

Elena Penttilä

TANSSIJAN ROOLITYÖ

Minä toisena

TANSSIJAN ROOLITYÖ

Minä toisena

Elena Penttilä
Opinnäytetyö
Kevät 2012
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu
Tanssinopettajan koulutusohjelma, kansantanssin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Elena Penttilä

Opinnäytetyön nimi: Tanssijan roolityö – minä toisena

Työn ohjaajat: Petri Hoppu & Niina Vahtola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2012

Sivumäärä: 85

Tanssi ja teatteri, sekä näyttämöllisyyden mahdollisuudet ja haasteet, kiehtovat minua. Taiteellisen opinnäytetyöni innoittajana on toiminut tahtoni löytää työskentelymuoto, jossa tanssija kykenisi hyödyntämään näyttelijäntyön perusteita tuodakseen keholliseen ilmaisuunsa moniulotteisuutta ja syvyyttä.

Opinnäytetyöni produktiivisessa roolityön lähtökohtana toimivat eri aistikanavia pitkin tarjotut impulssit, näyttämötilan käsittäminen paikkana sekä teokselle luotu tarinamuotoinen taustavire. Ilmaisussa tavoitteena oli tuoda näyttämölle kokeva ja ympäristöön vuorovaikutuksellisesti reagoiva tanssija. Prosessin aikana oli tarkoitus luoda näyttämölle sellaiset olosuhteet, joissa tanssija kykenisi reagoimaan saamiinsa impulsseihin vapaasti. Ilmaisulla tarkoitin sitä fyysisenä näyttäytyvää kokonaisuutta, johon esityksen sanoma – henkinen sisältö – kiteytetään. Näyttämöllä tunteet ovat toimintaa, tai Aristoteleen filosofian mukaisesti elämä on toimintaa.

Tämän laadullisen tapaustutkimuksen tavoitteena oli tunnistaa ja tarkastella ilmiöitä, joita työryhmämme kohtasi tanssijan roolityöhön tähtäävän produktiivisessa työskentelyssä. Tutkimusaineisto koostuu tanssijoille tekemistäni kyselyistä, prosessin aikana käytyjen keskustelujen muistiinpanoista sekä tutkimuspäiväkirjasta, johon kirjasin havaintoja työskentelystäni. Aineiston analyysin lähtökohtana toimi tarve ymmärtää, mitä ja miksi prosessin aikana todella tapahtui. Lähestyin aineistoa lähiluvun menetelmin ja esiin nousseiden teemojen tulkintaan hain tukea alan kirjallisuudesta.

Produktiivisessa työskentelyssä korostuivat tanssijakeskeisyys sekä pyrkimys dialogiseen työskentelyyn. Prosessi osoitti tanssijan sisäisen motivaation ja ennakoasenteiden merkityksen roolityöskentelyn sisäistämisen onnistumisessa. Myös työskentelyilmapiirin laatu sekä työryhmän jäsenten ymmärrys omasta ja muiden toimintarooleista korostuivat.

Toivon opinnäytetyöni herättävän ajatuksia ilmaisutavoista ja näyttämöllisyyden mahdollisuuksista. Tavoitteenani ei ole ollut luoda suoranaista ohjekirjaa, vaan tarjota yksi näkökulma tanssiteoksen ilmaisun työstämiseen ja ohjaamiseen.

Asiasanat: Roolityöskentely, tanssijakeskeisyys, vuorovaikutus, kokeva ilmaisumuoto

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Dance Teacher Education, Option of Folk Dance

Author: Elena Penttilä

Title of thesis: Role Thinking as Part of Dance Performance

Supervisors: Petri Hoppu & Niina Vahtola

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2012

Number of pages: 85

Dance and theatre as well as the possibilities to unite the characteristics of these two expressive art forms have always fascinated me. A passion to discover a way to use acting methods and role thinking as part of a dance performance have led my way through out this study. The focus has been in finding ways to increase dimensionality and depth in dancer's physical expression.

In the artistic part of this thesis, the roles and role thinking were approached by providing the dancers with various impulses. The impulses challenged the dancers to use their senses in creating a living person. The stage was considered to be a specific site. The background story of the piece also helped to create favourable circumstances to the dancers to express themselves based on interaction.

The purpose of this qualitative empirical study was to recognise and evaluate the phenomena occurred from the artistic process in which role thinking was used as a vital part of a dance piece. The research material consisted of a research diary, my notes on the conversations during the process and the questionnaires answered by the dancers. The material were analysed with the method of close reading. The aim was to understand the reasons and purports behind the themes arisen during the process backed up with the literature related to the topic.

In conclusion, the inner motivation and the dancer's prejudice seem to have a profound impact on the capacity to absorb role thinking as a starting point to a dance piece. The atmosphere in the group also affects the results. The process showed that role thinking can be used to diversify and clarify the core of dancer's physical expression if the basic requirements are fulfilled.

Keywords: role thinking, drama, dancer-centred, interaction, experiencing form of expression

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	7
1.1 Käsityksiä esittävistä taiteista ja näyttämöllisyydestä	7
1.2 Tanssijan(rooli)työ	11
2 TAUSTA JA METODOLOGIA	17
3 PRODUKTIO	23
3.1 Produktiotyöskentelyn vaiheet	24
3.1.1 Alku	25
3.1.2 Keskikohta	34
3.1.3 Loppu	40
3.2 Tanssijan roolityöskentelyn impulssit	50
3.2.1 Näyttämötila paikkana	52
3.2.2 Kirjekuorielämää	54
3.2.3 Liikkeen sisällä on...	56
4 MINÄ TOISENA	60
4.1 Roolihenkilö	60
4.2 Eilinen osana kehoa	64
4.3 Visiosta visioon dialogisuuden kautta	67
5 PÄÄTÄNTÄ	75
6 LÄHTEET	80

Minä uskoisin vain jumalaan, joka osaisi tanssia.

(Nietzsche 2004, 51.)

1 JOHDANTO

Ensimmäisenä opiskeluvuoteni mieleeni nousi kysymys: *Voiko Tšehovia tanssia?* Ajan myötä lause painui muistinsopukoihin aina vain peremmälle, muttei lopullisesti unohtunut. Tanssi ja teatteri näyttävät minulle käsikkäin, ajoittain jopa kiihkeästi syleillen. Ne eheyttävät ja täydentävät toisensa, niin naivistisen romanttiselta kuin se kuulostaakin.

Tämä työ ei anna suoraa vastausta siihen, voiko Tšehovia tanssia. Suoria vastauksia ei ylipäätään taiteesta puhuttaessa ole. On tulkintoja, mielipiteitä ja valintoja. Taiteellisen opinnäyteproduktioni tai tämän kirjallisen raporttini tarkoituksena ei ole ollut luoda opaskirjaa, jossa esitellään ulkoisia keinoja ja vinkkejä näyttämöllä esiintymiseen. Tavoitteena oli tarkastella niitä ilmiöitä ja tapahtumia, jotka nousivat esiin työryhmässämme tanssijan roolityöskentelyyn tähtäävän produktiivisen työskentelyn aikana. Konstantin Stanislavski on kirjoittanut, että *“teatterin tehtävä on luoda näytelmälle ja roolille sisäinen elämä ja ruumiillistaa taiteellisesti näyttämölle se jyvä ja ajatus, josta kirjailijan ja säveltäjän teos on saanut alkunsa”* (2011, 720). Lauseessa mainitun teatterin tehtävän voisi muuttaa suoraan tanssin tehtäväksi tai yleisemmin esittävien taiteiden tehtäväksi. Vastuu tämän tehtävän toteuttamisesta jakautuu koko työryhmälle heidän toimintarooliensa mukaisesti.

Miten tanssija voi syventää ilmaisuaan ja kirkastaa kehollista olemustaan näyttämöllä? Mitä se kirkkaus oikeasti tarkoittaa? Miten luoda ehyt, edes haparoiden hengittävä ja inhimillinen hahmo näyttämölle omasta lihastaan, omalla kehollaan? Miten löytää työryhmälle yhteinen kieli, jolla kommunikoida hedelmällisesti? Miten saada tanssijat tanssimaan samassa teoksessa myös sisäisesti? Muun muassa näihin kysymyksiin pyrin paneutumaan kirjallisessa raportissani. Toivon herättäväni ajatuksia niin tanssijoissa, koreografeissa ja opettajissa kuin muissa alan toimijoissa. Pelkkiä vastauksia en kuitenkaan voi antaa, jokaisen kun on löydettävä omat vastauksensa.

1.1 Käsitteitä esittävistä taiteista ja näyttämöllisyydestä

Esittämisen ja näyttämöllisyyden elementti tanssissa on historiallisesti ajateltuna suhteellisen uusi. Esihistoriallisella ajalla tanssi oli erottamaton osa inhimillistä elämää. Tanssi ilmaisi tunteita, sillä kommunikoitiin ja se kuului rituaaleihin. Vielä antiikin Kreikassa musiikki, runous ja tanssi

olivat kiinteässä yhteydessä toisiinsa. Tämä yhteys kuitenkin murtui ajan myötä. Tanssi saavutti ensimmäistä kertaa itsenäisen taidemuodon aseman taidetanssin piirissä 1700-luvulla toimintabaletin, *ballet d'action*, myötä. (Makkonen 1996, 7, 34.) Teatterin piirissä näyttelijäntyön perinteisiin kuulunut vahva fyysisyys alkoi vuorostaan menettää asemaansa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa, kun psykologinen lähestymistapa valtasi teatteri-ilmaisun. Tuohon aikaan eurooppalaisessa valtavirtateatterissa kehollinen ilmaisu ja puheen tulkitseminen erkanivat tanssiksi, musiikkiteatteriksi ja puheteatteriksi. (Pätsi 2010, 19.)

Pitkän erkaantumisvaiheen jälkeen tilanne on kuitenkin alkanut muuttua. Nykyään eri taiteenalat ovat taas alkaneet hyödyntää toistensa elementtejä ja vaikutuskeinoja. Eri taidemuodot lähentyvät toisiaan, osin sillä mielellä, että tekijät yrittävät löytää työstämäänsä teokseen juuri sen tarkoituksenmukaisen puuttuvan palan. (Sederholm 2000, 10.) Katariina Nummisen (2011a, 14) tarkastellessa nykyteatterin ja -tanssin keskinäistä suhdetta hän toteaa näiden alkaneen liueta toisiinsa. Liike ja ruumis ovat alkaneet korostua nykyteatterissa samalla, kun tanssiesityksiin on rantautunut vahvasti teatterillisiä piirteitä: puhetta ja roolihenkilöitä.

Nummisen (2011a, 9) mukaan nykyteatteria on mahdotonta määritellä objektiivisesti. Kyseessä on aina subjektiivinen kannanotto. Sama pätee mielestäni nykytanssin, nykykansantanssin ja nykytaiteen käsitteisiin. Se pätee lopulta ehkä kaikkeen. Ihminen hahmottaa maailmaansa aina elettyä vasten. Omat kokemuksemme ja tottumuksemme ohjaavat meitä jäsennellessämme eteemme avautuvia uusia tilanteita. (Rouhiainen 2007, 90.) Eri taidealat jakavat historiallisesti pitkät yhteiset perinteet, ja juuri tämä on mielestäni mahdollistanut taidemuotojen uuden vuorovaikutuksellisen lähentymisen.

Draaman ja teatterin peruspiirteisiin kuuluu kehollinen ilmaiseminen (Fiebach 2010, 169, 173). Tämän voi helposti laajentaa koskemaan kaikkia esittäviä taiteenaloja. Viestin välittäminen on esittämisen ydin. Esiintyjät haluavat viestittää yleisölleen ajatuksia, tarinoita tai tunnelmia. Jotkut haluavat tuoda taiteensa avulla jonkin yhteiskunnallisen epäkohdan esille ja toiset vain tuottaa mielihyvää viihdyttämällä. Yhtä kaikki, he haluavat sanoa jotakin. Sanansa he saavat kuuluviin kehollaan. Hans-Thies Lehmann (2009, 168) kirjoittaakin: "Teatterissa välitetään merkityksiä, jotka ei löydä sanoja - -." Sisäisten merkitysten välittäminen tapahtuu siis ilmaisun avulla. Ilmaisua kuvaa sitä fyysisesti näyttyäkö kokonaisuutta, johon henkinen sisältö on kiteytetty.

Tanssissa ei perinteisesti käytetä sanoja eli puhuttua kieltä. Tämä ei kuitenkaan saisi tehdä tanssijasta mykkää. Kehollisuus on aina korostunut tanssissa ja nimenomaan keholla tanssijankin on puhuttava: välitettävä, ilmaistava ja tuotava julki teoksen sisältö. "Taiteen arvon määrää sen henkinen sisältö. - - näyttämöllä täytyy toimia – sisäisesti ja ulkoisesti" (Stanislavski 2011, 82). Stanislavski tarkoittaa, että niin koko teoksen kuin yksittäisen roolihenkilönkin sisäinen maailma on konkretisoitava fyysiseksi toiminnaksi. Tunne on toimintaa näyttämöllä. Samalla tavalla ajattelemisen on toimintaa näyttämöllä. Koska toiminnan aikamuoto on aina presens, kaikki tilanteet tapahtuvat kerta toisensa jälkeen näyttämöllä kuin ensimmäistä kertaa. (Bowell & Heap 2006, 97.)

Hanna Helavuori (2011, 109) nostaa esille Eugenio Barban ajatukset ihmisen lajityypillisestä ominaisuudesta *ilmaista* keholla. Barba puhuu esi-ilmaisevuudesta, pre-ekspressiivisyydestä, kuvatessaan kehon luontaista valmiutta ilmaista jo ennen kuin ihminen tietoisesti alkaa ilmaista. Arkielämässä puhutulla kielellä on korostettu, mutta lopulta yllättävän pieni merkitys. Sanaton viestintä eli kinesiiikka, proksemiikka, äänen ominaisuudet ja kosketus antavat meistä ja ajatuksistamme jatkuvaa tietoa ympäristöömme. Nonverbaalia viestintää voi käyttää harkitusti, mutta se myös kertoo tiedostamattamme totuuden sanojemme takaa. Ilmeet ja eleet, katseiden suunnat, kehomme asento sekä tilallinen etäisyys toisista välittää jatkuvasti tietoa kanssaihmisillemme. (Jyväskylän yliopisto 2005, hakupäivä 15.2.2012.) Tätä hyödynnetään teatterissa ja näyttämöllä, jossa toimet välittävät merkityksiä (Mamet 1999, 81). David Mamet kirjoittaa: "Yleisö näkee vain sen, mitä näyttelijä haluaa tehdä toiselle näyttelijälle" (1999, 73). Merleau-Pontyn ajatusten mukaisesti Leena Rouhiainen (2002, 42) kirjoittaa meidän ymmärtävän toisiamme ruumiillisuutemme ilmaisevan ja kommunikoivan luonteen kautta. Me osaamme tulkita kehon kielen välittämiä merkityksiä arjen vuorovaikutustilanteissa ja siten ymmärrämme niitä myös näyttämöllä. Tulkinta on toki aina subjektiivinen.

Ilmaisun muodot: kokeva ja esittävä

Roolin omaksuminen on yksi kaikkeen esittämiseen liittyvä teatterin elementti (Bowell & Heap 2006, 19). Länsimainen näyttelijäntyö jakautuu Glenn D. Wilsonin (2003, 67) mukaan kahteen koulukuntaan: eläytyvään ja tekniseen menetelmään. Merkittävin ero on esiintyjän työskentelyn suunnassa. Keskittyykö hän roolihahmon sisäisiin ajatuksiin ja tunteisiin vai tarkasteleeko hän toimintaansa ulkoisesti yleisön näkökulmasta? Viimeksi mainittu tekninen lähestymistapa pohjautuu François Delsarten näkemyksiin ja eläytyvä menetelmä vuorostaan Stanislavskin

kehittämään metodiin. Nykyään eläytymisen-käsite suomennetaan kokeminen, ja Stanislavskin järjestelmästä puhuttaessa tarkoitetaan kokevaa näyttelijäntaidetta (Stanislavski 2011, 16).

Delsarte yritti ensimmäisenä eurooppalaisena teatterintekijänä koostaa näyttelijäntyölle tekniikan. Hänen tavoitteenaan oli luoda esiintyjille liikekielen sanasto, joka olisi verrattavissa baletin tai aasialaisen teatterin liikkeelliseen sanastoon. Ihmisen käyttäytyminen jakautuu Delsarten mukaan kolmeen osa-alueeseen: fyysiseen, mentaaliseen ja spirituaaliseen. Koska katsoja kykenee ymmärtämään roolihenkilön ajatukset sekä tunteet liikkeiden ja eleiden kautta, Delsarte keskittyi näyttelijän fyysisiin toimintoihin ja tarkkaan kehonkielen harjoittamiseen, jotta tunteet näkyisivät käyttäytymisessä. Delsarten ajatukset ovat myöhemmin vaikuttaneet moneen teatterin ja tanssin tekijään, kuten Jerzy Grotowskiin ja Rudolf Labaniin. (Pätsi 2010, 16.)

Wilson kuvaa myös eurooppalaisen psykologiryhmän ideoimaa näyttelijäntyön järjestelmää, joka perustuu yksinkertaisesti tunteiden kylmään jäljittelyyn kehonkielellä. Heidän mukaansa näyttelijä voi oppia hallitsemaan kolmea nonverbaalin viestinnän osa-aluetta: vartalon asentoa, kasvojen ilmeitä ja hengitystä. Näillä osa-alueilla toimimalla näyttelijä kykenee jäljittelemään kaikkia tarvittavia tunteita ja reaktioita. (Wilson 2003, 99.)

Stanislavskin tavoitteena oli esittävän näyttelijän sijaan kokeva näyttelijä. Stanislavski tunnetaan realistisen teatterin kehittäjänä, joka halusi vapauttaa kaavamaisten eleiden ja sääntöjen eli maneerien rajoittamaa näyttelijän tunneilmaisua. (Pätsi 2010, 7, 10, 17.) Kokeminen tarkoittaa sitä, että näyttelijä pysyy elävänä, ja "lähtee liikkeelle tuoreesta tunteesta eikä kliseestä, pysyy luojana eikä ole pelkkä - - jäljittelijä, vieraan tahdon toteuttaja" (Stanislavski 2011, 17). Kokeminen tai läpieläminen oli lopulta ainut asia, jota Stanislavski vaati näyttelijöiltään. Kaiken näyttämöllä tapahtuvan toiminnan oli oltava sisäisesti perusteltua. Vain siten toiminta saattoi olla totuudellista. (Stanislavski 2011, 17.)

Stanislavskin järjestelmää on kritisoitu usein psykologisen näkökulman liiallisesta korostumisesta ja niin sanotusta tunteilevasta näyttelemisestä. Tämä johtuneen kokemisen, ja aiemman suomennoksen eläytymisen, kapea-alaisesta tulkittamisesta, jolloin näyttelemisen toiminnallinen luonne jää varjoon. On muistettava, että Stanislavskille teatteri oli nimenomaan toiminnan taidetta. (Stanislavski 2011, 15–17.) Viimeisinä elinvuosinaan Stanislavskin kehittelemässä fyysisten tekojen metodissa (nykyään etydimetodi) keho ja mieli toimivat yhteistyössä. Näin

Stanislavskikin nosti fyysisen toiminnan teatterin pääelementiksi. (Pätsi 2010, 36; Stanislavski 2011, 11.)

Tämän produktion tavoitteeksi asetettiin tanssijanroolityön toteuttaminen näyttämöllä. Kuinka houkuttelevan yksinkertaiselta kuulostaakin, että vain säätelemällä kehon asentoa, ilmeitä ja hengitystä näyttämöllä kyettäisiin synnyttämään draamallista kerrontaa. Minulle tämä lähestymistapa ilmaisuun ei kuitenkaan tuntunut oikealta. Lähdimme siis tavoittelemaan *kokevaa tanssijaa*. Kehollisen viestinnän osa-alueiden ymmärtäminen, ja sitä myötä niiden hyödyntäminen, on toki mielestäni tarpeellista näyttämöllä työskentelevälle. Onhan kaiken näyttäytyttävä fyysisenä toimintana näyttämöllä. Maneereihin ja kliseisiin pohjautuva ilmaisu on kuitenkin usein irrallista ja epäselvää, eikä näyttämölle tällöin synny kokonaisia roolihenkilöitä.

Näyttelijäntyön tekniikat loivat vahvan pohjan roolityöskentelyllemme. Halusin kuitenkin tuoda mukaan myös muita keinoja. Monitaiteellisuus ja toisten taidealojen elementtien hyödyntäminen osana työskentelyä rikastuttaa mielestäni prosessia ja siten myös itse lopputulosta. Niinpä lähdimme työstämään roolihenkilöitä erilaisten impulssien pohjalta. Tavoitteena oli työskennellä ja työstää roolihenkilöitä vuorovaikutteisessa suhteessa. Koin tärkeäksi myös hyödyntää tanssijoiden ennestään vahvaa kehollisuutta.

1.2 Tanssijan(rooli)työ

“Tanssijoiden ammattitaitoon kuuluu tietää, miten jokainen kehon liike on aina sidottu myös siihen ideologiaan, jota tanssin avulla halutaan ilmaista - -” (Anttila 2006, 81). Tanssijantyöhön kuuluu myös omakohtaisen suhteen rakentaminen teokseen sekä sen eri osa-alueisiin. Tässä teoksessa suhde luotiin liikemateriaaliin, musiikkiin, tilakäsitykseen, puvustukseen, valoihin, yleisöön, muihin esiintyjiin ja omaan itseensä sekä teokselle luotuun taustatarinaan. Nämä elementit toistuvat pääsääntöisesti melkein kaikissa näyttämölle tehdyissä esityksissä jossain muodossa. Erityisen tästä teoksesta teki se, että tanssijan oli luotava suhde edellä mainittuihin elementteihin roolihenkilön kautta.

Roolityöskentely voi toimia osana tanssiteosta niin ohjatusti kuin huomaamattomastikin. Vaikkei roolityö sinällään olisikaan selkeä osa teosta, tanssija voi hyödyntää itsenäisesti roolityön peruseriaatteita suhteiden rakentamisessa. On toki huomioitava, että tällöin ilmaisumuodon on

mukailtava tekeillä olevaa teosta ja roolityön tehtävänä on vain avustaa tanssijaa kirkastamaan itselleen selkeä suhde teoksen elementteihin. Roolityökään ei saa nousta itsetarkoitukseksi, vaan kyseessä on sisäinen apukeino, jonka avulla tanssija voi saavuttaa selkeän suhteen teokseen, määrittellä toimintansa suunnan sekä tekojensa motiivit tarkasti itselleen. Kirkkaus ja selkeys, tanssijan olotila, välittyä katsojalle, vaikka roolihenkilö sinällään ei välittyisikään.

Näyttämöllä suhteita luetaan kolmen keholliseen pisteen kautta: kehon orientaatio, fokus ja tilallinen etäisyys. Kehon asennolla sekä suunnalla, eli orientaatiolla, luodaan helposti vaikutelma henkilön asenteesta ja statuksesta. Kehon lihasten jännittyneisyyden tai rentouden aste välittää myös tietoa henkilön suhtautumisesta tilanteeseen. On huomioitava myös, että kasvojen lihaksiston käyttäminen tuottaa merkityksiä, vaikkei olisikaan kyse varsinaisesta ilmeilystä tai elehtimisestä. Hengityksen tapa, sen voimakkuus ja tiheys, tuottavat myös mielikuvia henkilön asenteesta ja suhteesta ympäröivään tapahtumaan. Tilallinen etäisyys kertoo jo nopealla silmäyksellä kahden tai useamman henkilön välisistä suhteista. Fokus eli katse, sen suunta ja laatu, toimivat hienovireisimmällä tasolla. Katse on keino luoda merkityksiä, eikä vain esteettinen tai liikkeelliseen viimeistelyyn kuuluva elementti. Vsevolod Meyerhold määritteli hyvän ja huonon näyttelijän eron löytyvän silmistä. Huonon näyttelijän katse harhailee, kun taas hyvä näyttelijä tiedostaa jatkuvasti katseensa suunnan ja arvostaa katseen ilmaisuvoimaa. Pienikin silmäterien liikkahdus on harkittua näyttelemistä, jolloin katsojan on mahdollista lukea tilannetta näyttelijän katseesta. (Meyerhold 1981, 15.) Myös Stanislavskin mukaan silmät ovat sielun peili. Katseen voi jakaa aitoon ja ulkoiseen. Näyttämöllä voi katsoa, nähdä ja tuntea kaiken ympäröivän, mutta on myös mahdollista katsoa muodollisesti ja olla näkemättä mitään. (Stanislavski 2011, 304.) Lienee sanomattakin selvää kumpaan vuorovaikutuksellisessa, hetkessä läsnä olevassa ja reagoivassa ilmaisussa pyritään.

Suhteiden luominen muihin ihmisiin sekä ympäristöön korostuu myös itse roolin työstövaiheessa. Näyttelijäntyöhön kiinteästi kuuluvan yhteistyön, vastavuoroisuuden ja *toisen kohtaamisen* merkitys voi osaltaan helpottaa tai vaikeuttaa roolityöskentelyä niin harjoitus- kuin esitystilanteessa vuorovaikutuksen laadusta riippuen. (Rantanen 2002, 169.) ”Työryhmässä näyttelijä saa tuntuman itseensä juuri suhteessa ja suhteena toisiin, olemalla toisten kanssa, heitä kohti, heitä vasten, heihin kietoutuneena ja heistä erottuen” (Kallio 2002, 206). Myös Bertolt Brechtin (1991, 170) mukaan näyttelijä luo roolihaamonsa juuri sen muihin rooleihin liittyvien suhteiden avulla.

On tärkeää, että kaikki työryhmän jäsenet ymmärtävät toistensa työnkuvat ja sen mukaan jakautuvan vastuun. Ymmärtämisen lisäksi toisen työn kunnioittaminen korostuu pyrittäessä vuorovaikutteiseen työskentelyyn. Tämä pätee niin roolityön tekemisessä kuin ylipäättään hyvän työilmapiirin luomisessa. *“Toimiva dialogi - - edellyttää näyttelijöiden tasavertaista antautumista työlleen sekä kykyä ja halukkuutta rakentaa ja tukea omalla työllään myös vastanäyttelijän roolia”* (Rantanen 2002, 169–170). Koreografi-ohjaaja ei voi tehdä tanssijantyötä tai tanssijan roolityötä tanssijan puolesta. Hän voi auttaa, hänen kuuluukin auttaa, mutta tanssijaa, joka ei ota vastuuta omasta työnkuvastaan ei voi ohjata eikä siten auttaa eteenpäin roolityön toteuttamisessa.

Ilmaisun traditio suomalaisessa kansantanssissa

Ilmaisusta, sen elementeistä ja harjoittamista, on toki kirjoitettu useita teoksia, mutta tanssijan roolityön näkökulmasta tutkimukselle riittää tilaa. Ilmaisua ei myöskään ole sanana vieras 1990-luvulta lähtien vahvasti näyttämöllistyneen kansantanssin piirissä. Se, millaista ilmaisuntraditiota kansantanssiteoksissa viljellään, on sitten asia erikseen. Näkemykseni mukaan valitettavan usein ilmaisu jää yhä yksiulotteiseksi ja irralliseksi. Se, johtuuko tämä tanssijoiden kyvyttömyydestä tuoda ajatuksellista syvyyttä liikkeeseen ja näyttämötyöskentelyyn, ohjauksen puutteesta, kehnosta dramaturgiasta vai kenties tietoisesta valinnasta, en tiedä. Se olkoon aivan oma tutkimuksensa.

Suomalaista kansantanssia esitettiin ensi kerran näyttämöllä vuonna 1866 Suomen Taiteilijaseuran juhlassa Helsingissä (Tanssin Tiedotuskeskus 2010, hakupäivä 20.9.2011). Juuriltaan vahvasti sosiaalinen suomalainen kansantanssi on kulkenut pitkän matkan päätyäkseen nykyiseen tilanteeseensa, jossa esiintyminen on harrastuspiireissäkin pikemminkin sääntö kuin poikkeus. 1990-luvulta lähtien voimistunut pyrkimys näyttämöllisyyteen ja esittäväksi tanssiksi kehittymiseen ei kuitenkaan ole mutkatonta, sillä tekijöiden on ratkaistava työskennellessään monia kiperiä kysymyksiä. Miten avata tanssin yhteisölliset ominaispiirteet yleisölle näyttämöllä, ilman että ne alkavat hämärtyä ja vääristyä liiallisesti? Miten pitää kiinni juurista ja niiden kansantanssiin tuomasta syvyydestä, kaikupohjasta, kun halu hyödyntää suoraan näyttämölle kehitettyjen lajien ominaispiirteitä houkuttaa yksinkertaisuudessaan varmasti? Uskon, että jokainen koreografi ja tekijä, joka tahtoo tuoda kansantanssiteoksen näyttämölle, pohtii näitä kysymyksiä ja siten suhdettaan esittävään kansantanssiin

työskentelynsä lomassa. Kansantanssin näyttämölistyminen ja sen herättämät kysymykset on pidetty esillä myös alan tapahtumissa. Esimerkiksi Petri Kauppinen esitteli estradikansantanssin kehitystä 1970-luvulta nykypäivään Tanssimanian Tanhujalostamossa 2.10.2010, jossa käytiin myös yleisökeskustelua aiheesta.

Mielenkiintoinen kuriositeetti suomalaisen kansantanssin ilmaisun traditioon kantautuu aina 1800-luvulta saakka. Tuolloin vahvan aseman omannut ruotsalainen kansantanssiryhmä Philochoros vaikutti suuresti myös koko pohjoismaisen kansantanssin kehitykseen. Philochoroksessa tanssivat vain miehet, joista pienimmät ja hoikimmat puettiin naisiksi. Tämän vaikutukset kansantanssin naiskuvaan ovat mielenkiintoisia. Ehkäpä se, että edelleenkin kansantanssissa naiset eivät ole *naisia*, vaan he esittävät naisia, juontaa juurensa näinkin kaukaa historiasta. (Hoppu, 12.8.2011, luento.) Jos ilmaisuntraditiomme alkujaankin rakentuu esitetyille stereotyyppioille, ehkä siksi ilmaisua vieläkin niin helposti käsitellään suorastaan karikatyyrin omaisena. Monissa kevyeen viihdyttämiseen tähtäävissä esityksissä ilmaisu perustuu stereotyyppioihin ja karakterisointiin, mutta tällöin on hyvin haastavaa luoda mitään kovin syvällistä. Kun hahmoa tehdessä otetaan huomioon vain stereotyyppiset maneerit ja sitten liioitellusti korostetaan yhtä tai kahta piirrettä, hahmosta tulee yksiulotteinen. Esittäjän taidoista riippuen, hahmo viihdyttää hetkellisesti, mutta pidemmän päälle hahmon ontous kääntyy tappioksi. Usein myös esiintyjän suhde rooliinsa jää tällöin niin hataraksi, että ilmaisu näyttäytyy päälle liimattuna.

“Stereotyyppien ja itselle tuttujen roolihahmojen toistaminen on helppo tapa mennä lavalle, tehdä tilanne niin sanotusti vaarattomaksi itselleen, mutta se ei ole ainoa tapa” (Koponen 2006, 58). Koen, että kansantanssinpiirissä ilmaisu nähdään edelleen jonkinlaisena mystisenä mörkönä. Kukaan ei oikein tiedä, mitä se on, ja siksi onkin helpompi jättää sen pohdinta mahdollisimman vähälle. Eräs tanssijani kirjoitti loppukyselyssään melko oivallisen kommentin:

Monesti tehdään tanssiteos ja sanotaan tanssijalle vaikka että “olet nyt vaan sellainen vähän omahyväinen ja hieman melankolinen hahmo.” Tuollaisen lauseen jälkeen on vielä aika vaikea lähteä rakentamaan kunnon roolia.

Ehkä nimenomaan se epävarmuus ja tiedon sekä ymmärryksen puute näyttämöllisyydestä ja ilmaisusta, tai sen harjoittamisesta, johtaa siihen, että ilmaisun merkitystä harjoitusprosessin kiinteänä osana saatetaan vähätellä. Ajatuksessa ilmaisu tuo tanssiin jotain lisää, on jo lähtökohtaisesti ristiriita. Se käsittää ilmaisun ja tanssin erillisiksi yksiköiksi, jotka voisi

halutessaan vain asettaa vierekkäin, ja siten ikään kuin yhdeksi. Omasta mielestäni tuo parivaljakko on alkujaankin erottamaton. Ei ole harvinaista, että ilmaisu yritetään yhdistää jälkikäteen tietyistä askeleista ja kuvioinnista muodostuneeseen koreografiaan. Mutta jos koreografian työstövaiheessa tai edes sen opetteluvaiheessa ei ilmaisu, eli sisäisten merkitysten välittäminen, ole rakentunut tai rakennu kiinteäksi osaksi liikettä ja teosta, miten se sitä ikinä voisikaan olla?

Tämänkin prosessin aikana olen useamman kerran kuullut, että voitaisiinko ensin keskittyä vain liikkeeseen, tehdä liikkeellisiä läpimenoja ja miettiä sitä muuta sitten joskus myöhemmin. Toisaalta koin myös minun mieltäni syvästi lämmittävän keskustelun erään tanssijan kanssa harjoituskauden puolivälissä. Tanssija totesi juuri tajunneensa, että liikkeisiin on ikään kuin sisäänrakennettu tietyjä tunteita. Jos tanssija keskittyy vain ulkoisen muodon jäljentämiseen kehollaan, hän ei koskaan pääse liikkeen sisältämien merkitysten tasolle, vaan päätyy esittämään merkityksetöntä hölynpölyä koko teoksen ajan. Työryhmässämme osa tanssijoista jäi pölyttämään osan saavuttaessa selkeitä vuorosanoja. Mielestäni tämä oli aika jännittävä tilanne, sillä prosessimme nimenomaan tähtäsi tanssijan roolityöhön ja lähtökohtaisesti tanssijat saivat samanlaisen ohjeistuksen työskentelyyn. Eroja alkoi kuitenkin syntyä, kun kaikkien työryhmän jäsenten kanssa vuorovaikutus ei alkanut toimia yhtä syvällisellä tasolla. Tanssija jatkaa kirjoitustaan vielä seuraavasti:

Olisi tärkeää, että rooleihin voitaisiin paneutua oikeasti, kuten tässä tapauksessa teimme. Oivalsin myös sen, että kaikille tällainen työskentely ei vaan ilmeisesti sovi. Sekin oli jännä huomata.

“Hymyile yleisölle.” “Anna kaikkiesi!” “Älä katso jalkoihiesi.” Jotain tämän tapaisia ohjeita muistan itsekin saaneeni aikoinaan ennen lavalle astumista. Daniel Nagrin kysyi eräiltä tanssijoilta, mitä esiintymiseen liittyviä ohjeita he muistavat saaneensa lapsena? Listalta löytyi edellisten lisäksi lukuisia ohjeita, kuten: “Ole dramaattisempi.” “Älä ole liian dramaattinen.” “Esiityksen on aina jatkuttava.” “Pyri aina eturiviin.” “Älä itke.” (Nagrin 1997, 9–12.) Tietyt lausahdukset jäävät elämään puheeseemme. Viljelemme lauseita, joita emme ehkä lopulta edes itse ymmärrä, saati että ohjeen kohde ymmärtäisi kuulemaansa. Lauseet muuttuvat tyhjiksi, sisällöttömäksi sanahelinäksi. Mitä kaikkensa antaminen lopulta tarkoittaa? Miksi en saa itkeä? Mistä tiedän, milloin dramaattisuuteni määrä on juuri oikea? Epämääräinen ohjeistus ei lopulta palvele ketään.

Ohjaaja tai koreografi ei välttämättä tiedä tai osaa selittää, mitä haluaisi tai kaipaisi teokseen lisää, joten hän tyytyy viljelemään tuttuja lausahduksia viimeisenä tunnelman nostattajana ennen esitystä. Tanssijat vuorostaan oppivat lapsesta pitäen kuulemaan käsittämättömiä ohjeita, joiden sisällöstä ei parhaimmalla sanakirjallakaan saisi oikeaa merkitystä selville. Nämä lauseenparret, jotka keskittyvät vain siihen, mitä halutaan nähdä syistä välittämättä, edustavat Judith Westonin (1999, 33–34) mukaan tulosohjaamista. *Ole iloinen tai varo, ettei katseesi jää tyhjäksi* käseivät tavoitella jotain tilaa, ilman syytä eli motiivia. Juuri tällainen oletusarvoihin ja liian abstrakteihin käsitteisiin perustuva ohjeistaminen johtaa stereotyyppiseen ja manereista täyttyvään ilmaisuun. Se on käytännössä sama kuin höpöttäisi siansaksaa. Ei kai kukaan oikeasti sellaista jaksa kuunnella? Miten siis pelkkä hymy voisi riittää? Nagrin kirjoittaa onnistuneesti: “- - How many dancers carry on the identical inner life in every dance regardless of the role? All they do is change hats and dance “beautifully”, whatever that may mean.” (Nagrin 1997, 34.) Vapaasti suomentaen Nagrin siis tarttuu siihen tosiasiaan, että tanssijoiden sisäinen maailma säilyy usein roolista rooliin täysin samanlaisena. Muutokset esityksestä toiseen tapahtuvat vain ulkoisin keinoin, kuten puvustuksen avulla, ja tanssijoiden päätehtävä on vain tanssia “kauniisti” samaan aikaan kun sisällön ja merkitysten välittäminen painuu täysin unholaan.

Nagrinin mukaan roolityöskentelyyn ei ole tarkkoja sääntöjä. Tavat ja keinot työstää roolia ovat yksilökohtaisia, joten aluksi on vain valittava joku metodi ja kokeiltava. On myös muistettava, että kerran toiminut metodi ei välttämättä olekaan soveltuvin työskentelyvaihtoehto seuraavaa roolia varten. (Nagrin 1997, 92.) Myös Vihtori Rämä kannustaa jokaista luomaan omat metodinsa ja työskentelytapansa. Hän perustelee kantaansa sillä, että jokainen luo joka tapauksessa suhteen teokseen omista lähtökohdistaan, johon vaikuttaa henkilön asenteet, näkemykset, tiedot sekä koko eletty historia. (Rämä 2011, 144.) Nagrin muistuttaa vielä, että esiintyjän käsitys roolihenkilöstä ei voi olla objektiivisempi kuin roolihenkilön oma käsitys itsestään olisi. Näyttämö ei ole oikea paikka kritisoida tai kyseenalaistaa roolihenkilön tekoja. Sama pätee hänen mukaansa tanssimiseen. Oma tekemistään ei voi arvottaa näyttämöllä ollessaan. Itsekritiikkiä voi harrastaa näyttämön ulkopuolella, muttei esiintyessään, sillä itse kohdistuvat epäilyt ja vaatimukset rasittavat kokonaisuutta ja haittaavat merkitysten välittämistä luomalla sisäistä rauhattomuutta esitystilanteeseen. (Nagrin 1997, 93; Saraste 2006, 168.)

2 TAUSTA JA METODOLOGIA

Laadullisen eli kvalitatiivisen tutkimuksen lähtökohtana on todellisen elämän kuvaaminen. Tutkimuksen tavoitteena on tutkittavan ilmiön ymmärtäminen, selittäminen, tulkitseminen ja usein myös sen soveltaminen. Kohdetta pyritään tarkastelemaan mahdollisimman kokonaisvaltaisesti, jotta kohteen todellisuuden moninainen ja monitasoinen luonne paljastuisi. (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 161; Anttila 2006, 275, 306.)

Täydellistä objektiivisuutta ei laadullisessa tutkimuksessa kyetä koskaan saavuttamaan, koska tutkija ja tutkimusmateriaali, eli se mitä tiedetään, kietoutuvat niin saumattomasti toisiinsa (Hirsjärvi ym. 2009, 161). Laadullisen tutkimuksen aineisto pyritään kokoamaan keinoin, joilla tutkittavien näkökulma ja "ääni" pääsisivät esille (Hirsjärvi ym. 2009, 164). Aineistonhankintamenetelminä käytin tässä laadullisessa tutkimuksessa niin osallistuvaa havainnointia, kyselyitä kuin työskentelypäiväkirjaa. Pyrin kokoamaan suhteellisen paljon kirjallista aineistoa, sekä itse kirjoittamaani että suoraan tanssijoilta tulevaa, jotta pystyisin jälkikäteen hahmottamaan tilanteet mahdollisimman kokonaisvaltaisesti ja elävästi.

Tutkimukseni tavoitteena oli tunnistaa ja kuvailla niitä ilmiöitä, joita työryhmämme kohtasi tanssijaroolityöhön tähtäävän produktiotyöskentelymme aikana. Tutkimuskohteenani oli työryhmä ja sen toiminta. Työryhmäni koostui viidestä kansantanssin suuntautumisvaihtoehdon tanssinopettajaopiskelijasta. Taiteellisen opinnäytetyöni produktio-osio hankkeistettiin Oulun seudun ammattikorkeakoululle, ja kaikki tanssijani suorittivat tutkintoonsa kuuluvaa produktiotyöskentelyä tanssimalla teoksessani. Varsinaista työryhmän valintaa ei siis tapahtunut. Produktion harjoituskausi ajoittui loppusyksylle 2010 ja valmistunut teos *Riudos* sai ensi-iltansa Oulussa Tanssia! -näytöksessä 14.12.2010. Kaikki tanssijat tunsivat entuudestaan toisensa ja minä tunsin heistä jokaisen, opiskelinhan heidän kanssaan samaa tutkintoa. Arvata saattaa, että tämä asetelma jo itsessään toi omat mahdollisuutensa ja haasteensa prosessiin. Myöhemmissä luvuissa käsittelen tarkemmin työryhmän toimintaa produktiotyöskentelyn aikana, tanssijoiden ja koreografi-ohjaajan välistä kommunikoinnin tärkeyttä sekä kohtaamiemme haasteita. Työryhmän pienuuden vuoksi olen päättänyt olla mainitsematta tanssijoitani nimeltä, koska heistä muodostuu myös tutkimusmateriaalini keskeinen osa.

Tapaustutkimukselle on tyypillistä juuri kiinnostuksen sijoittuminen prosessiin ja siinä syntyviin ilmiöihin (Hirsjärvi ym. 2009, 134–135). Halusin päästä pintaa syvemmälle ja todella ymmärtää, mitä prosessin aikana tapahtui ja ennen kaikkea miksi. Analyysin lähtökohtana toimi pyrkimys tekstin ja toiminnan merkitysten ymmärtämiseen (Hirsjärvi ym. 2009, 166, 224). Työryhmälle teettämäni kyselyt ja heidän kanssaan käymäni keskustelut lähentyivät ajoittain jopa haastattelua. Haastattelut ja kyselylomakkeet antavat tutkijalla tietoa siitä, mitä tutkittavat ajattelevat, tuntevat ja kokevat. Niiden avulla saadaan myös käsitys siitä, miten tutkittavat havaitsevat ympäristönsä tapahtumia. (Hirsjärvi ym. 2009, 185, 212.) Juuri kyselyiden avoimissa kysymyksissä vastaaja pääsee kuvaamaan tapahtumia ja kokemuksiaan omin sanoin. Niinpä vastauksiin heijastuu tietoa myös vastaajan tunteista, motivaatiosta ja asenteista. Lisäksi vastauksissa korostuvat ne asiat, jotka vastaajalle itselleen ovat tärkeitä ja keskeisiä. Monivalintakysymyksiä hyödyntämällä tutkijan on puolestaan helppo saada samaan kysymykseen vastauksia, joita on mahdollista suoraan vertailla toisiinsa. (Hirsjärvi ym. 2009, 201.) Harjoitusprosessin aikana teettämässäni lyhyissä kyselyissä käytin avoimia kysymyksiä. Myös laajemmassa loppukyselyssä käytin pääasiassa avoimia kysymyksiä, mutta mukana oli myös monivalintakysymyksiä, koska halusin varmistaa, että saisin kerättyä myös ”yksiselitteistä” ja suoraan toisiinsa vertailtavissa olevaa aineistoa. Kyselyiden ja haastattelujen avulla ei kuitenkaan tule näkyväksi se, mitä todella tapahtuu. Se, toimivatko ihmiset niin kuin he sanovat toimivansa, paljastuu vain suoran havainnoinnin kautta. (Hirsjärvi ym. 2009, 185, 212.)

Osallistuvana havainnoijana koin, etten kyennyt irrottamaan itseäni aina ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, vaan koin tilanteet siinä hetkessä hyvin henkilökohtaisesti. Osallistuvan havainnoijan pitäisi kuitenkin pystyä pitämään havainnot ja omat tulkintansa niistä erillään (Hirsjärvi ym. 2009, 217). Pitääkseni huolen tästä koin tärkeäksi kerätä kirjallista materiaalia suoraan tanssijoilta, jota minun silloinen näkökulmani ei pääsisi suodattamaan vahingossakaan. Lisäksi Kirsi Laurénin (2010, 444) mukaan: ”Kokemuksistaan kertova ihminen paljastaa henkilökohtaisia asioita itsestään - -. Kertoessaan kokemuksistaan kirjoittaja tulkitsee menneisyyttä omasta näkökulmastaan.” Tanssijoiden kirjoittaman aineiston perusteella olin siis myös askeleen lähempänä heidän näkökulmansa esille saamista. Kirjallisen aineiston käsittelyä lähestyin lähiluvun kautta. Erityisesti avoimia kysymyksiä tarkastellessani pyrin löytämään eri tanssijoiden kirjoittamissa vastauksissa toistuvia yhtäläisyyksiä ja ristiriitoja. Aineiston teemoittelun jälkeen tulkitseminen ja pyrkimys aineiston ymmärtämiseen mahdollistuivat. Olen

sisällyttänyt raporttiini myös tanssijoiden suoria sitaatteja, koska niissä tanssijat itse kuvaavat prosessin aikana kokemiaan tilanteita ja pyrkivät myös pohtimaan syitä tapahtumille.

Taiteelliseen opinnäytetyöhöni kuuluvan produktion harjoitusprosessin aikana kirjoitin päiväkirjaa, johon kuvasin omia kokemuksiani ja ajatuksiani. Lisäksi pyrin kuvaamaan myös työryhmän toimintaa ja harjoitustilanteita mahdollisimman laaja-alaisesti ja objektiivisesti. Myös koko tutkimusprosessin ajan kirjasin ylös erilaisia ajatuksia, kysymyksiä ja oivalluksia, joita tutkimusaineistoni ja alan kirjallisuus minussa herättivät. Tutkimuspäiväkirjaa voisi pitää eräänlaisena intuition tietoisena leikkikenttänä, jossa tutkija voi rauhassa pallotella ideoitaan ja aavistuksiaan työstäen niitä samalla eteenpäin (Kurki 2010, 168). Itse koin tämän ajatusleikin hyvin hedelmällisenä. Ajan ja lisätiedon myötä aiemmin heränneet ajatukset saivat lihaa luidensa ympärille, ja lopulta sitä lihaa pääsi myös kypsyttämään.

Laadullisessa tutkimuksessa aineiston runsaus ja elämänläheisyys tuovat analyysivaiheeseen oman lisänsä. Aineistosta nousevien havaintojen teemoittelu, merkitysten etsiminen ja lähilukuinen tulkitseminen vie oman aikansa. Kaikkea aineistoa ei myöskään voi hyödyntää, vaan tutkijan on nostettava tutkimuksen kannalta aineiston keskeiset teemat esille ja syvennyttävä niihin. (Hirsjärvi ym. 2009, 225, 266.) Tutkimusote on laadullisessa tutkimuksessa induktiivinen, eli tutkimuksen suunta kulkee yksittäisistä havainnoista kohti yleisempiä merkityksiä (em. 266).

Lähiluku tai *läheltä lukeminen* kuuluu tutkimusmetodologian vaeltaviin käsitteisiin. Alkujaan kirjallisuudentutkimuksen uskriittiseen näkökulmaan yhdistetyllä käsitteellä viitataan nykyään väljästi kaikkeen huolelliseen ja ymmärtävään tutkimuskohteen tulkintaan. (Pöysä 2010, 331.) Jyrki Pöysän (2010, 338–339) mukaan lähiluvun tärkeimpiä periaatteita on lähilukemisen toistaminen. Vaikka sama teksti luetaan useaan kertaan, se ei tee eri kerroista samanlaisia, vaan joka kerta tekstistä voi löytää piirteitä ja asioita, joita ei aiemmin ole huomannut. Lähiluvun prosessiin kuuluu myös heränneiden ajatusten ja huomioiden ylöskirjaaminen. Kirjoittaminen yhdistyy siis hyvin varhaisessa vaiheessa tähän tulkitsevaan lukemiseen. Lähiluentaan kuuluu pohtivan otteen lisäksi valikoiminen. Huomio kohdistetaan tekstin keskeisiin piirteisiin, ei kaikkeen mahdolliseen tekstistä löytyvään. (Pöysä 2010, 339–340, 342.)

Lähilukua voisi pitää tutkimuksen vaiheena, jonka avulla pyritään ymmärtämään tutkimuskohdetta (Pöysä 2010, 355). Myös hermeneuttisen metodin ote tutkimuskohteeseen on ymmärtävä ja

tulkitseva. "Tekstin ja tulkitsijan kohdatessa syntyy tiettyä vuoropuhelua - -. Kummallakin on oma, ainakin jossakin määrin toisistaan eroava maailmantulkintansa ja tulkintaan sisältyy yritys sulauttaa molemmat horisontit toisiinsa." (Anttila 2006, 305.) Myös lähiluvun perusteella syntyvässä tulkinnassa kaksi näkökulmaa yhdistyy. Sekä itse teksti että tekstin tarkastelijan näkökulma vaikuttavat lopulliseen tulkintaan. (Pöysä 2010, 344.) Jotta tutkittavasta ilmiöstä muodostuisi lopulta eheä kokonaisuus, *ymmärtämisen* on Anttilan (2006, 307) mukaan seurattava tulkintavaihetta. Tulkitut osat ovat vain irrallisia merkityksiä ennen kuin tutkija yhdistää nuo merkityksen toisiinsa. Jälleen kerran kokonaisuuteen vaikuttaa niin tutkittavasta kohteesta muodostuva aineisto itsessään kuin tutkijan ymmärrys tutkimuskohteesta.

Pöysä nostaa myös esille lähiluvun metaforisen aspektin kysyessään, mitä läheltä lukeminen todella pitää sisällään. Tuleeko lukemisessa osoittaa erityistä tarkkuutta vai kenties hitautta – tekstin makustelua? Vai kuuluko lähilukuun emotionaalisen suhteen syntyminen tekstiin? (Pöysä 2010, 333.) Itse koen, että niin erityinen tarkkuus, konkreettinen hitaus kuin emotionaalinen suhdekin syntyivät minulle tarkastellessani tutkimusaineistoa. Tanssijoideni kyselylomakkeita analysoidessani minulla oli tarve nähdä sanojen, jopa kirjainten, sisälle ja ymmärtää myös se taustahälinä, joka verhoutui näkyvään tekstiin. Tarkastelin kokoamaani kirjallista aineistoa myös ajallisesti hyvin pitkään. Kokonaisen vuoden ajan palasin kerta toisensa jälkeen tanssijoiden kyselylomakkeiden äärelle. Osa syy ajalliseen keston löytyy omasta vaikeudestani suhtautua alkuvaiheessa tekstiin neutraalisti. Heti harjoitusprosessin jälkeen koin kantavani mukanani raskasta emotionaalista taakkaa, jonka huomasin vaikuttavan tapaani käsitellä aineistoani melko pitkään. Minun oli konkreettisesti otettava etäisyyttä tutkimukseeni, jotta pystyin ensin käsittelemään omat henkilökohtaiset kokemukseni produktiivisesta työstä. Vasta sen jälkeen koin pystyväni tarkastelemaan aineistosta kohoavia ajatuksia suhteellisen objektiivisesti. Ajan myötä sain myös tarvittavaa perspektiiviä omaan toimintaani työryhmän jäsenenä, ja kykenin lopulta käsittelemään tapahtumia ulkopuolisena tarkkailijana.

Aiempi tutkimus ja tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Viimeisin minun käsiini löytänyt tutkimus tanssijanroolityöstä on vuonna 1997 julkaistu Daniel Nagrinin *The Six Questions; Acting Technique for Dance Performance*. Nagrinin edeltäjinä kulkevat Valentina Litvinoff teoksellaan *The Use of Stanislavsky Within Modern Dance* (1972) ja Natalia Roslavleva kirjallaan *Stanislavski and the Ballet* (1965). Kaikki mainitsemani julkaisut

pohjautuvat yksinomaan Konstantin Stanislavskin kehittämään näyttelijäntyön metodiin, eikä niistä mikään ole ihan vastikään julkaistu. Rohkenen siis väittää, että tarvetta tutkimukselle on.

Mia Pätsi esittelee kirjassaan *Näyttelijän tekniikoita* huomattavimmat 1900-luvun eurooppalaiset teatterimuodot ja niiden kehittäjät. Realistisen teatterin puolelta kuuluisimpana nousee esiin Konstantin Stanislavski. Fyysisen teatterin puolelta löytyy mielestäni monta mielenkiintoista: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold ja Antonin Artaud. Bertolt Brecht vuorostaan yhdisti eeppiseen kerronnallisuuteen yhteiskunnallisen näkökulman. Edellä mainittujen tekijöiden lisäksi olen tutustunut muun muassa David Mamet'n kirjoituksiin näyttelijäntyöstä, ja koen näiden kaikkien antaneen minulle vaikutteita työskentelyyni.

Hans-Thies Lehmann on kirjoittanut hyvin analyttisen teoksen, *Draaman jälkeinen teatteri*, nykyteatterista. Myös Annukka Ruuskasen ja Hannele Jyrkän toimittamat teokset nykyteatterin ja nykykoreografian tilasta ovat toimineet tärkeinä pohdinnan innoittajina tässä kirjallisessa raportissani. Pia Hounin ja Pentti Paavolaisen toimittama *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina* sisältää monia mielenkiintoisia kirjoituksia työyhteisön toiminnasta sekä näyttelijän suhtautumisesta omaan itseensä ja rooliinsa. Ohjaajan näkökulmaan tutustuin Kaisa Korhosen ja Judith Westonin avustuksella. Pedagoginen näkökulmakin kirjoituksessani vilahtelee, joka juontuu sekä tanssinopettajakoulutuksesta että omasta kokonaisvaltaisesta ja humanistisesta ihmiskäsityksestäni.

Taiteilijan moniulotteinen työnkuva

“Taiteilijan rooli on yhtä monipuolinen kuin keskenään muotojaan sekoittanut taide” (Sederholm 2000, 170). Muiden taiteen ammattilaisten joukossa myös koreografian ja tanssijan työnkuvat ovat muuttuneet viime vuosikymmenien aikana. Tekijöiltä odotetaan ja vaaditaan laaja-alaista osaamista. Kirsi Monnin (2011, 13) mukaan taiteilijan tulee olla taiteen moniosaaja, jotta tämä ylipäätään kykenee toimimaan ja selviytymään nykyisellä taiteen kentällä. Kauppinen (2011, 82) puolestaan rinnastaa koreografian työn vastuun ja laajuuden teatteriohjaajan työhön. Tässä taiteellisen opinnäytetyöni kirjallisessa raportissa käytän termiä koreografi-ohjaaja korostaakseni juuri niitä samankaltaisuuksia, joita koreografian ja teatteriohjaajan työnkuviissa voidaan havaita. Myönnän, että on oma valintani nähdä itseni astumassa koreografi-ohjaajan saappaisiin. Ennen kaikkea minä vaadin itseltäni kykyä työskennellä moniulotteisena, ehkä jopa ulotteisempina kuin kykenisin. Taiteelliseen työhön hakeutuneita ihmisiä yhdistää monen muun ominaisuuden lisäksi

piirteet perfektionismista. Suoranaisesta pakosta ylittää omat odotuksensa ja vaatimuksensa. Ehkä Monnin (2011, 13) peräänkuuluttama ajatus taiteen moniosaajasta juontaa juurensa yksilöllisten odotusten yhdistymisestä kollektiiviseksi odotukseksi. Vaatimukseksi, joka on vähitellen muuntunut normaalitilaksi, joka pitää ylittää onnistuakseen.

3 PRODUKTIO

Tärkeää ei ole liike vaan tanssijan tila.

(Täydenkuun tanssit, Ferenc Fehérin teosesittely 2011, hakupäivä 9.4.2011.)

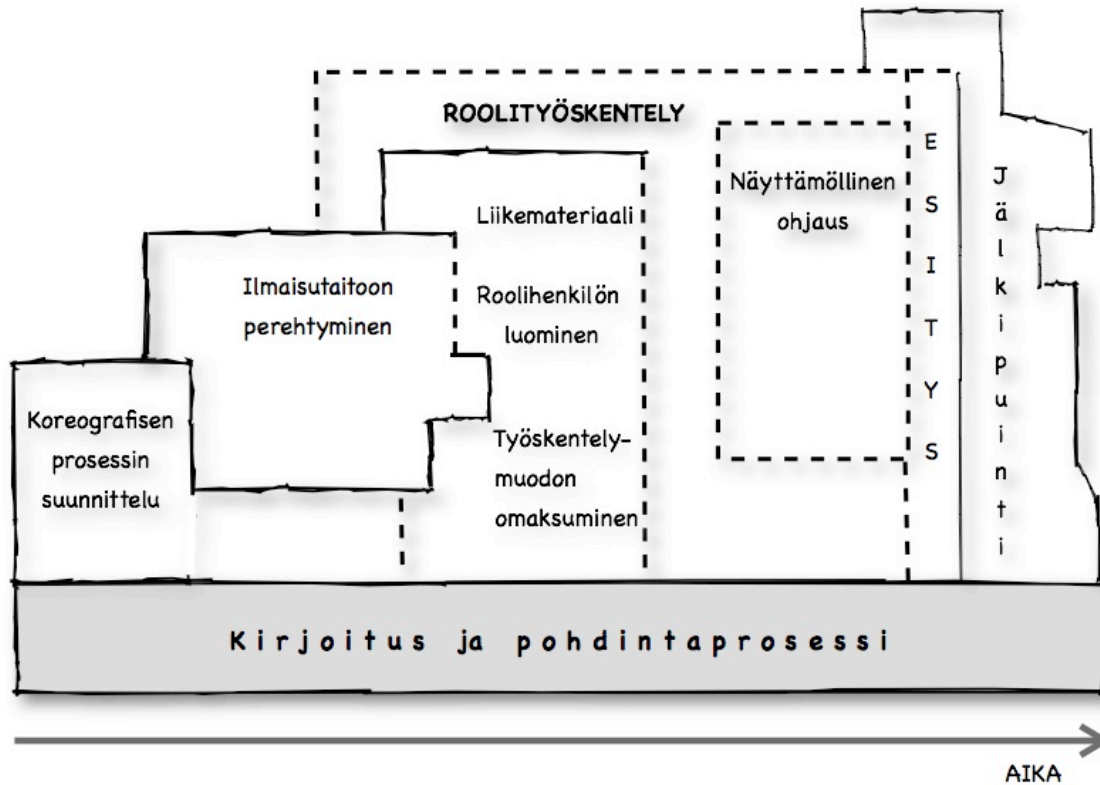
Tanssintekijänä en ole muoto-orientoitunut vaan tunnelähtöinen. Tärkeämpää on muodoissa, liikkeissä ja niiden väleissä näkyvä tunne ja ajatus – sisältö. Keskiöön nousee tällöin yllä siteeraamani Ferenc Fehérin ajatusten mukaisesti tanssijan tila. Koen hyvin tärkeäksi, että teoksissani tanssivat ihmiset kokevat olevansa teoksen sisällä, osa teosta, eivätkä vain esitä teosta muodossa, joka olisi toistettavissa millä tahansa muullakin kokoonpanolla. *Tanssijakeskeisyys* ja työryhmän yhdessä kokema prosessi kohoavat merkittävään asemaan. Tanssijakeskeisyydellä tarkoitan lähestymistapaa, joka perustuu pitkälti samoihin teemoihin kuin kasvatustieteistä tuttu *oppijakeskeisyys*. “Oppijakeskeisyys ei ole opetusmenetelmä vaan lähestymistapa, jossa oppiminen asetetaan keskiöön opettamisen sijaan” (Jaako 2005, hakupäivä 1.9.2011). Tanssijakeskeisesti työskenneltäessä tanssija, ja tämän läpikäymä prosessi, nousee tanssia tärkeämmäksi. Tanssija on kohdattava inhimillisenä ihmisenä, ei vain koneena, joka toteuttaa koreografinsa viltimmätkin päiväunet näyttämöllä taiteen nimissä. Huomion arvoista on erottaa tanssijakeskeisyys *tanssijalähtöisyydestä*, jossa tanssija tuottaa teoksen liikemateriaalia erilaisten koreografien antamien tehtävien sekä improvisaation pohjalta.

Koreografi-ohjaajana minulla toki on lopullinen vastuu teoksesta ja sen sisällöstä, mutta haluan antaa tanssijoilleni mahdollisuuden tuoda omia ideoitaan ja visioitaan ehdolle. Vuorovaikutukselle avoin ilmapiiri työryhmässä on prosessin aikana keskeisessä asemassa. Näyttämöllinen teos on aina tekijöidensä panostuksen näköinen, ja kuten Anna-Mari Karvonen (2011, 149) kirjoittaa: “Työskentelyn muoto näkyy aina esityksessä.” Henkilökohtaisesti en innostu tilanteista, joissa tanssijat vain pyrkivät toistamaan harjoitusvaiheessa näkemiään koreografinsa opettamia liikesarjoja prikulleen. Pyrkimys koreografien kehonmuodon siirtämisestä muuttumattomana tanssijan kehoon on kuin kirjaesimerkki behaviorismista. Ajatus *tabula rasa* -tanssijasta on mielestäni pelottava. Ihmisyyden, persoonan ja historian riisuminen jättää jäljelle vain onton kehon, jota toki voi vääntää ja kääntää muodosta toiseen, mutta siihen se sitten jääkin.

Minulle ei riitä pelkästään se, että luomani liike tuntuisi ja näyttäisi "oikealta" minun kehossani. Enhän minä koreografina lopulta edes ole näyttämöllä, vaan istun yleisön joukossa voimattomana, kaikki langat käsistäni katkaistuna. Ratkaisevaa on siis vain se, että liikkeen ydin saadaan konstruoitua tanssijan kehoon, jolloin liike taas tuntuu ja näyttää sisällön välittymisen kannalta "oikealta" juuri tuon tanssijan kehossa. Mahdollista on, että muotona liike ei ole lainkaan sitä, millaisessa muodossa liike alkujaan näyttäytyi minun kehossani. Yksittäisten liikkeiden sisällön ja muodon tavoin koko teoksellakin on tiivistettynä yksi sisältö ja muoto. Teatteriohjaaja, taiteilijaprofessori Kaisa Korhonen kirjoittaa teoksessaan *Kiihottavasti totta*: "Vajoamalla sisältöön löytyy esityksen muoto" (Helavuori & Korhonen 2008, 226). Itsekin olen sitä mieltä, että vain sisältöä tarkastelemalla ja kuuntelemalla voi löytää kiinnostavimman muodon tuoda haluttu viesti esille. Käytännössä tämä tarkoittaa minulle sitä, että luomani alkuperäinen teos muuntautuu ja vahvistuu prosessin aikana työryhmän (vuoro)vaikutuksesta. Tämä kypsyminen ja kehittyminen tapahtuu niin sisäisesti kuin ulkoisesti, eli sekä teoksen sisältö että ulkoinen muoto (liikkeistö) elävät prosessin aikana. Tällainen työskentelymuoto vaatii luonnollisesti tanssijalta todella paljon halua ja kykyä tutkia liikettä ja sen merkityksiä, jotta haluttu sisältö, liikkeen ydin, kehittyisi soveltuvimpaan keholliseen muotoon tai olemukseen tanssijassa. Kaikki eivät siihen mitenkään pysty, mutta mahdollista se on. Alaluvussa 4.3 palaan kuvaamaan tätä työskentelytapaani, jonka voisi tiivistää sanoihin *visiosta visioita – ja niiden visiosta totta*.

3.1 Produktiötyöskentelyn vaiheet

Taiteellisen opinnäytetyöni produktio-osuuden voisi periaatteessa jakaa hyvin moneen eri vaiheeseen. Nämä vaiheet – koreografisen prosessin suunnittelu, ilmaisutaitoon perehtyminen, roolihenkilön ja liikemateriaalin luominen sekä työskentelymuodon omaksuminen, roolityöskentely ja näyttämöllinen ohjaus, lopputulos sekä työryhmän yhteinen jälkipuinti – rakentuvat toistensa päälle konstruktiiivisesti, mutta itse prosessin aikana eri vaiheet limittyivät toisiinsa. Kuviossa 1 olen kuvannut produktiötyöskentelymme vaiheita ja niiden suhdetta toisiinsa. Ajoittain tuntui siltä, että osa tanssijoista jäi tai jättäytyi eri vaiheisiin, joko tietoisesti tai tiedostamatta, vaikka muu työryhmä jatkoikin matkaa. On toki sallittua palata tai pysähtyä eri vaiheisiin, sillä jokaisen on kuljettava oma matkansa. Koska prosessin lopputuloksena kuitenkin täytyi valmistua esitys, työryhmän hajaantuminen eri vaiheisiin ja erot työskentelyyn syventymisessä vaikuttivat kaikkien työskentelyyn ja siihen, millaiseksi teos lopulta muotoutui.



KUVIO 1. Produktiötyöskentelyn vaiheet

Seuraavassa tulen käsittelemään produktiomme vaiheita kolmessa alaluvussa: alku, keskikohta ja loppu. Ensiksi perehdyn prosessin suunnitteluun ja ilmaisutaitoon perehtymiseen. Tämän jälkeen kirjoitan roolityöskentelyn vaiheista aina hahmon luomisesta näyttämölliseen ohjaukseen saakka ja lopuksi syvennyn vielä itse lopputulokseen ja sen jälkeiseen jälkipuintiin.

3.1.1 Alku

Riudos. Riudos on yhtä kuin halu / tarve / kyvyttömyys irtaantua riutasta väkivalloin. Nämä sanat olen kirjoittanut päiväkirjaani 6.5.2010. Näistä sanoista taiteellinen prosessi lähti liikkeelle. Riutumisen ajatuksesta ja siitä, kuinka ihminen elää etsien keinoja riutua. Riutua itsestään, toisistaan, yksin ja toisten kanssa. *Riudos* on tila, joka on vallannut teokseni jokaisen henkilön.

Koreografisen prosessin suunnittelu alkoi keväällä 2010 ja jatkui vuoden loppuun saakka. Kenties jo havaittavissa oleva kaava koreografiseen työskentelyyni on, että muutamien alkufaktojen jälkeen annan mielikuvitukseni vain tuottaa ideoita ja materiaalia hetken aikaa. Sen jälkeen – osin tietoisesti, osin impulsiivisesti – alan karsia turhaa pois, ja jäljelle jäävästä ytimestä alan työstää itse teosta. Tämän teoksen alkufaktoja minulle olivat tiedot esitystilasta, tanssijoista ja näiden

taitotasosta sekä luonnollisesti se, että teos oli osa omaa opinnäytetyötäni. Näen usein mielessäni tilanteita ja hetkiä, visuaalisia kuvia tai asetelmia ihmisten läpikäymistä tunteista. Ja tälläkin kertaa alitajuntani heitteli säännöllisin väliajoin tällaisia kuvia ja viestejä tajuntaani, joilla sitten aloin pallotella ja leikkiä. Yleensäkin pyörittelen melko tovin käsissäni lukuisia erilaisia vaihtoehtoja, kunnes vähitellen tietyt niistä alkavat tarttua kiinni toisiinsa muodostaen palapelinomaisesti yhtä lopullista kuvaa. Kaaoksen järjestäytyttyä ja palapelin valmistuttua jäljelle jää kasoittain erilaisia paloja. Ideoita ja tilanteita, jotka eivät kuulu tähän teokseen, vaan kenties tuleviin.

Kun näin jälkikäteen selaan prosessin alkuvaiheen leikekirjaani ja muistiinpanoja, minulle valkenee kuinka pitkä matka onkaan ollut valmiiseen teokseen. Sivuja sivujen jälkeen hylättyä materiaalia, mutta aina välillä paperin kulmaan on raapusteltu sanoja, lauseita tai kuvioita, jotka jäivät elämään teokseen. Päiväkirjaani olen prosessin alkuvaiheessa kirjoittanut: "Takki. Kietoutunut isoon takkiin. Sen suojaan, sen päättäväiseen olemukseen. Liikekieli kauhottaa, kääpertyy... - - Miksi lähdetään? Mistä lähdetään? Kuka tulee takaisin?" Takki on yksi esityksen elementeistä, joka tuli mukaan hyvin varhaisessa vaiheessa. Ja lopulta takista muodostui symbolinen, joskin hyvinkin konkreettinen, osa teoksen maailmaa. Päiväkirjaani olen kirjoittanut:

Kaipuu Moskovaan. Halu palata. Kunpa. Jos vain. Kaikki puhuvat, uneksivat ja tahtovat, mutta lopulta kukaan ei tee mitään. - - Kukaan ei palaa Moskovaan. Palatessa, kaipuu Moskovaan kuihtuisi. Mitään ei koskaan tapahdu. Alku on loppu, ja loppu alku. Sama kuva.

Myös tila ja tilan jakaminen sekä hahmottaminen paikkana nousivat merkitykselliseen osaan jo varhaisessa vaiheessa. Lumihiihtepallot, ne sellaiset koriste-esineet, joita voi ravistaa ja jäädä sen jälkeen ihaillemaan vedessä leijuvia hiihtaleita, jotka pyörivät kaupunkilaisten, lumiukon tai vaikkapa siron ballerinan ympärillä. "Kyllä niillä ihmisillä täytyy olla ihanaa, kun aina sataa kimaltelevaa lunta", muistan itsekin ajatelleeni varsinkin lapsena. "Kunpa minäkin voisin asua tuolla." Tuo kuva ja ajatus lumihiihtepallomaailman ihanaudesta kiehtoo minua vieläkin, mutta samaan aikaan olen alkanut epäillä ihmisten onnellisuutta. Entä jos ihan oikeasti eläisi jonkun vitriinissä? Paikassa, josta ei pääse pois, vaikka kuinka tahtois. Paikassa, jossa näennäisesti kaikki on hyvin. Miten nämä ihmiset ovat alkujaan päätyneet sinne? Miksi? Niin aloin nähdä hetkiä, jotka kertoivat näistä ihmisistä – lumihiihtepallon asukkaista.

Työskentelymuodon kehittäminen

Koko opinnäytetyönikin aihe tarkentui vasta koreografisen suunnitteluprosessin alettua. Alusta asti minulle oli selvää, että haluan käsitellä jollain tapaa tanssin ja teatterin yhteyttä, ja lopulta se kiteytyi roolityöskentelyn muotoon. Niinpä nousi esiin hyvin tärkeä kysymys: millaisia elementtejä voisi olla osana tanssijan roolityöskentelyä? Lähtökohdat ja käsitteistön olen hakenut suoraan teatterin maailmasta ja sen eri suuntauksista roolin rakentamisessa, mutta koin, että vaikutteita voisi ottaa myös muilta taiteen aloilta. Halusin, että tanssija saisi impulsseja jokaiselle aistilleen, mahdollisimman monesta suunnasta, jotta tämän olisi kehollisena ilmaisijana helppo tarttua heti ainakin johonkin, josta lähteä työstämään roolihahmoaan eteenpäin.

Yhteisen maailman, roolihahmojen ja heidän välisten suhteiden rakentamisen täytyi saada rakennusmateriaalinsa jostain muualta kuin esimerkiksi kirjallisesta käsikirjoituksesta. Prosessidraama tai esimerkiksi devising-tekniikka eivät tuntuneet prosessiimme ja sen tavoitteisiin soveltuvilta työskentelytavoilta, joten oli kehitettävä itse uusi. Yhtäläisyyksiä varsinkin prosessidraaman, eli pedagogisen draaman, työtapoihin kyllä löytyy, mutta ratkaisevia erojakin on. Ensiksikin tavoitteenamme oli koko ajan valmistaa yleisölle esitettävä teos. Prosessidraama on osallistavan teatterin laji ja sen tavoitteena on käyttää draamaa keinona oppia jotakin hyödyllistä valitusta teemasta yhdessä työskentelemällä. Esitykset luodaan siis vain ryhmän sisäisiksi ja osallistujien tarpeisiin, eikä niissä pyritä esityksen toistettavuuteen. Toiseksi prosessidraamassa myös opettajalla on aina rooli aivan kuten oppijoillakin. (Bowell & Heap 2006, 9, 16, 21.) Minä kuitenkin pysyin jatkuvasti ”katsomon puolella” ohjaajan roolissa. Niinpä päädyin itse kokoamaan tähän produktioon soveltuvan työskentelymuodon. Rooleja ja esitystä alettiin lähestyä erilaisten impulssien kautta. Roolihenkilönsä tanssijat loivat vähitellen vuorovaikutuksellisessa suhteessa koreografi-ohjaajan ja muiden tanssijoiden kanssa tulkitsemalla, kukin omista lähtökohdistaan, heille annettuja impulsseja – eräänlaisia viestejä ja merkkejä.

Alaluvussa 3.2 kerron tarkemmin näistä tanssijanroolityön innoittajana käyttämästäni impulsseista, mutta lyhyesti kerrottakoon, että impulssit olivat sekä visuaalisia, taktiilisia, auditiivisia että kinesteettisiä. Jokainen tanssija sai esimerkiksi roolihenkilölleen kuuluvan kirjekuoren, joka sisälsi erilaisia pieniä esineitä, kuvia tai viestejä. He saivat myös roolihenkilön kirjoittaman kirjeen. Minä päätin alkuperäisen visioni pohjalta, millaisia vihjeitä kirjekuorissa oli sekä sen, mitä kirjeissä luki. Tanssijoilla oli kuitenkin vapaus tulkita saamiaan vihjeitä, kyseenalaistaa niitä, ja jopa tietystä

vaiheessa poistaa heidän mielestään “väärää” ja harhaanjohtavia vihjeitä. Minunkin käsitykseni roolihenkilöistä siis eli ja kehittyi tanssijoiden kanssa käymäni vuorovaikutuksen perusteella. Minä myös roolitin teoksen eli päätin esimerkiksi, minkä kirjekuoren ja roolihenkilöaihion kukin tanssija saisi. Valintani perustui omaan kokemukseeni tanssijoiden valmiustasosta työstää roolia ja myös siihen, kenen katsoin henkilönä soveltuvan parhaiten kuvaamaan tietyn roolihenkilön tarinaa. Liikemateriaalia luodessani pyrin tuomaan liikkeeseen sisäänrakennettuja viestejä ja tuntemuksia, jotka tukisivat teoksen aikana roolihenkilöiden läpikäymistä tilanteista syntyviä tunteita ja sisäisiä muutoksia. Myös musiikkivalinnoilla pyrin tukemaan ja muodostamaan sitä maailmaa ja roolihenkilöiden suhdetta kyseenomaiseen maailmaan, jossa he joutuivat elämään. Lisäksi jokainen roolihenkilö pukeutui takkiin, joka kuvasti heidän ainaista aikomustaan lähteä pois. Takin riisuminen merkitsi tuosta aikomuksesta ja haaveesta luopumista.

Ilmaisutaitoon perehtyminen

Näyttämöllä täytyy toimia – sisäisesti ja ulkoisesti.

(Stanislavski 2011, 82.)

Produktion harjoituskausi käynnistyi lokakuun puolivälissä vuonna 2010. Ensimmäiset päivät teimme lukuisia erilaisia ilmaisutaidon perusharjoitteita. Miksi? Koska ne antavat meille valmiuksia. Ne kehittävät niitä taitoja, joita näyttämöllä tarvitsemme. Mitä me siis tarvitsemme? Ensiksikin kykyä fyysistää asioita, sillä kaikki tunteet ja ajatukset on muutettava toiminnaksi näyttämöllä. Ei riitä, että ajattelee olevansa rakastunut. On tehtävä rakkaudentekoja osoittaakseen sisäiset ajatuksensa, jotta joku ulkopuolinen, kuten katsoja, voi ymmärtää nuo sisimmät tunnot tulkitsemalla näkemäänsä tekoa. (Leikkonen 2001, 191–192.) On muistettava, että suuret tunteet koostuvat monista pienistä vaiheista ja teoista. Näyttämöllä ne on siis luotava pala kerrallaan eikä sormia napsauttamalla. (Stanislavski 2011, 650–652.) Rakkaus lukeutuu näihin suuriin tunteisiin. Kutsumme rakkaudeksi, niin näyttämöllä kuin elämässäkin, lukuisten tekojen ja hetkien kokonaisuutta. Olotilaa, tottumusta, joka kasvaa meihin vähitellen.

Toiseksi, näyttämöllä on kyettävä luomaan suhteita tilaan, toisiin esiintyjiin sekä yleisöön. Ilmaisutaidonharjoitteisiin kuuluu vuorovaikutuksen ja reagoinnin kehittäminen. Ei ole helppoa vain antaa asioiden tapahtua ja reagoida vasta sitten niihin. Paljon helpompaahan olisi kulkea laput silmillä kohti ennalta päätettyä päätepistettä ja toteuttaa tehtävänsä täydellisesti yksin. Valitettavasti näyttämöllä vain harvoin kykenee mihinkään ihan yksin. Kaikki on tiimityöskentelyä

ja jännittävää kyllä, merkityksellisempää on se, mitä teet toisille, ei se, mitä itse teet. Toiminnan lisäksi yleisö lukee tunteet ja ajatukset reagoinnista toisiin ihmisiin ja asioihin. “Yleisö näkee vain sen, mitä näyttelijä haluaa tehdä toiselle näyttelijälle” (Mamet 1999, 73). Suhteen luominen voi toisen näyttelijän lisäksi kohdistua esimerkiksi esineeseen, ympäröivään tilaan tai jopa omaan itseen, kehoon ja sen liikkeisiin. Monet ilmaisutaidonharjoitteet keskittyvät myös luottamuksen vahvistamiseen ja keskittymiskyvyn ylläpitämiseen, joita tarvitaan vuorovaikutukseen ja reagointiin.

Kolmantena pääpiirteenä pitäisin mielikuvituksen kehittämistä. Kuvittelemisen on hyvin merkittävässä asemassa niin roolia luotaessa kuin vielä esitysvaiheessakin. Eihän mikään roolihenkilön ajatuksista tai teoista ole alkujaan totta hänen esittäjälleen. Näyttämöllä ei eletä todellista elämää. Näyttämölle luodaan *näyttämöllisiä tositarinoita*. (Stanislavski 2011, 104, 107.) Esittäjän on esimerkiksi kuviteltava (pääteltävä) motiivit roolihenkilönsä teoille, jotta hän itse esittäjänä kykenee toimimaan vaaditulla tavalla uskottavasti. Itse koen tärkeäksi, että esiintyjä ymmärtää roolihenkilöään ja sen kautta itse kykenee uskomaan tämän tekoihin ja motiiveihin, vaikkei niitä yksityishenkilönä hyväksyisikään. On pyrittävä ymmärtämään roolihenkilön käyttäytymistä ja kaikkia tämän erityispiirteitä, mutta tutustuessaan roolihenkilönsä ei mitään saisi hyväksyä valmiiksi annettuna ja pureskeltuna. On syytä asennoitua rooliinsa aina hieman ihmetellen, kevyesti vastustellen, jotta todella voi oppia ymmärtämään rooliaan ja sen moniulotteisuutta – kätkeytyäkin piirteitä. (Brecht 1991, 153.) Jos esiintyjä ei itse usko tekemiseensä näyttämöllä, ja osoittaa sen olemuksellaan tiedostamatta tai tiedostaen, miten yleisö kykenisi uskomaan? Amerikkalainen veteraanikoomikko George Burns onkin sanonut: “Näyttelijässä on tärkeintä rehellisyys. Jos hän pystyy teeskentelemään sitä, hänen menestyksensä on taattu.” (Wilson 2003, 67.)

Tunteiden ja ajatusten fyysistämisen, vuorovaikutus- ja reagoitaitojen ja kuvittelemisen lisäksi jokaisen harjoitteen perimmäinen tarkoitus on mielestäni löytää keino irrottaa ja päästää edes hetkeksi irti kahlitsevasta ajatuksellisesta kontrollista. Kyky ottaa vastaan ympäristön lähettämiä impulsseja ja sopeutua näihin muuttuviin tilanteisiin nopeasti edellyttää tekijältä avoimuutta ja valmiutta luottaa hetkeen. On suunnattava energiansa ja kiinnostuksensa ympäristöönsä, sillä se, joka jää tuijottamaan omaa napaansa ja pohtii vain kuumeisesti, antaako onnistuneen vaikutelman ulospäin juuri tällä hetkellä, jää juuri siihen paikalleen. Seisomaan ja tuijottamaan omaa napaansa. Miten suhtautua harjoitteluun tosissaan, mutta ottaa rennosti? Mistä löytää

rohkeus epäonnistua pelotta ja kyky luottaa siihen, että kyllä tilanne johtaa jonnekin, vaikken itse pyrikään ohjailemaan ja hallitsemaan sitä jatkuvasti ja epätoivoisesti? Epäonnistumaan oppiminen ja kyky hyväksyä virheiden väistämättömyys ovat elinehtoja näyttämöllä työskentelevälle. Epäonnistumiseen liittyvä pelko on yksi suurimmista luovuutta rajoittavista tekijöistä. (Leikkonen 2001, 169.) Usein käytetyssä lauseessa “moka on lahja” piilee todellinen viisaus, sillä usein vasta epäonnisen sattuman jälkeen jumiutunut tilanne pääsee uusille raiteille, jolloin tapahtumilla on jälleen mahdollisuus kehittyä aivan uudella tasolla. Suuntaan, josta kukaan ei ollut osannut edes haaveilla etukäteen. “Taiteilija tarvitsee ennen kaikkea kykyä innostua virheistä” (Weston 1999, 21). Mielenkiintoisimmat ja puhuttelevimmat ratkaisut syntyvät usein kummallisten sattumien summana. Epäonnistuminen, jos mikä, on todellinen kummallinen sattuma. Se ei ole virhe.

Ensimmäisten päivien aikana pyrin taustoittamaan tulevaa prosessiamme tanssijoille. Kerroin muun muassa opinnäytetyöni aiheesta, teoksen rakenteesta sekä tarinan lumihiihtalepallon asukkaista. Kävimme läpi jakamieni monisteiden avulla ilmaisutaidon perusteita ja roolin rakentamisen vaiheita myös teoriassa. Lähinnä siis hukutin tanssijani informaatioon ja lukuisiin harjoitteisiin. Jälkikäteen olisi helppo spekuloida, että jos jotain olisi tehty toisin, olisiko lopputulos kenties joiltain osiltaan vastannut paremmin minun tai jonkun muun ennako-odotuksia. Ehkä, mutta en kuitenkaan muuttaisi prosessistamme mitään. Toki tuli tilanteita, läpi koko prosessin, jolloin teki vain mieli hakata päätä seinään ja huutaa. Näkemäni perusteella voisin sanoa, että ainakin osalla tanssijoista oli samankaltaisia tuntemuksia jossain vaiheessa prosessia. Syitä resistanssiin tai eripuraiseen ilmapiiriin saattoivat olla esimerkiksi alhainen epävarmuuden sietokyky, oman mukavuusalueen ulkopuolelle joutuminen, henkilökohtaiset elämäntilanteet, stressi ja väsymys sekä sisäisen motivaation vähäisyys. Toistan, etten muuttaisi prosessistamme mitään. Kaikki “epäonnistuneet” kokeilut, harjoitteet ja hetket ovat antaneet minulle arvokasta tietoa. Kaikki nuo läpikäymämme tilanteet ovat auttaneet minua kehittymään esittävien taiteiden alalla työskentelevänä ammattilaisena. Ne ovat saaneet minut myös ymmärtämään paremmin alan haasteita ja mahdollisuuksia. Tiettyjen tilanteiden tai ilmiöiden läpikäyminen on myös antanut minulle valmiuksia jaksaa tässä ammatissa paremmin. Esimerkiksi työryhmän resistanssvaihe ei ole suoranainen henkilökohtainen hyökkäys minua kohtaan. Se kertoo enemmän siitä, että on tultu jonkun mukavuusalueen rajoille ja se tuntuu ikävältä. Oma paha olo, jonka syytä ei oikein ymmärrä, on vain pakko purkaa ja usein kohteena ovat lähimpänä olevat ihmiset. Luonnollisesti kaikki nuo hetket ovat myös arvokasta tietoa tätä opinnäytetyötäni varten. Ne hetket

mahdollistivat sen, että tällä tutkimuksellani on sisältöä, joka ei ole yksiulotteista vaan monisäikeistä ja todellista.

Ajan myötä ymmärsin, että alun valtava info- ja harjoitemyrsky johtivat käytännössä vain siihen, että olimme ikään kuin kiihdyttäneet tiettyjen alkuvaiheiden läpi. Ja juuri sen pienen hurrikaanin seurauksena osa tanssijoista todella kykeni käsittämättömän nopeasti pääsemään sisälle teokseen ja työskentelytapamme. Ja vain siitä syystä heillä oli aikaa kehittyä ja kehittää roolityöskentelyään, ja tuoda lopulta näyttämölle elävä ja puhutteleva hahmo.

Kun leikimme *Muiston pysyvyyttä*

Nostan esimerkiksi "epäonnistuneista" kokeiluista erään alkuvaiheen harjoitteen. Heijastin seinälle erilaisia, kuuluisiakin, taidemaalauksia, kuten Hugo Simbergin *Haavoittunut enkeli* (1903), Salvador Dalin *Muiston pysyvyys* (1931) ja olipa joukossa maailman vanhimpina kuvina pidetty Lascaux'n luolamaalauskin. Tanssijoiden tehtävänä oli siirtää kokemansa maalauksen tunnelma ja tuntu, tapahtuma tai sanoma keholliseksi improvisoiduksi liikkeeksi tai olemukseksi. Harjoite oli jokseenkin katastrofi eikä ottanut juurikaan tuulta alleen. Muutama yritti, suurin osa lamaantui syystä tai toisesta, eikä harjoite varsinaisesti koskaan päässyt kohti tavoittelemaani funktiota. Syytkin siihen ovat kirkastuneet minulle myöhemmin. Harjoitteen jälkeen keskustelimme työryhmän kanssa ja mielipiteiden kirjo hämmensi minut. Eräs tanssija kertoi, että nähdessään tutun ja itselle tärkeän maalauksen hän oli kokenut liikkumisen vaikeaksi, koska olisi vain halunnut katsoa kuvaa. Toinen tanssija puolestaan kertoi, että koska hän ei tunne kuvataiteita mitkään maalaukset eivät synnytä tai herätä hänessä minkäänlaisia tunteita tai ajatuksia. He siis molemmat lamaantuivat kuvien edessä, joskin vastakkaisista syistä. Itse olin kummissani, koska kuvat ovat aina puhutelleet minua edes jollain tavalla, tai olen saanut ne puhumaan minulle niin halutessani.

Edelleen olen sitä mieltä, että kuva voi toimia liikkeen lähtökohtana. Yksi kuva voi kertoa enemmän kuin tuhat sanaa, kuten vanhassa sanonnassa todetaan. Kuvaa täytyy mielestäni vain uskaltaa tutkailla ja tulkita rohkeasti, epäkonventionaalisistakin näkökulmista. Jälkikäteen, saatuaani etäisyyttä tilanteeseen, olen oivaltanut, että harjoite osui sellaiseen vaiheeseen prosessissamme, että suurin osa tanssijoista ei ollut valmis kohtaamaan sitä. Valtava hämmennys, ahdistus ja turhautuminen alkoi näkyä joissakin tanssijoissa, ja jokaisen omat defenssit alkoivat toimia tukien uudenlaisten ajatusten torjumista, kun oman mukavuusalueen

reunat alkoivat tulla vastaan. Tuona samaisena päivänä nimittäin pyysin tanssijoita vastaamaan ensimmäiseen lyhyeen kyselyyn, jossa he saivat kertoa omista tuntemuksistaan ja ajatuksistaan liittyen muun muassa ilmaisutaitoon ja sen harjoitteluun. Eräs tanssija kirjoitti näin: "En ole näyttelijä, enkä olen saanut alan koulutusta, joten en tiedä." Toinen puolestaan kuvaili sen hetkistä olotilaansa seuraavasti: "En pääse itseni kanssa sellaiseen mielentilaan, että antaisin vain mennä." Muutamista tanssijoista alkoi huokua suuri tarve tehdä harjoitteet oikein, ymmärtää ne ja onnistua jatkuvasti, miellyttää minua ja muita. Ilmaisutaidonharjoitteet eivät ole mitenkään yksiselitteisiä oikein-väärin -mittarilla mitattavissa olevia testejä. Ne ovat pääsääntöisesti leikkiä, jonka tärkeimpänä tavoitteena on epäonnistumaan oppiminen.

Leikki on teatterin, sekä ylipäätään ilmaisun harjoittamisen ja tekemisen, lähtökohta. Lisäksi on muistettava, että leikki itsessään kuuluu ihmisyyteen ja ihmistä voisikin pitää leikkivänä eläimenä. (Leikkonen 2011, 169; Severikangas 2000, 11.) Sanomme, että leikkivä lapsi on terve. Entäpä leikkivä aikuinen? Lapset uskaltavat kuin luonnostaan tutkia, kokeilla, kerta toisensa jälkeen yrittää ja erehtyäkin vailla nolaamisen pelkoa tai syyllisyydentuntoa omista leikeistään. Kun aikuinen kykenee tähän samaan, puhumme luovasta yksilöstä. (Uusikylä 2004, 183.) Tuula Severikankaan mukaan luovuus kysyy aina rohkeutta, kykyä sietää ja hyväksyä epävarmuuden tilaa sekä muutosta. Pahimpina luovuuden esteinä hänen mukaansa pidetään stressiä, pakkoa, riittämättömyyden tunnetta, vihaa ja nimenomaan epäonnistumisen pelkoa. (Severikangas 2000, 8, 46.) "Jos ihminen pelkää ottaa riskejä, hän näkee vain esteitä. Useimmiten pahimmat esteet luovuudelle ovatkin ihmisen omassa mielessä, alitajunnassa" (Severikangas 2000, 8). Niin leikissä kuin näyttämölläkin toimitaan kvasirealiteetissa, ei todellisessa maailmassa. Todellisuus ei rajoita leikkiä eikä näyttämöllä eletävää elämää, joten tähän kuviteltuun toimintaan liittyy aina ripaus taianomaisuutta. (Bowell 2006, 66; Hännikäinen 1992, 15.) Samaa taikaa koetaan roolityön prosessissa, kun roolihenkilön toiseus kohdataan omassa kehossa. Helena Kallio (2002, 191) muistuttaakin roolityön tekijän tietävän, ettei hän "oikeasti" ole se, joksi tekeytyy, mutta toiminnan taianomaisen luonteen vuoksi nämä henkiin herätetyt, kuvitelmin luodut, henkilöt tulevat osaksi näyttämön todellisuutta. Leikillä ja teatterilla on vielä yksi keskeinen yhtäläisyys. Filosofin Walter Benjamin on painottanut, että leikin ydin löytyy toistosta. Leikki ja sen tapahtumat toistetaan kerta toisensa jälkeen aina yhtä todellisina. (Numminen 2011b, 28.) Näin tulisi tapahtua myös näyttämöllä. "Teatterissa toistetaan ja tutkitaan sitä, mikä ei suostu kuolemaan, mikä palaa, mikä jää jäljelle" (Numminen 2011b, 28).

Mutta uskon yhä siihen, että kuvataide voisi innoittaa vaikkapa luomaan kokonaisen teoksen tai sen maailman ja tapahtumaympäristön. Näin eräältä tanssijalta sellaisen kehollisen tulkinnan Dalin *Muiston pysyvyydestä*, että tuo tanssisalin lattialle valuva keho piirtyi edelleenkin verkkokalvolleni käsittämättömän kiehtovana ja selittämättömänä, aivan kuten inspiraation lähteensä. Tämän huomion lisäksi, koko kuvailemani "katastrofin" lopputulema oli tärkeä. Se herätti keskustelua, vahvoja mielipiteitä ja tunteita saaden siten muutamat tanssijat pohtimaan ja ajattelemaan asioita hyvinkin syvällisesti. He olivat valmiita haastamaan itseään ja raivaamaan tiensä tutun ja turvallisen ulkopuolelle, jotta löytäisivät jotain uutta itsestään. Heissä syttyi ja leimahti sisäisen motivaation liekki.

Minun mielestäni ilmaisun taitoa ei voi yksiselitteisesti opettaa. Ilmaisutaitoa voi oppia ja harjoitella, mutta opettaja ei kykene antamaan valmiita vastauksia, valmista taitoa, kenellekään. Ilmaisutaidon opettaminen on impulssien antoa, ajatusten herättelyä, kokemusten ja tuntujen havainnointiin ohjaamista. Sen opettelu on etsimistä, hukkaamista ja löytämistä. Se on jatkuvaa työstämistä omassa sisäisessä ja ulkoisessa maailmassa sekä suhteessa toisiin. Ei ole oikeaa ja väärää. Oma *oikea* paljastuu vain ajan myötä ja ainoat vihjeet sen läsnäolosta on mahdollista saada ohjaajan palautteesta. Ohjaajan palautteen laadun yhdistäminen omiin sen hetkisiin sisäisiin tuntemuksiinsa voi auttaa esiintyjää hahmottamaan omaa näyttämöllistä ilmaisuaan ja olemustaan paremmin. Näiden kokemusten myötä on joka kerta vähän viisaampi ja valmiimpi mukautumaan sen hetkiseen tilanteeseen ja tuon tilanteen tarpeisiin. Vain tekemällä oppii. Epäonnistumiset opettavat, ja ennen kaikkea on ymmärrettävä, että jokaisen on kuljettava oma tiensä. Valitettavasti ei ole valtatieä saati bussia, jonka kyytiin vain hypätä ja vaivatta omaksua ilmaisun taidon ja näyttämöllisyyden erityispiirteet. Kuvaisin matkaa pikemminkin metsäpoluksi haastavassa ja ennalta-arvaamattomassa maastossa. Kartasta voi olla apua ja kompassikaan ei ole pahitteeksi, mutta lopulta jokainen päättää itse, mihin suuntaan risteyksestä jatkaa, tai kuinka usein pysähtyy lepäämään. Jokainen päättää itse myös sen, kääntyykö ensimmäisen esteen jälkeen takaisin tai lähtekö ylipäätään edes yrittämään.

3.1.2 Keskikohta

Liikemateriaalin työstäminen

Koreografilähtöinen liikkeen tuottamistapa (ks. 3.2.3 Liikkeen sisällä on...) oli tietoinen ja harkittu valintani. Liikemateriaalin tuottaminen yhdessä tanssijoiden kanssa olisi tuonut prosessiimme vielä yhden aikaa vaativan elementin lisää, joten koin valmiin liikemateriaalin kanssa työskentelyn jättävän enemmän aikaa varsinaiseen päätehtävään eli roolityöskentelyyn. On myös hyvin yleistä, että tanssija työskentelee nimenomaan koreografian luoman liikemateriaalin parissa. Toki tässäkin produktiossa loimme pieniä liikeosioita yhdessä tanssijoiden kanssa. Nämä kohdat tapahtuivat poikkeuksetta parikontaktissa. Usein annoin tanssijoille motiivin, suhteen toisiinsa, laadullisen elementin tai liikeaihion, josta he työstivät parinsa kanssa improvisoiden liikeosion. Annoin palautetta tanssijoille erityisesti sisällön välittymisestä, jonka pohjalta liikeosiota työstettiin eteenpäin. Varsinaiseen teokseen jätettiin näihin kohtiin aina pieni liikkumavaraa ja tila liikkeelliselle improvisaatiolle.

Esimerkkinä pelkän sanallisen ohjeistuksen perusteella luoduista liikeosioista toimii musiikiton kahden tanssijan välinen kohtaaminen teoksen puolivaiheilla. Siinä toinen tanssija yrittää estää toista lähtemästä. Teokseen päätyneet liikeosiot syntyivät lopulta yhdistämällä kaksi eri harjoitetta. Ensimmäinen teimme liikekokeilun, joka perustui yksinkertaisesti painon antamiseen ja ottamiseen. Miten tukeutua toiseen ja siirtää painoa nojasta vetoon saumattomasti? Muutaman päivän kuluttua teimme fyysisyyttä ja tunnetta yhdistävän ilmaisutaidonharjoituksen: ”Mä tulen” (Leikkonen 2001, 180–181). Siinä kaksi suurin piirtein samankokoista henkilöä (A ja B) nojaavat toisiinsa solisluit vastakkain. B saa asettaa kätensä A:n lantion päälle, suoliluiden päälle. A:n repliikki on: ”Mä tuun sinne”, johon B aina vastaa: ”Etkä tuu.” Ennen harjoitetta A ja B valitsevat itse sisäisen motiivinsa, syyn, jonka perusteella he toimivat. Molemmat yrittävät kulkea kaikin voimin vastakkaisiin suuntiin ja saada tahtonsa läpi. Tarkoituksena on kannustaa A ja B ylittämään fyysinen väsymyskynnys, sillä usein vasta sen ylittyä alkaa syntyä harjoituksen kannalta merkittävää ilmaisua ja pyrkimystä. Harjoituksen kesto riippuu henkilöiden fyysisestä kunnosta, ja opettaja antaa luvan harjoituksen päättymiseen. Tilanteen jälkeen on hyvä välittömästi purkaa mahdolliset aggressiot ja koskettaa paria ystävällisesti vaikkapa halaamalla. Harjoite on syytä tehdä molemmissa rooleissa.

Koreografilähtöisestä liikkeen tuottamistavasta huolimatta pyrimme liikkeen toteutuksessa *tanssijakeskeisyyteen*. Tällä tarkoitan liikkeen ytimen eli sisällön konstruoimista tanssijan kehoon. Tanssijasta riippuen tämä pyrkimyksemme onnistui erinomaisesti tai jäi kesken. Uskon, että syy tähän löytyy esimerkiksi tanssijoiden aiemmista tottumuksista toisenlaiseen työskentelytapaan ja sen pohjalta syntyneisiin ennakoasenteisiin. Palaan tähän pääluvussa neljä. Seuraavista loppukyselyn kommentteista voi aistia kolmen eri tanssijan mielipiteitä työskentelytavastamme.

Työstimme liikettä yleensä ensin opettajajohtoisesti siten, että opettaja näytti esim. sarjan, joka opeteltiin ja sitten sen sai istuttaa omaan kehoonsa. Minulle tällainen työtapa sopi vallan mainiosti, sillä ymmärsin mielestäni sen, mitä opettaja tarkoitti sillä, että tekee liikkeestä omanlaisensa unohtamatta kuitenkaan alkuperäistä tarkoitusta.

Pidin siitä, että liikemateriaali teokseen tuli suurimmaksi osaksi sinulta itseltä. Itse koen monesti tanssijana erittäin raskaaksi, jos koreografi toivoo, että kaikki liikemateriaali tulisi tanssijoilta. Koin silti, että sain toteuttaa liikkeet oman kehoni kautta ja tarvittaessa muokata niistä hahmolleni sopivia.

Jos koreografi on yksin tehnyt koreografian, (tanssijan tehtävä on) ottaa se ja etsiä koreografin keho omaan kehoonsa siinä määrin kun koreografi toivoo.

Ehdottamisen kulttuuri

Roolihenkilö luotiin erilaisten aistien kautta välitettyjen impulssien pohjalta. Alaluvussa 3.2 kerron käyttämistämme tanssijan roolityön impulsseista, joihin kuului muun muassa roolihenkilölle kuuluvia esineitä sisältävä kirjekuori. Alusta asti painotin tanssijoilleni, että roolihenkilö pitää saada integroitua tanssijan omaan kehoon mahdollisimman nopeasti. Ihanteellisinta minusta olisi, jos liikemateriaalin kykenisi opettelemaan roolihenkilönään. Tällöin mielestäni liikkeeseen sisäänrakennetut merkitykset nousisivat automaattisesti myös tanssijalle tärkeään asemaan pelkän liikkeen ulkoisen muodon sijaan. Eräs tanssija tiivistä ajatuksiaan eräällä tunnilla jokseenkin näin: "Roolihenkilön täytyy näkyä kaikessa mitä teet lavalla. Kävelyssä, asennoissa ja jopa siinä miten katsoo." Tähän toinen tanssija lisäsi: "Liikkeitä ei voi tehdä samoin, koska meillä on eri roolit. Siis vaikka tämä on koreografia." Näistä lauseista välittyä mielestäni hienosti työskentelymuotomme ominaispiirteet.

Liikemateriaalia harjoitellessamme jatkoimme myös ilmaisutaidon perusharjoitteiden tekemistä. Eräässä harjoitteessa pyysin tanssijoita kävelemään tilassa roolihenkilönään. Pyysin heitä tutustumaan tilaan: Kuvitelkaa ja kuvittakaa matkaanne ja ympäristöänne samalla, kun kävelette siinä. Pyysin heitä pohtimaan vastauksia kysymyksiin: Missä olet? Minne olet menossa? Mistä

olet tulossa? Onko tilassa muita? Mitä sinä tahdot? Miltä sinusta tuntuu juuri nyt? Tällä tavoin jokainen tanssija loi roolihenkilölleen oman maailman kaikille henkilöille yhteisen näyttämön ajatuksellisen tilajaon (ks. 3.2.1 Tilan hahmottaminen paikkana) päälle. Tanssijoiden ei tarvinnut kertoa minulle tai toisilleen missään vaiheessa paikasta, jonka he olivat luoneet roolihenkilölleen. Tämä harjoite oli puhtaasti tanssijoita varten ja avuksi heille roolihenkilön luomisessa ja näyttämöllä roolihenkilönä olemisessa. Kyse on *olosuhteiden luomisesta*. Harjoittelemisen tarkoitus on luoda näyttämölle sellaiset olosuhteet, joissa ilmaiseminen, vuorovaikutus ja reagointi mahdollistuvat myös esitystilanteessa. Ohjaajan tehtävä on luoda sellaiset olosuhteet, joista näyttelijä inspiroituu löytämään rooliaan ja teoksen kokonaisuuden kannalta merkittäviä ratkaisuja ilman ohjaajaakin (Helavuori & Korhonen 2008, 76, 226). Pyrkimys itseohjautuvuuteen ja vastuun ottamiseen omasta oppimisestaan ja toiminnastaan on nykyään tavoiteltua muuallakin kuin teatterin piirissä. Opettaja muovautuu ohjaajaksi ja tukihenkilöksi, joka pyrkii tukemaan jokaista oppijaa juuri tämän kohtaamisissa haasteissa. Itseohjautuvuuteen pyrkiminen ei kuitenkaan ole mahdollista ilman oppijan omaa sisäistä motivaatiota ja vastuun ottamista omasta oppimisestaan. (Vuorinen 2009, 110.)

Pyrkimys vuorovaikutteisuuteen, dialogisuuteen, korostui työskentelyssämme. Ehdottamisen kulttuuri kuuluu näyttämötyöskentelyyn. Niin näyttelijä kuin tanssijakin tarjoaa ohjaajalle ilmaisua (siis toimintaa), jonka ohjaaja joko hyväksyy tai pyrkii kehittämään sitä ohjaamalla ilmaisua johonkin toiseen suuntaan. Jos esiintyjä ei tarjoa mitään, ei häntä voi ohjata. Hänet voi kenties saada liikkumaan marionetin lailla, mutta eikö silloin olisi kustannustehokkaampaa hankkia vain robotteja, ei inhimillisiä ihmisiä, näyttämölle oleilemaan. On huomattava, että ehdottaminen ei myöskään ole itsetarkoitus. Ehdottaminen ei tarkoita, että esiintyjän olisi tarjottava kaikki mahdollinen maan ja taivaan väliltä. Tarjottava ilmaisu on aina sidoksissa käsiteltävään kohtaukseen, sen henkilöihin ja koko teoksen maailmaan. Judith Weston (1999, 25–27) kirjoittaa, että näyttelijäntyö on antautumista niille kuvitelluille hetkille, joita teoksessa eletään. Näyttelijällä on vastuu, ja samalla oikeus, luoda uskottavaa käyttäytymistä ohjausta ja käsikirjoitusta seuraten. Ohjaajan tärkein tehtävä on vuorostaan huolehtia kokonaisuudesta ja sisällön välittymisestä. Hän ohjaa näyttelijää, jotta tämän teot ja reaktiot toisten tekoihin kuljettaisivat tapahtumia eteenpäin. Näyttelijä ja ohjaaja eivät voi tehdä toistensa töitä, vaan on kyettävä vuorovaikutteisuuteen, joka edellyttää toteutuakseen molemminpuolista kunnioitusta ja luottamusta. Parhaimmillaan ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö saa ilmaisun, roolihenkilön ja lopulta koko teoksen nousemaan uudelle tasolle. Kun sekä ohjaaja että näyttelijä tekevät yhdessä parhaansa, syntyy jotain sellaista, johon

kumpikaan ei yksin olisi pystynyt. Joskus toisen on luovuttava omista ajatuksistaan ja visioistaan teoksen kokonaisuuden vuoksi, mutta tyytymisestä siinä ei ole kyse. Weston kuvaakin osuvasti, että yhteistyön tuloksena ei synny kompromissia, vaan pikemminkin synteesi.

Energia ja karisma

Erilaisilla liikeimprovisaatioharjoitteilla pyrittiin joko kehittämään tanssijan näyttämöllisiä ominaisuuksia tai hakemaan teoksen teemojen sisäisten tuntujen fyysistämistä kehollisiksi tuntemuksiksi. Erään liikettä tutkivan improvisaation jälkeisessä kyselyssä ja keskustelussa paljastui mielenkiintoinen, joskin odotettavissa ollut piirre. Lyhyesti mainittakoon, että ohjeistus improvisaation aikana kulki seuraavien osioiden kautta: “herättele kehoasi kevyin ja pyörivin liikkein, kahdeksikko muotona kehossasi ja kinesfäärissäsi sekä viimeisenä vaiheena ajatus siitä, että olet kuplassa, jonka pienistä koloista yrität pois (kuitenkaan pääsemättä).” Olin itse mukana liikkumassa pitkän aikaa, kunnes loppuvaiheessa alkoi tanssijoiden olemuksessa ja tekemisessä olla niin mittavia eroja, etten malttanut enää tehdä itse. Halusin jäädä pohtimaan ja aistimaan näkemiäni kehoja, niiden näennäistä samankaltaisuutta ja valtavaa sisäistä eroa.

Esitin neljälle paikalla olleelle tanssijalle improvisaation jälkeen kysymyksiä, joihin he vastasivat kirjallisesti. Tämän jälkeen purimme harjoitteen myös keskustelemalla. Eräs kysymys kuului: *“Koitko olevasi kiinnostava?”*

Tanssija 1 *“En ajatellut asiaa tai ehkä vähän ja en tiedä, tunsin oloni kiinnostuneeksi.”*

Tanssija 2 *“Välillä yritin, mutta en pitänyt sitä tärkeänä. En. Itselleni olin.”*

Tanssija 3 *“Koin, itselleni. En tiedä muista. Sitten kun Elena meni “yleisöksi” aloin miettimään että pitääkö esiintyä.”*

Tanssija 4 *“En.”* (Tanssija 4 vastasi edelliseen kysymykseen “Mitä ajattelit?” näin: *“Ajattelin ohjeita ja sitä miksi se tuntui tai että miksi olisin halunnut vastustaa. Pääsin mukaan maailmaan, mutta aina palasin ajatukseen näkeekö Elena sen.”*)

Kun kysyin, *“Mitä olisit voinut tehdä toisin?”* tanssijat vastasivat:

Tanssija 1 *“Olla enemmän jotain vaikka en koe sitä tarpeelliseksi.”*

Tanssija 2 *“Olla enemmän itsessä sisällä.”*

Tanssija 3 *“Ajatella enemmän sitä kuplaa.”*

Tanssija 4 *“Pyrkiä mielenkiintoisuuteen. Että ulospäin olisin ollut yhtä kiinnostava, kuin itsellä oli tunne.”*

Kaikista vastauksista siis heijastuu jonkinlainen tarve olla kiinnostava ulospäin ja muille. Erojakin kuitenkin on luettavissa. Herää kysymys, onko tarve ulkoiseen kiinnostavuuteen toisin sanoen halua täyttää ulkoiset odotukset ja miellyttää muita? Ja kenen odotuksista on lopulta kyse – vain omistako odotuksistamme? Löytyykö syyt tähän henkilökohtaisista riittämättömyyden tunteista vai onko meidät opetettu tanssinmaailmassa ainaiseen saavuttamattoman täydellisyyden tavoitteluun? Hätkähdyttävimpänä ajatuksena mieleeni nousee, onko tämä täydellisyyteen pyrkimisen kirous ujuttautunut kehollisesta muodosta jo kokemuksiinkin? Koenko nyt oikein? Koenko täydellisesti? Eräs lause kalvaa mieltäni. Valitettavan monen suun kautta kulkeneena kuulin erään tanssijani pohtineen, ettei hän tiedä, onko hän tarpeeksi masentunut ja sen myötä huonoryhtinen eräässä teoksen kohdassa. Tällainen ajattelutapa kuvastaa mielestäni kyvyttömyyttä kokea tanssia, herkistyä kehonsa tuntemuksille ja liikkeen sisällön kokemiselle. Jos tanssijalle tutuin tapa toimia on pelkkä kehon ulkoisten muotojen jäljitteleminen, on hänen toki hyvin vaikeaa kehollisesti ilmaista luovuttamisen ja epätoivon tunteita oman sisäisen tuntemuksensa kautta. Jaana Parviainen (2006, 222) nostaa esille Ervi Sirénin ajatuksen, jonka mukaan tanssijat, jotka keskittyvät liiaksi vain tanssin suorittamiseen ja liikesarjojen rationaaliseen muistamiseen menettävät kyvyn liikkeessä olemiseen – asumiseen.

Harjoituksen edetessä minun oli yksinkertaisesti pakko siirtyä katsomon puolelle, koska kaksi tanssijaa (1 ja 2) veivät minulta halun olla kiinnostunut vain omasta liikkeestäni. He pakottivat katsomaan itseään. Ja jälkikeskustelun ja kyselyn perusteella he olivat vähiten ajatelleet omaa kiinnostavuuttaan ulospäin. Tosin, he molemmat kertoivat olleensa äärimmäisen kiinnostuneita itsestään koko ajan ja kokeneet tehtävän juuri siksi mielenkiintoiseksi. He todella olivat siis kyenneet sulkemaan ulkoisen maailman häiriötekijät mielestään ja pystyivät tarjoamaan täyden läsnäolonsa tähän omaan tutkimushetkeensä. Ulospäin “kiinnostavuuden taso” näkyi myös selkeänä energiatason erona. Tanssijoiden 1 ja 2 koko kinesfääri ikään kuin hehkui. He tekivät toiminnallaan ja olemuksellaan ympäröivän tilansakin, ilman, konkreettiseksi. Itse koin myös tilanteessa, että heidän energiansa nimenomaan hehkui heistä ulospäin. Se ei ollut suoraa yleisölle kohdistettua enface-tykitystä sisältä ulospäin. Tanssijan sisällä ollut energiamäärä oli niin valtava, ettei se voinut kuin laajeta lähiympäristöön.

Kaikkien tanssijoiden tuottama liikemateriaali oli pitkälti samannäköistä. Toki persoonallisuudet välittyivät tyyliä liikkuu ja osittain myös liikemateriaalin laadussa, mutta liikkeelliset muodot, eivät herättäneet kiinnostustani siinä hetkessä. Erot tanssijoiden välillä johtuivat mielestäni nimenomaan sisäisistä eroista. Tanssijoista 3 ja 4 oli aistittavissa ja suoranaisesti nähtävissä ajoittainen tarve olla kiinnostava minulle. Minulle, koska olin tilanteen ainoa katsoja ja lisäksi tietynlaisessa auktoriteettiasemassa. Eniten se paljastui suorina, tarkkailevina katseina minun suuntaani, jotka halusivat varmistella, että näenhän minä nyt, mitä he tekevät. Lisäksi heidän energiansa tuntui hajoavan ympäristöön. He eivät hehkuneet sisältä. He keskittyivät olemaan kiinnostavia sen sijaan, että olisivat vain toimineet tehtävänannon mukaisesti ja tulleet kiinnostaviksi. Kiinnostavuus näyttämöllä on mysteeri. Puhutaan luontaisesta karismasta ja vetovoimasta. Asioista, joiden kanssa on sattunut syntymään, sillä karismaahan ei kuulemani mukaan voi opetella. Mutta entä jos karismassa onkin vain kyse tietyn tyyppisen energiatason hyödyntämisestä. Eikö sitä muka voisi kehittää itsessään?

Mamet kirjoittaa: "Ihminen, jonka huomio suuntautuu ulospäin tulee vaihtelevaksi ja kiinnostavaksi. Ihminen, joka yrittää olla vaihteleva ja kiinnostava on eloton ja liikkumaton" (1999, 119). Jälkimmäisen lauseen allekirjoitan näkemänikin perusteella täysin. Ensimmäiseen haluan lisätä oman huomioni. Mametin (1999, 119) mukaan huomion sisäänpäin suuntaaminen on vain yksi itseensä käpertymisen muoto, jota on hyvin ikävyyttävää seurata ulkopuolelta. Olen osittain samaa mieltä, mutta kuten aiemmin kuvasin näkemääni hehkua, uskon, että suuntaamalla energiansa niin voimakkaana sisäänpäin, että energian on paettava ulos mahtuakseen jonnekin, syntyy ihmisen ympärille tämä kiehtova hehku. Energiakupla. Täytetty kinesfääri. Stanislavski puhuu paljon kehon plastisuudesta ja kuvaa näin tanssijoita, jotka ovat päässeet tanssissaan asentojen ja eleiden taakse, itse sisältöön ja ytimeen:

Jos he kuulostelisivat tarkasti aistimuksiaan, he tunsivat itsessään energian, joka pulppuaa syvistä salaisista lähteistä, suoraan sydäimestä. Se kulkee läpi koko ruumiin, mutta ei tyhjänä vaan täynnä emootiota, haluja ja tehtäviä, jotka sysäävät energiaa sisäistä linjaa pitkin kiihottaakseen luovaa toimintaa. (Stanislavski 2011, 469.)

Myöhemmin Stanislavski (2011, 468–471) vielä muistuttaa, että energia ei kulje ainoastaan sisällämme, vaan suuntautuu myös ulkopuolellemme.

Ajatteleva ihminen on mielenkiintoinen. Tunteva ihminen on kiinnostava. Ajoittain olisi helppoa vain vetäytyä itseensä piiloon, käpertyä ja velloa päänsä ja oman kehonsa sisällä. Terapisoita

itseään. Näyttämöllisyyteen, esittävään taiteeseen, kuuluu katsomisen elementti. Esiintyjä antaa luvan katsoa itseään. Hän avaa tilanteen ympärilleen tiedostaen tai tiedostamatta. Kun katsojalla on lupa katsoa, hänellä on myös mahdollisuus nähdä. Näköyhteyteen kytkeytyy mahdollisuus kokea kinesteettistä empatiaa. Esimerkiksi samaistumisen tunteet ja katharsis mahdollistuvat, kun näyttämön ja katsomon välillä vallitsee kaksisuuntainen yhteys. Harjoitteen aikana tanssijat 1 ja 2 kiinnostuivat itsestään ja omasta energiastaan. He uppoutuivat tehtävänantoon ja kokivat sen toteuttamisen itselleen kiinnostavaksi. Olet kiinnostava, vain jos itekin olet kiinnostunut. Keskittymistä ei voi pakottaa, joten näyttämöllä on toimittava niin, että itse kiinnostuu teoistaan. Kun olet kiinnostunut toimistasi, myös keskittyminen on taattua. (Mamet 1999, 120–122.) Tilanteen ylläpitämisen ja läsnäolon kannalta keskittyminen on olennaista. Samaan aikaan tanssijat 1 ja 2 avasivat tilanteen myös ulospäin, sallivat katsotuksi tulemisen. Avautuminen saattoi olla jopa tiedostamatonta, mikäli näyttämöllinen taju oli tanssijoilla niin sisäänrakennettua.

Tanssi on toimintaa, jossa artikuloidaan *energiaa* (Lehmann 2009, 341). Energian käyttö ja sen tietoinen säätely luovat liikkeelle rytmin. Ilman rytmiä liike lakkaa olemasta ja jäljelle jää vain sumua. Rytmii on ajan jakautumista tai ajan näkemistä liikkeessä. Liikkeen rytmii muodostuu tanssijan energiankäytön suhteesta painovoiman vaikutukseen. Liikkeen rytmii ja siten myös sen välittämä merkitys muuttuu riippuen siitä, valitseeko tanssija vaikkapa painovoimalle antautumisen vai sen vastustamisen. Energia ja sen määrä vaikuttaa siis suoraan sekä liikkeen ulkoiseen ilmenemismuotoon että sisäisen merkityksen rakentumiseen.

3.1.3 Loppu

Läsnäolo

Fyysinen ja henkinen läsnäolo harjoituksissa, aivan kuten näyttämölläkin, on merkittävässä asemassa ajatellen työskentelyn laatua ja hyvän ilmapiirin kehittymistä. Fyysisellä läsnäololla tarkoitan konkreettista paikalla olemista, joskin fyysinen läsnäolo ilman henkisestä läsnäoloa voi joskus olla jopa problemaattisempi tilanne kuin konkreettinen poissaolo. Henkinen läsnäolo, eli läsnäolo, on aina psyykkistä toimintaa. Se on sisältä kumpuava asenne ja tietoinen valinta virittäytyä käsillä olevaan hetkeen. Läsnäolonsa tarjoaminen toiselle on osoitus kunnioituksesta ja arvostuksesta toista ihmistä kohtaan. Molemmiin puolinen läsnäolo tuntuu innostavalta, luottamukselliselta ja voimakkaasti yhdistävältä. (Dunderfelt 2001, 55–56, 59.) Onnistunut, koskettava tai puhutteleva näyttämötyöskentely vaatii esiintyjältä läsnäoloa. Läsnäoloa voi harjoitella jatkuvasti arkipäivän vuorovaikutustilanteissa (Dunderfelt 2001, 55). Myös

ilmaisutaidon harjoitteissa, jotka perustuvat useimmiten vuorovaikutukselle, voi kehittää läsnäoloaan niin ihmisenä kuin esiintyjänäkin.

Läsnäolon ja vuorovaikutuksellisuuden lisäksi keskityimme harjoitteissa kehittämään havainnointi- ja reagointikykyämme, toisen ja itsen kuuntelemista sekä hyväksymistä. Lisäksi harjoitteissa opeteltiin tilan antamista ja ottamista. Suurin osa tekemistämme harjoitteista liittyi itse teokseen siis välillisesti. Luotin siihen, että siirtovaikutusta ehtisi tapahtua ja tanssijat kykenisivät hyödyntämään tietoisesti tai tiedostamatta kaikkea prosessin aikana kehossaan ja mielessään kokemaansa. Harjoitteiden lisäksi keskustelimme myös paljon niin teoksesta ja sen roolihenkilöistä kuin ilmaisusta yleensäkin. Mia Pätsi (2010, 107) nostaa esille Eugenio Barban korostaman ymmärryksen merkityksen osana työskentelyä. Barban mielestä näyttelijän on tärkeä kokeilla ja kokea erilaisia työskentelytapoja ja pyrkiä niiden ominaispiirteiden ja ytimen ymmärrykseen. Vasta ymmärtämisen myötä, näyttelijä pystyy oppimaan eri työskentelytapojen, eli tekniikoiden, ytimen. Pätsin (2010, 101) mukaan myös Jerzy Grotowski korosti näyttelijän oman ymmärryksen merkitystä. Grotowskin mielestä ulkoapäin saadulla ohjauksella on paljon vähäisempi merkitys kuin näyttelijän omalla oivalluksella. Itseohjautuvuuteen pyrkiminen ymmärryksen ja suotuisien olosuhteiden kautta on siis tavoiteltavaa. Ja siihen minäkin osaltani halusin pyrkiä tämän prosessin aikana. Läpi prosessin pyrin ohjaajana saamaan tanssijat ehdottamaan itse roolihenkilölleen soveltuvaa toimintaa, ilmaisua. Koen, että tanssijan kehosta syntynyt toimintaratkaisu johonkin roolihenkilön kohtaamaan muutokseen tai tilanteeseen on aina paljon luontevampaa ja siten uskottavampaa kuin ulkopuolelta valmiiksi pureskeltuna annettu reaktio. Tämä ideani toistuu myös käyttämässäni tanssijakeskeisessä työskentelytavassa.

Tilan antaminen on kokemukseni mukaan haastavaa. Näyttämöllä kukaan ei voi yksin pitää kaikkia lankoja omissa käsissään, vaan on luotettava siihen, että muutkin kantavat kortensa yhteiseen kekkoon. Näyttämöllä työskentely on kuin yksi loputon joukkuepeli. Eräs tanssija kommentoi loppukyselyssä tilan antamista seuraavasti: "Koin myös positiivisen ahaa elämyksen yhden harjoitteen sisällä kun (eräs tanssija) oli peliväline ja me muut pelaajia. Se oli mieleton miten se asia vain syntyi. Kun antoi sille tilaa syntyä." "Valtaa, vastuuta ja tilaa on vaikea antaa toiselle, jos ei itse luovu niistä tai niiden kontrolloinnista" (Routarinne 2007, 182). Jokaisella on oma paikkansa, oma roolinsa. Jonkun tehtävä on hävitä, jotta toinen voi voittaa. Jokainen luonnollisesti tietää etukäteen, mitä roolia hän kulloinkin pelaa, mutta samaan aikaan yleisölle syntyvän vaikutelman tulisi olla mahdollisimman spontaani ja vilpitön. "Spontaanisuus on

eräänlainen valmiuden tila, jonka avulla ihmisellä on mahdollista toimia joustavalla tavalla kohtaamisissaan tilanteissa” (Severikangas 2000, 7). Spontaani ilmaisu vaatii taustalleen sen, että arvostamme omia tunteitamme ja reaktioitamme emmekä analysoi ja arvota tekemistämme itse tilanteessa tai ennen sitä. Improvisoinnin sanotaan olevan spontaanisuutta parhaimmillaan, sillä sanat ja teot syntyvät juuri käsillä olevassa hetkessä. (Koponen 2004, 21; Severikangas 2000, 7.) Parhaimmat näyttelijät saavat myös harjoitellut esitykset vaikuttamaan improvisoiduilta, sillä he saavat tilanteet vaikuttamaan niin hetkessä syntyneiltä (Weston 1999, 23). Epäonnistumisen pelon voittaminen on elintärkeää, sillä elämänmakuisessa roolihenkilössä yhdistyy näyttelijän kyky ottaa riskejä ja elää yllätyksen, erehdysten ja pienen vaaran tunteen keskellä (Weston 1999, 73). Kun ilmaisua ohjaa vuorovaikutus stereotyyppisten oletusten tai yksilön oman tahdon sijaan, syntyy reaktiivista, toisten ilmaisuun herkästi ja joustavasti reagoivaa ilmaisua. Solistinen yksinnäytteleminen käy mahdottomaksi, kun rooli rakentuu aidoista reaktioista toisten näyttelijöiden antamiin impulsseihin esitys esitykseltä muuntuvana. (Routarinne 2007, 186, 207; Pätsi 2010, 101.)

Tällaista ilmaisunlaatua mekin tavoittelimme produktion aikana. Maaria Rantasen (2002, 169) mukaan vastavuoroisen ja toimivan kontaktin luominen toiseen henkilöön näyttämöllä on hyvin tärkeää, sillä näyttelijäntyö (esiintyjäntyö) perustuu nimenomaan yhteistyölle. Kontaktin taso ja laatu vaikuttaa esiintyjien työhön niin esitys- kuin harjoitustilanteessakin joko edesauttaen tai heikentäen sitä. Rantanen korostaa, että näyttelijän tehtäviin kuuluu toimivan työtoveruuden rakentaminen henkilökemioista riippumatta. Tehtävän toteuttaminen vaatii toki sosiaalista älykkyyttä, joka on yksilökohtaista.

Elämänkaari

Päämäärämme on tehdä jotakin, ei olla jonkinlaisia.

(Aristoteles 1977, 24.)

Heti kirjekuoret saatuaan, tanssijat kirjasivat ylös ajatuksensa henkilöstä, jolle tavarat heidän mielestään kuuluvat. Tanssijat onnistuivat mielestäni hienosti tiivistämään roolihenkilönsä ydintä jo ensivaikutelman pohjalta. Tämän luomat odotukset kuitenkin jäivät prosessin edetessä osan kohdalta lunastamatta. Eräs tanssija kommentoi roolityötään ja sen vaiheita loppukyselyssä seuraavalla tavalla:

Kun saimme kirjekuoret, aloin luomaan henkilölle tarinaa, motiivit ja halut tarkentuivat tuntitehtävien ja kirjoitustehtävien myötä. Suhde ympäristöön alkoi määrittymään tarkemmaksi sitä mukaa mitä enemmän muiden teoksen hahmojen tarkentuivat. Ajattelin roolia oppituntien lisäksi myös paljon omalla ajallani, sillä halusin kirkastaa itselleni asioita, jotka eivät välttämättä edes näkyneet ulospäin. Mietin enimmäkseen, että miten näyttämöllä tapahtuvat asiat vaikuttavat rooliini ja miten minun hahmoni reagoi muutoksiin ja miten hän muuttuu teoksen edetessä.

Lopullinen roolityö oli polku, jossa oli alku ja loppu ja välillä mutkia matkassa. Välillä tuntui että polku ei vie mihinkään ja välillä se lähti viemään minua niin etten pysynyt itsekään välttämättä perässä.

Lähdimme selkeyttämään ja tarkentamaan roolihenkilöiden esityksen aikana kulkemaa "elämänkaarta" jo roolin työstämisen alkuvaiheessa etsittyjen päämäärien kautta. Ensimmäisenä oli siis vastattava kysymykseen *Mitä roolihenkilö tahtoo?* Vastaus oli pääteltävä annettujen impulssien pohjalta. Jokaisella roolihenkilöllä on päämäärä koko teoksen lisäksi yksittäisissä kohtauksissa. Koska idean näyttelemisen ei ole mahdollista, on päämääräkin havainnollistettava mahdollisimman konkreettiseksi toiminnaksi. Ilmaisuu syntyy tahdosta saavuttaa asetettu päämäärä. (Leikkonen 2001, 190.) Tämä roolihenkilön syvin tahto ja pyrkimykset sen saavuttamiseen pitävät hänet elossa (Bowell & Heap 2001, 56). Koska päämäärä voi toteutua vain muiden esityksessä olevien henkilöiden kautta, on toiminnan tapahduttava heitä kohti tai heistä pois päin. Yhtä kaikki, roolihenkilöllä on oltava suhde toisiinsa. Kun roolihenkilön toiminnalla eli päämäärällä on selkeä suunta, on aika miettiä, miksi ja millä keinoilla kyseinen roolihenkilö tämän päämääränsä aikoo saavuttaa. Motiivi antaa syyn ja oikeutuksen roolihenkilön teoille. Samalla roolihenkilön motiivit kutovat näyttelijälle suojaverkkoa. Toiminta ei ole irrallista vaan selkeää seurausta roolihenkilön luonteesta ja muista toimista. Aristoteleen (1977, 43) sanoin " - - henkilön puhe ja toiminta ovat joko välttämätöntä tai todennäköistä seurausta hänen luonteestaan, samoin kuin tapahtuman tulee seurata toista joko välttämättä tai todennäköisesti." On myös selvitettävä, millaisia esteitä henkilö kohtaa. Jo Aristoteleen mukaan *muutos* on yksi draaman perusedellytys. Roolihenkilön toiminnan suunta muuttuu kun päämäärä saavutetaan tai sen saavuttaminen havaitaan mahdottomaksi. Tätä kutsutaan *käänteeksi*. (Leikkonen 2001, 191.)

Harjoituskauden loppupuolella jaoin tanssijoille valmiin pohjan, johon heistä jokainen hahmotteli oman roolihenkilönsä kaaren. Myös minä hahmottelin jokaisesta henkilöstä kaaren, johon merkittiin henkilön päämäärä eli toiminnan suunta ja muutos (tai muutokset), joita henkilö teoksen aikana koki. Käänteiden kohdat hahmottuivat suhteesta toisiin henkilöihin ja heidän tekoihinsa, musiikkiin sekä liikesarjoihin. Tarkoituksena oli entisestään konkretisoida ja selkeyttää tanssijoille

heidän roolihenkilönsä matkaa teoksessa. Kun tanssijat olivat kirjoittaneet ylös oman käsityksensä henkilön vaiheista, kävimme ne läpi yhdessä koko työryhmän kanssa keskustellen. Tällöin pyrittiin vielä selkeyttämään tanssijoille tiettyjä kohtia sekä konkretisoimaan tekojen motiiveja ja muutosten syitä niin yksittäisen roolihenkilön kuin teoskokonaisuudenkin kannalta. Olin jo aiemmin antanut tanssijoille ohjeeksi miettiä lauseen tai repliikin, jonka voisivat ääneti sanoa itselleen aina muutoskohdassa. Lausemuodossa ajatus on jo konkretisoitunut ja tiivistynyt selkeään muotoon, eikä se ole enää vain epämääräinen tunnetila, johon pitäisi jotenkin ujuttautua sisään. Kun muutos sekä sen syyt ja seuraukset ovat esiintyjälle selkeät, on tapahtumien mahdollista aueta myös katsojalle.

Selvittäessään päämääräänsä, motiivejaan, kohtaamiansa esteitä ja muutoksia, esiintyjän mieli täyttyy lukuisista kysymyksistä: “ - milloin, missä, mistä syystä ja mitä varten - ” (Stanislavski 2011, 128). Kaikki vastaukset näihin avoimiin kysymyksiin löytyy teoksesta, annetuista olosuhteista. Työryhmän tehtävä on löytää vastaukset omiin kysymyksiinsä teoksen sisältä, ja sitä kautta he alkavat hahmottaa roolihenkilönsä elämän ääriviivoja. (Stanislavski 2011, 107, 128.) Aristoteleen lailla myös Stanislavski korosti toiminnan johdonmukaisuutta ja loogisuutta. Vain siten on mahdollista päästä lähelle aitoa totuutta ja uskottavuutta. (Stanislavski 2011, 643, 807, 881.) Jokaisen roolihenkilön oman kaaren lisäksi tarkensimme vielä yhdessä koko teoksen kaarta ja henkilöiden kaarten suhdetta siihen. Teos itsessään samoin kuin mikä tahansa näyttämöesitys on aina *ketjureaktio*. Kaikki vaikuttaa kaikkeen, ja kaikkien on tiedostettava tämä tosiasia. Näyttämöllä on pelattava samaa peliä, samoilla säännöillä, muiden kanssa. Muuten vie myös muilta, ja siten koko teokselta, pohjan toimia johdonmukaisesti.

Samalla tavalla, kun tanssijat kehittyvät teosprosessin edetessä liikemateriaalin hallinnassa, he oppivat myös tuntemaan roolihenkilönsä paremmin. Roolihenkilöt kasvavat ja kehittyvät myös ihmisinä, kun heitä työstetään eteenpäin. Roolihenkilön koko kehityskaari muotoutuu ja selviää, saavuttaako hän lopulta asettamansa päämäärän. Kehotin tanssijoitani tallentamaan kaikki kokemuksensa luomistaan roolihenkilöistä ensikosketuksesta lähtien. Vaikka esiintyjän käsitys roolihenkilöstä kypsyy, mukautuu ja kiteytyy harjoitusprosessin aikana, on lavalle kuitenkin ilta toisensa jälkeen tuotava roolihenkilö, joka seisoo matkansa alkupisteessä tiedottomana siitä, mihin tulee päätyään esityksen aikana. Esiintyjä toki tietää tämän kaiken ja kuljettaa rooliaan esityksen vaiheiden läpi. Näyttelijän on nähtävä rooli kokonaisuudessaan, jotta hän kykenee näyttämään yksittäisten lauseiden tai toimintojen sijaan kokonaisia ajatuksia ja vaiheita. Vaikka kokonaisuus on jaettava pieniin fyysisiin toimintoihin, ei pidä unohtaa roolihenkilön ja koko

teoksen lopullista päämäärää. Oikeanlaisen perspektiivin valinta avaa näyttelijälle mahdollisuuden toimia syvyyssuunnassa. Myös reaalielämässä ihmisillä on tavoitteita ja ominaisuuksia, jotka lävistävät heidän toimintaansa jatkuvasti, ja lisäksi häilyväisempiä piirteitä sekä haluja, jotka nostavat päätään vain ajoittain. Roolihenkilö ei voi olla tietoinen omasta perspektiivistään ja kohtalostaan etukäteen, mutta näyttelijän on pidettävä kokonaisuus alati mielessään. (Stanislavski 2011, 584–586.)

Ylimeno

Björk kuvasi näyttelemisen olevan emotionaalista prostituutiota (O'Brien 2000, hakupäivä 2.9.2011). Antonin Artaud vertasi näyttelijäntyötä ruttoon (Pätsi 2010, 91). Jerzy Grotowski nimitti näyttelijää, joka uskalsi asettaa itsensä täysin alttiiksi, *pyhäksi näyttelijäksi* (Pätsi 2010, 100). Kuinka pitkälle näyttelijän (esiintyjän) on oltava valmis menemään *taiteen* nimissä? Onko syytä provosoida itseään niin äärimmäisiin ponnisteluihin, että on lopulta yleisön edessä väsymyksestä puolikuolleena? Paljonko on tarpeeksi? Koska on antanut riittävästi *kaikkensa*? Artaudin fyysistä ilmaisua korostavaan teatteriin viitataan usein termillä *Julmuuden teatteri* tai *vaaran teatteri*. Julmuus syntyi siitä, että näyttelijöiden oli jatkuvasti tavoiteltava ekstaattista hurmion tilaa itseään fyysisesti tai henkisesti säästelemättä. Myös yleisöä pyrittiin saattamaan ahdistuneeseen tilaan esityksissä, koska vain siten rituaalinomainen puhdistuminen esityksen myötä mahdollistui. (Pätsi 2010, 91–93.) Grotowski, joka sai työhönsä vaikutteita Artaudin ajatuksista, ei kuitenkaan hakenut itsensä henkisesti ylittävällä ja ääri rajojen yli pyrkivällä näyttelijäntyöllä suoranaista transsitilaa vaan terävää tietoisuutta, joka mahdollistaisi keskittymisen annettuun tehtävään ja läsnäoloon täydellisesti (Pätsi 2010, 100, 102).

Stanislavski kehottaa näyttelijää revittelemään roolinsa kanssa harjoituksissa. Rooli on tunnettava sen jokaista solua myöten, vaikka kaikki ominaisuudet tai luonteenpiirteet eivät korostukaan esityksessä. Vain koettuaan myrskyt ja sen vaikutukset roolihenkilön kehittymiseen on näyttelijän mahdollista vapautua ylimääräisestä tunnekuohusta ja saattaa yleisön eteen viimeistely, selkeä ja kokonainen roolihenkilö. Viimeistelykyky vaatii eritoten todentajua, sillä sekä toiminnan liioittelu että vaillinaisuus johtavat vain teennäisyyteen, joka tappaa lopulta sekä uskon että tunteen. (Stanislavski 2011, 684, 687.)

Harjoituskautemme loppupuolella työryhmämme kohtasi kaksi ylimenoa. Ylimenolla tarkoitan tilaa, jossa tanssija menettää hallintansa roolista ja rooli alkaa hallita tilannetta ja tanssijaa.

Ensimmäinen ylimeno tapahtui, kun läpimenoamme seurasi eräs opettaja. Tanssija kuvasi itse tilannetta loppukyselyssä näin:

Ylimenoni tai rajoilla olemiseni tapahtui, koska olin siihen henkisesti valmis. Se johtui onnistuneesta itseni psyykkaamisesta ja hetkeen heittäytymisestä. - - (Halusin) huutaa ja itkeä yhtä aikaa. Tuntuu niin kuin jotenkin kaipasin sellaista. - - Sen tilanteen jälkeen - - löin vähän seiniä pystyyn. Se johtui ehkä siitäkkin, että en ollut kokenut koko tilannetta niin kuohuttavana kuin muut, koska se tapahtui minulle ja minä tiesin sen taustat ja sen hetken todellisuuden. - - Sain arvokkaan kokemuksen siitä miten raskasta oli tanssia niin suuren tunteen kanssa ja se osaltaan valmisti minua esityksiin, koska tunnetila oli niissä kutakuinkin samaa tasoa.

Seurasin läpimenoa, joka alkoi tanssijan osalta todella hyvin ja voimakkaasti. Puolessa välissä teosta kuitenkin tajusin, että tanssija oli ylittänyt rajan, ja antanut roolille vallan. Minä näin sen suoranaisen julmuuden, jolla teos ja roolihenkilö riepotteli väsynttä tanssijaa eteenpäin. Muistan miettineeni, itsekin tilanteesta yllättyneenä, että pitääkö minun nyt keskeyttää tämä tilanne, mutta samaan hengenvetoon totesin, että tanssija kyllä tietää, mitä tekee. Luottamukseni häneen oli niin suuri, ettei ollut minun tehtäväni alkaa pidätellä häntä. Hän ei kuitenkaan aiheuttanut tilanteessa fyysistä vaaraa muille tanssijoille, joten annoin tilanteen jatkua. Läpimennon jälkeen tilanne purkautui tanssijan osalta hyvin voimakkaana tunneryöppynä. Muut tanssijat reagoivat tilanteeseen eri tavoin. Osa oli tunnistanut tilanteen jo läpimennon aikana, mutta osa koki tilanteen ahdistavampana. Yksi tanssija muistaakseni jopa poistui tilasta hetkeksi läpimennon jälkeen ja kuvasi tuntojaan loppukyselyssä näin: "Säikähdin. Tuntui kuin joku olisi saanut jotain yliuonnollisia kokemuksia ja se ahdisti minua." Välittömästi tapahtuneen jälkeen varmistin, että tanssija oli kunnossa ja selitin myös muille, mitä tilanteessa oli tapahtunut. Asiaa ei kuitenkaan alettu heti puida pohjamutia myöten. Illalla soitin tanssijalle ja keskustelimme pitkään siitä, miten tilanne meille oli näyttäytynyt. Tanssija vakuutti olevansa kunnossa, ja että ylimeno oli ollut tarpeellinen kokemus hänelle. Hän koki saaneensa taas kunnan otteen roolihenkilöstä, joka oli ollut vähän hävöksissä viime päivinä. "Se on nyt mun alla", hän sanoi. Minä muistutin tanssijaa siitä, että jatkuva liiallinen vallananto roolille ei ole tarpeellista, koska se käy henkisesti hyvin raskaaksi.

Seuraavan kerran tavatessamme työryhmän kanssa nostin tilanteen vielä uudelleen esille. Jokainen sai kertoa omista tuntemuksistaan, ja siitä miten tilanne heille oli näyttäytynyt. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä toisen tanssijan reaktiosta näin:

Huomasin tapauksen jälkeen - -, että kaikki eivät pysty käsittelemään tapahtunutta. (Nimi) sanoi kutakuinkin näin: "Minusta se oli vähän höpöä, joten kuvittelin että niin ei olisi koskaan tapahtunut." Aluksi ajattelin että onpa ilkeää, mutta sitten tajusin että kaikki eivät vaan ole sellaisia että kokisivat koskaan mitään yliluonnollista tai paranormaalista... - - toiset ihmiset pystyvät penkomaan mielensä sopukoita paljon syvemmälle, ja toisten elämä on sitten paljon pintapuolisempaa siltä osin. Tai sitten tunteitten skaala ja voimakkuus vaihtelevat todella paljon.

Toinen tanssija kuvasi omaa kokemustaan tilanteesta loppukyselyssä seuraavalla tavalla:

Itse en kokenut ylimenoa, ainakaan samalla tavalla kuin jotkut muut työryhmän jäsenet. - - Aloin vain hieman pelätä sitä, että koska minulle käy samoin. Toisaalta ajatus ylimenosta oli kiinnostava, ja tasapainoilin kyllä rajalla todella pitkään. Viimeiset päivät ennen näytöksiä ja itse näytökset olivat minulle kaikki rajalla olemista. Se oli uusi kokemus ja syvensi rooliani ja avasi uusia maailmoja.

Toisen tanssijan kokema ylimeno tapahtui noin viikon kuluttua ensimmäisestä tilanteesta. Tämäkin tilanne käytiin läpi, mutta nopeammin, koska tällöin kaikki tunnistivat tilanteen jo tapahtumahetkellä. Ylimenoon tanssija kuvasi loppukyselyssä itse seuraavasti:

Ylimeno oli minulle tarpeellinen kokemus. - - Oma radikaalein ylimenokokemukseni syntyi läpimenossa, jossa olin itse niin väsynyt ja herkillä että aloin sekoittamaan arkiminääni ja rooliminääni. Silloin muut roolit alkoivat käyttäytymään minulle niin kuin he olisivat omia itsejään. - - Oma roolini kaipasi ylimenoa, sillä sen jälkeen pystyin ehkä takertumaan vielä uskottavammin kun olin saanut tuntea miltä minusta tuntuisi takertua ja tulla hyljeksityksi.

Kokemus ylimenosta voi mielestäni viedä roolia eteenpäin huomattavastikin, mutta ohjaajana koen, että minun tehtäväni ei ole provosoida ketään suoranaisesti siihen. Minun tehtäväni on vain varmistaa ylimenotilanteissa työryhmän turvallisuus ja avata tilannetta jälkikäteen, jotta se ei jää kummitelemaan kenenkään mieleen vaan saa välittömästi oikeat mittasuhteet. Myönnän, että äärimmäisyydet kiehtovat minua tekijänä suuresti ja löydän itsestäni idealistisia ajatuksia jatkuvasti. Mutta puhtauden metsästyksen keskelläkin, ihminen ja ihmisyyys nousevat kaiken yläpuolelle. Tarve löytää puhdasta ilmaisuja, jopa Artaud'n keinoin, heijastuu mielestäni nuoruudestani. Nyt on minun aikani olla idealisti, jotta voin muutaman vuoden kuluttua rauhoittua ja syventyä löytämäni vastaukseen.

Ensi-ilta

Viimeisen viikon aikana aloin etäännyttää itseäni teoksesta. Näin jälkikäteen etäännyttäminen tuntui jopa jonkinlaiselta tiedostamattomalta suojamekanismilta, joka minussa käynnistyi. Olin

tehnyt jo kaiken, minkä pystyin, ja vaikka ajatuksissani olin toivonut vieläkin eheämpää lopputulosta, minä en voinut enää vaikuttaa siihen. Oli minun vuoroni luottaa teoksemme tanssijoiden käsiin. Eräs tanssija kirjoitti osuvasti loppukyselyssä: "Koreografi tai ohjaaja voi viedä asioita tiettyyn pisteeseen saakka ja loput jää tanssijan hommiksi. (Tanssijan tehtävä) - - on herättää teos henkiin. Luoda tila, jossa teos on totta."

Viimeisiä työskentelyviikkojani leimannut turhautuminen ja jopa suoranainen epätoivo teoksen lopullisesta muodosta häipyi taka-alalle ja minut valtasi suorastaan outo tyyneys. En ollut tippaakaan välinpitämätön, vaikka astuin työryhmässä taka-alalle. Minun työni oli tehty ja nyt oli tanssijoiden vuoro viedä omansa loppuun. Jälkikäteen sain eri ihmisiltä kommentteja teoksesta ja siitä, miten teos oli heille näyttäytynyt. Ehkä hämmäntävimmässä keskustelussa, minä päädyin lohduttamaan erästä teoksen nähnyttä henkilöä, joka oli suruissaan siitä, kun hänen mielestään kaikki tanssijat eivät täyttäneet paikkaansa ja teos ei siksi noussut tasolle, jolle se olisi potentiaalinsa puolesta kuulunut. Katsoja oli pahoillaan, jopa vihainen minun puolestani ja minä kerroin tyyneen rauhallisesti, kuinka joskus asiat vain menevät näin. Minä päätin alistaa tämän teoksen opinnäytetyölleni. Tutkimus sekä prosessin aikana kohtaamani tilanteet nousivat tärkeämpään asemaan kuin teoksen taiteellinen lopputulos. Koreografina en olisi päästänyt teosta näyttämölle, mutta opinnäytetyönäni lopputulos kuvasi todenmukaisesti prosessiamme. Ja se oli tällä kertaa arvokkaampaa ja tärkeämpää.

Vaikka ensi-illan lähestyessä häivyttiin itseäni taka-alalle, olin kuitenkin koko ajan tanssijoiden käytössä. Läpi prosessin tein mielestäni tiettäväksi kaikille tanssijoilleni, että kanssani saa tulla juttelemaan koska vain, ja mistä vain. Osa tanssijoista tarttui tähän, osa ei. Prosessin aikana keskustelin näiden tanssijoiden kanssa heidän tuntemuksistaan ja kokemuksistaan liittyen roolityöskentelyyn ja työskentelytapoihimme. Omat taakkani ja epätoivon hetkeni jaoin harjoituskauden aikana ohjaavan opettajani kanssa. Prosessin jälkeen olen keskustellut myös joidenkin tanssijoideni kanssa prosessin aikaisista tapahtumista ja siitä, miltä ne minusta olivat tuntuneet. Esitysten jälkeen keskustelin jokaisen tanssijan kanssa vielä kahden kesken prosessista ja sen herättämistä ajatuksista. Samalla annoin palautetta tanssijoille heidän työskentelystään, mutta halusin myös kuulla heidän mietteitään ja ajatuksiaan. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä: "Oli hyvä, että purimme ohjaajan kanssa prosessin jälkeen vielä tuntemuksia. Se oli minulle äärimmäisen tärkeää." Työskentelimme prosessin aikana hyvin intensiivisesti ja pyrimme työskentelyssä tasolle, joka oli tanssijoiden oman mukavuusalueen

ulkopuolella. Kun työskentely tapahtuu niin kokonaisvaltaisesti omalla keholla, on mielestäni ohjaaja-koreografin tehtävä huolehtia ja varmistaa, että prosessi ei jätä tanssijoihin epätoivottuja jälkikaikuja. Prosessilla oli eittämättä vaikutuksia tanssijoihin, mutta aina on varmistettava, että mahdolliset negatiiviset kokemukset käsitellään turvallisessa ilmapiirissä tanssijoiden ehdoilla, jotta tanssijat pystyvät näkemään asiat oikeassa valossa eivätkä jää kamppailemaan yksin vaikeiden asioiden kanssa.

Erityisesti kaksi asiaa nousi esille eri tanssijoiden kanssa keskustellessani. Toinen oli esityksiä edeltävä valmistautumishetki ja toinen oli yleisön reagoiminen esitykseen. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä näin:

Valmistautuminen esityksiin oli meillä tanssijoilla keskenään erilaista ja se oli asia joka minun täytyi tietoisesti käsitellä. - - Eli minua häiritsi muiden kevyt välinpitämätön jutustelu ennen esitystä kun itse yritin päästä oikeaan mielentilaan ja rooliini sisälle ennen lavalle menoa. Sain siihen kaipaamaani perspektiiviä juttelulla kanssasi Elena.

Keskustelin tanssijan kanssa siitä, että jokainen valmistautuu esitykseen eri tavalla. On tanssijan vastuulla päättää, miten hän valmistautuu, ja jokaiselle on annettava mahdollisuus valmistautua parhaaksi katsomallaan tavalla. Koska olin keskustellut myös muutaman muun tanssijan valmistautumisesta, tiesin, että esimerkiksi yhden tanssijan suhde roolihahmoonsa oli niin voimakas ja paikkasidonnainen, ettei hän yksinkertaisesti voinut päästää hahmoaan itseensä liian aikaisin. Kävellessään näyttämölle tämä tanssija käveli teoksen maailmaan sisään. Osa tanssijoista haki selkeästi roolia itseensä ennen esitystä, mutta kuten sanottua, vastuu on tanssijalla. Myös yleisön reagoimisesta teokseen keskustelin melkein kaikkien tanssijoiden kanssa, kun he ihmettelivät hyvin hämmentyneenä, että miten ihmiset eivät näe tätä ilmaisua, vaan kommentoivat vain tekniikkaa. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä, että hänen koko tanssikäsityksensä oli muuttunut teoksen myötä. Hän jatkaa: "Tajusin jotain siitä, miten eri tavalla ihmiset voivat nähdä tanssin. Ja kuinka kahdella tanssin kannalta elimillisellä tavalla tärkeällä asialla – tekniikalla ja ilmaisulla – on omat kannattajansa."

Ensi-illassa tärisin koko teoksen ajan katsomossa. En voinut kuin elää teosta mukana. Muistan ajatelleeni ensi-illan kynnyksellä: kunpa minäkin saisin joskus tanssia tällaisessa teoksessa. Kyse ei ole siitä, että kokisin teokseni olleen niin upea, että haluaisin siksi itsekkin näyttämölle, vaan janoisin saada tietää, miten prosessi olisi vaikuttanut minuun tanssijana, esiintyjänä ja ihmisenä.

3.2 Tanssijan roolityöskentelyn impulssit

Ihmiset pyrkivät ymmärtämään itseään ympäröivää maailmaa käsittelemällä jatkuvasti tietoja. Tämä tieto on monessa eri muodossa kuten kirjoitettuna tai puhuttuna kielenä, kuvina, kaavioina, valokuvina, karttoina, tienviitoina, vaatetuksena, arkkitehtuurina, sisustuksina, taideteoksina. Luettelo on loputon. Näitä potentiaalisesti tietoa sisältäviä ilmiöitä kutsutaan merkeiksi. (Bowell & Heap 2006, 65.)

Kuten jo aiemmin mainitsin, halusin tarjota tanssijoilleni eri aistikanavia pitkin tulevia impulsseja, jotka mahdollistaisivat tanssijoille jo entuudestaan vahvan kehollisuuden ja kehontuntemuksen hyödyntämisen. Ajattelin, että jos uutta asiaa tarjotaan muodossa, jossa omat vanhat taidot ja jo opitut asiat auttaisivat, roolityöskentely olisi helpommin lähestyttävää. Impulssien avulla halusin herättää ja haastaa tanssijoiden aistit käyttöön. Impulssit olivat sekä visuaalisia, taktiilisia, auditiivisia että kinesteettisiä. Näitä neljää aistimodalityyttä pidetään tärkeimpinä tiedon omaksumisen ja oppimisen kannalta (Prashnig 2000, 191). Jerzy Grotowskin mukaan koko teatteritaide voidaan osoittaa olemukseltaan impulsseiksi ja inhimillisiksi reaktioiksi. Impulssi on Grotowskin mukaan näyttelijän sisäinen syy, jonka perusteella tämä reagoi ympäröiviin tapahtumiin liikkeellisesti, toimien. (Grotowski 2006, 17; Pätsi 2011, 101.) Tarkoituksenamme oli prosessin aikana luoda henkilöahmoja impulssien pohjalta ja luoda yhteistä sisäistä tilaa näyttämölle, jossa reagoiminen ympäristöön olisi mahdollista.

Tanssijoiden roolityöskentelyn ohella tärkeänä tavoitteenani oli, että teoksella olisi selkeä taustavire. Oma maailma, jossa roolihenkilöt elävät. Teoksen sisäisen maailman kirkastaminen ja selkeyttäminen tanssijoille, ja sen tuoman syvyyden merkitys teokselle on noussut minulle tanssintekijänä merkittävään asemaan. Niin monesti olen itse jonkun näyttämöteoksen nähtyäni jäänyt miettimään, että teoksessa oli tavallaan kaikki kohdallaan, mutta kuitenkin jotain puuttui. Se jokin on minun mielestäni ollut sisäinen maailma. Tanssijat tanssivat samassa teoksessa, mutta ihan kuin he eivät kuitenkaan olisi samassa tilassa. Tässä produktiossa halusin korostaa yhteisen sisäisen maailman löytämistä ja siinä toimimista konkretisoimalla esitystilan paikaksi, jossa tanssijoiden roolihenkilöt elävät.

Takana salainen lumihutalepallo

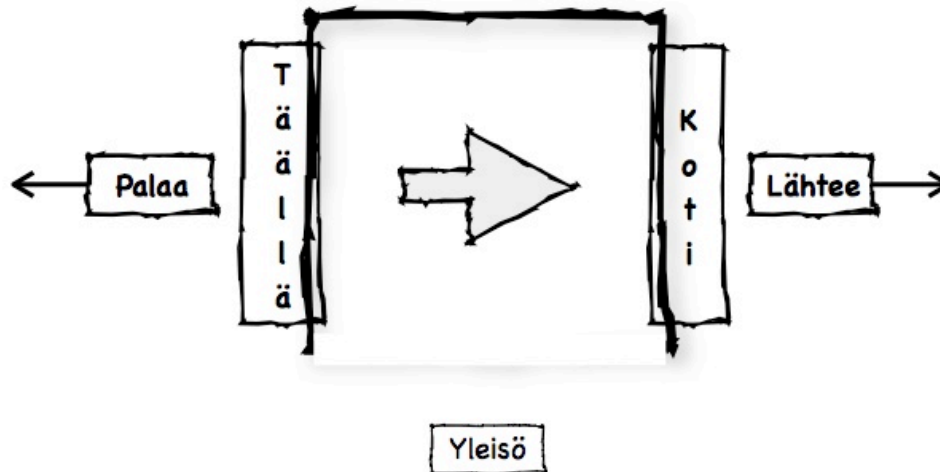
Kaikki teoksen henkilöt ovat yksilöitä. Heillä jokaisella on oma historiansa, omat taakkansa, joita he kantavat mukanaan. Heillä on kuitenkin myös paljon yhteistä. He kaikki elävät samassa paikassa, samassa sisäisessä maailmassa. Tässä teoksessa esittelin tanssijoille taustatarinan,

jonka mukaan kaikki teoksen henkilöt asuvat lumihiihtalepallossa, siinä koriste-esineessä. Luonnollisesti puhumme nyt symbolisesti, lumihiihtalepallo on vertauskuva. Alaluvussa 3.1.2 kerroin harjoitteesta, jossa tanssijat kuvittivat näyttämötilan oman roolihenkilönsä tarinan mukaiseksi vastaten silti koko teoksen näyttämökäsitystä ja -karttaa (kuvio 2). Paikka, jossa roolihenkilöt asuivat, oli symbolisesti sama kaikille, mutta tanssijoiden mielessä muodostunut konkreettinen paikka, jossa roolihenkilö eli, oli jokaisella erilainen.

Kaikki roolihenkilöt kaipaavat muualle, pois nykyisestä. He haluavat lähteä, mutta jäävät empimään ja jossittelemaan toiminnan sijasta. Kenties on vain helpompaa jäädä, kuin kohdata muutos ja sen tuoma epävarmuuden hetki. Ehkä pelko siitä, että aika onkin vain kullannut muistot ja paluu tuottaisikin kipeän pettymyksen, saa henkilön jäämään. Häpeä pidättelee. Rangaistus pakottaa jäämään. Epävarmuus ja kyvyttömyys tehdä päätöksiä lamauttaa. Jokaisella asukkaalla on omat syynsä, omat pirunsa olkapäällä istumassa. Heistä jokainen on vaientanut tai jatkuvasti vaientaa sisäisen äänensä ja kieltää muutoksen, eli vapauden, itseltään. Jokainen heistä käy omaa sisäistä kamppailuaan ja setvii sisällään kytevää ristiriitaa. Kun pois lähteminen ei ota onnistuakseen, on parasta vain huolehtia siitä, että kaikki pysyy ennallaan. Tuttu on turvallista. Turvallinen on hyvä, vaikka tuttu olisikin paha. He takertuvat toisiinsa säilyttääkseen lumihiihtalepallonsa status quon. Minun kärsimykseni on aina konkreettisempaa, aidompaa (minulle), kuin sinun kärsimyksesi koskaan tulee olemaan (minulle). Ihminen rakastaa vääjäämättä aina eniten itseään. Vaikka kuinka kuolisi toisen puolesta, on syy siihenkin ollut enemmän itsessä kuin toisessa. Ja jos joku aikoo estää minulta oikeuteni turvalliseen, on hänet pysäytettävä, asetettava vastarintaan. Mutta mitä tapahtuu, kun joku ulkopuolinen tulee ja sekoittaa pakkaa? Tarttuu lumihiihtalepalloon ja ravistaa.

Helka-Maria Kinnusen väitöskirja käsittelee tarinoiden merkitystä teatterin taiteellisessa prosessissa. Kinnusen (2008, 43, 254) mukaan tarinat kuljettavat koko teosta eteenpäin rakentaen teoksen maailmaa. Ne luovat dramaturgiaa ja auttavat teosta siirtymään tasolta toiselle. Tarinat tekevät näkyväksi ja selkeyttävät aiemmin sumean peitossa olleen tiedon. Kun näyttämön puolella yhteinen taustatarina on jokaiselle esiintyjälle selkeä, kirkas, saa myös katsoja osansa tästä selkeydestä. Taustatarina ei välttämättä avaudu katsojalle, mutta ehkäpä se ei ole edes tarpeen. Se, mikä välittyy on kokemus siitä, että esiintyjät jakavat yhdessä jotain. Heillä on yhteinen salaisuus. He ovat osa samaa teosta.

3.2.1 Näyttämötila paikkana



KUVIO 2. Tilan hahmottaminen paikkana

Yhteisen taustatarinan lisäksi esittelin heti alkuvaiheessa tanssijoille teoksessa näyttämöllä vallitsevan tilakäsityksen (kuvio 2). Yleisöstä katsottuna oikealla on koti, paikka, jonne halutaan lähteä. Varsinainen *koti* sijaitsee näyttämötilan ulkopuolella, off-stage, jonne tanssijat eivät näyttämöltä asti näe. Vasemmalle kuljettaessa aina luovutaan lähtöyrityksestä ja palataan näyttämön *lumihiihtalepalloon*. Lähtemisen halun suunta on siis oikealle. Jollain tuo halu hiipuu teoksen kuluessa, mutta syttyy lopulta uudelleen. Jollain halu ei horju missään vaiheessa. Oli tärkeää saada tanssijat ymmärtämään ja omaksumaan näyttämö paikkana. Tässä teoksessa jokainen kehollinen suunta näyttämöllä viestittää käytännössä aina joko halua lähteä, syystä x johtuvaa palaamista tai näiden kahden vaihtoehdon välillä pallottelua ja kyvyttömyyttä tehdä päätöstä. Näin vahvan paikkasidonnaisuuden vuoksi oli todella tärkeää, että pääsääntöisesti kaikki harjoituksemme olivat samassa näyttämötilassa, jossa teos myös esitettiin. Eräs tanssija kertoikin loppukyselyssä: "Hahmoni motiivit ja suhde ympäristöön rakentui hyvin vahvasti siihen tilaan, jossa eniten teimme töitä. Loin hahmolle oman maailman tanssisalin sisälle. Kun aloitimme harjoitukset, astuin siihen maailmaan."

Lähtemisen ja palaamisen suunnat, ylipäätään kuvassa esittelemäni näyttämökartta syntyi minulle sen suuremmin analysoimatta. En missään vaiheessa miettinytkään, että lähtemisen ja palaamisen suunnat voisivat olla toisin päin, saati että halun liike suuntautuisi vasen-oikea -asetelman sijasta takanäyttämöltä etunäyttämölle. Kuva oli minulle alusta asti niin selvä, etten

kyseenalaistanut sitä kertaakaan. Nyt jälkikäteen olen saanut kuulla, että esimerkiksi äänikuvassa vasemmalta oikealle suuntautuva liike kuvaa kotiin menemistä. Lisäksi vasemmalta oikealle kulkeva ääni kuvittaa aina ylöspäin kulkevaa liikettä. Mielenkiintoista. Se oli onnistunut kummallinen sattuma, kenties?

Näyttämö on lähtökohtaisesti aina spesifi tila. Sen tapahtumat ovat todellisuudesta ja arjesta irti kohotettuja. Kaikki näyttämöllä tapahtuva ja oleva on merkityksellistä. (Lehmann 2009, 273.) Jo useimpien näyttämöiden tilallinen suhde katsomoon saa katsojan kiinnittämään huomionsa näyttämön tapahtumiin ja henkilöihin. Peräkkäisten penkkirivien päässä on kolmiseinäinen laatikko, jonka tapahtumia saamme katsojina vapaasti tarkastella ja tuijottaa, tirkistellä. Näyttämöesityksessä kaikki yleisölle näytettävä informaatio on jonkun harkiten valitsemaa. Kaikilla esityksen elementeillä lavasteista valaistukseen, puvustuksesta äänimaailmaan sekä tanssijoiden liikekielellä ja keskinäisillä suhteilla on pohjimmiltaan yksi ja sama tarkoitus. Välittää yleisölle haluttu viesti, eli esityksen sisältö. "Teatteri antaa luvan lukea asioita toisin kuin mitä ne ovat." (Bowell & Heap 2006, 66.) Kaikkea ei siis tarvitse näyttää konkreettisesti, vaan on mahdollista välittää myös symbolista sanomaa. Toki tämä edellyttää sitä, että katsoja osaa ja kykenee lukemaan esitystä ja sen merkityksiä myös abstraktimmalla tasolla. (em. 65–66.)

Itse koen, että *Riudos* oli aika suoraviivainen ja konkreettinen teos. Mutta tiedän, että siinä oli myös hurjan monta tasoa ja tekijänä olen aina valmistautunut ja avoin sille, että yleisö tulkitsee teosta. Tulkinnan vapaus on katsojan oikeus ja ehkä syvintä onnistumista koen juuri silloin, kun kuulen kommentin, kuinka teos on puhutellut katsojaa henkilökohtaisesti, ja tämä on assosioinut näkemänsä omaan elämäänsä ja omiin kokemuksiinsa. Olisi sääli, jos minun alkuperäinen tarinani olisi ainut ja "oikea" tapa nähdä teos. Paljon mielenkiintoisempaa on kuulla muiden näkemiä ja kokemia tarinoita. Se rikastuttaa teosta ja tekee sille mielestäni kunniaa. Palaan nyt kuitenkin omaan tarinaani.

Lähtemisen ja palaamisen kamppailua teoksessa kuvastavat tilallisen asetelman lisäksi tanssijoiden takit. Näyttämön vasemmassa laidassa roikkui fondien reunassa naulakot, joihin osa tanssijoista riisuu takkinsa, halunsa lähteä. Syy takin riisumiseen oli jokaisen roolihenkilön kaaren eli tarinan mukainen. Takin alta paljastuu väriltään musta asu, surupuku. Idean tähän olen saanut Anton Tšehovin kirjasta *Kolme sisarta*. Maša, tuo onneton kuopus, lausuu: "Tämä on surupuku. Suren omaa elämäni." Teoksen alkupuolen ja lopun valotilanteessa, jossa lattiaan piirtyy

suorista valokiiloista ristikko, halusin korostaa näyttämöllä näkyvän maailman tuntua suljettuna kehänä, johon tanssijat ikään kuin olivat kahlittuja.

Harjoitusvaiheessa esiintyjän tulee usein vain kuvitella näyttämölle lavasteet ja valotilanteet, jotka aika usein tulevat konkreettisesti osaksi esitystä vasta harjoituskauden lopussa. Sen ei kuitenkaan pitäisi olla mikään kynnyksysymys, sillä aika moni asia teoksen valmisteluvaiheessa perustuu kuvittelulle, esimerkiksi koko rooli. Näyttelemineen on taiteenlaji, joka vaatii vain välittömyyttä ja rohkeutta. Se on fyysistä toimintaa, johon liittyy olennaisesti kyky kuvitella. (Mamet 1999, 28, 44–45, 87–89, 102, 118.) Rooli rakentuu mielikuvista, joita syntyy, kun tarkastelemme tietoja ja vihjeitä, joita hänestä olemme saaneet. Roolia rakentaessa on hyvä huomioida, ettei tyydy tutkailemaan saamia tietoja vain helpoimmasta ja ilmeisimmästä näkövinkkelistä. Kapeakatseisuutta pitäisi ehdottomasti välttää ja sen sijaan tutkailla vihjeitään mahdollisimman laaja-alaisesti antaen siten kehittyvälle roolihenkilölleen mahdollisuuden saada syvyyttä, kolmiulotteisuutta ja lihaa luittensa ympärille. Ihminen ei ole yksiselitteinen tai kaksiulotteinen. Ihmishahmolla on lähtökohtaisesti aina myös syvyyssuunta niin fyysisesti kuin henkisesti. Ihminen on ristiriitainen, alati uudelleen muodostuva ja joka hengityksellä muuttuva. Elävä. Tätä suuntaa ei pitäisi kieltää myöskään roolihenkilöltä.

3.2.2 Kirjekuorielämää

Tanssijat saivat aloittaa salapoliisityönsä roolihenkilöstään kirjekuoresta ja sen sisällöstä. Olin hahmotellut mielessäni viisi sielua ja historiaa, joiden näin asuvan lumihuutalepallossa. Kirjekuoriin valitsin vihjeitä, jotka olisivat selkeitä, mutta kuitenkin tulkinnanvaraisia ja moniulotteisia. Halusin, että tanssijoilla olisi mahdollisuus tuoda roolihenkilöihin sellaistaakin ulottuvuutta ja syvyyttä, jota minä en yksin olisi osannut heihin kuvitella.

Kirjekuoret sisälsivät pieniä esineitä, kuvia ja viestejä. Näiden vihjeiden tarkoitus oli kertoa tanssijoille jotain heidän roolihenkilöidensä arvoista, elämäntilanteesta, historiasta, ihmissuhteista, kohtalosta, ajatuksista ja uskomuksista. Kerroin tanssijoille, että näiden keräämieni tietojen perusteella tanssijat alkaisivat rakentaa elävää roolihenkilöä – elävää ihmistä. Roolia työstettäisiin itsenäisesti annettujen ohjeiden ja harjoitteiden perusteella sekä yhdessä työryhmän kanssa keskustellen ja pohtien. Lopulta minä ohjaisin näyttämöllisen teoksen, joka keskittyisi roolihenkilöiden ympärille. Saadessaan ensimmäisen kerran kirjekuoren käsiinsä pyysin tanssijoita vain kirjoittamaan ja kuvailemaan selkeästi, mitä kirjekuoressa oli. Lisäksi

ohjeistin heitä kirjoittamaan ylös kaikki kirjekuoren ja sen sisällön herättämät ajatukset, ihmetykset ja tuntemukset sensuroimattomana. Pyysin heitä huomiomaan myös ne asiat, jotka heidän mielestään kuoresta puuttuivat. On tärkeää, ettei ala eläytyä saati arvottaa, vahingossakaan, saamaansa informaatiota liian aikaisessa vaiheessa (Brecht 1991, 153). On kohdattava roolihenkilönsä avoimin mielin ja annettava tälle mahdollisuus puhua ja kertoa kuka hän todella on.

Kirjekuoren tarjoamat impulssit olivat visuaalisia ja taktiilisia. Eräs tanssija kertoi aina ennen lavalle astumistaan muistelleensa sitä, miltä kirjekuoren esineet olivat tuntuneet hänen käsissään. Iho on elimistömme suurin tuntoelin, joten tuntoaisti on aisteistamme laajin. Silti se usein tuntuu jäävän huomiotta. Ehkäpä juuri siksi, että se on niin tärkeä osa jokapäiväistä elämäämme, että itsestäänselvyytensä sitä ei aina edes muista. Esineet olivat pieniä ja vähän isompia, teräväreunaisia tai pyöreitä, uudenkarheita tai ajan kuluttamia, pehmeitä, likaisia, kylmän metallisia, putipuhtaita, värikkäitä tai masentavan harmaita. Niissä oli tuoksuja ja ennen kaikkea – ne saattoivat kertoa mistä tahansa. Ne olivat elämästä irrotettuja pienen pieniä paloja, joita kääntelemällä ja tutkailemalla oli mahdollista aloittaa palapelin kokoaminen. Puuttuvat palat keksittiin tai pääteltiin, ja alkuvaiheessa saattoi jäädä joitain aukkojakin. Jokaisella henkilöllä oli myös omat aarteensa, omat salaisuutensa, joita suojeltiin tai piiloteltiin. Joku säilytti lahjaksi saatua turkoosikivistä riipusta kuluneessa pussukassa. Toinen piilotteli vaaleanpunaista posliinikissaa mustassa pääkallokuvaisessa nahkapussissa. Jonkun aarre oli kääritty herkkään pitsiliinaan, joka oli taiteltu huolellisesti kullanhoitoiseen enkelirasiaan. Oli vanha ja kulunut vihko, johon oli kirjoitettu ja kuvattu maailman ihmeitä ja matemaattisia kaavoja. Eräs säilytti viimeistä saamaansa viestiä kauniissa hopearasiassa. Viestiä, jossa hänet hylättiin, sivuutettiin ja poistettiin. Miksi nuo ihmiset halusivat säästää juuri nuo esineet? Miksi juuri niiden herättämät muistot? Mitä nuo esineet merkitsivät heille?

Tanssijat kommentoivat kirjekuorten sisältöä ja esineiden herättämiä ajatuksia heti kuoret saatuaan esimerkiksi näin: “Kirjekuoren sisältö kertoo kahta tarinaa. Siitä mitä nähdään ulospäin ja siitä mitä on sisällä.” “ - - bambilta puuttuu jalka. Marialta puuttuu elämästä suunta, ja siksi se ontuu kuin bambi. Kuoresta puuttuu avaimet.”

Tanssijat saivat myös roolihenkilön kirjoittaman kirjeen. Minä päätin alkuperäisen visioni pohjalta, millaisia vihjeitä kirjekuorissa oli sekä sen, mitä kirjeissä luki. Tanssijoilla oli kuitenkin vapaus

tulkita saamiaan vihjeitä, kyseenalaistaa niitä ja jopa tietyssä vaiheessa poistaa heidän mielestään harhaan johtavia ja epätarkoituksenmukaisia vihjeitä. Minunkin käsitykseni roolihenkilöistä siis eli ja kehittyi tanssijoiden kanssa käymäni vuorovaikutuksen perusteella. Teoksen koreografi-ohjaajana minulla oli aina viimeinen sana ja samalla vastuu kokonaisuudesta. Tartuin tanssijoiden ehdotuksiin, kun koin niiden tukevan sekä roolihenkilöä että teoskokonaisuutta.

Merkityksellistä on lopulta vain se, että tanssija kykenee kokemaan elävänsä teoksessa roolihenkilönsä kokemaan hetkeä. Minulle ei ollut tärkeää, kykeneekö yleisö erittelemään roolihenkilöiden luonteenpiirteitä tai kuvailemaan heidän henkilöhistoriaansa. Yleisöllä on aina omat tarpeensa, jotka he kohdistavat teokseen. Kauneus on katsojan silmissä ja sitä näkee, mitä haluaa nähdä. Nämä lauseenparret pätevät aika moneen tilanteeseen. Yleisöllä on oikeus tulkita, muodostaa oma näkemyksensä ja tuottaa itselleen kokemus. Mutta yleisöä ei myöskään saa aliarvioida. On turha yrittää esittää näyttämöllä lehmää, jos esiintyjä on itse jatkuvasti täysin vakuuttunut siitä, että on hevonen. Tällöin yleisö ei näe lehmää vaan kenties lampaan, joka yrittää huijata heitä väittämällä olevansa lehmä. Kukaan ei halua tulla huijatuksi. Jos esiintyjä vuorostaan on pukeutunut esimerkiksi seepraksi, mutta kertoo yleisölle, siihen syvästi itsekkin uskoen, olevansa aasi, yleisö on valmis leikkimään mukana ja näkee näyttämöllä aasin. Niin yksinkertaista se on. Helppoa se ei ole.

3.2.3 Liikkeen sisällä on...

Teoksen liikemateriaali oli hyvin pitkälti minun tuottamaani, jolloin voi puhua koreografilähtöisestä liikkeen tuottamistavasta. Aiemmin kuitenkin mainitsin jo, että pyrkimys tanssijalähtöisyyteen korostui prosessissamme. Voisikin siis sanoa, että liikkeen tuottamistapa oli koreografilähtöinen, mutta liikkeen toteuttamisessa tavoittelimme tanssijalähtöisyyttä. Aiemmin otin jo esille ajatuksen *tabula rasa* -tanssijasta.

- - myös tanssija voi puristautua johonkin "tiettyyn", ulkokohtaiseen, annettuun. Ja ohentua. Tällä tarkoitan sitä, että tanssijan oma liike, liikkumisen laatu ja liikeartikulaatio ovat ilmaisun peruslähtökohtia. Ei voi muussakaan elämässä tai elämän aloilla olla niin, että joku antaa sanat valmiiksi suuhun. (Pasanen-Willberg 2011, 178.)

Tanssijan on syytä pureskella ja maistella saamaansa liikemateriaalia, eikä vain nielaista sellaisenaan. Pala kurkussa voi koitua kohtalokkaaksi. Tanssijan on syytä hajottaa saamansa kokonaisuus paloiksi, jotta hän voi oppia tuntemaan kaikki palaset kuin omat taskunsa. Jokainen

pimeä nurkka on valaistava. Liike on tehtävä omaksi. Tämän jälkeen tanssijan on aika rakentaa paloista uudelleen vahva ja kantava kokonaisuus.

Huomioitavaa on, että puhuessani liikkeestä en suinkaan tarkoita vain kehon ulkoista liikerataa tai muotoa. Liike sisältää toki nämäkin, mutta myös sisäisen merkityksen, päämäärän. Viestin, jonka se haluaa välittää tai syyn, jonka seurauksena liike on syntynyt. Syy vastaa kysymykseen miksi, jolloin se toimii tekijänsä motiivina. Kehon liike on toimintaa, jonka avulla tekijä pyrkii saavuttamaan päämääränsä. Liikemateriaalia työstäessäni pyrin rakentamaan liikkeeseen erilaisia tuntemuksia ja sisäänrakennettuja merkityksiä, jotka auttaisivat tanssijoita yhdistämään liikkeen molemmat ulottuvuudet, ulkoisen muodon ja sisäisen merkityksen, saumattomasti ja jatkuvasti.

Koreografian työstövaiheessa, kun tavoitellaan liikkeen ydintä, koreografin keho itsessään ei riitä kuvaamaan kaikkia liikkeen kerroksia tanssijalle selkeästi. Sanaton kehollinen kommunikointi tarvitsee rinnalleen esimerkiksi puheen. Koreografi voi sanallisella ohjeistuksella selventää tanssijalle, millaista liikettä oikeastaan haetaan tai kuvailla vaikkapa sitä, missä tai miltä liikkeen kuuluisi tuntua. (Rouhiainen 2002, 52–53.) Itse koen mielikuvat vahvana keinona löytää haluttuja liikelaatuja tekemiseen. Mielikuvien kanssa työskenneltäessä aivojen oikea eli luova puoli aktivoituu automaattisesti (Severikangas 2000, 9). Tämänkin prosessin aikana pyrin antamaan tanssijoilleni runsaasti myös sanallisia ohjeita. Lisäksi käytin liikkeen ydintä eli motiivia tarkentavia kielikuvia paljon. Esimerkkinä liikkeen merkitystä ja laatua tavoitelleesta harjoitteesta voisin kertoa tehtävän, jonka teetin tanssijoilla menuetin aloittavaan liikesarjaan. Liikesarja liikkuu lavan poikki profiilissa vasemmalta oikeaan. Liikkeen suunta kertoo siis, että tanssijoiden roolihenkilöt pyrkivät lähtemään. Pyysin tanssijoita tanssimaan liikesarjan ikään kuin he olisivat jossain etenemistä vaikeuttavassa elementissä. Kokeilimme monia erilaisia mielikuvia, joista yhdessä pyysin heitä kuvittelemaan itsensä hyytelömäiseen liejuun, joka vastustaisi heidän jokaista liikettään. Liikesarjan avulla heidän tulisi raivata tiensä päämääräänsä. Toinen mielikuva, tuulitunneli, oli puolestaan putki, jonka sisällä tanssijat liikkuvat. Putkessa vastatuulen voimakkuus oli raju ja heidän oli todella tehtävä töitä, fyysisesti ja henkisesti, päästäkseen kohti tavoitettaan. Eräs tanssija kommentoi loppukyselyssä tilannetta näin:

Muistan erään liikelaadullisen harjoituksen. Siinä piti tanssia se sama sarja kuin olisi putken sisällä ja kuin olisi jossain tahmeassa kiinni. Ne olivat mielenkiintoisia ja toivat uutta ajatusta liikkeeseen. Uutta lähestymistapaa sarjaan ja se loi myös

merkityksellisemmät kädet, kun ne olivat siihen asti olleet vain kädet, jotka liikkuvat kuten oli sanottu.

Päiväkirjaani olen kirjoittanut tämän harjoituksen jälkeen (To 4.10, 3 tanssijaa paikalla) seuraavia ajatuksia:

Hienoja oivalluksia työryhmältä! Nyt homma alkaa luistaa - -. Mielikuvat: Tanssijalle se riittää, että se asia tuntuu sisällä. Ulkopuolella oleva näkee, että pyrkimys, tahto, päämäärä, motiivi on. Muut osatekijät sitten osoittavat, että mikä se päämäärä on, jos se itsessään on tärkeää ja olennaista.

Mielikuvat, ajatukset vaikuttivat suuresti liikkeeseen ja sen tuntuun. Tietyt liikkeet saivat uusia merkityksiä ja tuntemuksia. Käden pyöräytys olikin jotain vastustava, jotain halkova liike sen sijaan että se olisi vain pyörähtänyt ympäri. Tuli syy tehdä asioita! Tuli suhde tekemiseen! Liike ei ollut enää vain liikettä! Siihen me pyrimme.

Työstimme tuota samaa menuetin kohtaa myös toisella tavalla. Liikesarja siis kulkee ensin näyttämön poikki vasemmalta oikealle. Oikealle päästyään tanssijat palaavat vasempaan reunaan ("juosten"), josta lähtevät uudelleen liikesarjalla liikkumaan kohti näyttämön oikeaa reunaa. Tämä lähtemisen yrityksen ja palaamisen pallottelu jatkuu useampia kertoja. Keskityimme paljon pelkkään lähtemiseen ja palaamiseen, niiden syihin ja siihen, miten nuo valitut syyt heijastuvat tanssijan keholliseen olemukseen ja tapaan liikkua. Työstimme ajatuksia ja kehollista olemusta siis myös ensin ilman liikesarjaa ja pyrimme sitten siirtämään nuo syntyneet tunnut varsinaiseen koreografiaan. Pohdimme yhdessä työryhmän kanssa vastauksia kysymykseen: Miksi lähdetään? Miksi muuttui pian kysymykseksi miten? Annoin tanssijoiden ensin vain kokeilla erilaisia tapoja liikkua tilan halki lähtien ja palaten: takaa-ajettuna, itsevarmana, iloisesti hypellen, vessahätäisenä, sisuuntuneena, nälkäisenä... Roolihenkilöstä ja tämän syistä ja tavoista lähteä huolehdimme vasta myöhemmin. Koen tärkeäksi, että keho saa monipuolista informaatiota roolin työstövaiheessa. Ihminen ei ole yksiulotteinen. Vaikka roolihenkilö olisikin neitseellisen puhdas siveyden sipuli, joka kieltää maalliset ilottelut itseltään, on hän ehkä joskus elämässään ollut lasten syntymäpäiväjuhilla, huumaantunut sokerista ja värikkäistä ilmapalloista. Tällä hetkellä vakava ja masentunut ihminen on luultavasti joskus nauranut. Hänessä on se nauru olemassa, muisto siitä, vaikkei hän sitä tällä hetkellä käyttäisikään. Kilttikin osaa huutaa. Murhaajassakin on herkkyyttä. Monipuolinen kokeilu ja vastakohtien kanssa työskentely saattaa lopulta tuottaa varsinaiseen rooliinkin ajatuksia ja tuntemuksia, jotka kuuluvat sinne. Tuntemuksia, jotka alkujaan itse olisi järjellä ja logiikalla kieltänyt ja todennut tarpeettomiksi rooliinsa. Ne tuovat syvyyttä, ulottuvuutta ja kerroksia

roolihenkilöön. Eräs tanssija kommentoi loppukyselyssä: “Harjoitteet, joissa jotakin sarjaa tehtiin eri mielikuvan kera, olivat todella hyödyllisiä roolityön kannalta. Niistä sain paljon apua roolini rakentamiseen.”

Periaatteessahan tanssi koostuu eleistä (Lehmann 2009, 341). Tanssi on liikettä, joka mielestäni abstraktimmillaankin välittää potentiaalisesti merkityksiä. Eleellä en tässä kohtaa tarkoita vain arkieleitä, kuten käden heilautusta tai niskan nakkelemista. Kaikki liike on elettä, se viestittää jotain sisältöä. *Riudoksen* liikemateriaalia työstäessäni pyrin tuomaan liikkeeseen ja liikejaksoihin selkeitä sisäänrakennettuja merkityksiä. Liike leikitteli kahlitsemisen ja irti päästämisen tunnuilla. Se hamusi ja kauhoi ympäristöään lähelleen. Yllätti vetämällä itseään kahteen suuntaan. Se roikkui toisissa ihmisissä ja rimpui irti käsistä, jotka vaativat luvatta huomiota. Keho nojasi anovana toisen selkään, kunnes tämä astui syrjään ja antoi nojaajan kaatua naamalleen. Tunteita ja ajatuksia ei tarvitse näyttämöllä nyhjäistä tyhjästä. Liikkeessä oli olemassa kaikki tarvittavat tunteet ja syyt, ne vain piti löytää ja käsitellä. Käsitellä liikettä merkityksinä muodon sijasta. Tilanteille piti antaa aikaa kehittyä, jotta lopulta voisi vain reagoida ympäristöönsä ja antaa asioiden tapahtua. Antaa tunteiden syntyä. Näyttämöllä ei tarvitse teeskennellä tai ehdoin tahdoin tuottaa tunteita. Tunteet ja mielialat ovat aina läsnä meissä kun elämme, joten on luonnollista, että näyttämölläkin ollessamme saatamme aidosti liikuttua, kunhan suuntaudumme koko ajan ulospäin ja olemme valmiita kohtaamaan toisia ihmisiä aidosti. (Mamet 1999, 20–21, 84–85.)

Liikkeen sisällä on sen ydin. Sanoma, merkitys ja syy olla. Liikkeen sisällä on toivottavasti myös tanssija. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä ymmärtäneensä prosessin aikana hyvin merkittävän asian: “Oivalsin, että liike jota on mielenkiintoista tanssia on myös mielenkiintoista katsoa. Miksi kukaan haluaisi katsoa liikettä, jolla ei ole tanssijalle itsellekään mitään merkitystä.”

4 MINÄ TOISENA

Sanojen *minä toisena* takaa paljastuu kolme näyttämöllisyyteen ja roolityöskentelyyn liittyvää näkökulmaa, joihin keskityn tässä pääluvussa. Lisäksi käsittelen prosessin aikana esiin nousseita asioita ja niistä tekemiäni johtopäätöksiä.

Jo ensimmäisten päivien aikana ymmärsin, että ennen minun opinnäytetyötäni olisi ehkä pitänyt tehdä tutkimus otsikolla *Miten opettaa tanssijalle kaikki olennainen näyttämöilmaisusta – nopeasti?* Tanssijoiden valmiudet ilmaisun suhteen, henkilökohtaiset asenteet, motivaatio ilmaisuun ja tämänkaltaisen työskentelymuodon toteuttamiseen, sekä jo olemassa olleet lähtötasoerot yhdistettynä annettuun aikatauluun johtivat siihen, että osalle työryhmästä etenemisvauhti kohti itsenäistä roolityöskentelyä oli liikaa. Tällaisen työskentelytavan omaksuminen ja sen puitteissa vapaasti toimiminen vaatii kuitenkin useimmiten hyvin paljon aikaa. Lisäksi prosessin aikana kävi hyvin selkeäksi Eugenio Barban peräänkuuluttama näyttelijän sisäinen motivaatio. Pätsi (2011, 108) kertoo, että Barban mielestä olennaista on nimenomaan näyttelijän oma sisäinen motivaatio, sillä ilman sitä mahdollisuudet näyttelijänä kehittymiseen ovat suorastaan mitättömät. Motivaation taustalta paljastuvat aina henkilökohtaiset arvot, asenteet ja uskomukset sekä oikeastaan koko elämäkatsomus. Toisilla ihmisillä motivaatio perustuu tiukasti sen hetkisten konkreettisten tarpeiden täyttymiseen, toisilla sammumaton tiedonjano taas saa heidät motivoitumaan melkein kaikesta, riippumatta siitä kokevatko he, että heille on välitöntä hyötyä opitusta vai ei. (Vuorinen 2009, 16.)

4.1 Roolihenkilö

“Näyttelijä on ihminen, joka työskentelee julkisesti ruumiillaan” (Grotowski 2006, 41). Esiintyjä suostuu olemaan esillä ja paljastamaan sisäisen maailmansa yleisölle vilpittömästi (Arlander 2011, 87; Grotowski 2006, 75). Lehmannin (2009, 239) mukaan esiintymiseen sisältyy aina vaaran momentti. Teatteritaide loukkaa näyttäjän ja näytettävän välistä rajaa jatkuvasti, koska ruumista käytetään aina materiaalina. “Tosin jokainen esiintyjä, jokainen ihminen, tietysti käyttää omaa ruumistaan välineenä ja materiaalina jossakin mielessä” (Arlander 2011, 92). Se, missä mielessä kehoaan käyttää, on olennaista. Näyttelijän oma persoona ja rooli toimivat molemmat samassa kehossa. Kehossa, jossa näyttelijä sekä elää omaa elämänsä, että tekee työtään

itsenään ja roolinaan. (Kallio 2002, 206.) Olennaista on Thomas Freundlichin (2011, 45) mukaan se, ettei esiintyjä itse välineellistä itseään ja erota siten kehoaan ja mieltään toisistaan. Keho ei ole vain esiintyjän työkalu. Esiintyjän on itse huolehdittava niin henkisestä kuin fyysisestä hyvinvoinnistaan ja opittava tekemään työnsä tavalla, joka ei kohtele hänen omaa persoonansa haavoittavasti. Se ei tarkoita, että roolit pitäisi jättää jotenkin oman kehon ulkopuolelle, pinnallisiksi. On harhaanjohtavaa ajatella, että vain näyttelijät olisivat todellisia ihmisiä ja eleyt roolit kuvitteellisia ja näyteltyjä. "Kun näyttelijä rupeaa elämään rooliaan, rupeaa rooli elämään hänessä." (Kallio 2002, 193.)

Prosessi kuitenkin osoitti, että kaikki työryhmän tanssijat eivät olleet yhtä valmiita roolityöskentelyn tuomiseen osaksi esitystä. Vaatii valtavaa rohkeutta antautua katseen alaiseksi näyttämöllä, ja vain luottaa ohjaajaan ja muuhun työryhmään sekä antaa heidän tehdä oma työnsä aivan kuten itse hoitaa oman tehtävänsä mahdollisimman hyvin. Muutamien tanssijoiden roolihenkilöt eivät ennako-odotuksista huolimatta alkaneet kehittyä odotusten mukaisesti. Merkittävimpänä syynä tähän pidän sitä, että nämä tanssijat eivät kyenneet käsittämään esiintymistä roolihenkilönä. He eivät kyenneet laittamaan itseään hieman taka-alalle ja antamaan tilaa roolihenkilön tarinalle, vaan astuivat lavalle suurimmaksi osaksi omana itsenään.

Miksi muuntautua, jos se tekee sinusta rumemman kuin luonnostaan olet? Pidät enemmän *itsestäsi* roolissa kuin *roolista* itsessäsi. Se on virhe. - - On suuri ero, etsiikö itsestään ja valitsee itsestään roolin kanssa yhdenmukaisia tuntemuksia [vai] pysyykö itse sellaisena kuin on ja muuttaa roolia vääristämällä sitä itsensä mukaiseksi. (Stanislavski 2011, 668.)

Ilmaisuntyylyssä pyrimme siis kanssatanssijoilta saamiinsa impulsseihin reagoivaan, kokevaan tanssijaan. Jokaiselle roolihenkilölle luotiin oma esityksen mittainen osa elämänkaarta, joka antoi rungon tapahtumille. Näyttämötila oli määritelty paikaksi, joka oli kaikkien tanssijoiden tiedossa. Se oli heidän yhteinen salaisuutensa, oma maailma, jossa he elivät. Roolihenkilöt ovat meille aina alkujaan vieraita, tuntemattomia. On esiintyjän tehtävä tutustua rooliin ja lopulta ottaa hänet omakseen. Eräs tanssija kommentoi loppukyselyssä: "Kun hahmo oli alkanut saada raameja, aloin etsimään hänen käytökselleen syitä. Koin, että hahmottelin roolini ohjatusti, mutta itsenäisesti. Tein hänestä minulle todellisen."

Saatuaan kirjekuoret käsiinsä tanssijat kirjoittivat heti muistiin ensivaikutelmat roolihenkilöistään. Näitä kuvauksia lukiessani olen hämmentynyt, kuinka osuvia ne ovat. Uskon, että kaikkien mieli

oli avoin vielä tässä vaiheessa, mutta kun rooli alkoi ajan ja harjoitteiden myötä muuttua konkreettisemmaksi, osa tanssijoista ei enää pitänyt hahmostaan. He alkoivat muokata hahmoa itselleen mieluisammaksi. Tämä saattoi olla jopa osin tiedostamatonta, mutta siihen liittyi vahvasti tarve vallankäyttöön ja tilanteen hallintaan. Roolia ei päästetty iholle asti, vaan se jätettiin oman persoonan taakse. Myös ilmaisu ja viestin välittäminen jäi siksi hataraksi ja koreografia muuttui ontoiksi liikeradoiksi. Toki olisi paljon helpompaa vain "esittää teatraalisesti roolin olemattomien intohimojen ulkoisia merkkejä" kuin omaksua tuon alkujaan tuntemattoman roolihenkilön vieraat tunteet ja ajatukset omikseen (Stanislavski 2011, 316). Mutta jos keskitymme vain ulkoisten muotojen teeskentelemiseen, hukkuu sisältö ja ajatus eikä viesti välity katsojalle ehyenä. Stanislavskin mukaan pienikin huomion irrottaminen roolista kostautuu välittömästi, koska silloin näyttelijä alkaa näyttellä ulkoisesti ja mekaanisesti. Tällaiset irtoamiset, vaikkakin vain hetkelliset, rikkovat roolihenkilön elämänkaarta ja aukkokohtat alkavat täyttyä otteilla näyttelijän omasta elämästä, joilla ei välttämättä ole mitään tekemistä roolihenkilön kanssa. (Stanislavski 2011, 305.)

Pyrimme prosessin aikana hyvin dialogiseen työskentelytapaan, joka edellyttää molemminpuolista luottamusta ja kunnioitusta työryhmän jäsenten välillä. Ohjaaminen perustuu kaksisuuntaiseen luottamukseen ja siihen, että sekä ohjaaja että ohjattava antavat toisilleen tilaa tehdä oman työnsä. Pyrin parhaani mukaan antamaan kaikille tilaa ja aikaa sekä tarvittavaa ohjeistusta roolihenkilön luomiseen sekä roolin omaksumiseen. Toiset kantoivat oman vastuunsa ja kerta toisensa jälkeen pystyin vain ihailemaan heidän kehitystään ja tahtoaan työstää roolia eteenpäin. Mutta kaikkien kanssa matka ei edennyt samalla tavalla. Ohjaajan on suorastaan mahdoton ohjata tanssijan roolityöskentelyä, mikäli tanssija ei ehdota juuri minkäänlaista roolinmukaista toimintaa (eli ilmaisua). Jos tanssija ei halua olla ohjattavana, tätä on mahdotonta ohjata. Myönnän suoraan, että myös minä provosoiduin ajoittain näistä tilanteista eikä luottamukseni aina ollut syvin mahdollinen jokaista tanssijaa kohtaan. Annoin myös tilanteesta johtuvan turhautumiseni näkyä, koska paine ja vastuu teoksen valmistumisesta oli suuri. Useamman kerran löysin itseni tilanteesta, jossa en yksinkertaisesti puhunut samaa kieltä jonkun tanssijan kanssa. Minä yritin ohjata tanssijaa sisäisen merkityksen kautta ja varmistaa siten teoksen kokonaisuuden kannalta oleellimmän viestin välittymisen, mutta tanssija halusikin vain ulkoisia muotoja, kehon asentoja, jotka hoitaisivat sellaisenaan merkitysten välittymisen.

Ajatuskin ohjaamisesta siten, että ohjaaja näyttäisi vain asennon, jossa tanssijan tulee vain olla ilmaistakseen vaikkapa surua, saa ihokarvani nousemaan pystyyn. Lopputuloksena tällaisesta

syntyy mielestäni hyvin epäaitoa ja ulkokohtaista ilmaisua, paitsi jos tanssija itse tämän asennon näyttämisen jälkeen on valmis ja kykeneväinen työstämään sekä selkeyttämään itselleen ajatusmaailman ja motiivit olla surullinen kyseisessä asennossa. Valmis, eteen-annettu tunteen fyysistetty muoto – usein stereotyyppinen ja karrikoiva, koska yhteys liikkeen sisältöön on hämärtynyt – harvoin inspiroi tanssijaa enää työstämään sisällöllistä näkökulmaa eteenpäin. Ohjaajalta valmiiden “ilmaisuasentojen” kalastamisen taustalta paljastuu tarve kuulla yksiselitteisesti, teenkö nyt oikein vai väärin. Vastuu halutaan säilyttää jonkun muun harteille, kun oman mukavuusalueen rajat ovat tulleet vastaan. Epäonnistumisen pelko saattaa olla niin suuri, että vastuun pakoilu omasta roolityöstä on suojautumiskeino. Eipähän kukaan ainakaan pääse sanomaan, että olisi itse valinnut jotenkin väärin, kun on vain tehnyt sen, mitä on käsketty. Ilmaisua käsitetään ulkoisten asentojen sarjaksi, ja tanssija haluaa kiinnittää huomionsa ajatuksen ja viestin välittymisen sijasta vain kylmään nilkan ojennukseen tai kylkien kannatukseen, koska hän ehkä kokee hallitsevansa nuo asiat paremmin. Lopulta minulla ei kuitenkaan ollut muuta mahdollisuutta kuin luottaa, ja antaa tanssijoiden työskennellä sillä tasolla, jonka he itse valitsivat. Toki houkuttelin viimeiseen asti, mutta kuten jo todettua; ilman omaa tahtoa ja motivaatiota eivät asiat etene. Ketään ei voi pakottaa roolityöskentelyyn.

Erään tanssijan näkökulma tähän asiaan kuului näin:

Minusta loppuun asti oli valloillaan osalla ryhmästä ajatus siitä (että) tanssin pitää olla huoliteltua ja hienoa ja muulla ei niin kauheasti väliä. Luulen, että jos prosessi olisi tehty ryhmässä jossa kaikki olisivat ymmärtäneet satsata pääasiassa siihen mitä opinnäytesikin tutkii eli nimenomaan roolityöhön, olisimme voineet kaikki viedä rooleja vielä pidemmälle. Ehkä haastava koreografia oli kuitenkin osasyylinen siihen että miksi täydellisyyttä tavoittelevat tanssijat kokivat koreografiassa onnistumisen pääpainoksi, eikä niinkään omaa roolityötänsä. Tai no vaikeahan tätä kaikkea on analysoida kun ei toisen pään sisään pääse katsomaan että tekeekö se sitä roolityötä vai ei, mutta kuten sanottu: tunne on toimintaa, ja aina en edes metrin päähän nähnyt tunnetta toimintana joten perustelen mielipidettäni sillä.

Ketjureaktion lailla etenevä roolin elämänkaari ja yhteyden löytäminen muiden tanssijoiden roolihenkilöihin luonnistui kovan työn jälkeen useimmilta. Rooli alkoi löytyä myös liikkeestä ja alettiin hapuilla tavoitteen lakipistettä. Hetkeä, jolloin tanssija elää roolihenkilönsä elämää tanssien koreografioitua teosta. Eräs tanssija kommentoi loppukyselyssä: “En ole aikaisemmin tehnyt roolia, joka tuntisi näin suuria ja syviä tunteita. Aikaisemmin ilmaisu ja liike ovat olleet kaksi erillistä asiaa, kun ne tässä teoksessa yhdistyivät.” Ilmaisun ja liikkeen erottaminen on alkujaankin mielestäni suorastaan käsittämätöntä. Ymmärrän sen, että tekniikatunnilla, kun

tavoitteena on tanssitekniikan kehittäminen, tendut iskeytyvät kylmästi tavoiteltuun astekulmaan. Näyttämöllä tendu ei kuitenkaan ole koskaan vain tendu. Se kätkee sisälleen merkityksen, kuten teoksen jokainen liike. Tanssijan kehon tulee vuotaa tätä viestiä ympärilleen koko teoksen ajan, koska yleisöllä on oikeus katsoa, oikeus saada tietää, mitä teoksella halutaan sanoa. Sisällön ja yleisön välissä on vain tanssijan keho, jonka tehtävä on muuntaa sisältö yleisön ymmärtämään muotoon: fyysiseksi toiminnaksi.

4.2 Eilinen osana kehoa

Esiintyjän oma minä jättää jälkensä siihen, mitä hän tekee.

(Helavuori 2011, 110.)

Koska esiintyjä sekä elää että työskentelee samalla keholla, *minä* on aina näyttämöllä läsnä, vaikka esiintyminen tapahtuisikin roolissa. Kokemuksemme näkyvät kehossamme, joten kannamme niitä aina mukamme. Merleau-Pontyn ajatusten mukaisesti Rouhiainen (2007, 90, 92) kirjoittaa, että aiemmat kokemuksemme ja tottumuksemme, eletty elämä, määrittää osaltaan sen, miten elämme ja koemme tulevat, eteemme ajautuvat, tilanteet. *Ruumis on ilmaisu*. Ruumis paljastaa aikeemme. Kehomme kertoo meistä aina enemmän kuin sanoihin kahlitut ajatuksemme. Liha ylittää älyn. Alexander-tekniikan ajatusmaailmaan kuuluu käsitys siitä, että keho on ihmisen varasto, johon ilmaisematta jääneet tunteet tallentuvat esimerkiksi erilaisina lihasjännityksinä. Suhtautuminen elämään ja omaan itseemme muovaa siis kehoamme päivä päivältä. (Saraste 2006, 111.) Historiamme on läsnä näyttämöllä, halusimme tai emme, mutta sen ei tarvitse häiritä roolityöskentelyä. Oman itsensä voi jättää taka-alalle, mutta erityinen itsensä piilottaminenkaan ei ole tarpeen. Katsoja lukee esiintyjää hyvin kokonaisvaltaisesti ja esiintyjän, joka kykenee vain jättämään itsensä roolinsa alle sellaisena kuin on, toimintaa on selkeää seurata. Toiminta ei ole tällöin kiinni esiintyjän omissa maneereissa tai yliyrittämisessä olla läsnä roolihenkilössä piilottamalla itseään. Kun esiintyjä malttaa olla mahdollisimman avoimena näyttämöllä, hänen tekemisessään on rauhaa. (Saraste 2006, 167–168.)

Esiintyjä voi myös yrittää hyödyntää sitä tosiasiaa, että keho kantaa mukanaan kokemuksiaan. Minäkin ohjaajana luotin siirtovaikutukseen osana prosessia. Uskoin vakaasti siihen, että siirtovaikutusta ehtisi tapahtua ilmaisutaidon harjoitteista ja liikkeellisistä kokeiluista itse teokseen ja roolityöskentelyyn. Vahvan liikkeellisen kokemuksen jälkeen keho voi muistaa ja osoittaa jotain

sellaistakin, jota mieli ei käskemälläkään saisi kehoa tekemään. *Ruumis on muisti* (Grotowski 2006, 121). Kehomuisti tallentaa asioita kehoomme, josta ne vapautuvat jälleen käyttöömmek ilman pakotettua ajattelua. Barba korostaa, että näyttelijän tulee olla kehollisesti älykäs. Ajattelun täytyy tapahtua keholla, jotta keho saa puhua ja välittää merkityksiä vapautuneesti näyttämöllä. (Pätsi 2010, 9, 109.)

Eräs tanssija kertoi käyneensä aina ennen esitystä läpi harjoituksia ja niiden herättämiä olotiloja. Suurin osa oli sitä mieltä, että tuntiharjoitteista oli apua ja niissä sai rohkeutta kokeilla asioita, jotka sijaitsivat myös oman mukavuusalueen ulkopuolella. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä: "Tuntiharjoitteet auttoivat minua nimenomaan uskaltamaan kokeilemaan uusia asioita ja antoivat minulle kokemuksia siitä, että aina ei voi onnistua." Muistan tämän tanssijan kohdalla hyvin selkeästi hetken, jolloin hän pääsi yllättämään itsensä ja siksi onnistui laskemaan eräässä harjoitteessa halunsa hallita tilannetta. Ja saman tien syntyi jotain. Mahtavinta oli nähdä tanssijan silmät sillä hetkellä, kun hän itsekin tajusi, että tilanne vain syntyi, kun hän malttoi odottaa impulssia ja reagoida suoraan siihen. Siinä harjoitteessa hän voitti itsensä ja pelkonsa ja halunsa kontrolloida tilannetta jatkuvasti. Jotta tällaista itsensä voittamista voi tapahtua, on henkilön kyettävä luottamaan työilmapiiriinsä. Ilmapiirin tulee olla turvallinen ja kannustava. Se ei saa tuomita ketään, vaan hyväksyy jokaisen ihmisenä, vaikka tämä epäonnistuisikin (Grotowski 2006, 76–77; Routarinne 2007, 182; Severikangas 2000, 46). Mutta kaikkien kohdalla tuntiharjoitteet eivät tuottaneet ahaa-elämyksiä. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä: "Tuntiharjoitteet (erilliset ilmaisuharjoitteet) tuntuivat irrallisilta, eikä helposti hyödynnettäviltä. - - Sitähän en tietenkään voi tietää miten harjoitteet olisivat vaikuttaneet jos tämän tyyliä harjoitteita, ei olisi tehnyt ennen - - mutta ainakaan suoraa yhteyttä en näe."

Sama kaava toistuu, kun pyysin tanssijoita kuvailemaan sitä, millaisena koko prosessi ja sen eri vaiheet olivat näyttäytyneet tanssijoille itselleen. Eräs tanssija vastasi: "Aluksi tehtiin pitkään ja todella paljon ilmaisutaidon harjoitteita, välillä keskusteltiin ja työstettiin roolihahmoja ja lopuksi laitettiin teos äkkiä kasaan." Kun taas toinen kirjoitti prosessista seuraavasti:

Prosessi näyttäytyi minulle ehjänä kokonaisuena matkana, jossa oli selkeä alku ja loppu. Ilmaisutaidonharjoitteet oli ikään kuin orientoiva jakso, ja teoksen rakentaminen tähtäsi koko ajan kohti lopputulosta eli esitystä. Roolityöskentely oli antoisaa ja koin saavani siitä paljon työvälineitä sekä omaan tanssijuuteeni että sitten teosten tekemiseen ja niiden ilmaisun ohjaamiseen.

Historiamme vaikuttaa myös toimimiseemme työyhteisössä. Me kaikki kannamme mukamme asenteita, tottumuksia ja arvomaailmaa, joka leimaa käytöstämme. Varsinkin ääritiloissa, jotka saattavat johtua esimerkiksi liiallisesta väsymyksestä tai peloista, pintaan nousevat henkilökohtaiset ajattelu- ja käyttäytymismallit, joiden on tarkoitus helpottaa ja poistaa vaikeilta tuntuvat asiat. Näitä käyttäytymismalleja kutsutaan myös defensiivisiksi ilmiöiksi. (Severikangas 2000, 13.) Resistanssi on ilmiö, joka kokemusteni mukaan jostain syystä tapahtuu aina jollain tasolla prosessissa kuin prosessissa. Aina herää se pieni epäily siitä, tuleeko tämä onnistumaan, ja kenessä on syy, jos jokin ei omasta mielestä suju. Annettuja olosuhteita vastaan kamppailu on hyvin yleistä, mutta jossain määrin aivan turhaa. Yletön resistanssi vain vaikeuttaa ja hidastaa prosesseja. Se viivyttaa sellaistenkin asioiden kulkua, jotka kuitenkin jossain vaiheessa tapahtuvat, tavalla tai toisella, koska niiden on "pakko" tapahtua. Mielestäni resistanssin syyt löytyvät tilanteista, joissa joku joutuu oman mukavuusalueensa ulkopuolelle huomaamattaan. Oma epävarmuus ja epämiellyttävä olo on naamioitava olosuhteiden syyttelyyn. Syntipukeiksi päätyvät useimmiten aikataulu, tila, muut ihmiset, ohjaaja, epäselvä ohjeistus, liian tiukka mekko ja fysiologisesti huonot nilkat. On sääli, että energia, jonka voisi suunnata omaan työskentelyynsä sekä itselle haastavien asioiden työstämiseen, kuluu toisten syyttelyyn ja oman pahan olon viljelyyn. Resistanssi voi ilmetä ryhmässä syntipukin etsimisen lisäksi muun muassa vetäytymisenä tai tilanteiden mitätöimisenä. Vastuuta ja itselle vaikeiden asioiden työstämistä vältellään. Älyllistäminen voi ilmetä suoranaishana luovien menetelmien ja tunnepuolen vähättelynä ja halveksuntana. Alaryhmien muodostamisella haetaan muita tukemaan ja siten oikeuttamaan omaa näkemystä. (Severikangas 2000, 14–15.) Eräs tanssija pohti resistanssin syitä seuraavasti:

Varmasti jokainen kävi läpi omat defenssinsä, minä ainakin, mutta osalla ne jäivät esteeksi läpi koko prosessin. Se oli harmi. Harmi, koska he eivät päässeet eteenpäin tiettyissä asioissa, vaan jäivät kiinni niihin epämukavuutta tuottaviin tunteisiin. - - Toisinaan kuuli selkeästi toisen ihmisen puheesta kuinka siinä puhuvat hänen defenssinsä. Se oli turhauttavaa, koska tuntui, ettei toista voi auttaa sen yli vaikka tahtoisikin. Siinä ei järkipuhe tunnu auttavan, vaan se on jokaisen oma taistelu.

On selvää, että mikäli tanssijalla ei ole traditiota näin osallistavaan työskentelyyn, on se toki aluksi hyvin haastavaa. Kaikki uusi on pelottavaa ja epämääräistä. Ja hämärälle ja vaikealle on kovin haastavaa antautua. Mutta mahdollisuus pitäisi antaa, ja ehkä toinenkin, jos ja kun kaikki ei heti suju. Prosessin aikana huomasin, että minun oli vain tehtävä tiettyjä päätöksiä ohjaaja-koreografin ominaisuudessa, vaikka tiesin, että päätökset eivät tule miellyttämään kaikkia.

Toiselle toinen tapa olisi hyvä, ja toiselle juuri se vastakkainen. Toinen ahdistuu liiasta juttelusta ja toinen haluaa analysoida. Minun oli lopulta vain valittava joku tie, jolla asiat prosessissamme etenivät. Minun päätehtäväni ohjaajana oli kuitenkin varmistaa, että kokonaisuus valmistuisi.

4.3 Visiosta visioon dialogisuuden kautta

“On hyvin yleistä että tanssiteokset luodaan koreografin idean tai vision pohjalta” (Rouhiainen 2002, 45). Juuri koreografi, samoin kuin vaikkapa teatteriohjaaja, antaa alkusysäyksen uuden teoksen syntymiselle. Hän määrittelee kulloisenkin teoksen kehukset ja vastaa kokonaiskuvasta – loppuun saakka. Teosten aiheet kumpuavat usein taiteilijan omasta sielunmaisemasta, omasta elämäntilanteesta tai ihmetyksen kohteista. Houni ja Paavolainen (2002, 6) mainitsevat, että taiteilijan oman näkökulman esille tuominen onkin yksi taiteen tekemisen keskeisimmistä lähtökohdista. Taiteilijan tehtäviin kuuluu kuunnella itseään ja pohtia omaa suhdettaan maailmaan. On oltava jotain sanottavaa. On oltava jotain mieltä. On oltava suorastaan intohimoinen aihettaan kohtaan. Miten muuten kykenisi uppoutumaan korviaan myöten teoksensa maailmaan ja tutkimaan sen kaikki sopukat, ne unohdetut ja vaietutkin? “Teoksen ja ohjaajan välillä on oltava jännite, jokin salaisuus. On käsiteltävä itselle tärkeää tai välttämätöntä aihetta” (Helavuori & Korhonen 2008, 226). Henkilökohtaisuuden lisäksi Korhonen listaa ohjaajantyön periaatteisiin kuuluvaksi muun muassa ohjaajan pyrkimyksen etsiä kyltymättömästi omaa tyyliään, estetiikkaansa sekä tapaansa kertoa ja näyttää asiat näyttämöllä (em. 226).

On olennaista, että kukin työryhmän jäsen tunnustaa ja ymmärtää jokaisen työryhmän jäsenen työnkuvan ja vastualueen. Jokaisen on asetettava työssään osaksi produktion sisäistä hierarkiaa, muuten prosessi ei toimi tasapainoisesti (Rantanen 2002, 171). Työryhmän jäsenet tarvitsevat toinen toistaan omassa tehtävässään toimiakseen. Koreografit ja ohjaajat tarvitsevat tanssijoita ja näyttelijöitä toteuttaakseen omaa rooliaan, ohjatakseen. Nykyään esiintyjä, tanssija tai näyttelijä, saattaa yhä useammin osallistua itse teoksen valmistamiseen ja materiaalin tuottamiseen tasavertaisesti koko työryhmän kanssa. Lopullinen vastuu ja valta on kuitenkin yhä koreografilla tai ohjaajalla, joka lopulta valikoi ja järjestää luodun materiaalin kokonaisuudeksi. (Arlander 2011, 93.) Tanssijoiden on luotettava ja annettava koreografin työstää prosessia oman ymmärryksensä ja päämääriensä mukaan. Samaan aikaan tanssijoille on annettava vapaus toimia omista lähtökohdistaan työskennellessään koreografin kanssa. (Rouhiainen 2002, 47.) “Teoksen muovailualusta on työilmapiiri” (Helavuori & Korhonen 2008, 226) ja Karvonen (2011,

149) komppaa toteamalla, että ”työskentelyn muoto näkyy aina esityksessä.” Prosessilla on siis valtava merkitys itse esityksen kannalta. Eräs tanssija kiteytti tanssijan tehtävän pääpiirteet loppukyselyssä oikein onnistuneesti. Hänen mukaansa tanssijan tehtävä on ”tehdä työnsä parhaansa mukaan, kuunnella ohjaajaa ja olla aktiivinen tarjoillen myös omia ehdotuksia.”

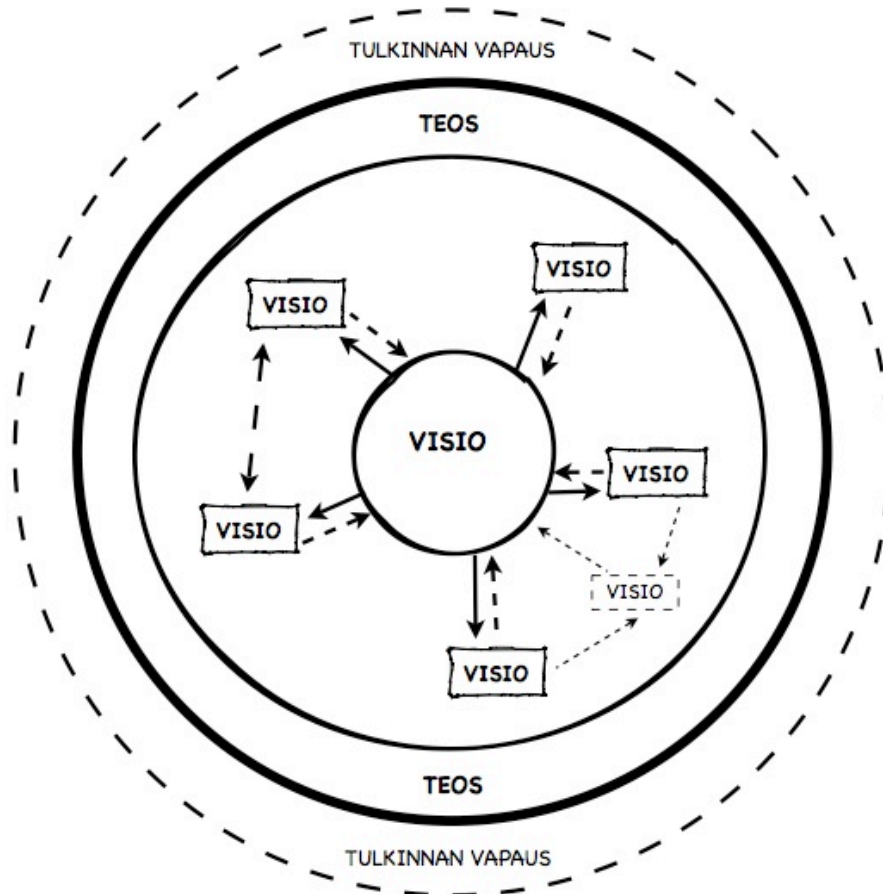
Alkuperäinen visio harvoin päätyy näyttämölle muuttumattomana. Prosessi sekä työryhmä muokkaavat ja kehittelevät alkuperäistä ideaa, ja vasta useiden välimuotojen jälkeen on visio muuntunut lopulliseksi, näyttämölle yleisön eteen saatettavaksi teokseksi. Alkuperäisen mielikuvan konkretisoiminen on jännittävä haaste koko työryhmälle. Miten olla ajautumatta liian kauaksi alkuperäisestä ideasta ja pysyä uskollisena vision ytimelle koko prosessin ajan? Entä miten selvittää siitä tosiasia, että kuviteltu tavoite on aina jonkinlaisessa ristiriidassa varsinaisen lopputuloksen kanssa? (Helavuori & Korhonen 2008, 10.)

Oma kokemukseni ja käsitykseni siitä, miten koreografian alkuperäinen visio muuntuu valmiiksi teokseksi prosessin aikana, voisi kiteytyä lauseeseen *visiosta visioita, ja niiden visiosta totta*. Uskon taiteilijana ennen kaikkea siihen, että teoksen toteutuminen vaatii ihmisten aitoa kohtaamista, vuorovaikutusta ja kykyä nähdä ja hyväksyä toinen sellaisena kuin tämä on, sillä ”avoimuus toisen erilaisuutta kohtaan on jotain, joka myös vapauttaa - - olemaan oma itsensä” (Rouhiainen 2002, 44). Vuorovaikutukseen pyrkivä ja siihen perustuva työskentelymuotomme toimi erinomaisesti muutamien tanssijoiden kohdalla, mutta kolikon kääntöpuolikin prosessiin mahtui – tanssija, johon en kokemukseni mukaan saanut aitoa ja kantavaa kontaktia koko prosessin aikana. Ehdottaminen, tarjoaminen, oli tärkeä osa prosessiamme ja se juuri edellyttää ohjaajan ja tanssijan välisen vuorovaikutuksen toimimista. Eräs tanssija kuvasi kokemuksiaan ehdottamisesta ja sen haasteista näin:

Ehdottaminen oli minulle uusi tapa toimia ja siksi myös jokseenkin haastava. Alussa yritti lukea ajatuksia, että mitähän tuo nyt tahtois, että mitähän tässä nyt tarjoaisi. Loppuvaiheessa ajatus ehkä kuitenkin kääntyi niin päin, että mitenkähän tämä hahmo voisi tehdä. Koen kuitenkin, että tarvitsen vielä paljon harjaantumista tässä tarjoamisen taidossa.

Kuviossa 3 olen kuvannut ihannetilannetta, joka työryhmässä voisi vallita. Vuorovaikutus toimii koko työryhmän välillä ja vastuun sekä työnkuvien jakautuminen on selkeää kaikille. Työskentelyilmapiiri on turvallinen ja kannustava, toisiinsa luottava ja heitä kunnioittava. Koreografi-ohjaaja kuvaa alkuperäistä visiotaan työryhmälle, joka osallistuu vision kehittämiseen

vuorovaikutteisessa ilmapiirissä. Prosessi etenee kokeilujen kautta ja lopulta koreografi-ohjaaja valitsee ne osat, jotka tukevat teoskokonaisuutta parhaiten. Valmistuu teos, jossa näkyy koko työryhmän panos prosessin aikana. Katsojalle jää vielä tulkinnan vapaus lukea teosta omista lähtökohdistaan.

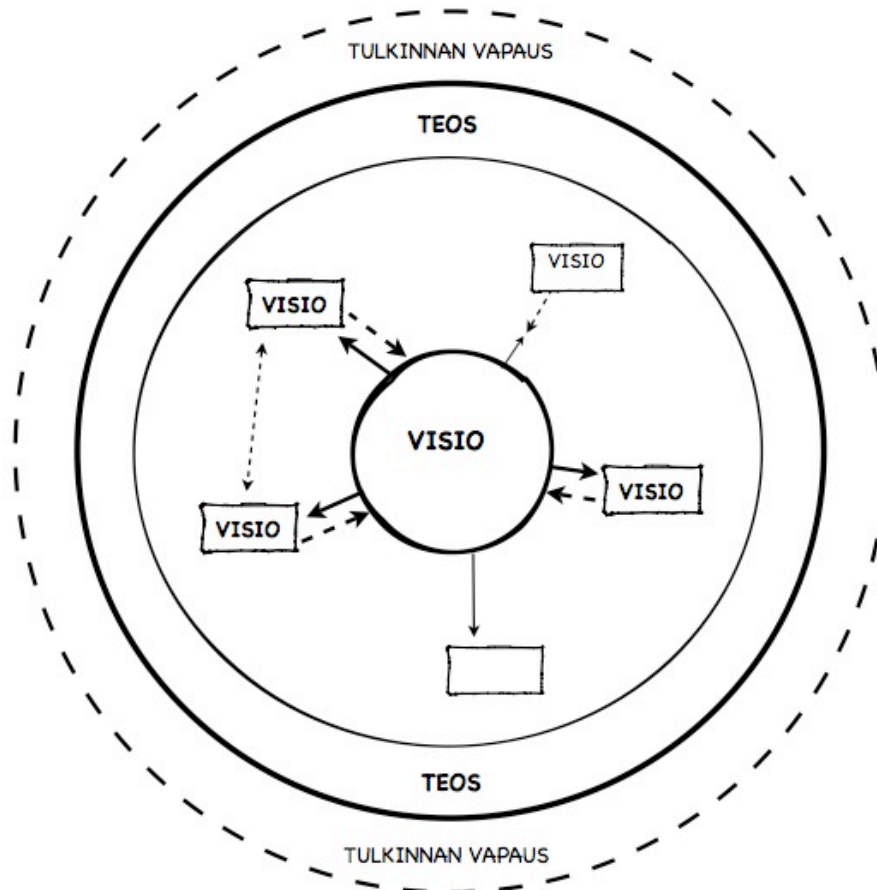


KUVIO 3. Ihanne – visiosta visioon, ja niiden visiosta totta.

Tämäkin prosessi kuitenkin muistutti minua jälleen kerran siitä, kuinka haasteellista toisen kohtaaminen voi olla. Taiteellinen työryhmä koostuu useimmiten vahvoista persoonista ja ajoittain näiden persoonien välinen eettinen kommunikointi jää hataraksi tai epäonnistuu kokonaan. Rouhiainen mainitsee yhtenä syynä toisen kohtaamisen ja vuorovaikutteisuuden epäonnistumiselle sen, jos toisen työskentelyä ohjaa rutiininomaisesti aiemmat tottumukset ja ennakkokäsitykset. Tällöin toisen erilaisuus ja tilanteen erityisyys jäävät täysin huomiotta, eikä vuorovaikutteista yhteyttä henkilöiden välille pääsee muodostumaan. (Rouhiainen 2002, 50.) Työilmapiiri vaikuttaa suuresti prosessiin. Tanssijat kommentoivat työilmapiirin vaikutuksia

loppukyselyssä seuraavasti: "Jos yhdenkin työryhmän jäsenen suhtautuminen työskentelyyn on ylimielinen, vaikuttaa se koko porukan mielialaan ja työskentelyyn." Toinen tanssija kirjoitti näin:

Välillä ilmapiiri oli huono. Sen huomasi selvästi. Luulen, että se johtui siitä, että osa työryhmästä ei suhtautunut työhön ihan samantlaisella innolla kuin toiset. - - Oli välillä tietenkin hieman turhauttavaa, kun osalla työryhmän jäsenistä ei selkeästi kiinnostanut tekeminen yhtä paljon kuin minulla. - - Turhautti ohjaajan puolesta.



KUVIO 4. Reaalitilanne prosessin aikana

Kuviossa 4 olen kuvannut sitä reaalitilannetta, joka prosessissamme oli valloillaan. Minusta tuntui, että joillekin oli kova paikka ymmärtää, että tällä kertaa näyttämöllä ei saisikaan esitellä omaa henkilökohtaista tanssijan sulokkuuttaan ja eteeristä, arjesta kohotettua olemusta. Roolihenkilönä toimimisen näyttämöllä ymmärsi ja hyväksyi hyvin nopeasti osa tanssijoista, mutta osan kanssa käytiin vähän erilainen matka. Myös työryhmäläisten työnkuvien ymmärtämisessä ja sen mukaisesti toimimisessa ilmeni eroavaisuuksia. Jos luottamusta ja valmiutta kuunnella koreografi-ohjaajaa ei ole, vaan tanssija haluaa itse ohjata itseään omien kiinnostuksen

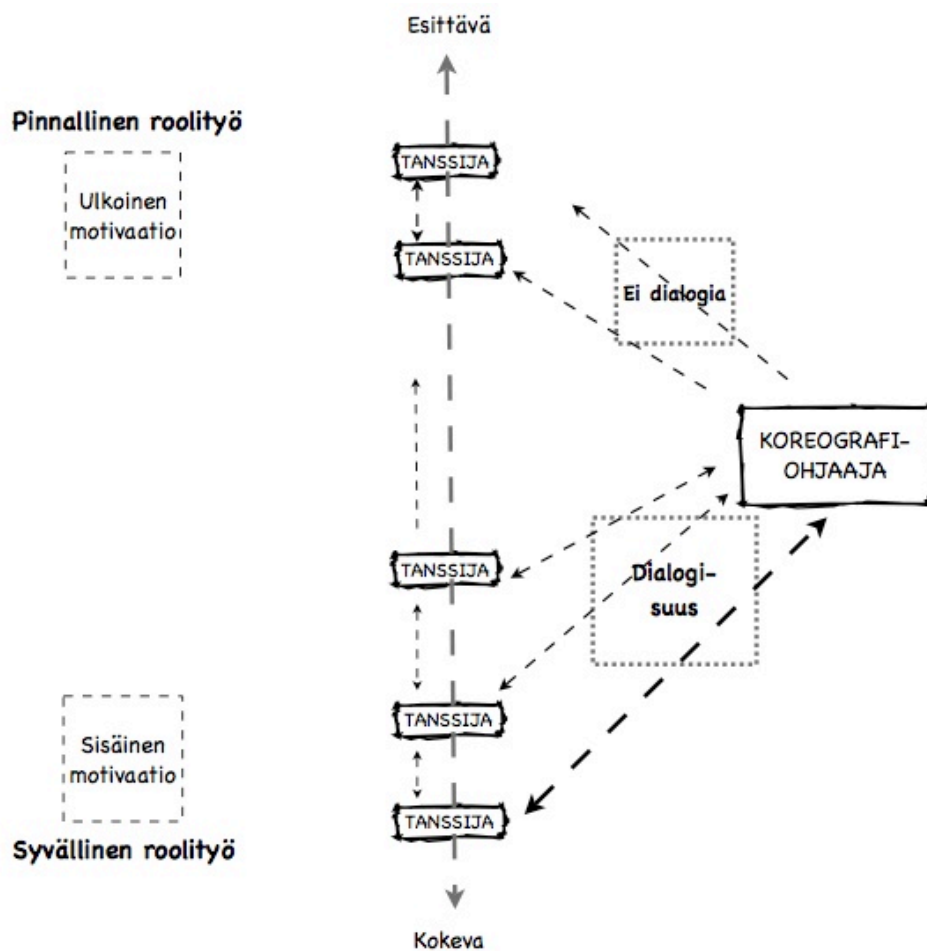
kohteidensa mukaisesti, on koreografi-ohjaajan mahdotonta työstää eheää teoskokonaisuutta. En ole tänä päivänäkään ihan varma antoivatko kaikki lopulta uudelle työskentelytavalle ja näkökulmalle varsinaisesti edes mahdollisuutta. Osa kantoi kortensa kekoon ehdottaen ja työstäen roolihenkilöään ja tämän suhdetta teoksen elementteihin itsenäisesti, mutta jatkuvassa vuorovaikutuksessa ohjaajaan. Muutamat uppoutuivat työskentelyyn jopa niin voimakkaasti, että taso, joka saavutettiin ylitti minunkin odotukseni. He todella elivät teoksen roolihenkilöinä.

Koreografi-ohjaajan tehtävä on ohjata teosta ja tanssijoita kokonaisuuden kannalta eheimpään suuntaan. Koreografi-ohjaaja on työryhmän ainut henkilö, joka näkee teoksen sekä sisä- että ulkopuolelta. Ohjaajan silmä on linkki esiintyjän toiminnan ja katsojan kokemuksen välillä. Sen vuoksi tanssijan on suorastaan sokeasti luotettava ohjaajan palautteeseen ja muokattava toimintaansa näyttämöllä sen perusteella. Jos esiintyjä alkaa itse seuraamaan itseään, taika katsojan ja katsottavan välillä murenee hetkessä. Esiintyjä ei kykene arvioimaan omaa esitystään, sillä hän ei voi objektiivisesti tarkkailla sitä ulkopuolelta. (Weston 1999, 24.)

Michael Polanyin sanoin ”tiedämme enemmän kuin osaamme sanoa” (Anttila 2006, 73). Hiljainen tieto on kerrostunut meihin koko elämämme ajan kokemustemme kautta. Hiljainen tieto on hyvin henkilökohtainen ja vaikeasti määriteltävissä. Luovuus, intuitio, ihanteet, arvo- ja tunnekäsitykset sekä muut subjektiiviset näkemykset kumpuavat hiljaisesta tiedosta. Hiljainen tieto muodostaa ihmisen persoonallisuuden. (Anttila 2006, 74–75; Koivunen 1997, 82.) Ohjatessani ja koreografioidessani tiedän liikkuvani vahvasti hiljaisen tiedon alueella. Se lienee hyvin yleistä, koska teokset syntyvät omasta persoonasta ja omasta tavasta hahmottaa ympäröivää maailmaa. En pysty siis aina rationaalisesti perustelemaan kaikkia ohjaajana tai koreografina tekemiäni valintoja. En usko, että minulla olisi velvollisuuskään tähän, mutta prosessimme aikana osa työryhmästä vaati toistuvasti vastauksia ja perusteluja valinnoilleni. Kyse oli älyllistämisen tarpeesta, joka Severikankaan (2000, 15) mukaan on yksi defensiivinen ilmiö. Koin, että minun piti perustella näkemystäni ja tekemiäni valintoja ja sen myötä ikään kuin voittaa tanssijoita puolelleni.

Osa luotti minuun ja näkemykseeni, vaikka eivät aina itse tilanteessa ehkä ymmärtäneetkään valintojeni syitä. He antoivat minun toteuttaa omaa työnkuvaani, mutta osa ei halunnut tai pystynyt luottamaan, vaan päätyivät tekemään omia valintojaan, jotka eivät tukeneet kokonaisuutta. Eräs tanssija kuvasi minulle omaa kokemustaan teoksissani tanssimisesta siten,

että tanssijana hän ei näe sitä miltä lopputulos näyttää. Vasta videotaltioinneista hän kuulemma hahmottaa, miten osa-alueet muodostavat kokonaisuuden ja teokset alkavat näyttää hänelle taideteoksilta, joissa hän on itse elävänä osana mukana. Tanssiessa, sisällä teoksessa olleessa, tilanne ei ole näyttäytynyt samana. Ja tähän on aivan luonnollisesta. Sehän on itse asiassa mahdotonta, että teos näyttäisi ja tuntuisi samalta sekä teoksen sisällä että ulkopuolella. Sen takia tanssijan ja yleisön, katsottavan ja katsojan, välissä on oltava henkilö, jolla on mahdollisuus nähdä teos sekä sisältä että ulkoa. Vain ohjaaja-koreografi näkee teoksen luoman kokonaisuuden molemmista suunnista prosessivaiheessa.



KUVIO 5. Roolin sisäistämisen syvyys työryhmässä

Kuviossa 5 olen kuvannut näkemystäni roolityön syvyydestä sekä vuorovaikutuksen suunnista työryhmän jäsenten välillä sekä vuorovaikutuksen onnistumisesta tanssijoiden ja koreografi-ohjaajan välillä. Seuraavassa tanssijoiden itsensä kirjoittamia kommentteja, joista mielestäni välittyy perusteet kuviossa 5 esittämilleni asioille. "Jos koin jonkun itse asettamani tavoitteen sillä

hetkellä tärkeämmäksi, kuin ns. esiintymisen, toteutin omaa tavoitettani - -.” “Oli mukavaa, että annoit ajatuksia ja ehdotuksia roolityöhön. Silti koin, että kokeiltuani ehdotustasi sain tarvittaessa palata edelliseen tai kehitellä siitä jotain muuta.” Nämä kaksi kommenttia kuvaavat tilannetta, jossa tanssijat halusivat pitää vallan ja hallinnan täysin itsellään. Ohjaaminen ei siis aina ollut mahdollista, koska vuorovaikutus ei ollut erityisen runsasta tai se ei ainakaan johtanut täyteen yhteisymmärrykseen. Nämä tanssijat yrittivät siis itse ohjata itseään, koska eivät jostain syystä luottaneet ohjaajaan ja antaneet hänelle siten mahdollisuutta tehdä omaa työtään. Kysyin tanssijoilta loppukyselyssä, miten muiden jäsenten roolityöt vaikuttivat heidän omaan roolityöskentelynsä. Toinen heistä vastasi: “Näin mikä oli mielestäni liikaa näyttelemistä ja mikä taas ihan liian vähän ja pystyin suhteuttamaan omaa toimintaani näiden kokemusten pohjalta.” Toisen vastaus on hyvin samansuuntainen: “Totta kai toisilta ottaa kimmokkeita ja peilaa omaa rooliaan muihin. Joko niin, että mielestäni tuo on epäuskottavaa, vältän itse tuollaista tai niin, että onpa mahtavaa, miten itse pääsisin tuohon.” Nämä tanssijat siis päätyivät peilaamaan omaa toimintaansa ja roolityötänsä suhteessa toisiin tanssijoihin. He halusivat itse arvottaa tapahtumia ja toteuttaa roolityötä omilla ehdoillaan, ja vain siinä määrin kuin itse halusivat ja kokivat heille sopivaksi. Mitä vähemmän tanssija luottaa työskentelymuotoon, sitä vähemmän hän kykenee luottamaan ohjaajan sanaan ja omaan sisäiseen tuntemukseensa määritelläkseen itselleen sen, mitä tavoitellaan. Tanssija turvautuu kehon ulkoiseen muotoon ja arvottaen toisten tanssijoiden toimintaa pyrkii itse ohjaamaan itseään omasta näkökulmastaan. Tällöin roolityöskentely jää hyvin ohueksi ja pinnalliseksi.

Tanssijat, jotka antautuivat dialogisuudelle täysin tai suurimmaksi osin, kuvasit tuntemuksiaan näin:

Koen, että osa työryhmästä oli paljon syvemmällä roolityössä, ja he puski minua yrittämään. Sitten myös koen, että osa oli paljon kiinnostuneempi tanssitekniikasta, jolloin tuntui hassulta panostaa itse hulluna roolityöhön - - olisin kaivannut kaikilta työkavereiltani sitä että olisi tajuttu panostaa yhtä vahvasti molempiin puoliin.

Oli hyvä, että ohjaaja antoi tilaa rakentaa omaa roolia. Muistan, että välillä olin hämmentynyt siitä, etten saanut mitään kommentteja tekemisestäni, mutta sitten tulin siihen tulokseen, ettei siinä ollut mitään valittamista ja sen vuoksi kommenttia ei tullut. - - (Tanssijan tehtävä on) tehdä työnsä parhaansa mukaan, kuunnella ohjaajaa ja olla aktiivinen tarjoillen myös omia ehdotuksia.

Loin roolia ohjattujen tilanteiden sisällä eli tunneilla, jolloin aiheeseen keskityttiin. - - Koin, että hahmottelin roolini ohjatusti, mutta itsenäisesti. Tein hänestä minulle todellisen. - - Koreografi tai ohjaaja voi viedä asioita vain tiettyyn pisteeseen saakka ja loput jää tanssijan hommiksi. - - (Ohjaaja-koreografin tehtävä on) toteuttaa omaa visiotaan, ohjata tanssijoita kohti päämäärää, jota he eivät välttämättä näe.

5 PÄÄTÄNTÄ

Teatteri on kohtaamista.

(Grotowski 2006, 78.)

Näyttämöilmaisu kiteytyy mielestäni suhteiden luomiseen. Tässä produktiossa tanssijoiden oli luotava suhde teoksen kaikkiin elementteihin roolihenkilönään. Eräs tanssija kirjoitti loppukyselyssä: “Koin, että selkeät motiivit ja suhteet muihin tanssijoihin helpottivat tanssijantyötäni.” Selkeämmin ei sitä enää voisi sanoa. Olen kirjoittanut päiväkirjaani harjoituskauden loppupuolella paksuin kirjaimin, ettei pidä tyytyä pelkkään liikkeeseen. On reagoitava, tunnettava ja uskallettava näyttää se. Koettava asiat niin kuin ne vastaan tulevat. Vasta ajatteleva – toisia kuunteleva ja sen pohjalta toimiva – ihminen on mielenkiintoinen näyttämöllä.

Roolin rakentaminen oli aikaa, ajatusta, lukuisten kokeilujen erheitä ja onnistumisia vaatinut prosessi. Joskus on astuttava harhaan, vain huomatakseen, missä polku, jota kulkee, on. Matka on ylä- ja alamäkeä. Välillä vauhti hiipuu ja tulee päiviä, jolloin tuntuu kävelevänsä takaperin, taantuvansa, mutta on myös hetkiä, jolloin yhtäkkiä jokin onkin vain selvää. On vain jaksettava etsiä kyltymättömästi ja oltava avoin löytämälleen.

Ilmaisun perusta eli epäonnistumaan oppiminen on liikkeen teknisen suorittajan “pahin vihollinen”. Pyrkimys epäinhimilliseen, eli täydellisyteen, ei halua tai kykene tunnustamaan mitään tavoitteensa ulkopuolella olevaa, koska täydellisyys on turva. Kun on vain yksi oikea, muut ovat silloin automaattisesti vääriä. Harmaan sävyt, välimuodot ja tulkinnan vapaus puuttuvat, jolloin asiat ovat toki yksiselitteisiä ja selkeitä. Vastuu siitä, että epäonnistumisen syy olisi ollut omassa henkilökohtaisessa valinnassa toimia tietyllä tavalla häviää, koska aina voi vedota siihen, että kehoni ei vain tänään pystynyt oikeaan, täydelliseen, suoritukseen. Liekö jonkinlaista oman persoonan itsesuojelua?

Konstantin Stanislavski on kuvannut kehittelmäänsä näyttelijäntyön metodia seuraavalla tavalla:

“Järjestelmä” ei ole keittokirja. Kun haluaa valmistaa tiettyä ruokaa, sen kun katsoo hakemistosta, avaa oikean sivun, ja valmista tuli. Ei. “Järjestelmä” ei ole hakuteos vaan kokonainen *kulttuuri*, johon täytyy kasvaa ja koulutautua monien vuosien ajan. Sitä ei voi pöntätä päähänsä, vaan näyttelijä voi omaksua ja imeä sen itseensä niin että se sulautuu häneen orgaanisesti ainiaaksi ja uudestisyntyttää hänet näyttämöä varten. “Järjestelmää” pitää opiskella osissa mutta ottaa sen jälkeen haltuun kokonaisuudessaan, oppia ymmärtämään sen kokonaisrakenteen ja runko hyvin. Vasta sitten kun se avautuu teidän eteenne kuin viuhka, te saatte siitä oikean käsityksen. Se ei tapahdu hetkessä... (Stanislavski 2011, 785.)

Myös Judith Weston (1999, 20) kieltää teoksessaan *Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan* kirjoittaneensa keittokirjan. Ja niin kiellän minäkin. Teoksen harjoitusprosessin loppuvaiheessa, olen kirjoittanut päiväkirjaani ajatuksia roolityöskentelystä, ja todennut, että selkeää ohjekirjaa ei voi rakentaa. Ilmaisuu ja näyttämöllisyys ovat niin monisäikeisiä aiheita, että yhden säännön lausuminen sulkisi aina muutaman muun yhtä mahdollisen vaihtoehdon pois. Jokaisen on löydettävä oma polkunsä, jota kulkea. Matka vaatii sisäistä motivaatiota ja aikaa. On haluttava kehittää näyttämöllistä tajuua ja ilmaisuaan, koska kukaan muu ei voi tehdä asioiden työstämistä toisen puolesta. Se vaatii myös kykyä sietää epävarmuutta, sillä Kinnusen (2008, 192) sanoin: “Taiteellisessa työssä epävarmuus, keskeneräisessä viipyminen joskus kiduttavastikin, on olennaista.”

Mielestäni ilmaisun taitoa ei voi yksiselitteisesti opettaa, mutta siinä voi kehittyä tiettyjen reunaehtojen täytyessä. On oltava vilpitiön halu kehittyä ja laajentaa käsitystään sekä ymmärrystään näyttämöllisyydestä. Näyttämö on oma maailmansä. On tunnettava sen erityispiirteet ja lainalaisuudet, jotta voi toimia näyttämöllä ollen osa sinne rakentuvaa maailmaa (Rämä 2011, 142.) Ilmaisuu ei ole muoto. Se on ajatusmaailma, joka herää jokaisessa kunkin persoonan ominaispiirteiden vaikutuksille alttiina. Näyttämöllinen taju ja ilmaisullinen voima kypsyvät ajan myötä, kun niitä ruokitaan monipuolisesti. Eräs tanssija kiteytti asian sanomalla, että näyttämöllä ollessaan “pyrin tilaan, jossa olisin ennakkoluuloton ja antaisin asioille tilaa tapahtua.” Kaikkeen reagointiin liittyy aina valinnanmahdollisuus, joten roolissa ja tilanteessa on aina läsnä myös se, mitä ei valita (Saraste 2006, 49).

Minuun kerrostunut hiljainen tieto on näytellyt merkittävää roolia niin aiheen valinnan kuin taiteellisen työni harjoitusvaiheen aikana. Olen tutustunut moniin kirjoituksiin näyttelijäntyöstä ja taiteellisen työryhmän toiminnasta vasta jälkikäteen, hakiessani kirjallisuudesta tukea ja syitä prosessissa havaitsemilleni ilmiöille sekä tapahtumille. Myös oma käsitykseni näyttämöllisyydestä

ja roolityöskentelystä on kypsynyt valtavasti tämän tutkimusprosessin aikana. Monet ilmaisuun liittyvät asiat, ovat vain tuntuneet minulle luontaisilta ja selkeiltä aiempien kokemuksieni vuoksi. Koen, että monet asiat, joita olen ehkä osannut toteuttaa ja mahdollisesti myös ohjata aiemminkin, saivat selkeän ja vahvan tiedollisen tuen vasta tämän tutkimuksen myötä.

Myönnän, että myös minä, koreografi-ohjaajana, olisin voinut ajoittain toimia toisin prosessin aikana, ottaa enemmän riskejä ja siten haastaa myös itseäni ja omia kipupisteitäni. Koreografisesti teos oli lopulta melko täyteen ahdettu ja myönnän sen johtuneen osittain omista peloistani. Valmis liikemateriaali ja sen sitominen musiikkiin yrittivät hälventää sitä pelkoa, että tanssijoiden paljas läsnäolo ei riittäisikään kantamaan teosta. En luottanut siihen, että kaikki antautuisivat teokselle. Koreografian sitominen tiettyihin kulmakiviin, kuten liikkeellisiin muotoihin ja musiikin fraaseihin, on niin konventionaalinen asia, että en osannut olla lukitsematta teostani niihin. Jälkikäteen olen toivonut, että minulla olisi ollut rohkeutta viedä teos niin pitkälle, että tanssijat olisivat voineet ottaa täyden vapauden rikkoa koreografia tarvittaessa. Uskon, että jaoimme tanssijoiden kanssa saman pelon. Koreografia on koreografia, joten siitä poikkeaminen tuntuu virheeltä. Rooli ei lävistänyt liikettä niin voimakkaasti kuin se olisi voinut. Kävely oli edelleen hallittua kävelyä, vaikka roolihenkilö olisi henkisesti ollut väkivaltaisen riepottelun kohteena. Kenellä on pokkaa reagoida esitystilanteessa impulsseihin niin suoraan, että lopettaa koreografian tanssimisen ja toimii juuri niin kuin tilanne tanssijalle siinä hetkessä kertoo? Minullakaan ei ollut rohkeutta ohjaajana ohjeistaa tanssijoita tähän. Toki tilanteen, impulssin ja reaktion on oltava aitoja. Tunteissa vellominen vellomisen vuoksi ei ole kauhean puhuttelevaa.

Toivoin taiteellista produktiota aloittaessani, että myös tanssijat saisivat produktiosta uudenlaisia kokemuksia ja ajatuksia, jotka auttaisivat osaltaan heitä kehittymään niin tanssijoina, taiteilijoina kuin opettajinakin. Sydäntäni lämmittää suuresti seuraavat tanssijoiden loppukyselyyn kirjoittamat kommentit: "Produktiossa mukanaolo aukaisi silmiä uusille mahdollisuuksille, joten suhtautumiseni muuttui tiedostavammaksi. - - rajani ovat paljon syvemmällä mitä olen kuvitellut." "Opin, että roolityöskentely tanssijana voi olla paljon muutakin, kuin päälle liimattuja ilmeitä ja "ylinäyttelemistä". Täytyy itse tuntea ja kokea asiat jotka haluaa ilmaista ulospäin." Tanssijat oivalsivat prosessin aikana monia asioita, kukin toki omista lähtökohdistaan. Osa pääsi paljon syvemmälle roolin työstämisessä. He olivat motivoituneempia ja valmiimpia haastamaan itseään sekä työstämään itselleenkin uusia ja sitä myöten jopa epämiellyttäviä asioita. Loppu viimein se, kuinka syvällistä roolityötä kukin pystyi toteuttamaan, ei kuitenkaan ole tärkeintä tanssijoilleni.

Heille merkityksellisintä ovat nimenomaan vain heidän omat kokemuksensa. Eräs tanssija kuvasi ajatuksiaan prosessissa mukanaolosta näin:

Tämä oli valitettavasti se ainoa kerta koko koulutuksen aikana kun tunsin, että sain taiteellista vapautta ja koreografillisesti aikaa ja tilaa omaan ilmaisuun lavalla. Koin tuon hetken alastomuudessaan hiukan epämukavaksi, mutta ai perkele niin makeaksi. Kun ei tiennyt mitä tapahtuu ennen kuin se tapahtui. Opin itsestäni uutta ja yllätyin siitä kuinka paljon minusta löytyy voimaa ja vahvuutta. Olen aina tiennyt sen olemassa olosta, mutta en ole koskaan aikaisemmin päässyt sitä tutkimaan.

Opinnäytetyöni taiteellinen seka kirjallinen osio ovat yhä selkeämmin saaneet minut ymmärtämään, missä minun taiteellisen kunnianhimoni kohteet ovat. Taiteilijana minä haluan nimenomaan luoda kokonaisuuksia ja yhdistää näyttämöllä eri taiteenalojen elementtejä. Eritoten tuoda teatterillisiä elementtejä osaksi tanssia. Tämä kaikki täytyy kuitenkin tehdä hienovireisesti ja älykkäästi, ei itsetarkoituksellisesti. Tanssijakeskeisyys ja dialoginen työskentelytapa tulevat jatkossakin korostumaan työskentelyssäni.

Riitta Pasanen-Willberg (2011, 178) muistuttaa, että tanssin ja liikkeen tarkasteleminen vain älyn kautta jättää jotain oleellista syntyvän kokemuksen ulkopuolelle. Hän kehottaa katsojaa luottamaan kehoonsa, koska se on aina älykkäämpi kuin mieli. Kehoon on kerrostunut niin paljon tietoa, jota emme voi kuvata sanoin, että joskus on vain parempi luottaa lihaan ja intuitioon järjen sijasta. Myös tanssijoiden ja koreografien tulisi muistaa tämä työskentelyssään. Stanislavskin (2011, 649) mukaan näyttelijöiden tulee muistaa roolin toimintaa ja sen johdonmukaisuutta työstäessään erityisesti seuraava: "Älkää vastatko vain älyllä, vaan antakaa ennen kaikkea tunteen ja tahdon sanella vastaus." Helena Sederholmin (2000, 15) mukaan tärkeää ei ole löytääkö katsoja oikean tai taiteilijan tarkoittaman tulkinnan teoksesta. Taide on hänen mukaansa elämystuotantoa, jonka arvo piilee sen aikaan saamassa vaikutuksessa. Tanssiteos on kuin rakennelma, jonka jokainen elementti vaikuttaa osaltaan siihen, mitä katsoja näkee ja miten hän näkemänsä kokee ja tulkitsee. Keskiöön elementeistä nousee luonnollisesti liike ja koreografia, mutta merkittävän panoksensa tuovat myös muun muassa puvustus, valaistus, lavastus ja valittu musiikki tai äänimaailma. (Takala 2007, 194.)

Taiteilijana, ehkä nuoruudestani johtuen, haluan työryhmäni ja itseni lisäksi haastaa teoksillani myös katsojan tuntemaan ja ajattelemaan. Katsojalla on aina oikeus tulkita teosta omista

lähtökohdistaan ja mielestäni tulkintojen kirjo vain rikastuttaa teosta. August Strindberg (1996, 6) heittää haasteen yleisölle kirjoittaessaan:

Meillä ei ole aikaa sallia sielumme tunteellisesti liikuttua kauneudesta; emme tunne ihastusta, sillä moinen kuuluu lapsille ja narreille. - - Mutta älkäämme siitä huolimatta väheksykö taiteen kauneuksia, kunhan ne vain eivät pakota meitä ajattelemaan liikaa tai tuntemaan liian voimakkaasti.

Olen ihmisenä hyvin tunteellinen, ja koen jossain määrin eläväni tunteista. Minusta elämästä puuttuisi valtava asia, jos ilo ei tuntuisi kutittavan suonia tai suru ei pääsisi vihlomaan kylkiluita. Mietin myös, mitä sanottavaa ja jaettavaa minulla voisi olla taiteilijana, jos en tuntisi ja tunnustelisi ympäröivää maailmaani jokaisella solullani silloinkin, kun se tekee kovin kipeää. Esiintyjän ja esityksen tehtävä on välittää teoksen sanoma, ydin, katsojalle. "Hienoimmillaan tanssittu koskettaa katsojaa niin, että hän saattaa kokea nähdyn liikkeen resonaation omassa kehossaan. Katharsis?" (Pasanen-Willberg 2011, 178.) Tanssintekijänä en ole kiinnostunut vain liikkeen muodoista vaan siitä, mitä liike kätkee sisälleen. Stanislavski (2011, 515) käyttää termiä *alateksti*, kuvaamaan sitä sisäistä henkeä ja elämää, joka on aistittavissa roolista. Tämä henki on läsnä roolihenkilössä jatkuvasti vuorosanojen ja muiden konkreettisten toimien alla. Henki huokuu esiintyjän ympärillä ja täyttää roolihenkilön keuhkot ilmalla. Se tekee roolista todellisen. Minä olen kiinnostunut totuudesta.

6 LÄHTEET

Anttila, P. 2006. Tutkiva toiminta ja Ilmaisu, Teos, Tekeminen. 2.painos. Artefakta 16. Hamina: Akatiimi Oy.

Aristoteles, 1977. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Arlander, A. 2011. Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like, 86–100.

Bowell, P. & Heap, B. 2006. Prosessidraama – polkuja opettamiseen ja oppimiseen. Suom. Raija Airaksinen, Pekka Korhonen ja Pietari Korhonen. Helsinki: Tmi Raija Airaksinen, Draamatyö.

Brecht, B. 1991. Kirjoituksia teatterista. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.

Dunderfelt, T. 2001. Intuitio ja tunneviestintä – ihmisten välinen näkymätön yhteys. Helsinki: Dialogia.

Fiebach, J. 2010. Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun “todellisuuteen”. 2., tarkistettu ja täydennetty painos. Suom. Johanna Savolainen. Teoksessa P. Koski (toim.) Teatteriesityksen tutkiminen. Helsinki: Like, 169–205.

Freundlich, T. 2011. 25 asiaa, joista olen muuttanut mieleni. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Suomen Tanssitaiteilijain Liiton julkaisuja. Helsinki: Like, 40–49.

Grotowski, J. 2006. Kohti köyhää teatteria. 2., uudistettu painos. Suom. Martti Puukko. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like.

Helavuori, H. & Korhonen, K. 2008. Kiihottavasti totta. Teatterimuseon julkaisuja. Helsinki: Like.

Helavuori, H. 2011. Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa? Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like, 101–116.

Hirsjärvi, S. & Remes, P. & Sajavaara, P. 2009. Tutki ja kirjoita. 15., uudistettu painos. Helsinki: Tammi.

Hoppu, P., dosentti. Pohjoismaisen kansantanssiliikkeen synty 1800–1900-lukujen vaihteessa. Luentomuistiinpanot Koreografia-Akatemiassa Ylöjärvellä 12.8.2011.

Houni, P. & Paavolainen, P. 2002. Näkökulmia ihmiseen näyttämöllä. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 10, 5–8.

Hännikäinen, M. 1992. Roolileikkiin siirtyminen leikin kehitysvaiheena: Piagetilainen näkökulma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino. Jyväskylän yliopiston kasvatustieteen laitoksen julkaisuja 2.

Jaako, J. 2005. Aktivoivia opetusmenetelmiä Oulun yliopiston säätötekniikan laboratoriossa. Hakupäivä 1.9.2011. <<URL:http://ntsat oulu.fi/Henkilokunta/jaako/Julkaisut/Reflektori2005_3_E.pdf>>.

Jyväskylän yliopisto, 2005. Nonverbaalinen viestintä. Hakupäivä 15.2.2012. <<URL:<http://www.jyu.fi/viesti/verkkotuotanto/ryhmaviestivuorovaikutus/viestinta/nonverbaalinen.html>>>.

Kallio, H. 2002. Sukupuoli ja näyttelijän itsetuntuma. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 10, 184–220.

Karvonen, A-M. 2011. Lähteistä ja materiaaleista – antiikin tragedia nykynäyttämöllä. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like, 148–155.

Kauppinen, P. 2011. Tanssi on yhteistä jaettavaa. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Suomen Tanssitaiteilijain Liiton julkaisuja. Helsinki: Like, 79–84.

Kinnunen, H-M. 2008. Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 21.

Koivunen, H. 1997. Hiljainen tieto. Helsinki: Otava.

Koponen, P. 2004. Improkirja. Helsinki: Like.

Koponen, P. 2006. Stereotyyppejä, karikatyyrejä vai jotain aivan muuta? Roolien rakentaminen ja rakentuminen improvisoiduissa koko illan pitkissä näytelmissä. Tampereen yliopisto. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. Hakupäivä 17.2.2012. <<URL:<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu01828.pdf>>>.

Kurki, T. 2010. Tutkimuspäiväkirja aineiston, teoreettisten näkökulmien ja tutkijan vuoropuheluna. Teoksessa J. Pöysä, H. Järviluoma & S. Vakimo (toim.) Vaeltava metodit. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. Joensuu: Kultaneito VIII, 160–177.

Laurén, K. 2010. Kirjoitetun kokemuksen kiehtovuus. Teoksessa J. Pöysä, H. Järviluoma & S. Vakimo (toim.) Vaeltava metodit. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. Joensuu: Kultaneito VIII, 426–449.

Lehmann, H. 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Suom. Riitta Virkkunen. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like.

Leikkonen, J. 2001. Alkuharjoitteista roolin rakentamiseen. Teoksessa P. Korhonen & A-L. Østern (toim.) Katarsis – Draama, teatteri ja kasvatus. Jyväskylä: Atena, 163–205.

Makkonen, A. 1996. Länsimaisen taidetanssin historiaa. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Avoin yliopisto-opetus.

Mamet, D. 1999. Tosi ja epätosi: arkijärkeä ja harhaoppia näyttelijälle. Suom. Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.

Meyerhold, V. 1981. Teatterin lokakuu. Suom. ja toim. Marja Jänis. Helsinki: Love Kirjat.

Monni, K. 2011. 2000-luvun koreografi – taiteen moniosaaja. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Suomen Tanssitaiteilijain Liiton julkaisuja. Helsinki: Like, 9–14.

Nagrin, D. 1997. The Six Questions: Acting Technique for Dance Performance. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Nietzsche F, 2004. Näin puhui Zarathustra – kirja kaikille eikä kenellekään. Suom. J.A Hollo. Helsinki: Otava.

Numminen, K. 2011a. Nykyteatteri on kiistanalainen käsite. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like, 9–20.

Numminen, K. 2011b. Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisuja. Helsinki: Like, 22–39.

O'Brien, L. 2000. Vuorossa Björk. Soundi 10/2000. Suom. Petri Silas. Hakupäivä 2.9.2011. <<URL: <http://14142.net/bjork/articles/finnish/soundivuorossa.txt>>>.

Parviainen, J. 2006. Meduusan liike: mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa. Helsinki: Gaudeamus.

Pasanen-Willberg, R. 2011. Kehoni rajat eivät ole tanssini rajat. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografian jalanjäljissä – 37 tapaa tehdä tanssia. Suomen Tanssitaiteilijain Liiton julkaisuja. Helsinki: Like, 173–180.

Prashnig, B. 2000. Erilaisuuden voima: opetustyyli ja oppiminen. Suom. Henna Tossavainen. Jyväskylä: PS-kustannus.

Pätsi, M. 2010. Näyttelijän tekniikoita. Helsinki: Avain.

Pöysä, J. 2010. Lähiluku vaeltavana käsitteenä ja tieteidenvälisenä metodina. Teoksessa J. Pöysä, H. Järviluoma & S. Vakimo (toim.) Vaeltava metodit. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura. Joensuu: Kultaneito VIII, 331–360.

Rantanen, M. 2002. Näyttelijän työnkuvan ulottuvuudet. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 10, 159–183.

Rouhiainen, L. 2002. Toiseuden kohtaaminen tanssijan ja koreografin välisessä suhteessa. Teoksessa P. Houni & P. Paavolainen (toim.) Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, Acta Scenica 10, 34–57.

Rouhiainen, L. 2007. Matka paikantuneeseen tilaan: tanssijan, arkkitehdin ja äänisuunnittelijan performatiivisen työn aineksia. Teoksessa O. Mäkinen & T. Mäntymäki (toim.) Taide ja liike: keho, tila, ääni, kuva, kieli. Vaasa: Vaasan yliopisto, 83–102.

Routarinne, S. 2007. Valta ja vuorovaikutus. Statusilmaisun perusteet. Helsinki: Tammi.

Rämä, V. 2011. Yhteisellä näyttämöllä. Teoksessa A. Ruuskanen (toim.) Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene. Teatterikorkeakoulun julkaisu. Helsinki: Like, 136–147.

Saraste, P. 2006. Suuntana vapaus: Alexander-tekniikan perusajatuksia: laulaminen ja äänenkäyttö Alexander-tekniikan valossa. Kuopio: Kuopion Alexander-tekniikka.

Sederholm, H. 2000. Tämähkö taidetta?. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Severikangas, T. 2000. Ilmaisutaidon seikkailuja. Helsinki: Edita.

- Stanislavski, K. 2011. Näyttelijän työ. Toim. ja suom. Kristiina Repo. Helsinki: Tammi.
- Strindberg, A. 1996. Tunnissa taiteentuntijaksi. Suom. Maija Hirvonen. Helsinki: Jack-in-the-box.
- Takala, K. 2007. Lavastus liikkeessä: kolme suhdetta tanssiin ja tilaan. Teoksessa R. Ojala & K. Takala (toim.) Zodiak: Uuden tanssin tähden. Helsinki: Like, 194–203.
- Tanssin Tiedotuskeskus, 2010. Suomalaisen tanssin historia pähkinänkuoressa. Hakupäivä 20.9.2011. <<URL: <http://www.danceinfo.fi/johdatus-tanssiin/suomalainen-tanssi/suomalaisen-tanssin-historia-paehkinaenkuoressa/>>>.
- Täydenkuun tanssit 2011. Ferenc Fehérin teosesittely. Hakupäivä 9.4.2011. <<URL:<http://www.fullmoondance.fi/FMD2011/main.php?m=1&s=184>>>.
- Uusikylä, K. 2004. Luovat leikit ja lahjakkuus. Teoksessa L. Piironen (toim.) Leikin pikkujättiläinen. Helsinki: WSOY, 180–185.
- Vuorinen, I. 2009. Tuhat tapaa opettaa. 8.painos. Tampere: Resurssi.
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen: Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan. Suom. Päivi Hartzell. Helsinki: Nemo, TaiK julkaisut.
- Wilson, G. 2003. Esittävän taiteen psykologia. 2.painos. Suom. Anne Toppi. Kuopio: Unipress.