tanssiin – Koreografinen matka Doris Humphreyn jalanjäljissä	
Päiväys	18.1.2019
Sivumäärä/Liitteet	38/ 4
Ohjaaja(t) Paula Salosaari	
Toimeksiantaja/Yhteistyökumppani(t) -	
<p>Tiivistelmä</p> <p>Arkiliikkeestä tanssiin on taiteellisen opinnäytetyön raportti, jossa kuvataan teoksen Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa syntyä. Teoksen innoittajana toimivat modernin tanssin pioneerin, Doris Humphreyn, ajatukset ja etenkin Humphreyn kirja Art of Making Dances vuodelta 1959, jonka koreografisia metodeja koreografian teossa samalla arvioitiin. Teoksen liikekieli pohjautui arkiliikkeisiin, joita muokattiin improvisaation ja erilaisten kokeilujen kautta. Vahvasti paikkasidonnainen teos esitettiin Helsingissä Lillkalvikin puistossa 11. ja 13.10.2018.</p> <p>Tässä raportissa käydään teoksen tekoprosessin lisäksi läpi Humphreyn ja muiden kirjoittajien ajatuksia koreografian teosta. Lisäksi kirjoittaja pohtii omia koreografian luomiseen liittyviä ennakkokäsityksiään sekä arkiliikkeen ja tanssin välistä suhdetta. Myös tanssiteoksen paikkasidonnaisuutta käsitellään raportissa sekä yleisellä tasolla, että Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa -teoksen kautta. Teoksessa paikka vaikutti muun muassa esityksen tilankäyttöön, roolitukseen, koreografiaan sekä yleisön asemointiin ja rooliin esityspaikalla.</p>	
Avainsanat Arkiliike, Doris Humphrey, koreografia, paikkasidonnainen koreografia	

Field of Study Culture			
Degree Programme Degree Programme in Dance Pedagogy			
Author(s) Tanja Patronen			
Title of Thesis From Pedestrian Movement to Dance – A Choreographic Journey in Doris Humphrey's Footsteps			
Date	18.1.2019	Pages/Appendices	38/4
Supervisor(s) Paula Salosaari			
Client Organisation /Partners -			
<p>Abstract</p> <p>Dance performance Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa (Inside Miss Adele Lindbaum's Garden) had its performances in the Park of Lillkalvik in Helsinki on the 11th and 13th of October 2018. The work was inspired by the thoughts of Doris Humphrey, a pioneer of early modern dance. Especially Humphrey's book Art of Making Dances from 1959 was evaluated as a part of the choreographical process. The performance was inspired by pedestrian movements which were modified with dance improvisation and various kinds of movement experiments.</p> <p>In this report the author presents the thoughts and preconceptions regarding choreography that herself, Doris Humphrey and other writers of this subject hold. Also, the relationship between the pedestrian movement and dance movement is examined. The performance was strongly site-specific, so the concept of site-specific choreography is introduced. The site in this performance influenced the choreography, the use of space, the casting and the role and place of the audience.</p>			
<p>Keywords Pedestrian movement, Doris Humphrey, choreography, site-specific choreography</p>			

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO	6
1.1	Tausta	6
1.2	Oma tanssitaustani	7
1.3	Työn lähtökohdat ja tavoitteet	7
1.4	Keskeiset käsitteet	8
1.5	Opinnäytetyöhön liittyvät eettiset ja luotettavuuskysymykset	9
1.6	Teoksen tanssijat	9
2	DORIS HUMPHREY – MODERNIN TANSSIN ENSIMMÄISEN SUKUPOLVEN KESKEINEN VAIKUTTAJA	11
2.1	Doris Humphreyn ura	11
2.2	Humphreyn ajatuksia tanssista	12
3	AJATUKSIA KOREOGRAFIAN LUOMISESTA	13
3.1	Koreografian aihe ja oman kokemuksen merkitys	14
3.2	Liikkeen ja liikkumattomuuden suhde	15
3.3	Tanssin neljä osatekijää	16
3.3.1	Sommittelu	16
3.3.2	Dynamiikka	17
3.3.3	Rytmi	17
3.3.4	Motivaatio	18
4	MITEN ARKILIIKKESTÄ TULEE TANSSIA?	19
4.1	Arkiliikkeet osana koreografiaa	20
4.1.1	Pipot päähän	21
4.1.2	Rennot kädet	21
4.1.3	Hengellistä materiaalia	22
4.1.4	Musiikin kuuntelijat	23
4.1.5	Puutarhurit	24
5	TYÖPROSESSI	25
5.1	Metodit	25
5.2	Teema	26
5.3	Tilalliset kysymykset	27
5.3.1	Paikkasidonnaisuus	27

5.4	Suhde katsojiin ja muihin kulkijoihin	28
5.5	Puvustus ja lavastus	29
5.6	Tuotanto ja markkinointi	29
5.7	Harjoitusaika ja esitykset	30
5.8	Haasteet.....	30
6	LOPPUTULEMA	31
6.1	Tanssia, teatteria vai tanssiteatteria?	32
6.2	Humphreyn ajatukset suhteessa teokseen ja koreografiaan	32
7	POHDINTA.....	33
	LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT	34
	LIITE 1: VIDEO ESITYKSESTÄ	35
	LIITE 2: PIIRROSKARTAT ESITYKSEN SUUNNITTELUPROSESSISTA	35

1 JOHDANTO

Arkiliikkeestä tanssiin on Savonia ammattikorkeakoulun taiteellisen opinnäytetyöni raportti, jossa samalla tutkin Dorin Humphreyn ajatuksia arkiliikkeestä ja koreografiasta. Opinnäytetyön taiteellinen osuus, tanssiteos Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa, esitettiin Helsingissä lokakuussa 2018.

Tässä raportissa esittelen ensin työn taustoja sekä raportin keskeisiä käsitteitä. Seuraavassa luvussa paneudun Doris Humphreyn historiaan ja ajatuksiin tanssista. Luvussa kolme käsittelen erilaisia ajatuksia koskien koreografian luomista. Olen ottanut mukaan sekä Doris Humphreyn että muiden koreografiasta kirjoittaneiden ohjeita ja näkökulmia koreografiaan. Samalla peilaan niitä omiin ajatuksiini koreografian teosta pääasiallisesti tämän koreografisen prosessin alussa ja aikana. Luvussa neljä käsittelen arkiliikkeen käsitettä ja sen suhdetta tanssiin sekä osaltaan myös mimiikkaan. Samalla esittelen Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa -teoksessa käytettyjä arkiliikkeitä. Luvussa viisi kuvaan teoksen kokonaisprosessia harjoituksista, esityspaikkaan, lavastukseen, puvustukseen ja tuotantoon. Luvussa kuusi kerron yleisön vastaanotosta esitykselle sekä esityksen suhteesta aiemmin esittämiini Doris Humphreyn ajatuksiin. Lopuksi vielä pohdin prosessi kokonaisuutena.

1.1 Tausta

Opinnäytteeni aihe kumpusi ensin arkiliikkeen ajatuksen pohjalta - miten arkiliikkeestä voi luoda tanssia tai koreografiaa. Olin vuonna 2010 mukana Vuosaaren kesäteatterin teatteriproduktiossa Idän päiväkirja, jossa osa liikkeellisestä materiaalista kerättiin observoimalla muita ihmisiä, esimerkiksi tavallisia, mutta jotenkin erityisiä kävely-, juoksu- ja istumistyytlejä. Observoinnin jälkeen liikkeet esitettiin muille ja muokattiin itse esitykseen hiukan karrikoiduiksi. Esityksessä nähdyt liikkeet ja liikkumistavat olivat lopulta todella kummallisia, vaikka olivat alkuperältään kuitenkin tavallisten ihmisten arkiliikkeitä.

Tältä pohjalta lähdin miettimään mahdollisuutta tehdä koreografiaa ja tanssiteosta arkiliikkeen pohjalta. Ei mikään uusi ajatus, mutta itselleni uusi tapa ajatella ja toimia. Samalla törmäsin tanssinopettajaopintojeni yhteydessä Doris Humphreyn kirjaan *Art of Making Dances* ja Humphreyn ajatuksiin arkiliikkeestä. Tästä heräsi kiinnostus käyttää Doris Humphreyn ajatuksia työskentelyn tukena, joko hyväksyen tai hyläten nämä ajatukset.

Ajattelen, että arkiliikkeen käyttäminen voisi olla myös pohjana opetustyössä ja oppilaiden improvisaatiotehtävissä, joten sitä kautta näkisin työssäni näkökulman myös tanssinopettajan ammattiin. Tästä ajatuksesta voisi olla erityisesti myös hyötyä lasten ja ikäihmisten opettamisessa.

1.2 Oma tanssitaustani

Oma tanssitaustani on vahvasti jazztanssissa ja klassisessa baletissa. Valmistuin vuonna 2000 tanssinopettajaksi Savonia-ammattikorkeakoulun tanssinopettajakoulutusta edeltäneestä Kuopion konservatorion tanssinopettajakoulutuksesta pääaineenani nykytanssi ja lastentanssi. Aika pian valmistumisen jälkeen siirryin kuitenkin muiden töiden pariin, palaten muutamaan otteeseen tanssinopettamiseen. Sidos tanssiin ei kuitenkaan päässyt katkeamaan ja jatkoin aika ajoin aktiivista tanssitreenausta alan vaihdoksesta huolimatta. Päätin kuitenkin kokeilla siirtymistä tanssinopettamisen pariin muutama vuosi tyttäreni syntymän jälkeen, sillä koin ensimmäistä kertaa lasten tanssinopetuksen mielekkääksi ja tärkeäksi. Tämä siirtymä vei mennessään ja nyt olen neljä vuotta ollut kokopäiväinen tanssinopettaja. Nykyisin opetan sekä lapsia että aikuisia, lajeina lastentanssi, esibaletti, aikuisbaletti sekä jazztanssi eri muodoissaan. Samalla ajatus lisäkouluttautumisesta virisi ja aloitin tanssinopettajan ammattikorkeakouluopinnot Savonian monimuotokoulutuksessa syksyllä 2016.

Tanssinopetustyöhön siirtymisen jälkeen myös taiteellinen työskentely alkoi kiinnostaa. Jos nuorempana itseäni kiinnostava taiteellinen työskentely rajoittui tanssijantyöhön, on nyt kiinnostuksen kohteeksi noussut koreografia. Aiemmissa tanssinopettajaopinnoissa tein kaksi pakollista koreografiaa vuonna 1998 soolon *Siellä, missä en ole* sekä ryhmäkoreografian *Värisevää sielua ei voi tallata*. Näiden molempien koreografioiden lähtökohtana oli runo ja liikekieli jazz- ja nykytanssin muotokieltä seuraava. Teokset olivat läpikoreografioituja, pieniä improvisaatio-osioita lukuun ottamatta.

Näiden teosten jälkeen koreografiat ovat rajoittuneet paljolti oppilasnäytöskoreografioihin, joita on syntynyt vuosien varrella useita kymmeniä sekä lapsille, nuorille että aikuisille. Vuonna 2009 olin koreografioimassa Vuosaaren kesäteatterin produktion Marbella!:n tanssikohtausta yhdessä kahden muun tanssijan kanssa ja vuonna 2014 tein tilaustyönä koreografian aikuisryhmälle Helsingin työväenopiston 100-vuotisjuhliin. Nykyisten tanssinopettajaopintojen aikana olen kiinnostunut myös videon käytöstä tanssiteoksen formaattina ja tein koreografiakurssia varten uuden version videomuodossa vuoden 1998 soolostani *Siellä, missä en ole*.

1.3 Työn lähtökohdat ja tavoitteet

Työn tavoitteena oli valmistaa tanssiteos, jonka lähtökohdat ovat arkiliikkeissä. Arkiliikkeitä lähdettiin muokkaamaan eri metodein tanssillisempaan muotoon, käyttäen yhtenä kantavana pohjana Doris Humphreyn ajatuksia koreografiasta. Taiteellinen vapaus säilyi kuitenkin itselläni koreografina, joten minulla oli mahdollisuus myös hylätä Humphreyn ajatukset, jos ne eivät tuntuneet toimivilta. Tässä työn kirjallisessa osiossa onkin tarkoitus työprosessin ja teoksen kuvauksen lisäksi pohtia Humphreyn ajatusten suhdetta valmistuneeseen koreografiaan sekä muiden koreografian tekijöiden ajatuksia aiheesta. Tutkimuksellisesti kiinnostavaa on, mitkä Doris Humphreyn metodeista tuntuvat edelleen ajankohtaisilta ja käytettäviltä sekä erityisesti tietenkin se, mikä tekee arkiliikkeestä tanssia. Kyseessä on taiteellis-tutkimuksellinen työ, jossa yhdistyy tanssiteoksen tekeminen sekä koreografisen prosessin osana tutkimuksellinen ote suhteessa Humphreyn ajatuksiin.

Kuten aiemmin kerroin, oma kokemukseni koreografina on rajoittunut oppilasnäytöskoreografioihin ja muutamiin opiskeluaikana tehtyihin töihin ja osakoreografina toimimiseen kesäteatterissa. Koreografian luominen on itselle ollut aiemmin suurempi "mökkäle" kuin mitä se todellisuudessa on. Halusinkin listata myös muutamia omia ennakkooajatuksia koreografian teosta - mitä se minulle on ja miten sen näen. Myöhemmin käyn läpi myös muiden ajatuksia koreografian teosta. Omat aiemmat työskentelytavat koreografina ovat perustuneet pitkälti itse tekemiini liikekompositioihin, joita on harjoitusvaiheessa ehkä hiukan muokattu ja pieniin tanssijoiden improvisatiopätkiin, jotka nekin ovat usein tarkasti ohjeistettuja. Halusinkin nyt lähteä tekemään teosta toisesta lähtökohdasta, ilman valmista liikemateriaalia ja luottaen enemmän tilanteesta syntyviin ideoihin ja vaihtoehtoihin.

Doris Humphrey toimi tässä työssä suurena innoittajana. Innostusta ja ideaa tehdä taiteellinen osuus opinnäytetyöhön ei varmasti olisi syntynyt ilman hänen kirjaansa ja ajatuksiinsa tutustumista. Siksi haluan tuoda kirjallisessa osiossa esille myös hiukan Doris Humphreyn taustaa ja saavutuksia, sillä aiemmin hän oli minullekin tuttu vain nimenä ja pienenä palana modernin tanssin historiaa.

Heti alusta lähtien minua kiinnosti ajatus tehdä teos ulkotilaan ja Lillkalvikin puisto Helsingin Vuosaaressa tuntui kiehtovan esityspaikkana. Lillkalvikin puisto oli entuudestaan minulle tuttu monista kesäteatteriharjoituksista, joita on pidetty puistossa sijaitsevassa rakennuksessa, Villa Lill Kalvikissa. En tässä vaiheessa ajatellut, että teoksesta tulisi nimenomaan paikkasidonnainen. Lopputulos kuitenkin näytti, että paikkasidonnaisuus oli vahvasti läsnä ja se vaikutti jo teoksen harjoitusprosessiin.

1.4 Keskeiset käsitteet

Seuraavassa esittelen työn keskeiset käsitteet ja niiden määrittelyt.

Myöhemmin Doris Humphreyn ajatusten mukana esittelen myös tanssin neljä osatekijää: sommitte-
lun, dynamiikan, rytmin, motivaation.

Arkiliike

Arkiliikkeellä tarkoitan tässä työssä normaalissa elämässä käytettäviä liikkeitä, kuten kävely, juoksu, istuminen, hampaiden pesu, tavaroiden ojentaminen tms. Muun muassa Doris Humphrey käyttää arkiliikkeistä nimeä luonnollinen liike.

Tanssi

Tavast ja Ahonen tiivistävät tanssin käsitteen niin, että: "Tanssi on ennen kaikkea aktiivista vuorovaikutusta kehon, mielen, ympäröivän tilan ja ajan kesken. Kun erilaiset liikkeen laadun vaihtelut, tilan käyttö ja kontrollointi ovat tietoisia valintoja, osia suunnitellusta kokonaisuudesta, lähestytään taidetanssin tekemisen periaatteita." (Tavast ja Ahonen 2008, 4.)

Koreografia

Butterworthin ja Wildshutin sanoin koreografia on tanssin tekoa. Esittävä tanssi ei kuitenkaan ole rajoittunut vain teatterilliseen kontekstiin vaan nykypäivänä aina laajenevalle alueelle esimerkiksi paikkasidonlaiseen, yhteisölliseen tai median välityksellä tapahtuvaan. (Butterworth ja Wildschut 2009, 1.) Jonathan Burrows niputtaa improvisaation ja koreografian saman määrittelyn alle. Molemmat, sekä improvisaatio että koreografia ovat ”neuvottelua kehon ajattelemien muotojen kanssa.” (Burrows 2010, 27.)

Taidetanssi

Taidetanssin eli esittävän tanssin ero suhteessa muuhun tanssiin on se, että sen olemassaoloon edellytetään katsojan läsnäoloa, yleisöä. Esitys voi olla olemassa harjoitettuna, mutta taideteos siitä syntyy vasta esitystilanteessa. (Tavast ja Ahonen 2008, 4.)

1.5 Opinnäytetyöhön liittyvät eettiset ja luotettavuuskysymykset

Koreografian luominen on pitkälti tekijän henkilökohtainen prosessi ja valinnat ovat tekijän päätettävissä. Vaikka käytössä olikin Doris Humphreyn työkaluja, on itselläni tekijänä mahdollisuus vapaasti valita minua miellyttävät ratkaisut intuitiivisesti, eikä niitä voi perustella välttämättä teoreettisella tasolla. Tässä työssä luotettavuuden kannalta tärkeää on, että näin ollen tekijän omat valinnat, ajatukset ja ennakoasenteet tuodaan selkeästi esiin.

Eettisiä kysymyksiä työhön liittyy liikkeisiin observoitujen henkilöiden osalta, jotka valikoituvat ilman henkilön suostumusta ja tietoa. Observointi tapahtui henkilöiden siitä tietämättä ja ainoastaan kirjatun ylös havaintoja, ei käyttäen valokuva- tai videomateriaalia, joihin tarvittaisiin henkilöiden suostumus. Observoituja henkilöitä ei myös mitenkään pysty yhdistämään esitettyihin liikkeisiin.

1.6 Teoksen tanssijat

Tanssijat teokseen valikoituivat ajatuksesta tehdä yhteistyötä Vuosaaren kesäteatterin kanssa ja samalla sitä kautta tuli kaksi kiinnostunutta tanssijaa, joiden kanssa olin yhdessä aiemmin työskennellyt teatteriproduktioissa. Lisäksi olin kolmannen esiintyjän kanssa keskustellut mahdollisuudesta tulla mukaan esitykseen. Seuraavassa lyhyt esittely tanssijoista.

Tuula Hyyryläinen oli pitkän ammattiuran tehnyt, taiteilijaeläkkeellä oleva, edelleen aktiivinen tanssija. Hän oli tanssinut tanssiteatteri Raatikossa sen alkuaikoina 70-luvulla sekä Helsingin kaupunginteatterin tanssiryhmässä vuosina 1973-1975 sekä 1979-1989 tanssien muun muassa Jorma Uotisen teoksessa Kalevala 1985 sekä vastaavasti Uotisen koreografioimassa musikaalissa Cats 1986. Vuonna 1989 hän sai valtion kolmivuotisen taiteilija-apurahan. Eläkkeelle siirtymisen jälkeen hän on tanssinut muun muassa Arja Raatikaisen teoksessa Heräämö vuonna 2012 sekä esiintynyt

tanssijana ja näyttelijänä lukuisissa Vuosaaren kesäteatterin produktioissa. Valitettavasti tämän raportin kirjoitusprosessin aikana sain suruviestin Tuulan menehtymisestä joulukuussa 2018, joten Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa jäi hänen viimeiseksi esiintymisekseen.

Tosha Einiö on harrastajanäyttelijä ja teatterikasvatuksen ohjaaja, ja ollut mukana Vuosaaren kesäteatterissa vuodesta 2009. Hän on opiskellut klovneriaa ja mimiikkaa Adam Dariuksen johdolla. Tosha on tanssinut pitkään erilaisissa vapaan liikkeen ja ns. tietoisien tanssin ryhmissä kuten 5Rhythms, Soul Motion ja Open Floor. Tanssiminen metsässä, meren rannalla ja viljelyalstalla kuuluvat hänen elämäntapaansa.

Pauliina Kuukka on valmistunut Kuopion konservatorion tanssinopettajakoulutuksesta vuonna 2002 pääaineinaan nykytanssi ja lastentanssi. Opiskeluaikana hän toimi tanssijana oopperassa Faust vuonna 1998-1999 sekä lukuisissa pienemmissä produktioissa. Pauliina työskenteli useita vuosia tanssinopettajana muun muassa Helsingin tanssiopistolla, Itä-Helsingin musiikkiopistossa, tanssikoulu 1st Stepissä sekä Tanssikeskus Footlightissa. Nykyisin Pauliina on keskittynyt taiteessa enemmän kuvataiteen puolelle.

2 DORIS HUMPHREY – MODERNIN TANSSIN ENSIMMÄISEN SUKUPOLVEN KESKEINEN VAIKUTTAJA

Doris Humphrey oli yksi amerikkalaisen modernin tanssin ensimmäisen sukupolven keskeisistä vaikuttajista; tanssija, koreografi ja tanssinopettaja (Makkonen 1996, 126). Doris Humphreyn kuoleman jälkeen julkaisiin hänen koreografiaoppikirjansa *The Art of Making Dances* (Tanssin tekemisen taide), jossa hän tarkasteli analyyttisesti koreografiaa ja sen tekemistä (Makkonen 1996, 134). Lisäksi Humphreylta on julkaistu useita tanssi- ja koreografia-aiheisia esseitä.

2.1 Doris Humphreyn ura

Doris Humphrey syntyi vuonna 1895 Illinoisin Oak Parkissa. Äidin kannustaman Humphrey aloitti tanssiharrastuksen ja opetti seuratanseja omassa koulussaan ennen siirtymistä Denishawn-koulun oppilaaksi, tanssijaksi ja assistentiksi. (Makkonen 1996, 133-135.) Humphrey toimi Ruth St. Dennisin ja Ted Shawn ohella ainoana koreografina Denishawn ryhmälle, luoden ryhmälle ainakin kymmenen koreografiaa (Legg 2011, 35).

Aikansa pioneerien Ruth St. Dennisin ja Ted Shawn perustamasta Denishawn-koulusta nousivat amerikkalaisen modernin tanssin ensimmäisen sukupolven keskeiset vaikuttajat: Martha Graham, Doris Humphrey ja Charles Weidman. Kyllästyttyään Denishawn-koulun eksoottiseen viihteeseen, he halusivat etsiä liikkeen perusperiaatteita ja tanssia kuvaamalla todellisuutta, ja samalla hylätä viihteellisyden. (Makkonen 1996, 126.) Humphrey lähti Denishawsta vuonna 1928 ja perusti oman koulun ja tanssiryhmän yhdessä kinesteettisen pantomiimin kehittäjän, Charles Weidmanin, kanssa (Makkonen 1996, 133-135).

Doris Humphreyllä oli teoksissaan aikalaistaan Martha Grahamia abstraktimpi ote, mutta Grahamin tavoin Humphrey uskoi myös liikkeen ja tunteen väliseen yhteyteen. Musiikki muotoineen oli Humphreylle hyvin tärkeää ja koreografian tarkoituksena oli usein laajentaa ja monipuolistaa musiikillista ideaa. Musiikillisuus ja musikaalisuus olivat merkittäviä Humphreyn tunnusmerkkejä ja juontuivat jo lapsuudesta, sillä hänen äitinsä oli pianisti. Humphreyn teoksista monet ovat ryhmäkoreografioita, jolloin hän "pystyi hyödyntämään kykyään aistia tilaa ja musiikkia." (Makkonen 1996, 133-134; Hahn 2011.)

Humphreyn merkittävimpiä koreografioita ovat muun muassa seuraavat teokset: *Water Study* (1928) – Humphreyn abstraktein teos, joka perustuu hiljaisuuteen ja hengityksen ääniin. *The Shakers* (1931) – kristillisen lahkoon rituaaliin pohjautuva teos, joka kuvaa uskontoon sekoittuneita seksuaalisuuden tunteita. Tanssitrilogia: *New Dance* (1935), *Theatre Piece* (1936) sekä *With My Red Fires* (1936). *Passaglia in C Minor* (1938) – liiketutkielma Bachin musiikkiin. *Days on Earth* (1947) – vertauskuvallinen teos elämän kulusta ja kypsymisestä. (Makkonen 1996, 135.) Doris Humphrey oli ensimmäinen koreografi, joka yhdisti tanssiin puhetta teoksessaan *The Shakers* (1931) (Hahn 2011.)

1940-luvulla Humphrey alkoi työskennellä yhteistyössä oppilaansa José Limónin (1908-1972) kanssa ja toimi uransa lopulla Limónin tanssiryhmän taiteellisena johtajana (Makkonen 1996, 134-135). Esiintymisen Doris Humphrey itse lopetti 49-vuotiaana lonkan nivelrikon vuoksi (Hahn 2011). Doris

Humphrey johti 92nd Street Y:n Dance Centerin tanssilinjaa vuosina 1945-1958 ja järjesti ensimmäisen kompositiokurssin, mitä koskaan oli järjestetty tanssijoille ja koreografeille. Humphrey myös rohkaisi oppilaitaan omiin teoksiin ja omaan ääneen, mikä ei ollut tuohon aikaan opettajille yleistä. (Hahn 2011.)

Vuonna 1958 julkaistusta koreografiaoppikirjasta *The Art of Making Dances* sanotaan, että se on edelleen paras kompositiokirja. Carol Burnham, Windhover Dance Companyn johtaja, kertoo Ina Hahnin dokumentissa, että yksinkertaisesti seuraamalla näitä Humphreyn kokoamia askeleita voi menestyksekkäästi koreografioida. Stephanie Clemens, Doris Humphrey Societyn johtaja, sanoo puolestaan, ettei tiedä hienompaa kirjaa koreografiasta ja ettei kirjaan voisi kuvitella kenelläkään olevan mitään lisättävää. Kaikki on mukana elegantisti, yksinkertaisesti ja kauniisti aseteltuna. (Hahn 2011.)

2.2 Humphreyn ajatuksia tanssista

"Since my dance is concerned with immediate human values, my basic technique lies in the natural movements of the body." (Legg 2011, 38).

Näin Doris Humphrey kuvailee omaa tanssiaan ja tanssitaidettaan. Hänen mukaansa uuden tanssin maailmassa liikkeiden pitää olla inhimillisiä vastakohtana baletin epäinhimilliselle olemukselle. Modernin tanssin tanssijan täytyy laskeutua alas kärjiltä paljaille jaloille, jotta ihmisen suhde painovoimaan ja todellisuuteen tulee luoduksi. (Legg 2011, 38-39.) Humphreyn tunnistetuimpia tanssillisia ajatuksia olivat fall - recovery, putoaminen ja takaisin palaaminen, mutta tätä hän ei vielä ollut löytänyt varhaisissa Denishawn koreografioissaan (Legg 2011, 37). Hän nimeääkin tasapainosta poistumisen ja siihen palaamisen hänen tekniikkansa tärkeimmäksi ahioksi (Legg 2011, 39).

Limon Companyn Legacy Director Carla Maxwell kuvaa Dorin Humphreyn suhdetta musiikkiin Ida Hahnin dokumentissa. Musiikki ja tanssi olivat Humphreyn teoksissa tasavertaiset. Liikkeen dynamiikka ja tarinan kerronta tulivat musiikista. Humphreyn tyyliä onkin kuvailtu *keholla laulamiseksi*. (Hahn 2011.)

3 AJATUKSIA KOREOGRAFIAN LUOMISESTA

Seuraavassa käyn läpi sekä Doris Humphreyn että muiden kirjoittajien ajatuksia koreografian teosta, samalla peilaten omia ajatuksia näiden kirjoittajien näkemyksiin. Ennen koreografisen prosessin aloittamista hain innoitusta Humphreyn lisäksi myös useiden muiden kirjoittajien ajatuksista koskien koreografian tekoa ja siihen liittyviä ideoita, kysymyksiä sekä haasteita. Tähän raporttiin valikoituneet ajatukset koreografiasta ovat oman subjektiivisen näkemykseni mukaisia. Olen valinnut ajatuksia, jotka olen kokenut kiinnostaviksi tai merkittäviksi taiteellisen työni kannalta ja sen innoittajana.

Koreografian luominen, mitä se on? Onko se raakaa työtä, luovuutta, inspiraation odottamista vai taitoa? Itse olen aiemmin paljolti ajatellut, että koreografi tarvitsee jotain erityistaitoja tai suurta näkemystä. Tämän vuoksi olen ajatellut, että minä itse en voi kutsua itseäni koreografiksi, sillä en koe omaavani näitä ominaisuuksia. Lopulta koreografian tekeminen taitaa kuitenkin olla enemmän raasta työstä kiinni. Pelkkää inspiraatiota odottaen ei saa paljoa aikaan, eikä taidollakaan tee mitään ilman työtä. Kirjassaan *The Art of Making Dances* Doris Humphrey kirjoittaa, että potentiaalisen koreografian ensimmäiset taidot eivät liity mielikuvitukseen, inspiraatioon, musiikilliseen innostukseen tai improvisatoriseen kykyyn vaan yksinkertaisesti tietoon ja kiinnostukseen kehosta, erilaisista kehoista. Lisäksi koreografian pitää olla kiinnostunut tanssijoistaan niin ettei hän tee koreografiaa itselleen ja tanssijat yrittävät ainoastaan imitoida koreografian liikeitä. Liikekieli tulisi luoda ennen kaikkea tanssijälähtöisesti, ottaen huomioon tanssijoiden erilaiset kehot ja liikkumistavat. (Humphrey 1959, 20-21.)

Koreografian tulisi olla Humphreyn mukaan ennen kaikkea observoija, jota kiehtoo erilaiset muodot ja asennot. Nämä muodot eivät rajoitu vain ihmiskehon muotoihin vaan esimerkiksi arkkitehtuuriin, maisemiin ja luontoon. Ihmisten liikkeestä voi innoittua kaikkialla, ihmisten liikkeestä massoina tai yksittäisen henkilön liikkeistä eri tunnetiloissa. Kaikista näistä voi oppia paljon muodoista ja niiden suhteista. (Humphrey 1959, 22.) Koreografian tekemisen lähtökohtana Humphreyn mukaan onkin ihmisten havainnointi eri tilanteissa – esimerkiksi miten liikkuvat vihaiset tai iloiset ihmiset. Tämän havainnoinnin avulla koreografi näkee luonnolliset liikkeet, jotka ovat tanssiliikkeiden perusta. (Makkonen 1996, 134.) Humphrey sanoo myös, että hänen perustekniikkansa tanssissa perustuu luonnollisille kehon liikkeille ja tämän perustana on ajatus siitä, että hänen tanssinsa on kiinnostunut välittömistä ihmisarvoista sekä ihmisten välisestä kommunikaatiosta. (Humphrey 2008, 6.)

Burrows sanoo kirjansa *A Choreographer's Handbook* (2010) esipuheessa, että koreografina tulisi päästä ensin intohimoisen epä tietoisuuden valtaan, niin että valitsee jotain sen sijaan että tietäisi kaiken (Burrows 2010, xii). Itse olen ehkä juuri tässä aloituspisteessä. Kokemusta suurempien koreografiakokonaisuuksien teosta ei paljoakaan ole, vaikka työ tanssinopettajana toki vaatii viikottaisen koreografioiden tai liikekompositioiden tuottamista sekä vuosittain useita lavalle vietyjä pieniä tanssiteoksia. Pyrin siis tätä taiteellista prosessia tehdessäni enemmin kohti epä tietoisuutta ja va-

lintoja kuin jotain, joka olisi omassa päässä selkeää ja valmiiksi loppuun asti työstettyä. Pidin aloitusvaiheessa mahdollisena myös sitä, että taiteellinen osuus olisi enemmän demomuotoinen, eikä siitä syntyisikään varsinaista tanssiteosta.

Burrows sanoo kirjassaan myös, ettemme yleensä tiedä mitä teemme. Tästä epä tietoisuudesta voi taasen päästä ulos valitsemalla, Burrowsin kutsuman, *peruseriaatteen* työlleen. Peruseriaate voi olla myös se, ettei ole mitään periaatetta. Peruseriaatteen tarkoituksena on huolehtia osasta kysymyksiä ja antaa tilaa sille, mitä koreografi itse tekee parhaiten. Burrows lausuu myös lohdullisesti, että jokainen yksilö voi tehdä vain sen, mitä itse pystyy tekemään ja ajatus siitä, että voisi tehdä mitä vain haluaa on fantasiaa. (Burrows 2010, 1-2.) Tästä lähtökohdasta halusin lähteä liikkeelle. Asettaa joitakin peruseriaatteita ja muistaa, ettei rimaa tule nostaa liian korkealle, sillä minäkin pystyn tekemään vain sen mihin itse tällä hetkellä pystyn. Hyvin yksinkertainen ja looginen ajatus, mutta usein juuri liian suuret odotukset itseä kohtaan ovat ne, jotka estävät luovan prosessin syntyä. En tarkoita, että koreografiaa tai teosta tulisi myöskään luoda liian löysin rantein ja katsojaa aliarvioiden, mutta tässäkin pätee ehkä yksinkertaisuuden idea. Samaa yksinkertaisuuden ideaa käsittelemän myöhemmin teeman yhteydessä.

Burrows avaakin kirjassaan mielenkiintoisen ajatuksen koreografiasta, että ideaalissa tilanteessa koreografinen teos ei tarvitse koreografiaa vaan sopivan keskittymisen kautta vaihtoehdot ja asiat seuraavat toisiaan luonnollisesti. Sen sijaan koreografia on se, mitä tehdään silloin kun teoksen tekoprosessi jää junnaamaan paikalleen. (Burrows 2010, 83.)

Itse olen aiempia koreografioita luodessa tuntenut aina palaavan samankaltaisiin liikemateriaaleihin, samanlaiseen tekotapaan ja estetiikkaan. Olen kokenut tästä myös tietynlaista alemmuudentunnetta, että aina tässä tehdään näin ilman uusiutumista tai tuoreita kokeellisia ideoita. Hyvä muistaa kuitenkin, että eiväthän monet huippukoreografitkaan aina uusiudu, vaan monilla on oma tunnistettava estetiikka ja liikekieli. Tässä työssä pyrkimykseni olikin hypätä erilaiseen koreografiseen maailmaan sekä liikkeellisesti että tekotavan myötä. Burrowsin mukaan omia tapojaan koreografina voikin yrittää tietoisesti rikkoa tai häivyttää tai vastaavasti tuoda niitä selkeämmin näkyväksi. Teoksen voi tehdä myös käyttäen vain omia tapojaan. Burrows myös lisää, että usein sen ajatuksen hyväksyminen, että pystyy luomaan vain vanhojen ideoiden ja tapojen pohjalta antaa tilaa rentoudelle, jonka kautta pystyykin tekemään jotain uutta. (Burrows 2010, 7.)

3.1 Koreografian aihe ja oman kokemuksen merkitys

Tiina Suhosen Hetken vangit -kirjan artikkelissa "Mitä voi tanssia" Humphrey kirjoittaa, että "Tanssi voi ilmentää vain yhtä asiaa: oman kokemuksen merkitystä, ja tähän kokemukseen täytyy suhtautua sanamukaisesti toimintana eikä älyllisenä käsitteenä" (Humphrey 1991, 95). Humphrey käsittelee myös artikkelissaan oman kokemuksen tärkeyttä taiteilijalle. Kyse ei ole vain kokemuksesta ja sen käyttämisestä taiteessa, vaan kokemuksen merkityksestä tekijälle yhteydessä muihin ihmisiin ja asioihin sekä menneessä että nykyhetkessä. Samalla hän myös varoittaa kokemuksen abstrahoimista ja matematisoimista, jolloin vaarana on, ettei suhdetta jää kokemuksen ja elämän tarkoituksen välille. (Humphrey 1991, 96-97.)

Albright toteaakin kirjassa *Choreographing Difference*, että tanssiteosta voi pitää samalla tavalla elämäkertana kuin kirjoitettua elämäkerta. Kirjoitetussa elämäkerrassa kirja ottaa lukijan dialogiin, jolloin lukijan ja kertojan välinen kuilu ylitetään. Myös tanssissa katsoja saa tehdä omien kokemuslensa kautta oman tulkinnan. Näin kehollinen kokemus, subjektiivisuus ja kulttuurinen representatio yhdistyvät. (Albright 1997, 119.)

Koreografioiden aiheissa tekijöiden tulisi Humphreyn mukaan pitäytyä pois liian vaikeista aiheista. Koreografiassa ei kannata käsitellä liian intellektuelleja asioita, kuten tieteellisiä juttuja tai hyvin monimutkaisia ajatuksia. Tanssin tulisi mieluiten käsitellä aiheita, joita koreografi itse ymmärtää. Ei siis ole tarkoituksenmukaista käsitellä outoja tai vaikeita asioita erilaisuuden tai originaalisuuden takia. (Humphrey 2008, 62-63.) Sanottava voi olla jotain yksinkertaista ja tuttua (Humphrey 1959, 24). Samalla Humphrey mainitsee myös, että yleisölle on yhdentekevää mistä tanssi kertoo (Humphrey 1959, 26). Mietin tätä ajatusta tovin ja osaltaan myös allekirjoitan sen omalta kohdaltani. Mielenkiintoinen ja hyvin intellektueli aihe voi helpommin houkutella teosta katsomaan, mutta katsojalle teoksen tematiikka voi olla yhdentekevää. Teos voi tempaista mukaansa, vaikka aihe olisikin alun alkaen katsojalle epäkiinnostava. Mielenkiintoinen aihe puolestaan voi olla esityksenä tylsä ja yhdentekevä, jos aihetta ei pystytä tuomaan teoksessa ilmi katsojalle mielenkiintoisella tavalla.

3.2 Liikkeen ja liikkumattomuuden suhde

Humphrey puhuu artikkelissaan myös liikkeen ja liikkumattomuuden suhteesta. Hänen mukaansa tanssin on tarkoitus liikkua ja pysähtyminen asentoihin tai muodossa olevat staattiset ideat tekevät siitä muuta kuin tanssia – draamaa, maalaustaidetta tai kirjallisuutta. (Humphrey 1991, 95.) Toisaalta itse näen usein tanssissa mielenkiintoisimmat hetket juuri pysähtyneinä hetkinä. Ehkä Humphreyn tarkoittama staattinen pysähtyminen liikkeessä tai ajatuksessa on eri asia kuin dynaaminen pysähdys, jossa jotain tapahtuu esiintyjän sisällä, vaikka itse liike näyttäisikin pysähtyneen. Ajattelin alusta asti, Humphreyn mielipiteestä huolimatta, että tulen käyttämään pysähtyneisyyttä yhtenä elementtinä teoksessa.

Pysähtyneisyyden puolesta puhuvat myös Blom ja Chaplin, joiden mukaan paikallaan olo ei kuitenkaan ole inaktiivinen vaan odottava ja eteenpäin suuntaava. Pysähtyneisyys on vahva elementti, joka katkaisee liikkeen flow-tilan. Paikallaan ololla voi myös saada yleisön liikuttumaan. (Blom, Chaplin 1982, 70.) Burrows puolestaan toteaa, että pysähtyminen ja hiljaisuus ovat yhtä vahvoja kuin muu liikemateriaali ja ilman näiden olemassaoloa yleisö uupuu. Yleisön pysähtyneisyyden sietokyky on sitä paitsi parempi kuin yleensä ajatellaankaan. (Burrows 2010, 91.)

3.3 Tanssin neljä osatekijää

Humphrey näkee tanssiteoksen koreografiassa tärkeänä tanssin neljä osatekijää: sommittelu (design), dynamiikka (dynamics), rytmi (rhythm) ja motivaatio (motivation). Nämä osatekijät ovat raakamateriaalit, joista tanssi koostuu ja näiden avulla koreografi voi työstää tanssin aihetta tai teemaa, jonka koreografi on löytänyt elämää havainnoimalla. Tanssin osatekijöiden oikeanlaisella käytöllä Humphrey näkee tanssiteoksen koreografian päätyvän onnistuneeseen lopputuloksen. (Humphrey 1959, 46; Makkonen 1996, 134.)

3.3.1 Sommittelu

Usein Humphreyn käyttämä sana *design* on suomennettu muotoiluksi tai suunnitteluksi, mutta itse näkisin sommittelun vastaavan paremmin Humphreyn tarkoittamaa asiaa, joten käytän englannin kielen design-sanasta tässä työssä suomennosta sommittelu. Humphreyn mukaan tanssitaiteessa sommittelulla on kaksi aspektia: aika ja tila (Humphrey 1959, 49). Sommittelu, etenkin tilallisesti, kertoo nopeasti tanssin aikeen, mielialan ja merkityksen (Humphrey 1959, 57). Sommittelu on lisäksi jakaantunut kolmeen osaan: kehon sommittelu, liikefraasin sommittelu sekä esitystilän sommittelu (Makkonen 1996, 134).

Kehon sommittelu jakaantuu symmetriseen ja epäsymmetriseen. Humphreyn mukaan symmetria on rauhoittava (jopa monotoninen, tylsä), kun taas epäsymmetrinen on stimuloiva, kiihottava. Kullekin näistä on paikkansa, mutta epäsymmetria on Humphreyn mielestä taiteen kannalta kiinostavampi. (Humphrey 1959, 50-51.) Symmetria ja epäsymmetria voivat puolestaan olla vastakkaisia (oppositional) tai peräkkäisiä (successional). Tällä tarkoitetaan, että linjat ovat joko vastakkaisia tiettyssä kulkussa tai virtaavia, kuten kaartuvassa liikkeessä (curve). Vastakkaisissa linjoissa energia liikkuu kahden suuntaan luoden voimaa ja draamaa sekä tehostaa energiaa ja elinvoimaa. Peräkkäiset taas luovat miedon ja rauhallisemman näkymän. (Humphrey 1959, 57-58.)

Tanssin ja asentojen suunnista Humphrey varoittaa, ettei menetetä hyvää asentoa esittämällä sitä väärään suuntaan. Samalla hän myös kritisoi pyöreän esityspaikan käyttöä, sillä tanssissa nähdyn liikkeen suunta on tärkeä, tärkeämpi kuin esimerkiksi teatterissa. (Humphrey 1959, 86, 89-90.) Humphreyllä onkin omat vahvat käsityksensä näyttämön käytöstä. Näyttämön keskipiste on tärkeä, mutta liikaa käytettynä keskipisteen sähköisyys häviää. Etunäyttämö sen sijaan on Humphreyn mukaan ainoastaan komediaa varten. (Humphrey 1959, 76,78.) Humphrey pitää tärkeänä myös ilmeiden käyttöä lavalla, eihän ihminen normaalissakaan kanssakäymisessä ole ilmeeton ellei sitten pyrkimyksenä ole persoonattomuus ja täydellinen abstraktio (Humphrey 1959, 85).

Humphreyn ajatus symmetrisen tai epäsymmetrisen luonteista tuntuu itsestäni hiukan vanhahtavalta. Ehkä tässä ajatuksessa tiivistyy eniten hänen aikakautensa esteettiset näkemykset ja perinteisen liike-estetiikan rikkominen. Sen sijaan tanssin ja asentojen suunnat suhteessa katsojiin on edelleen hyvin ajankohtainen aihe, sillä mielenkiintoisen liikkeen voi tosiaan pilata esittämällä sen yleisön

suhteen väärään suuntaan. Nykypäivän näyttämöratkaisut ovat kuitenkin moninaisia, joten tämä ajatus pätee lähinnä silloin, kun katsomo on ainoastaan yhdessä suunnassa suhteessa esiintyjiin.

3.3.2 Dynamiikka

Dynamiikka on Humphreyn mukaan ainesosa, jonka tehtävänä on tuoda maustetta ja kiinnostavuutta sekä elämään että tanssiin (Humphrey 1959, 97). Terävä dynamiikka sekä nopeus on stimuloivaa. Pehmeä ja rauhallinen tai keskitempoinen on rauhoittavaa. Hyvä koreografi ei pysy kauaa samassa dynamiikassa. (Humphrey 1959, 98.) Jokaisella tanssijalla on tapa liikkua, joka tuntuu dynamiikaltaan kotoisalta, mutta näitä totuttuja tapoja koreografien ja opettajien tulisi haastaa (Humphrey 1959, 102). Kuitenkin, kuten aiemmin esitetty, voi koreografi hakea innoitusta myös tanssijoiden luontaisesta dynamiikasta.

Burrows sanookin hienosti, että koreografian materiaali voi olla tanssijat ja mitä he pystyvät tekemään. Se voi olla myös koreografian liikemateriaali tai kahden liikkeen välissä olevat tapahtumat. (Burrows 2010, 5-6.) Tämä tekee koreografisen materiaalin paljon moninaisemmaksi kuin usein ajatellaan. Itse olen aiemmin ajatellut koreografisena materiaalina nimenomaan liikemateriaalin. Burrows on tanssijoiden suhteen samoilla linjoilla kuin Humphrey ja myös myöhemmin raportissani paikkasidonnaisuuden yhteydessä käsiteltävä Victoria Hunter. Kaikki he ajattelevat, että tanssijat ovat myös osa teoksen materiaalia. Eri tanssijat tekisivät teoksesta erilaisen.

3.3.3 Rytmi

Humphrey puhuu rytmistä seuraavasti: Rytmii on vakuuttavin ja voimakkain elementti tanssissa. Samalla myös vähiten käytetty ja vähiten arvostettu. Humphreyn mukaan muita tanssin alueita, kuten tekniikkaa, dramaa ja tyyliä, pidetään rytmiiä tärkeämpänä. (Humphrey 1959, 104.) Tässä ajatuksessa näkyy selkeimmin muutos eri aikakausien kesken, sillä nykyaikana rytmii on usein hyvinkin määräävä tekijä koreografioissa. Paljon tehdään kokemukseni mukaan toki myös koreografioita, joissa rytmii ei sinällään ole merkittävässä roolissa tai lähtökohtana on nimenomaan tehdä liikejatkumojia ilman tarkkaa rytmitystä. Kävely toimii Humphreyn mukaan rytmii perustana. Yksinkertaisimmillaan rytmii on painonsiirto jalalta toiselle. Kävelyssä toteutuu myös Humphreyn oman liikkeen teorian, *fall and recovery*, ajatus. Jalan laskeutuminen maahan tapahtuu painovoiman avulla, ilman tarvetta voiman käytölle. (Humphrey 1959, 105-106.)

Rytmii yhteydessä Humphrey puhuu myös temposta. Hän näkee nomaalia rytmiiä hitaamman tempon vetelänä ja vastaavasti normaalia nopeamman tempon innostavana ja jännittävänä. Normaalin päivittäisen tempon Humphrey kuvailee olevan liian tuttu ollakseen stimuloiva. Humphrey kehottaa koreografeja pysymään pois keskilinjalta muun muassa tempon, symmetrian ja rytmii osalta. (Humphrey 1959, 109.)

3.3.4 Motivaatio

Humphreyn ajatuksissa liike ilman motiivia on mahdoton. Jokin voima on aina liikkeen tai asennon muutoksen takana ja pätee niin tanssissa kuin tavallisessa elämässäkin. Koreografit voivat yrittää välttää motiivia liikkeen takana luodakseen jotain abstraktia, mutta kaikkien liikkeeseen pätee Humphreyn ajatus ”Minä elän, sen takia liikun!” Humphreyn mukaan koreografian liikkeillä tulisikin olla motivaatio, jokin tarkoitus tai aikomus. (Humphrey 1959, 110.) Tämä ajatus on itselleni vieras, sillä näen, että liikettä voi olla myös ilman motiivia. Humphreyn motivaatioajatuksen kautta liikkeelle varmasti tulee erillainen dynamiikka ja suuntaus kuin abstraktimmalla lähestymistavalla, mutta en näe läheskään aina tarvetta tällaiselle tekotavalle. Ainainen motivaation käyttö tekee helposti liikestä alleviivattua.

Motivaation yhteydessä Humphrey puhuu paljon myös eleistä, jakaen eleet neljään kategoriaan: sosiaaliset, funktionaaliset, rituaaliset ja emotionaaliset. Sosiaalisia eleitä ovat esimerkiksi kumarrus, kättely ja halaus. Tanssissa näille ei ole tarvetta, eikä edes mahdollista, keksiä korvaavaa liikettä, vaan sosiaaliset eleet kertovat liikkeellään mistä on kyse. (Humphrey 1959, 114-115.)

Funktionaaliset eleet ovat liikkeitä, jotka ovat kehittyneet käytännön tarkoitukseen ja irroittaessaan ne alkuperäisestä ympäristöstä, voidaan niitä käyttää taiteen välineenä. Humphreyn mukaan näitä on esimerkiksi työn liikkeet. Tällöin alkuperäisestä työn liikkeestä, kuten taakan kantaminen, pitää ottaa mukaan tietyt piirteet. Muita esimerkkejä funktionaalisista eleistä ovat muun muassa hiusten harjaus, nukkuminen, pukeminen, lattian putsaaminen. Humphreyn mukaan nämä esimerkit ovat tyyllittelyn jälkeen erittäin käytettäviä kompositiomateriaaleja, joita ei muuten tulisi liikkeellisesti ajateltua. (Humphrey 1959, 116-117.) Juuri näistä funktionaalisista eleistä olin itse kiinnostunut tämän koreografian teon yhteydessä. Myöhemmin kerron lähemmin arkiliikkeiden keräämisestä koreografiaa varten. Kuitenkin haluan tässä kohtaa myös mainita, että käyttämäni arkiliikkeet tai funktionaaliset eleet rajoittuivat paljolti niihin, joita voi nähdä ihmisten tekevän julkisissa tiloissa; esimerkiksi kadulla, kaupassa tai liikennevälineissä. Tämä osaltaan rajaa käytettävien liikkeiden skaalaa.

Rituaaliset eleet näyttävät Humphreyn mukaan kadonneen yhteiskunnasta, mutta tosiasiaassa niitä löytyy vielä ainakin uskonnollisista seremonioista, oikeusistunnoista, poliittisista nimityksistä ja kruunajaisista. (Humphrey 1959, 117.) Humphreyn mukaan emotionaaliset eleet ovat tanssijalle kuitenkin kaikista tärkeimmät. Tarkkoja, helposti luettavia, emotionaalisia eleitä on rajallisesti. Suru on yksi näistä, joten esimerkiksi kädet torson ympärillä, kädet kasvojen tai silmien edessä sekä kehon keinutus ovat liikkeitä, jotka erillisinä versionakin muistuttavat surua. Lapsilla on taito esittää emotionaalisia eleitä aidoimmillaan, esimerkiksi ilosta hyppien ja pyörien, varovasti varpailla kävellen ja yhtäikäisestä säikähdyksestä paikalleen jäätyen. (Humphrey 1959, 118-119.)

4 MITEN ARKILIIKKESTÄ TULEE TANSSIA?

Miten arkiliikkeestä kumpuavista liikkeistä sitten voidaan ajatella tulevan tanssia. Eihän kävely kadulla esimerkiksi sinällään ole tanssia. Tanssin tiedotuskeskuksen oppaassa Voiko hiipiminen olla tanssia? ilmaistaan osuvasti, että vaikka tanssi on ihmiskehon tuottamaa liikettä, ei kaikki liike ole tanssia. Myöskään musiikki ei ole tanssia määrittävä tekijä, sillä tanssia on olemassa myös ilman musiikkia. Tapa, jolla tanssija käyttää kehoaan lisäten liikkeeseen rytmin ja dynamiikan vaihteluja tekee liikkeestä tanssia. Tanssissa tärkeää ovat ”liikkeen kesto, tauot, liikkeen laatu, intensiteetti, kontrolli ja tilan käyttö”. (Tavast, M. Ahonen, P. 2008, 4-5.)

Doris Humphrey puolestaan toteaa, että kaikki ihmisten ja eläinten liikkeet sisältävät muotoa tilassa, suhteen toisiin ajassa ja tilassa sekä energiavirran, jota kutsutaan dynamiikaksi ja lisäksi vielä rytmin (Humphrey 1959, 46). Kaikki tanssin elementit ovat siis jo itsessään kaikissa liikkeissä. Humphrey kuitenkin erottaa taidetanssin muusta liikkeestä juuri aiemmin esiteltyjen tanssin neljän osatekijän avulla. Juuri sommittelun, dynamiikan, rytmin ja motivaation taitava käyttö luo liikkeestä tanssia. (Humphrey 1959, 46.)

Tavalliset liikkeet muuttuvat tanssiksi, sillä ne ovat tanssissa muutakin kuin mekaaninen liikesuoritus. Tanssissa arkiliikkeen käyttö on valinta, eikä käytännön sanelma välttämättömyys ja samalla se on usein osa liikkellistä kokonaisuutta. Jos tanssissa ryömitään, on se valinta, eikä välttämättömyys jolla päästään esimerkiksi ahtaasta paikasta läpi. Liikkeestä tulee tuolloin merkityksellistä ja esillä olo on tietoista – tällöin liikkeestä tulee tanssia. Arkiseen liikkeeseen verrattuna tanssijan liikkeeseen sisältyy myös paljon enemmän aktiivista tietoisuutta kehon käytöstä. (Tavast, M. Ahonen, P. 2008, 4-5.)

Smith-Autard puolestaan ilmaisee, että liikkeen kirjaimellinen esittäminen ei ole tanssia. Mimiikassa pyritään liikkeen realistiseen esittämiseen tavoitteena kommunikoida liikkeen kirjaimellinen merkitys. Tanssissa käytetään konventionaalisia ja miimiin pohjaavia eleitä, mutta koreografi voi muokata liikettä kirjaimellisesta esittämisestä enemmän symbolisen liikkeen suuntaan. Tämän voi tehdä abstrahoimalla kirjaimellisen liikkeen sisällön ja lisäämällä siihen oman mausteensa taiteellisen manipulaa- tion avulla. (Smith-Autard 2010, 23.)

Humphreyn mukaan toisto tai muu liikkeen pidentäminen tekee liikkeestä tanssia miimiikan sijaan. Esimerkkinä Humphrey esittää tästä yleisen sosiaalisen eleen, kättelyn. Normaali kättely kestää muutaman sekunnin, tätä pidentämällä tai toistoja lisäämällä kättelystä tulee tanssia. Ylipäänsä luonnollisesta liikkeestä tai mimiikasta tulee tanssiliikettä pidentämällä tai liikkettä vääristelemällä. Vääristely-termiä Humphrey täsmentää, että tarkoittaa sillä liikkeen muokkaamista, joka voi olla myös hauska, humoristinen, ei ainoastaan groteski tai ruma. (Humphrey 1959, 122-123.) Humphrey kuitenkin niputtaa tanssijan ja miimikon samaan kategoriaan motivaation ilmaisun suhteen. (Humphrey 1959, 114)

Kerron seuraavassa lähemmin arkiliikkeiden työstöstä ja roolista osana Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa -teosta.

4.1 Arkiliikkeet osana koreografiaa

Keräsin itse teoksen koreografiaa varten arkiliikkeitä muistiin sattumanvaraisesti – kirjoittaen niitä ylös aina nähdessäni jossakin mielenkiintoisen tai epätavallisen liikkeen. Ajattelin ensin tehdä tätä systemaattisemmin niin, että olisin valinnut paikan ja seurannut ihmisiä vaikkapa tunnin verran. Huomasin lyhyen pätkän tätä menetelmää kokeiltuani, että näin observoidessa ei välttämättä tullut esiin mitään kiinnostavaa. Toki lähtökohtana olisi voinut olla myös se, että olisi kerännyt liikkeitä tietyllä aikavälillä ja käyttänyt sitten ainoastaan näitä liikkeitä, vaikka ne eivät olisi olleetkaan erityisen kiintoisia. Halusin kuitenkin löytää liikkeitä, jotka ovat minusta kiinnostavia ja inspiroivia. Keräämäni arkiliikkeet olivat sekä liikkeitä, tapoja liikkua sekä liikkeisiin välittyviä asenteita. Joskus liike ei välttämättä ollut itsessään kovinkaan mielenkiintoinen tai epätavallinen, mutta sen nähdessään saattoi kuvitella siihen jonkinlaisen kehittelyn. Usein nähtyyyn liikkeeseen sisältyi omassa mielessäni jo koreografinen jatkoajatus: mihin liike voi jatkua, päättyä tai miten sitä voisi jalostaa.

Tarkoituksena oli, että liikkeitä tutkitaan ja valitaan myös yhdessä tanssijoiden kanssa. Kuitenkin niin, että osa liikkeistä tulee koreografilta annettuina, joita tanssijat voivat sitten ohjeiden mukaan muokata itselle sopivaan muotoon. Arkiliikkeistä muodostettiin tanssiliikkeitä yhdessä työryhmän kanssa ja osasta liikkeistä itselläni oli jo selkeä ajatus minkälaista liikettä halusin tuoda esiin kehitteyllä. Osaa liikkeistä olin työstänyt itsekseni improvisaation kanssa ja osaa muokattiin työryhmän kanssa kokeillen, improvisoiden ja valiten.

Alkuperäisiä arkiliikkeideoita oli lukuisia, mutta niistä valikoitui mukaan vain osa. Alkuperäisiä ideoita olivat muun muassa:

- Metrossa istunut mies: äijähaara, kuulokkeet, reisien taputtelu ja napsuttelu.
- Painavien kassien kanto (paljon kasseja tilassa/paikassa)
- Ylirennot kädet yhdistettynä tavalliseen kävelyyn
- Katselu puolelta toiselle eri tavoin (hidas-nopea, äkkinäinen-rauhallinen, fokuoitu-harhaileva)
- Pilon veto päähän, kun kädet eivät taivu ylös, liike on mahdollisimman hankala
- Selfie poseeraus (ilman kännykkää)
- Hengellistä materiaalia -kädet

Myös työryhmältä sain arkiliikkeitä, joita olivat mm. puutarhatyön liikkeet: mätien omenoiden keräys ja heittäminen, marjojen poiminta, haravointi ja voikukan juurien kiskominen. Osa liikkeistä inspiroitui myös itse harjoitustilanteessa. Kokeiltiin jotain, josta tuli esiin uusia liikkeitä. Usein se, mikä lähti yksinkertaisesta liikkeelle oli koreografisesti toimivin. Alkuperäisistä liikkeistä kaikki eivät tulleet mukaan varsinaiseen teokseen, vaikka niitä kaikkia kokeiltiin harjoituksissa. Myöskään kaikki jatkokehittelyt eivät päässeet mukaan itse teokseen. Pitkälti koreografinen prosessi tässä vaiheessa oli valintojen tekemistä; asioiden hyväksymistä tai hylkäämistä. Kuten Burrows kirjassaan mainitsee koreografian teosta ”Jos jokin ei toimi, luovu siitä.” (Burrows 2010, 4.)

Seuraavassa olen esitellyt tärkeimmät arkiliikkeistä tehdyt liikeaihiot, jotka on esitelty tässä työnimilään, joita käytimme tietyistä liikkeistä yhdessä työryhmän kanssa.

4.1.1 Pipot päähän

Tämä liike oli poimittu kollegalta, jolla oli niin kipeät yläselän lihakset, että hän joutui laittamaan pipon päähän sukeltamalla sen sisään. Tanssijoiden kanssa tätä lähdettiin kokeilemaan juuri tällä mielikuvalla, miten pipon saa päähän niin, että se olisi mahdollisimman vaikeaa ja kädet eivät perinteisesti aseta pipoa päähän. Mielikuvaan lisättiin myös ajatus urheilusuorituksesta; tähtäyslaji, johon pitää valmistautua ja keskittyä. Jos tähtäys ei ensimmäisellä yrityksellä onnistu, yritetään uudelleen.



Kuva 1. Pipot päähän, kuvakaappaus esityksen videotaltioinnista (Patronen 2018-10-13.)

4.1.2 Rennot kädet

Tämä liike oli lähtöisin henkilöltä, joka käveli kadulla niin, että kädet heiluvivat ylirentoina edestakaisin. Tätä lähdettiin ensin kokeilemaan ohjeena ainoastaan kävely mahdollisimman rennoilla käsillä. Myöhemmin täsmensin ohjetta niin, että kävely pysyisi mahdollisimman neutraalina, normaalikävelynä, sillä kokeiluissa tuli esiin paljon erilaisia kävelytyylejä. Rennot kädet yhdistettynä epätavalliseen kävelytyyliin teki liikkeestä helposti päihtyneen tai vammautuneen näköistä, joten halusin pitää liikkeen kuitenkin neutraalina ilman tällaisia miellelyhtymiä. Samoin liikettä täsmennettiin niin, että aina

kävelyn alkaessa kädet heiluisivat vuorokäsinä etu-takasuuntaan ja variointia voisi tehdä vasta vauhtin päästyään.



Kuva 2. Rennot kädet, kuvakaappaus esityksen videotaltioinnista (Patronen 2018-10-13.)

4.1.3 Hengellistä materiaalia

Tämä liike tuli vastaan bussipysäkillä, juuri kun olin juuri miettinyt, että tarvitsisin muutaman lisäliikkeen saman päivän harjoituksiin. Mieshenkilö käveli hiljaa selkäni taakse ja yhtäkkiä ojensi käden sivultani, jossa mainoslehdykkä sanoen "Saisiko olla hengellistä materiaalia?". Näin siis ensin pelkän käden, en sen omistajaa. Tästä mielikuvasta lähdimme kokeilemaan erilaisia kädenojennuksia eri paikoissa ja henkilöiden tekeminä. Lopulta "hengellistä materiaalia" -kädet tulivat mukaan neiti Adelen esiintuloon puun takaa.



Kuva 3. Hengellistä materiaalia, kuvakaappaus esityksen videotaltioinnista (Patronen 2018-10-13.)

4.1.4 Musiikin kuuntelijat

Musiikin kuuntelijat pohjautuivat metrossa näkemääni henkilöön, joka kuunteli musiikkia kuulokkeilla ja eläytyi kappaleisiin vahvasti nyökyttelemällä ja rummuttelemalla. Tästä haluttiin tehdä kahdelle tanssijalle omat versiot, kummallakin omanlainen musiikki ja siihen liittyvät liikkeet. Lisäksi neiti Adella tämä teema toistui, mutta hän kuunteli jotain rauhallista, keinuttavaa musiikkia.



Kuva 4. Musiikin kuuntelijat, kuvakaappaus esityksen videotaltioinnista (Patronen 2018-10-13.)

4.1.5 Puutarhurit

Puutarhureille tuli liikkeitä ihan oikeasta puutarhanhoidosta: mätien omenoiden poiminta, voikukkien kitkentä, marjojen poiminta ja haravointi. Näistä toimivinta oli yksinkertaisimmat ja selkeät liikkeet. Liikkeitä testattiin ensin ihan sellaisenaan ja sitten vaihdellen rytmiä sekä korotaen dynamiikkaa. Neiti Lindbaum toisti puutarhurien liikkeitä hitaasti ja omalla hienostuneella tyyllillään stilisoiden.



Kuva 5. Puutarhurit, kuvakaappaus esityksen videotaltiointista (Patronen 2018-10-13.)



Kuva 6. Puutarhurit, kuvakaappaus esityksen videotaltiointista (Patronen 2018-10-13.)

5 TYÖPROSESSI

Kuten jo aiemmin kerroin, oma koreografinen prosessini alkoi observoimalla ensin ihmisten arkiliikettä ja poimimalla niistä mielenkiintoiset piirteet tai liikkeet. Näitä piirteitä ja liikkeitä työstettiin improvisaation ja myös Doris Humphreyn ajatusten avulla tanssillisimmiksi sekä koreografiseksi kokonaisuudeksi. Ajatuksena kuitenkin oli, että koreografiset valinnat ovat minun omiani, eikä tarkoitus ollut tehdä vain Humphreyn opetusten mukaan. Harjoitusvaiheessa tanssijoiden kanssa tuntuikin, että Humphreyn ajatuksista ei saanutkaan niin paljon irti kuin tuntui sillon, kun teos oli paljolti vielä ajatuksia ja liikeaihoita paperilla. Välillä Humphreyn ajatukset tuntuivat myös vanhanaikaisilta, kuten ajatukset symmetrian ja epäsymmetrian käytöstä, vaikka jossain tilanteesta tästä oli myös hyötyä sommittelussa. Humphrey itse toteaaakin kirjansa *Art of Making Dances* lopussa, että hän ei usko koreografian aloittamiseen tai tekoon niin, että tietoisesti käytetään hyväksi kaikkea informaatiota koreografian teoriasta. (Humphrey 1959, 166.)

Koreografisena haasteena itselleni oli työtapa ja koreografian muoto, joka on itselleni vierain tapa työskennellä. Kaikki aikaisemmat koreografiat ovat perustuneet koreografian luomien likeyhdistelmien kautta tehtävään työskentelyyn ja vahvasti jo mietittyjen liikeratkaisujen työstämiseen. Toinen haaste itselleni oli päätös olla käyttämättä musiikkia tai muuta äänimaailmaa esityksessä. Itse olen tottunut rakentamaan kaiken tanssimateriaalin nimenomaan musiikin innoittamana, joten hiljaisuudessa tehtävä liike olisi minulle koreografina täysin uutta. Myös paikkasidonnaisuus esityksessä oli itselleni koreografina uutta. Esiintyjänä olen ollut mukana paikkasidonnaisessa esityksessä, mutta omat koreografiat ovat rajoittuneet perinteiseen näyttämötilaan.

5.1 Metodit

Harjoituksista pidin harjoituspäiväkirjaa, koostaen harjoituksissa tapahtuneet ja niistä syntyneet ajatukset lyhyesti muistiin. Videoin myös paljon harjoitusmateriaalia, ajatuksena myös mahdollinen videomateriaalin jatkokäyttö muuhun kuin varsinaisesti tähän teokseen. Videomateriaali auttoi todella paljon harjoitusten ulkopuolella. Sen kautta pystyi miettimään ja analysoimaan toimivia tai toimimattomia liikkeitä ja eri yksityiskohtia. Tässä varmasti auttoi myös se, että harjoittelimme itse esityspaikassa, joten liikkeen ja paikan suhde näkyi videoissa mainiosti, vaikkakin rajatulla perspektiivillä.

Lisäksi harjoitusten jälkeen minulle tuli tavaksi intoutua piirtämään tapahtumista kartanomaisia kuvioita, joihin oli merkitty tapahtumat (liite 2). Itseasiassa ensimmäisen puhtaasti liikkeellisen harjoituskerran jälkeen teoksen alku piirtyi seuraavana aamuna selkeästi paperille. Harjoituspäiväkirjaan olin kirjoittanut: ”Seuraavana päivänä alun rakenne piirtyi paperille yhtäkkiä. Alkuperäinen ajatus oli tässä jo muuttunut kovasti. Itse tila vaikutti tähän.” (Patronen 2018).

Monet asiat tuntuivat selviävän ja ideoiden tulevan helposti. Välillä tuntui, että liiankin helposti, että eihän tämä voi olla vakavasti otettavaa taidetta, jos tekotapa on näin helppo ja yksinkertainen. Bur-

rows kuitenkin toteaa, että helposti tulevat asiat pitää hyväksyä osaksi koreografiaa. Helpostikin tulevien asioiden kohdalla voi luottaa, että kaikki muuttaa muotoaan sen mukaan mitä vasten kukin asia esiintyy (Burrows 2010, 6.)

Suhde Humphreyn ajatuksiin tuli pitkälti tapaustutkimuksen omaisessa muodossa ja peilaten eniten juuri The Art of Making Dances -kirjaan. Kerron esillepanon yhteydessä koreografian suhteesta Humphreyn ajatuksiin, varsinkin tanssin neljän osatekijän osalta. Suurin johdettava ajatus alussa oli kuitenkin Humphreyn lausunto siitä, että ihmisten havainnointi eri tilanteissa on tanssin tekemisen lähtökohta. Samalla havainnoinnissa piirtyy kuva luonnollisista liikkeistä, jotka ovat tanssiliikkeiden perustana. (Makkonen 1996, 134.)

5.2 Teema

Ensin ajattelin lähteä tekemään koreografiaa ilman mitään erityistä teemaa, mutta jossain vaiheessa matkan varrella kirkastui alustava teema. Kuten Burrows sanoo: "ettei ole olemassa kovinkaan paljon ideoita. Yhden idean löytäminen voi vaatia hiukan aikaa, mutta on odottamisen arvoinen. Joskus tajuat löytäneesi idean vasta sen löydettyäsi." (Burrows 2010, 4.)

Alkuperäiseksi teemaksi tuli: Etsiä - piilottaa, kaivaa - peittää. Mitä etsit, mitä piilotat, mitä kaivat, mitä peität. Nämä kaikki sanat voivat olla sisäisen toiminnan kuvauksia, mutta ne voivat myös kuvata fyysistä toimintaa. Samalla tila, josta puhun lisää myöhemmin, ohjasi teemaan, sillä puistossa tai puutarhassa nämä kaikki asiat ovat fyysisesti lähellä. Lähdin ensimmäisiin harjoituksiin tämä teema mielessäni. Kuitenkin muutaman harjoituksen jälkeen liikkeet alkoivat muodostaa uudenlaista kertomusta, jota tila itsessään ruokki. Alkuperäinen teemaidea häipyi taka-alalle ja katosi lopulta kokonaan. Tanssijoiden keskinäinen jännite liikkeissä muotoutuikin siihen, että mukana oli puistossa liikkuva henkiolento, sekä kaksi puutarhuria, jotka eivät näe kyseistä henkeä. Tanssi alkoi muodostaa tarinaa lähes itsestään.

Myöhemmin kirjoitan tarkemmin paikkasidonnaisuudesta, mutta mainitsen tässä, että Victoria Hunter kirjoittaa artikkelissaan *Experiencing Space*, että paikkasidonnaisuudessa itse esityspaikka, koreografi sekä tanssijat vaikuttavat toisiinsa ja tästä jatkuvasta yhteisestä prosessista syntyy lopullinen teos, johon myös yleisön läsnäolo vaikuttaa (Hunter 2009, 414). Juuri tältä myös harjoitusvaiheessa tuntui – tanssijoiden läsnäolo puistossa toi uudenlaisia ajatuksia koreografille ja vaikutti vahvasti myös teoksen teemaan.

Myös teoksen nimi ilmaantui mieleen yllättäen. Olin ensin ajatellut jotain abstraktimpaa nimeä, mutta mieleeni tuli aivan tyhjästä nimi Adele Lindbaum. Sitä hetken mielessä pyöriteltyäni, tuntui nimi *Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa* jotenkin kiehtovalta ja teemaan sopivalta. Työryhmäkin hyväksyi nimen ensikuulemalta. Teoksen lopulliseksi nimeksi tuli Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa.

5.3 Tilalliset kysymykset

Jo suunnittelun alkuvaiheessa mietin koreografian esittämistä ulkotilassa. Jossain vaiheessa paikkaideaksi vakiintui Lillkalvikin puisto Vuosaassa. Puistoa hallitsee Villa Lill Kalvikin rakennus ja sen vastapäinen kaarirakennelma, ympäröivät ruusupensaat sekä useat käytävät. Näiden käytävien sekä kaariaukion käyttö oli alusta asti vahvasti mielessä liikkeiden suuntaa suunniteltaessa. Ensimmäisen harjoituksen myötä puiston tilallinen käyttö alkoi hahmottua vahvasti ja alkupisteeksi koreografialle muodostui suuri monihaaraava tuijapuu.

Kuten Blom ja Chaplin toteavat, se, missä tanssitaan on koreografialle merkityksellistä. Ympäristön voi joutua sulkemaan ulkopuolelle tai ottaa osaksi tanssia. Tanssi voi inspiroitua ympäristöstä ja ympäristö voi olla myös muokattua, esimerkiksi lisäämällä ympäristöön välineitä. (Blom, Chaplin 1982, 56-57.) Tässä teoksessa ympäristö nimenomaan kietoutui osaksi tanssia ja tanssi osaltaan inspiroitui ympäristöstä. Monet liikkeet tapahtuvat nimenomaan puiston muotojen, puiden, aitojen ja esineiden ohjaamina ja niiden kautta. Käytimme myös ympäristön muokkaamista lisäämällä esimerkiksi hatun roikkumaan puuhun. Alun perin välineitä oli tarkoitus käyttää enemmänkin, mutta puiston ja tanssin kannalta ne alkoivat tuntua merkityksettömiltä.

5.3.1 Paikkasidonaisuus

Kuten johdannossa mainitsinkin, ei paikkasidonaisuus ollut mielessä ensimmäisissä teoksen mielikuvissa, mutta alusta alkaen ulkotilassa esiintyminen oli vahva ehdokas esityspaikalle. Harjoitusten alkaessa paikkasidonaisuus tuli kuitenkin esiin, sillä puisto suorastaan antoi tai vaati tiettyjä liikeitä tai paikkoja käytettäväksi. Esityksestä tuli hyvinkin paikkasidonainen, sillä esitys käytti Lillkalvikin puiston ympäristöä vahvasti osana esitystä. Alussa oltiin puun ympärillä, kierrettiin aidan takaa, istuttiin penkillä, kurkittiin pylväikön takaa, liikuttiin käytävällä sekä aukion pyöreää muotoa mukaillen. Tanssi loppui niin, että taustalla oli puistoa hallitseva Villa LillKalvik.

Victoria Hunter määrittelee paikkasidonaisen tanssiesityksen sellaiseksi, joka on luotu reaktiona tietylle paikalle ja esitetty siinä. Hunter kuvaa myös, että paikkasidonainen tanssiteos on koreografian näkemys tiettyyn paikkaan – tietyn ympäristön tai arkkitehtuurin muodostama ärsyke esitykselle. Yhteistä paikkasidonaisuudessa on aina kaksi asiaa: paikan ja tilan käyttö. Paikalla ja esityksellä on tietty keskinäinen riippuvuus. Lopullinen esitys on reflektio paikasta, sen arkkitehtuurista ja koreografian henkilökohtainen ja taiteellinen vastine kohteelle. (Hunter 2009, 397, 408.)

Rakennetut tilat itsessään pitävät hallussaan sisältöä, kontekstin ja tietyn käyttäjäjoukon. Erilaisissa tiloissa aistit aktivoituvat, reagoimme nähtävään, ääniin, hajuun, makuun, lämpötilaan ja kosketukseen. (Hunter 2009, 404, 406.) Lillkalvikin puisto itsessään on jonkinlainen kaupungista erillinen keidas. Puistossa kaupungin äänet katoavat taustalle, ruusut kukkivat vielä esityksen aikaan lokakuussa ja puiston muodot tuovat mieleen menneisyyden. Yhdessä kaikki nämä loivat yhdessä harmonisen ottilan tekijöille ja myöhemmin myös yleisölle, yleisökommenttien perusteella.

Hunter eritteleekin paikkasidonnaiseen esitykseen kaksi liikkeellisen ja luovan työskentelyn tasoa: tietoisien ja tiedostamattoman. Tietoisella tasolla koreografi inspiroituu paikan arkkitehtuurista ja muodoista. Paikka voi myös vaikuttaa liikkeiden dynamiikkaan ja rytmiin. Tiedostamattomalla tasolla paikan luonne voi vaikuttaa teoksen kontekstiin ja teoksessa esiintyvään tunteeseen tai mielialaan. (Hunter 2009, 409.) Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa -teoksessa puistotila vaikutti sekä liikkumisen muotoihin, liikkeisiin ja itse teoksen tunnelmaan ja aiheeseen. Puiston menneisyyttä henkivä tunnelma inspiroi esityksen kehyskertomuksen, jossa neiti Lindbaum on eräänlainen henkiolento, jota kaksi puutarhuria ei näe. Myös roolitus tuli osaksi puistosta: Villan omistajaneiti ja puistossa työskentelevät puutarhurit.

Teimme lähes kaikki harjoitukset itse puistotilassa, vaikka sää ei aina ollut suosiollinen. Eräänä sateisena päivänä harjoittelimme poikkeuksellisesti sisätiloissa ja teos näytti mielenkiintoiselta, kun puiston vahvat elementit eivät olleet läsnä fyysisesti. Esiintyjät ottivat puiston muodot kuitenkin liikkeessään huomioon ja tästä syntyi jännittävä ja erilainen kokonaisuus. Hunter taasen kirjoittaa, että jos esitys siirretään paikasta toiseen, muuttuu sen merkitys heikkenevästi tai merkitys voi kadota kokonaan (Hunter 2009, 397). Tästä harjoituksesta syntyikin uudenlainen ajatus Hunterin tekstiin. Usein paikkasidonnaiset teokset valmistellaan jossain etukäteen ja tuodaan sitten harjoitukset siihen paikkaan missä esitys tapahtuu. Paikkasidonnaisuudesta voisi tehdä myös käänteisen eli harjoitella esityksen tiettyyn paikkaan ja siirtää se sieltä vaikkapa tyhjästä näyttämötilaan. Toki merkitys varmasti tässä matkassa muuttuu, mutta liikkeellisesti se voisi tuoda uudenlaisia kulmia.

Hunterin mukaan paikkasidonnaisessa esityksessä yleisö saa aktiivisemmän roolin kuin perinteisessä katsomorakenteessa. Yleisö on aktiivinen osallistuja sekä suhteessa paikkaan että esitykseen. Yleisön kokemus esityksen osallisuudesta ja omistajuudesta on suurempi, sillä katsojalle usein jää vastuu itsensä fyysisestä sijoittamisesta tilaan. Samalla katsojan rooli on proaktiivisempi, sillä esityksen tulkinta on itsenäisempää kuin perinteisessä esitystilanteessa. Katsojien kävely esityksessä murtaa myös perinteisen yhden katselukulman ajattelun tarjoten useita katselukulmia esitykselle. (Hunter 2009, 411.) Hunter toteaa myös, että paikan, esityksen ja katsojan interaktio luo esitykselle uuden väliaikaisen tilan. (Hunter 2009, 413.) Tämä tuli esiin katsojien kommentoissa, joissa eräs katsoja totesi, että esityksessä paikka ja aika katosivat. Paikan ylle levisi katsojan sanojen mukaan kuin kupla, jonka sisällä yleisö oli esityksen aikana.

5.4 Suhde katsojiin ja muihin kulkijoihin

Työryhmän kaikki jäsenet olivat kokeneita esiintyjä, joten harjoituksissa ohikulkijat tai muut puiston käyttäjät eivät häirinneet meidän työskentelyämme, sillä pystyimme sulkemaan heidät pois ja keskittymään omaan tekemiseemme. Toki pystyimme tarvittaessa reagoimaan tilanteeseen ja vastaamaan ohikulkijoiden kysymyksiin myös työskentelyn lomassa. Muutama ohikulkija kyseli mitä teemme ja eräässä harjoituksessa puiston kaarirakennelmalle istahtanut nuorehko kaljaporukka oli hyvin kiinnostunut, että mistä esityksessä on kyse. Vastaanotto ohikulkijoilta oli pääosin positiivista, ehkä joskus myös ihmettelevää. Eräät vanhukset puhuivat kauempana, että kyseessä on varmastikin jokin lahko, kun tanssijat koskettelivat hellästi läheistä puuta.

Itse esityksissä yleisö seurasi mukana liikkuen neiti Adele Lindbaumin perässä kolmeen eri pisteeseen puistossa. Esityksen alussa ohjeistin itse yleisöä seuraamaan neiti Adelea aina seuraavaan pisteeseen. Neiti Adele flirttaili vapaasti yleisön kanssa ja hänen katseensa kohtasi myös yleisön. Puutarhureilla esityksessä oli muutama kohta, jossa katseet kohdistettiin suoraan yleisölle, mutta muuten he eivät kiinnittäneet yleisöön varsinaisesti huomiota. Esityksissä tuli myös tilanteita, joissa ohikulkijat osuivat tanssijoiden reitille. Toisessa esityksessä kolmen pyöräilevän pikkupojan joukkio tuli suoraan neiti Adelen reitille, jolloin hän käännähti katsomaan joukkiota. Muutenkin tanssijoita oli ohjeistettu, että esityksen ulkopuolisiin tapahtumiin voi reagoida roolin vaatimalla tavalla.

5.5 Puvustus ja lavastus

Puvustuksessa päädyimme käyttämään tiettyjä elementtejä ja tyyppittelyjä. Hienostunut neiti Adele kokovalkoisissa vaatteissa, kauniissa hatussa sekä valkoisissa pitsihanskoissa. Toisaalta rahvaanomaiset puutarhurit lenkkivaatteissa ja pipot päässä. Päähineiden pukeminen sekä neiti Adelella että puutarhureilla oli myös osa esityksen kulkua ja liikekieltä. Lavastusta esityksessä ei käytetty lukuun ottamatta puistossa jo olevia asioita ja alussa puun oksalla riippuvaa hattua. Puiston olemassaolevia lavastuselementtejä käytettiinkin useassa kohdassa. Puuta, aita, penkkiä, kaarimuodostelmaa sekä käytävien muotoja ja kukkapenkkiä ruusuineen.

Humphrey näkee rekvisiitan käytön tanssissa hyödyllisenä. Rekvisiittaa ei hänen mukaansa saa jättää käyttämättä, vaan käyttää hyväksi sen tuomat mahdollisuudet – eri tavat suhtautua rekvisiitaan. (Humphrey 1959, 145-146.) Rekvisiitta näyttämöllä voi Humphreyn mukaan olla myös yleisöä kiinnostava asia, milloin ja mihin tätä käytetään. Hän kuitenkin muistuttaa, että tanssilla pitäisi olla jokin suhde rekvisiitaan tai rekvisiitalla olla jokin funktio tanssissa. (Humphrey 1959, 152.)

Juuri tällä tavalla suhtauduin itse rekvisiitaan, sillä alun perin ajattelin esitykseen mukaan myös kasseja. Ensin olisi esillä paljon kasseja, joita olisi kannettu paikasta toiseen. Tämä ajatus kuitenkin ei tuntunut myöhemmin mielekkäältä. Myöhemmin suunnittelin yhtä kassia, johon puutarhurien pipot ja neiti Adelen hattu olisi ollut sijoitettuna. Jossain vaiheessa kuitenkin tajusin, ettei itse kassilla ollut mitään funktiota teoksessa. Ei mitään merkitystä tai myöhempää käyttöä kuin olla kassi, josta pipot ja hatut poimitaan. Tämä toiminnallisuus tuntui myös turhalta, joten päädyimme jättämään kassin pois ja sen sijaan puutarhurien pipot löytyivät taskusta, jonka kaivelemisesta tehtiin siitäkin merkityksellinen tapahtuma. Neiti Adelen hattu puolestaan sai kunniapaikan puun oksantygästä ja oli näin esityksen alussa myös osa lavastusta. Myös loppukohtaukseen suunniteltiin ensin pöytää, mutta lopulta se tuntui turhalta, sillä saman liikeajatuksen pystyi tekemään ilman pöytää.

5.6 Tuotanto ja markkinointi

Alun perin Vuosaaren kesäteatterin kanssa oli tarkoitus tehdä laajempaa tuotannollista yhteistyötä. Kesän 2018 suuremman kesäteatteriproduktion, Tulitikkuja lainaamassa, vuoksi Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa -teoksen esitysjankkohta siirtyi syksyyn, jolloin Vuosaaren kesäteatterilla ei ollut mahdollista tarjota tuotannollista apua. Sovimme kuitenkin yhteistyöstä Vuosaaren kesäteatterin

kanssa niin, että he levittävät omilla some-kanavillaan esityksen mainosta. Itse koreografina siis vastasin koko tuotannosta. Pääasiallinen markkinointi oli tarkoitus tehdä facebookin ja instagramin kautta sekä levittäen sanaa suusta suuhun –periaatteella. Esityksen liikkuvan rakenteen vuoksi ei tähdätty suureen yleisömassaan, vaan ajatuksena oli, että maksimi katsojamäärälle olisi noin 25 katsojaa per esitys. Lopulta esityksestä oli tapahtumakutsu facebookissa ja sitä jaettiin sekä omien kanavieni että Vuosaaren kesäteatterin kanavien kautta.

Muita tuotannollisia tehtäviä oli selvittää, tarvitaanko puistotilan esityskäyttöön virallinen lupa. Helsingin kaupungin verkkosivuilla luvan hakua ei tällaisessa pienimuotoisessa tapahtumassa pidetty pakollisena, mutta kaupunkiympäristön lupapalveluista ilmoitettiin, että lupa täytyy hakea. Puistotilan käyttöä varten laitoin lupahakemuksen Helsingin kaupungille ja saimme kaupungin virallisen luvan puistotilan käyttöön esitysaikoina.

5.7 Harjoitusaika ja esitykset

Harjoitukset aloitettiin 30.8.2018 ja harjoituksia oli keskimäärin kaksi kertaa viikossa noin puolitoistatuntia kerrallaan. Yhteensä työryhmän kanssa pidimme 11 harjoituskertaa. Harjoittelimme alusta asti suoraan Lillkalvikin puistossa, jossa esityskin oli tarkoitus toteuttaa. Esityspäivät olivat ke 10.10. Klo 18 ja la 13.10. Klo 16 Lillkalvikin puistossa Helsingin Vuosaaressa.

5.8 Haasteet

Esitysten ja harjoitusten kannalta haasteellista oli muuttuva syksysää. Välillä nautimme ihanasta auringonpaisteesta, mutta myös reippaassa vesisateessa harjoiteltiin. Muutaman kerran jouduimme harjoitukset perumaan kaatosateen ja kovan tuulen vuoksi. Kertaalleen harjoittelimme myös sisällä Villa LillKalvikissa juuri säätilan takia. Esitysten päivämääriä valitessa toivoimme hyvää tuuria ja pelkäsimme pahinta. Esitysten kohdalla onni sattui sään osalle ja esitysviikko oli lokakuun lämpimin ja kuivin.

Harjoituskaudesta meni monta viikkoa niin, että joku tanssijoista oli sairaana tai muusta syystä estynyt. Emme siis päässeet harjoittelemaan työryhmän kanssa yhtäaikaisesti kuin muutaman kerran ennen esityksiä. Tässä esityksessä kaksi henkilöä teki parina samoja liikkeitä ja siirtymiä, joten jos toinen parista puuttui, pystyttiin kuvittelemaan toinen paikalle. Jos Neiti Adele Lindbaum puuttui, pystyttiin hänen tekemisensä suusanallisesti liittämään osaksi tai sitten tein itse hänen osuutensa. Tämä aiheutti itselleni koreografina ja ohjaajana kuitenkin haasteita, sillä kokonaisuus piti osaksi kuvitella harjoituksissa. Toisaalta mielessäni oli koko ajan, että saadaanko kaikki työryhmäläiset esityksiin paikalle. Valmistauduin kyllä henkisesti tarpeen tullessa paikkaamaan minkä tahansa roolin.

6 LOPPUTULEMA

Lievää pettymystä oli ilmassa ensimmäisen esityksen katsojamäärässä, sillä paikalla oli 6 henkilöä ja kaksi koiraa sekä muutama satunnainen ohikulkija. Kuitenkin vastaanotto yleisöltä oli positiivinen, vaikka esitys oli tietyllä tavalla esitysmuotona vaikea (äänetöntä liikettä, hitaita lähes pysähtyneitä kohtauksia ja useita seurattavia kohteita). Toiseen esitykseen saimme peräti 9 henkilöä ja yleisön reaktiot olivat samankaltaisia kuin ensimmäisessä esityksessä. Yleisön kommentteissa tuli ilmi ajan ja paikan tajun hämärtyminen positiivisessa mielessä sekä toimiva rytmi. Esityksen sanottiin olleen myös hyvänmielen antaja. Katsojien kommentteissa tuli ilmi myös mielenkiintoisia huomioita. Yksi katsoja oli nähnyt esityksen teemana ulkopuolisuuden, jota itse olin aiemmin ajatellut erään toisen teoksen teemaksi, mutta en nähnyt yhtymäkohtaa tähän teokseen ennen kuin vasta kommentin kuultuani. Eräs 7-vuotias katsoja puolestaan kertoi, että Neiti Adele oli kummitus, sillä muut eivät nähneet häntä. Tämä oli itseasiassa se tarina, joka esiintyjien kanssa oli taustalle kehitelty. Kiinnostusta katsojissa herätti myös neiti Adele Lindbaumin alkuperä. Kyseltiin, että onko kyseessä jokin oikea historiallinen hahmo tältä alueelta tai Villa Lillkalvikiin liittyen.

Itse koreografina, ohjaajana ja tuottajana toimiminen oli aikataulullisesti haastavaa. Tuotannollinen työ jäi taiteellisen työn jalkoihin, joten yleisömäärä oli sen mukainen. Markkinointia olisi voinut tehostaa ja huomasin ajatelleeni liian paikallisesti, sillä esimerkiksi Helsingin Sanomien menopalstalle olisi hyvin voinut laittaa ilmoituksen. Samoin pieni juttu Vuosaari-lehdessä olisi ollut ehdoton markkinointipaikka, mutta sekin jäi ajan puutteen vuoksi tekemättä.

Humphrey suosittelee kirjassaan *Art of Making Dances*, ettei teoksen lopun tekemistä saa jättää viimeiseksi. Kronologisesti tehtävän koreografian tekemistä hän pitää epäkäytännöllisenä, sillä tuolloin lopun suunnittelulle jää liian vähän aikaa. (Humphrey 1959, 159, 166.) Tähän itse koreografina kuitenkin sorruin, mutta tässä tilanteessa se tuntui kuitenkin hyvältä. Ehkäpä myös koreografian eteneminen puistossa aiheutti luontevan kronologisuuden myös harjoituksiin.

Esityksissä haastavaa oli myös yleisön liikkuminen puistossa, sillä vaikka olin miettinyt tarkaan yleisön paikat ja suunnat, ei se tietenkään todellisuudessa toteutunut niin tarkasti. Ohjeistin esitykseen alussa yleisön seuraamaan neiti Adelea ja alustin hiukan miten liikomme puistossa. Näin pienellä yleisöllä katselukokemus kuitenkin sujui mutkattomasti. Jos yleisöä olisi ollut enemmän, olisi katselukokemus ollut hyvin erilainen, eikä varmastikaan katsojalle yhtä ehjä, sillä joitakin esiintyjiä, liikkeitä ja kulmia olisi varmasti jäänyt näkemättä tai huomiotta.

6.1 Tanssia, teatteria vai tanssiteatteria?

Esityksen edetessä kohti valmistumista, tuli eteen kysymys: luokitellaanko esitys tanssiksi vai tanssiteatteriksi vai olisiko se jonkun katsojan mielestä jopa teatteria? Teatterimaisuus tuli esitykseen niin vahvasti mukaan, joten esityksen mainoksissa kutsuin lopulta esitystä tanssia ja teatteria yhdistelväksi teokseksi. Kuitenkin itse pidin koreografina esityksen pääpainona nimenomaan tanssia. Tanssin tiedotuskeskuksen oppaassa, *Voiko hiipiminen olla tanssia?*, sanotaankin, että tanssiteoksen tekijät määrittävät teoksen tanssiksi ja tällöin tekijöiden ja yleisön välillä vallitsee sanaton sopimus: yleisö tulee katsomaan nimenomaan tanssiesitystä, eikä esimerkiksi sanatonta teatteria. (Tawast, Ahonen 2008, 5.)

6.2 Humphreyn ajatukset suhteessa teokseen ja koreografiaan

Doris Humphreyn ajatukset kirjasta *Art of Making Dances* seurasivat tiiviisti mukana opinnäytetyöni tutkimuksellisesta otteesta johtuen, vaikka lopulta Humphreyn koreografisista työkaluista tuli ehkä eniten mietittyä symmetrian ja epäsymmetrian käyttöä. Humphreyn ajatukset teeman yksinkertaisuudesta ja tuttuudesta oli kantavana voimana esityksen tekoprosessissa. Myös ajatus tanssijoiden persoonien sekä olemuksen mukaanotosta koreografiseen prosessiin toteutui. Selkeästi tanssijoiden olemus vaikutti siihen minkälainen rooli ja liikehdintä heille valikoitui. Humphreyn ajatus koreografian luomisesta arkkitehtuurisena prosessina toteutui esityksessä. Muotohan oli Humphreylle tärkeä ja hän toimikin koreografioissaan kuin arkkitehti. (Hahn 2011.) Arkkitehtuurinen katsantotapa taasen on selkeässä yhteydessä paikkasidonnaisuuteen, jonka vaikutus koreografiaan oli vahva.

Kuten aiemmin kerroin, Humphreyn idea koreografian temposta piti normaalia nopeampaa kiinnostavana ja innostavana ja puolestaan normaalia hitaampaa vetelänä katsojalle (Humphrey 1959, 109). Itse halusin tässä koreografiassa muutamissa kohdin rauhoittaa tekemistä juuri normaalia hitaampaan tempoon, mutta uskon että vetelyyden sijaan juuri se toi katsojille heidän kuvaamansa ajan ja paikan hämärtyksen sekä rauhoittumisen katsomaan esitystä. Teoksen alussa oli ns. puun korjaajat jakso, johon nimenomaan pyysin tanssijoilta rauhallista liikettä ja kestoiltaan pitkäkööä hetkeä, jolloin tapahtumat ovat hyvin minimalistiset. Halusin nimenomaan rauhoittaa yleisön teoksen äärelle. Ajatuksena oli, että kesto saisi olla hiukan yli sen sietokyvyn, missä katsoja alkaa miettiä, että "Tapahtuuko tässä mitään muuta".

Vaikka aiemmin mainitsin, etten pidä Humphreyn ajatusta motivaation tai aikomuksen merkityksestä koreografiassa oman näkemykseni mukaisena. Humphreyhän peräänkuulutti motivaation ja aikomuksen merkitystä koreografiassa ja kaikessa tanssitreenauksessa (Humphrey 1959, 110). Yllättäen tässä teoksessa itse koreografina käytin oikeastaan kaikkien liikkeiden pohjana jonkinlaista motivaatiota, aikomusta. Ehkä puiston luoma siirtymien jatkumo teki ison osan motivaation tarpeesta, mutta myös paikoillaan olevilla liikkeillä oli selkeä motiivi.

7 POHDINTA

Koen koko prosessin hedelmällisenä. Tutustuin itselleni uuteen tapaan tehdä koreografiaa ilman mitään valmista liikemateriaalia. Doris Humphrey toimi voimakkaasti tämän prosessin alkuunpanijana. Jälkikäteen ajateltuna olisin voinut valita Humphreyn ajatuksiin myös tarkemman lähtökohdan tai kiintopisteen, joka olisi nivoutunut selkeämmin esitykseen. Halusin kuitenkin tässä pitää esityksen luovan työn vapaana rajoituksista ja käyttää Humphreyn ajatuksia ainoastaan innoittajina tai apuvälineinä. Humphreyn ajatusten sijaan olisinkin voinut lähteä tutkimuksellisesti enemmän paikkasidonaisuuden suuntaan, sillä paikkasidonnaisuus näyttäytyi lopulta vaikuttavan esitykseen hyvin vahvasti ja kiinnostuin hyvin paljon Victoria Hunterin ajatuksista tanssin paikkasidonnaisuuteen liittyen.

Vaikka rooli teoksen ohjaajana ja koreografina tuntui minulle aloittaessa uudelta ja vaikealtakin, oli se loppujen lopuksi helppoa ja tuttua. Koreografina liikutaan kuitenkin lähellä opettajaminää ja silmä on tottunut näkemään asioita, muistamaan korjauksia ja tekemään ehdotuksia. Teoksen liikkuvan muodon vuoksi koreografian teko olisi voinut olla haastavaa. Teoksessa yleisö ei ole vain yhdessä pisteessä ja tanssijat liikkuvat eri puolilla, joten koreografina joutui myös miettimään yleisön katseen suuntia ja sitä miten rauhoittaa tietty tilanne niin, että yleisön katse kiinnittyy henkilöön toisessa suunnassa. Tämä kuitenkin tuntui luontevalta ja oli heti alusta asti osa prosessia.

Näin jälkeenpäin katsottuna olisin kehitellyt muutamia kohtia eteenpäin liikkeellisesti ja muokannut niitä kauemmaksi alkuperäisistä arkiliikkeistä. Loppukohtaukseen olisin ehkä hakenut myös jotain lisää. Kuitenkin tehdessämme teosta ja lopun selkeytyessä harjoituksissa, olin siihen hyvin tyytyväinen. Burrows puolestaan toteaaakin kirjassaan, että oikea lopetus on jotain, mitä tuskin huomaat, mutta löytyessään tuntuu tunnistettavalta ja kyseenalaistamattomalta. Burrows toki myös ehdottaa kokeilemaan muutamia erilaisia loppuvaihtoehtoja. (Burrows 2010, 81). Loppuvaihtoehtoja itse asiassa oli myös useita, joista yksi olisi ollut herkullisempi kuin se mihin lopulta päädyttiin. Tämä vaihtoehtoinen loppu kariutui Villa LillKalvikin samanaikaiseen remonttiin.

Tämä teos oli myös itselleni paitsi oppimiskokemus myös matka yli pelkojen – riittääkö oma näkemys ja osaaminen. Miten reagoivat tanssijat? Miten yleisö vastaanottaa teoksen? Onko tässä mitään järkeä? Sekä yleisön että esiintyjien palautteen perusteella voin olla tyytyväinen. Se mitä tein, riitti tuottamaan katsojille taide-elämyksen ja esiintyjille mielekästä materiaalia esittää. Tämän jälkeen olen valmiimpi seuraavaan teokseen sekä koreografina että tuottajana.

Otin harjoitusvaiheessa paljon videoita, ajatuksena käyttää niitä myöhemmin uuden videoteoksen tekoon. Ajatus Neiti Adele 2.0 videoteoksesta oli vielä mielessä, kunnes sain viestin tanssija Tuula Hyyryläisen kuolemasta. En ole varma, haluanko palauttaa Tuulan vielä kerran videolle tanssimaan. Olen kuitenkin myös todella iloinen, että pääsin työskentelemään Tuulan kanssa vielä tämän teoksen parissa. Tätä kirjoittaessani suruviestistä Tuulan kuolemasta on tasan viikko. Tuula todella nautti roolistaan ihastuttavana neiti Adele Lindbaumina, joka eli omassa ulottuvuudessaan.

LÄHTEET JA TUOTETUT AINEISTOT

- ALBRIGHT, A. C. 1997. *Choreographing Difference, The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown. CT: Wesleyan University Press.
- BLOM, L. A. CHAPLIN, L.T. 1982. *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BUTTERWORTH, J. WILDSCHUT, L. 2009. *Contemporary choreography: a critical reader*. London: Routledge.
- BURROWS, J. 2010. *A Choreographer's Handbook*. Oxon: Routledge.
- HAHN, I. (directed by). 2011. *A New Dance for America: The Choreography, Teachings and Legacy of Doris Humphrey*. 2011. New York, NY: Filmmakers Library.
- HUMPHREY, D. 1959. *The Art of Making Dances*. London: Dance Books Ltd.
- HUMPHREY, D. 1991. Mitä voi tanssia? Teoksessa SUHONEN, T. (toim.) *Hetken vangit*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 12. Helsinki: Vapokustannus. 95-100.
- HUMPHREY, D. 2008. *New Dance, Writings on Modern Dance*. Hightstown. NJ: Princeton Book Company, Publishers.
- HUNTER, V. 2009. *Experiencing space, The implications for site-specific dance performance*. Teoksessa BUTTERWORTH, J. ja WILDSCHUT, L. (toim.) *Contemporary choreography: a critical reader*. London: Routledge, 399-415.
- LEGG, J. 2011. *Introduction to Modern Dance Techniques*. Hightstown. NJ: Princeton Book Company, Publishers.
- MAKKONEN, A. 1996. *Länsimaisen taidetanssin historiaa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu avoin yliopisto-opetus.
- PATRONEN, P. 2018-10-13. Kuvat 1-6 Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa teoksesta. [kuvakaappaukset teoksen videotaltioinnista]. Google photos [verkköjulkaisu]. Sijainti: Helsinki: Tanja Patrosen sähköiset kokoelmat.
- PATRONEN, T. 2018. *Harjoituspäiväkirja Neiti Adele Lindbaumin puutarhassa*. Sijainti: Helsinki: Tanja Patrosen kokoelmat.
- SMITH-AUTARD, J. M. 2010. *Dance Composition*. Kuudes painos. London: Methuen Drama.
- TAWAST, M. AHONEN, P. 2008. *Voiko hiipiminen olla tanssia – opas tanssitaiteen katsomiseen*. Tanssin tiedotuskeskus. [viitattu 30.10.2018] Saatavissa: <https://docplayer.fi/6530861-Voiko-hiipiminen-olla-tanssia-opas-tanssitaiteen-katsomiseen.html>

LIITE 1: VIDEO ESITYKSESTÄ

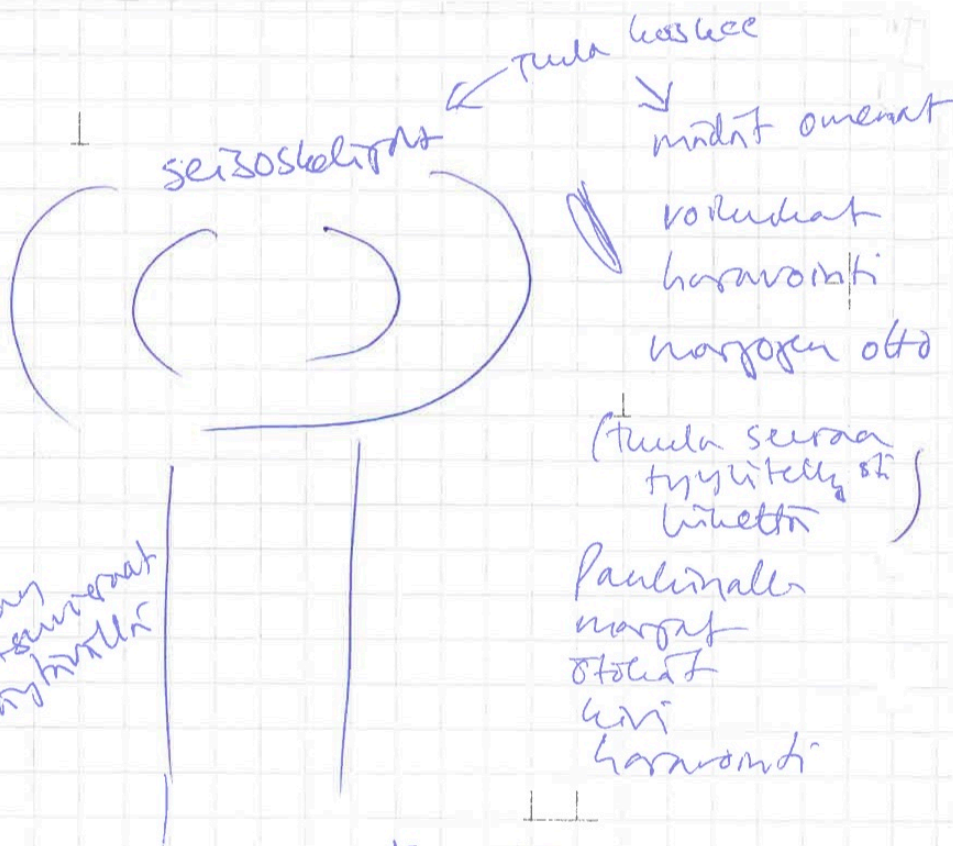
Esitys lauantaina 13.10.2018 klo 16 LillKalvikin puisto, Helsinki.

<https://vimeo.com/312053177>

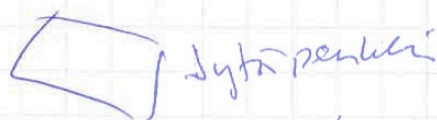
LIITE 2: PIIRROSKARTAT ESITYKSEN SUUNNITTELUPROSESSISTA

Netti Adde Limbaceum Pentarhasssa

Thulla:
- horsohatum
- kasineet



selfiepaaset



→ Thulla kasinee
kineet kasinee kasinee

TRP: klos & kasineet

