

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävän taiteen koulutus

Tanssinopettajan erikoistumisala

2022

Hanne Niemelä

PINA BAUSCH INSPIRAATION LÄHTEENÄ

– Saksalainen tanssiteatteri lyhytelokuvan
viitekehyksenä

TURKU AMK 
TURKU UNIVERSITY OF
APPLIED SCIENCES

Opinnäytetyö (AMK) | Tiivistelmä
Turun ammattikorkeakoulu
Esittävän taiteen koulutus
Tanssinopettajan erikoistumisala
2022 | 39 sivua

Hanne Niemelä

PINA BAUSCH INSPIRAATION LÄHTEENÄ

- Saksalainen tanssiteatteri lyhytelokuvan viitekehyksenä

Tämä tutkielma on kirjoitettu osana tanssinopettajan tutkinnon (AMK) taiteellista opinnäytetyötä. Taiteellinen osa on tanssilyhytelokuva *WE DON'T LISTEN*, joka esitetään osana *Köydet Irti!* -festivaalia 11.–14. toukokuuta 2022 Turun Taideakatemian Köysiteatterissa.

Tutkielmassa käsitellään sitä, miten saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteet ilmenevät tanssilyhytelokuvassa *WE DON'T LISTEN*. Tämän lisäksi verrataan tämän tanssiteoksen työstämisprosessin työtapoja Pina Bauschin (1940–2009) työtapoihin.

Opinnäytetyön kirjallinen osio esittelee luvussa kaksi ajallisen rajauksen ja opinnäytetyöhön valittujen saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteiden teoreettisen tiedon. Kolmannessa luvussa käsitellään Pina Bauschin koreografista työskentelyä ja hänen näkemyksiään tanssiteatterista. Neljännessä luvussa kirjoittaja keskittyy omaan taiteelliseen prosessiinsa ja vertaa käytettyjä työtapoja Pina Bauschin työtapoihin. Kirjoittaja kuvaa myös yleisemmin saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteiden ilmenemistä omassa taiteellisessa työssään. Viidennessä luvussa on luettavissa opinnäytetyön tulokset. Viimeinen luku kokoaa työn pääkohdat.

Opinnäytetyöprosessin aikana kirjoittaja koreografioi yhteistyössä tanssijoiden kanssa tanssilyhytelokuvan viitekehyksenään saksalaisen tanssiteatterin perinne. Saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä huomioiden ja osittain uusia työtapoja hyväksi käyttäen syntyi tehtävänantoja, jotka toimivat teoksessa käytetyn liikemateriaalin pohjana. Lyhytelokuvan valmistumisen lisäksi kirjoittaja löysi itselleen uusia työtapoja ja ymmärsi saksalaisen tanssiteatterin omintakeisuuden.

Asiasanat:

Koreografia, koreografiset menetelmät, tanssielokuvat, tanssiteatteri, Pina Bausch

Bachelor's Thesis | Abstract
Turku University of Applied Sciences
Performing Arts Education
Dance Pedagogy Specialisation
2022 | 39 pages

Hanne Niemelä

PINA BAUSCH AS A SOURCE OF INSPIRATION

- German dance theatre as a framework for a short film

This work is written as part of the artistic thesis for the degree programme in Dance Education (UAS). The artistic part is a dance short film *WE DON'T LISTEN*, which will be performed at the Köydet Irti! festival from 11 to 14 May 2022 at the Turku Academy of Arts.

The thesis discusses how the characteristics of German dance theatre are expressed in the dance short film *WE DON'T LISTEN*. In addition, the working methods of this dance work will be compared to those of Pina Bausch (1940-2009).

Chapter two of the written part of the thesis contains theoretical knowledge about the characteristics of German dance theatre along with a time frame chosen for the study. The third chapter explores Pina Bausch's choreographic working methods and her views regarding German dance theatre. In the fourth chapter, the author discusses her own artistic process and compares her working methods with those of Pina Bausch. The author also describes how the characteristics of German dance theatre are reflected in her own artistic work. Chapter five presents the results of the work. The last chapter summarizes the most important points of the thesis.

During the working process, the author choreographed a dance short film in collaboration with the dancers. Considering the characteristics of German dance theatre and partly using new working methods, tasks were created for the dancers which served as the basis for the movement material. In addition to completing the artistic work, the author discovered new working methods and understood the uniqueness of German dance theatre.

Keywords:

Choreography, choreographic methods, dance films, dance theatre, Pina Bausch

Bachelor Arbeit | Abstrakt
Fachhochschule Turku
Bildung in den darstellenden Künsten
Schwerpunkt Tanzpädagogik
2022 | 39 Seiten

Hanne Niemelä

PINA BAUSCH ALS QUELLE DER INSPIRATION

- Deutsches Tanztheater als Rahmenkonzept für einen Kurzfilm

Diese Arbeit wird im Rahmen der künstlerischen Abschlussarbeit für den Studiengang Tanzpädagogik (FH) geschrieben. Der künstlerische Teil ist ein Tanzkurzfilm *WE DON'T LISTEN*, der im Rahmen des Festivals *Köydet Irti!* vom 11. bis 14. Mai 2022 an der Kunstakademie Turku aufgeführt wird.

Die Arbeit diskutiert, wie die Charakteristika des deutschen Tanztheaters in dem Tanzkurzfilm *WE DON'T LISTEN* zum Ausdruck kommen. Darüber hinaus werden die Arbeitsmethoden im Entstehungsprozess dieses Tanzstücks mit denen von Pina Bausch (1940-2009) verglichen.

Der schriftliche Teil der Arbeit enthält in Kapitel zwei einen zeitlichen Rahmen und das theoretische Wissen über die für die Arbeit gewählten Charakteristika des deutschen Tanztheaters. Das dritte Kapitel befasst sich mit Pina Bauschs choreografischen Arbeitsmethoden und ihre Ansichten bezüglich dem deutschem Tanztheater werden erörtert. Im vierten Kapitel geht die Autorin auf ihren eigenen künstlerischen Prozess ein und vergleicht ihre Arbeitsmethoden mit denen von Pina Bausch. Die Autorin beschreibt auch, wie sich die Merkmale des deutschen Tanztheaters in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit widerspiegeln. In Kapitel fünf werden die Ergebnisse der Arbeit vorgestellt. Das letzte Kapitel fasst die wichtigsten Punkte der Arbeit zusammen.

Während des Arbeitsprozesses hat die Autorin in Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen einen Tanzkurzfilm choreographiert. Unter Berücksichtigung der Charakteristika des deutschen Tanztheaters und teilweise mit neuen Arbeitsmethoden entstanden Aufgaben für die Tänzerinnen, die als Grundlage für das Bewegungsmaterial dienen. Neben der Fertigstellung der künstlerischen Arbeit entdeckte die Autorin neue Arbeitsmethoden und verstand die Einzigartigkeit des deutschen Tanztheaters.

Schlüsselwörter:

Choreografie, choreografische Methoden, Tanzfilm, Tanztheater, Pina Bausch

Sisältö

1 Johdanto	7
2 Saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä	9
2.1 Klassinen baletti	10
2.2 Äänimaailma	11
2.3 Kollaasityöskentely ja narratiivin ei-lineaarisuus	12
2.4 Teoksen tekijät ja "work in progress"	14
2.5 Tanssijan asema	15
2.6 Liikkeen lähtökohta	15
3 Pina Bausch koreografina	18
3.1 Tyyli	18
3.2 Sukupuoliroolit ja yhteiskuntakritiikki	19
3.3 Työtavat	20
3.4 Kollaasityöskentely ja narratiivinen ei-lineaarisuus	22
3.5 Sanojen käyttö	23
3.6 "Work in progress" ja suhtautuminen työprosessiin	24
4 WE DON'T LISTEN	26
4.1 Äänimaailma – toteuttamisen haasteet	27
4.2 Kollaasityöskentely ja narratiivisen ei-lineaarisuuden hyödyntäminen ja rakentaminen editointivaiheessa	29
4.3 Teoksen tekijät ja "work in progress" – esimerkki toteutuneesta ja ei-toteutuneesta saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteestä	30
4.4 Liikkeen lähtökohta – uuden työtavan löytäminen	31
5 Tulokset	33
5.1 Teoksessani havaittavia saksalaiselle tanssiteatterille tyypillisiä ominaispiirteitä	33
5.2 Teoksessani käytettyjen työtapojen yhteneväisyys Pina Bauschin työtapojen kanssa	34
5.3 Opinnäytetyön pedagoginen anti	35

6 Lopuksi

37

Lähteet

38

1 Johdanto

Saksalaisen tanssiteatterin uranuurtajan ja tanssija-koreografi Pina Bauschin teokset ovat jo pitkään kiinnostaneet ja koskettaneet minua. Teoksissa erityisesti niiden fyysisyys, toiston käyttö, visuaalinen ilme sekä tanssijoiden suhde objekteihin ja muihin tanssijoihin ovat vaikuttaneet voimakkaasti myös omaan taiteelliseen näkemykseeni. Huolimatta siitä, että olin tietoinen tästä vaikutuksesta, en ollut vielä ymmärtänyt, miten voisin hyödyntää sitä omassa taiteellisessa työskentelyssäni ja mitkä tekijät kiinnostukseni taustalla olisivat löydettävissä. Tanssinopettajaopintojeni aikana olen pohtinut sitä, kiinnostaako minua lähinnä Pina Bauschin koreografinen käsiala vai pikemminkin itse saksalainen tanssiteatteri, jota Pina Bausch edustaa. Tätä kysymystä pyrin tutkimaan opinnäytetyöni avulla. Lisäksi tavoitteenani on tutkia omaa taiteellista näkemystäni ja hyödyntää opinnäytetyöni taiteellisen osion, joka on tanssilyhytelokuva, teossa oppimiani ja oivaltamiani tietoja ja taitoja oman tanssiteatteriteoksen työstämisestä.

Taiteellinen opinnäytetyöni sisältää kirjallisen ja taiteellisen osion. Opinnäytetyössäni tarkastelen saksalaista tanssiteatterin ominaispiirteitä ja Pina Bauschia koreografina. Taiteellinen osio on tanssilyhytelokuva, *WE DON'T LISTEN*. Opinnäytetyöni kirjallisessa osuudessa peilaan saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä ja Pina Bauschin työtapoja omiin kiinnostuksenkohteisiini ja oman tanssiteokseni työstämisprosessiin. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Miten saksalaisen tanssiteatterin tyypilliset ominaispiirteet liittyvät Pina Bauschin työtapaan?
2. Mitkä ovat teoksessani *WE DON'T LISTEN* saksalaiselle tanssiteatterille tyypillisiä ominaispiirteitä?

Näiden kysymysten tutkimiseksi selvitän ensin, mitkä ovat tämän genren ominaispiirteitä. Opinnäytetyössäni keskityn saksalaisen tanssiteatterin pioneereista Pina Bauschiin ja siihen, miten hänen teoksissaan ja työskentelytavoissaan näkyvät opinnäytetyössäni käsittelemäni saksalaisen

tanssiteatterin ominaispiirteet. Etsin myös tietoa Bauschin työtavoista ja suhtautumisesta tanssijoihin sekä heidän liikkeeseensä.

Kaiken tämän tiedon avulla pyrin ymmärtämään, mikä kiehtoo minua saksalaisessa tanssiteatterissa ja etenkin Pina Bauschin teoksissa. Oman tanssiteatteriteoksen teko auttaa minua refleктоimaan ja ymmärtämään omaa tanssitaiteilijuuttani suhteessa tähän tematiikkaan. Oman taiteilijuuden ymmärtäminen ja reflektointi kuuluvat mielestäni hyvän tanssinopettajan ammattitaitoon. Siksi koen opinnäytetyön olevan tärkeä vaihe koulutustani ennen työkentälle siirtymistä.

Opinnäytetyön avulla reflektoin taiteilijuuttani ja ammattiosaamistani. Samalla työni on tarkoitettu myös kaikille niille, jotka ovat kiinnostuneita saksalaisesta tanssiteatterista ja Pina Bauschista. Käytän työssäni useita saksankielisiä lähteitä kääntäen niissä olevaa tietoa suomeksi, mikä mahdollistaa työni ymmärtämisen myös ilman saksan kielen hallintaa.

Tietolähteenä kirjallisessa työssäni käytän aiheeseen liittyvää kirjallisuutta, internetsivuja, taltioituja haastatteluja ja tanssiteoksia sekä omaa tanssiteostani. Tärkeimmät lähteet minulle ovat olleet Jochen Schmidin kirja *Tanzteater in Deutschland* ja Susanne Schlicherin kirja *TanzTheater*.

Aloitan työni käsittelemällä saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä. Kolmannessa luvussa keskityn Pina Bauschin koreografiseen työskentelyyn ja hänen näkemyksiinsä. Neljännessä luvussa havainnoin oman taiteelliseen prosessiin käytettyjä työtapoja ja siinä saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteiden ilmenemistä. Viidennessä luvussa valotan opinnäytetyöni tuloksia. Viimeiseen lukuun kokoan työni pääkohdat.

2 Saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä

Saksalainen tanssiteatteri käsittää laajan kirjon erilaisia esteettisiä näkemyksiä ja monen tyyppisiä, toisilleen jopa vastakohtaisia teoksia. On olemassa tietynlaisia yhteisiä piirteitä ja jonkinlaisia sääntöjä, joita poikkeukset kuitenkin vahvistavat. Ei ole olemassa selkeää vastausta sille, millainen saksalaisen tanssiteatterin teoksen tulisi olla. On helpompi esittää tradition mahdolliset äärirajat ja määrittää se, minkälainen tämän genren teos ei voi olla. Rajaaminen ei kylläkään ole aina helppoa, sillä on tanssiteoksia, joissa on saksalaiselle tanssiteatterille tyypillisiä piirteitä, ilman että ne kuuluisivat siihen. (Schmidt 1992, 25, 27.)

Koska lähteiden mukaan ei selkeää määritelmää saksalaiselle tanssiteatterille voida antaa, olen kerännyt tähän opinnäytetyöhön saksalaisen tanssiteatterin teoksille tyypillisiä ja keskeisiä piirteitä. Nämä ominaispiirteet auttavat luokittelemaan tanssiteosta mahdolliseksi saksalaisen tanssiteatterin teokseksi, vaikka selkeää rajausta ei lähdemateriaalista löytynytäkään.

Kirjallisessa osassa opinnäytetyötäni käsittelen seuraavia saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä: suhtautuminen klassiseen balettiin, teosten äänimaailma, kollaasityöskentely ja narratiivin ei-lineaarisuus, teoksen kaikkien tekijöiden samanvertaisuus ja ”work in progress”, tanssijan asema sekä liikkeen lähtökohta. Tanssini ja taiteilijuuteni uudistamiseksi halusin opinnäytetyössäni ottaa erityisesti esille tarinallisuuden tai sen puuttumisen, kollaasimaisuuden ja puheen tai laulun käytön tanssiteoksessa, vain muutamia mainitakseni. Nämä ominaispiirteet olivat mielestäni myös tarpeellisia, jotta voi ymmärtää tanssiteatterin ytimen. Osan tässä opinnäytetyössä mainituista piirteistä löysin useasta kirjallisesta lähteestä, kun taas osasta niistä löytyi maininta vain yksittäisissä lähteissä. Eri lähteistä löysin myös erilaisia painotuksia saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteistä.

Tässä työssä olen kiinnostunut erityisesti Pina Bauschin työskentelystä ja siitä johtuen keskityn opinnäytetyössäni ajanjaksoon vuodesta 1973 vuoteen 2009. Tämä aikakausi alkoi Pina Bauschin työuran alkamisesta Wuppertaler Bühnellä ja loppui hänen kuolemaansa. (Schlicher 1987, 7; SPIEGEL Kultur 2009.)

2.1 Klassinen baletti

Saksalaisen tanssiteatterin tärkeimmät edustajat – Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik ja Susanne Linke – sanoutuivat irti balettiryhmien hierarkkisista struktuureista, teosten taustalla olleista sadunomaisista tarinoista, klassisen baletin ilmeettömästä liikekielestä ja virtuositeettimaisuudesta (Kieser & Schneider 2017, 19). Kaiken kaikkiaan saksalaisessa tanssiteatterissa on koreografin mentaalilla asenteella ratkaisevan tärkeä merkitys. Koreografi toimii tietoisesti tuttuja, sovinnaisia tapoja ja esteettisyyteen liittyviä odotuksia vastaan. (Schmidt 1992, 25, 27.)

Tärkeä ero saksalaista tanssiteatteria ja klassista balettia verrattaessa on selkeän hierarkian poisjääminen. Tämä on havaittavissa muun muassa tanssijoiden näkemisessä samanarvoisina. Pää- ja sivuhenkilö, eli balettiterminologiaa käyttäen solisti ja kuorotanssija, ovat balettiesitysten selkeä jako sen rooleissa esiintyville tanssijoille. Saksalaisessa tanssiteatterissa ei tätä jakoa ole, sillä se on yksiselitteisen selkeästi kollektiivinen teatteri. Yleisölle ei tarjota päähenkilöä, johon katsoja voisi identifioida itseään. (Müller & Servos 1979.)

Klassisen baletin ja saksalaisen tanssiteatterin välinen eroavuus näkyy myös tanssijoiden ulkonäöllisissä vaatimuksissa. Baletissa vaaditaan tanssijoiden ja etenkin kuoron näyttävän mahdollisimman samalta. Koko, pituus, paino ja muutkin ulkonäölliset, yhtenäiset kriteerit, kuuluvat klassiseen balettiin, kun taas päinvastaisesti tanssijoiden ulkonäöllinen monimuotoisuus muodostui saksalaisen tanssiteatterin tavaramerkiksi. Nämä henkilökohtaiset erot antavat tanssijalle mahdollisuuden ja haasteen tutkia omia ominaisuuksiaan ja taitojaan. Saksalaisessa tanssiteatterissa ei keskitytäkään pelkästään tanssijan taitoihin vaan tietoisesti myös hänen persoonaansa. (Schlicher 1987, 200.) Vaikka saksalaisen tanssiteatterin teoksissa näkyy jo enemmän ulkonäöllistä monimuotoisuutta kuin baletissa, sitä oli mielestäni nykyajasta käsin katsottuna edelleenkin aivan liian vähän. Monessa teoksessa näkyy lähes yksinomaan

hoikkia, valkoihoisia ja ulkonäöllisesti yhteiskunnan sukupuoliodotukset täyttäviä tanssijoita.

Kun muut käyttämäni lähteet sulkevat klassisen baletin pois saksalaisesta tanssiteatterista, Schmidt kirjoittaa, että klassisen balettitekniikan tai etenkin kärkitossujen poisjättäminen ei ole välttämätön edellytys sille, että teos voidaan lukea kuuluvaksi saksalaiseen tanssiteatteriin. Esimerkiksi Hans Kresnikin, joka oli tanssija, koreografi, teatteriohjaaja sekä yksi viidestä saksalaisen tanssiteatterin pioneereista, uransa alkuvaiheessa tekemät teokset voidaan hyvin laskea kuuluviksi saksalaiseen tanssiteatteriin, vaikka niissä tanssittiin joko kokonaan tai osittain kärkitossuilla. (Schmidt 1992, 25, 79.)

2.2 Äänimaailma

Musiikin suhteen saksalainen tanssiteatteri ei ole sidottu mihinkään sääntöihin. Teoksien valmistumisvaiheessa on melko harvinaista, että koreografi työskentelisi säveltäjän kanssa yhteistyössä ja vielä harvinaisempaa on, että musiikki olisi sävelletty nimenomaista teosta varten. Yksi tärkeä syy koreografian ja säveltäjän yhteistyön poisjättämiselle on koreografian ajatus siitä, että teosta varten tehty tai valittu musiikkikappale voisi olla rajoittava tekijä koreografille, hänen vapaudelleen ja luovuudelleen. Vääjäämättä musiikki määrittää teoksen kohtauksien kestoa ja tunnelmaa. Samoista syistä myös jo tunnettujen musiikkikappaleiden käyttö on vähäistä. Vaikka säveltäjän kanssa työskentely tai tunnetun kappaleen käyttö ei ole yleistä, molemmista tavoista löytyy silti esimerkkejä myös saksalaisen tanssiteatterin parista. (Schmidt 1992, 26.)

Saksalaisessa tanssiteatterissa musiikki voi olla tunnelmallinen elementti ja kohtauksien tuki, haaste tanssijalle vastakohtaa antavana elementtinä tai dramaturginen pohja erilaisten kohtauksien ja kuvien yhdistämiselle. Rytmillä on tässä genressä kolme erilaista merkitystä: musiikin, teoksen ja kehon rytmi. Useimmiten musiikki ei anna selkeää rytmillistä kehystä liikkeelle ja koreografialle. Sen sijaan tanssija työstää tanssiteoksen sisällön ja kaaren kautta omanlaisensa rytmin ja ajoituksen. (Schlicher 1987, 203.)

Musiikin instrumentaalisuuden ja/tai äänitetyn laulun tai puheen lisäksi tanssijakin voi tuottaa puhetta tai laulua esitystilanteessa. 1970-luvun puolivälissä yleistyikin puheen ja laulun käyttö keinona laajentaa ilmaisumahdollisuuksia. Puhe saavutti 1980-luvulla uudet mittasuhteet, kun yksittäiset saksalaiseen tanssiteatteriin mukaan luettavat koreografit ottivat tanssin rinnalle tai jopa sitä merkityksellisemmäksi osaksi niin sanotun ”Sprechtheaterin”. Teoksia, joissa tanssijan tuottama laulu tai puhe saa suuremman roolin kuin itse liike, ei kuitenkaan voida lukea kuuluviksi saksalaiseen tanssiteatteriin. Puhe tai laulu ovat mahdollisia, mutta eivät välttämättömiä välineitä saksalaisen tanssiteatterin teoksille. (Schmidt 1992, 25–26.)

2.3 Kollaasityöskentely ja narratiivin ei-lineaarisuus

Suomisanakirja määrittää kollaasin olevan (taiteellinen) kokonaisuus tai kooste, joka on luotu yhdistelemällä eri aineksia tai katkelmia (Suomisanakirja 2022). Kollaasityöskentely on erityisen tunnettu kuvataiteessa, jossa yhdistetään ja liimataan erilaisia osia ja materiaaleja uudeksi kokonaisuudeksi. Taiteen termipankin mukaan kollaasityöskentelyä hyödynnetään myös kaunokirjallisuudessa, jolloin teos on koostettu aiempien kirjoitusten katkelmista (Tieteen termipankki, 2017). Kirjaa lukeva henkilö ei luonnollisestikaan voi samanaikaisesti nähdä kollaasin eri paloja, vaan luettaessa siinä on ajallinen jatkumo, ilman kirjallisuudesta yleisesti tuttua lineaarista juonta. Näyttämölliselle kollaasille en löytänyt virallista määritelmää. Itse määrittäisin sen niin, että näyttämöllä tai esitystilassa tapahtuu tuolloin monta toisistaan riippumatonta tapahtumaa. Vaikka tilanteet eivät ole suoraan tekemisissä toistensa kanssa, ne muodostavat uuden kokonaisuuden, joka koostuu erillisistä paloista ilman lineaarisen juonen muodostumista. Nämä erilliset elementit ja tapahtumat voivat tapahtua samanaikaisesti tai toistensa jälkeen, osittain limittyen toisiinsa. Mutta vaikka ne ovat erillisiä tilanteita, ne eivät uudessa kokonaisuudessa ole toisiinsa nähden irrallisia tai erillisiä.

Kollaasin hyödyntäminen on yksi mahdollisista työkaluista saksalaisen tanssiteatterin teoksen työstämävaiheessa. Kollaaseja voidaan käyttää sekä

musiikin, tai ylipäätään äänimaailman, että koreografian yhteydessä. Äänimaailman avulla koreografi pystyy luomaan tietyn tunnelman, aikaansaamaan tunnelman vaihdoksen tai tietyn rytmityksen teokselle tai liikkeelle. Koreografi voi esimerkiksi sekoittaa populaari- ja kansanmusiikkia, livenä tai nauhalta soitetun musiikin päälle voidaan puhua, musiikkia voidaan toistaa tai se voidaan katkaista ennen sen luonnollista loppua, sitä voidaan soittaa korvia huumavan kovalla tai melkein kuulumattoman hiljaisena. Tämän lisäksi erilaisia musiikkikappaleita ja ääniraitoja voidaan soittaa päällekkäin tai ne voidaan keskeyttää tietyksi ajaksi hiljaisuuden aikaansaamiseksi. (Schmidt 1992, 26; Kieser & Schneider 2017, 19.) Päällekkäin soittamisen tai keskeyttämisen lisäksi eräs tapa hyödyntää musiikkia on kappaleen tai sen osien toistaminen (Schmidt 1992, 26). Näiden elementtien koreografi voi antaa tapahtua yhtä aikaa tai toistensa jälkeen. Elementit ovat yksittäisiä paloja, jotka muodostavat uuden kokonaisuuden. Kyse ei siis ole erillisistä peräkkäin tapahtuvista kohtauksista, vaan osat ovat yhteydessä toisiinsa.

Samoin kuin äänimaailmassa, voi kollaasitekniikka hyödyntää myös kohtauksien tai liikkeiden kohdalla. Näin teoksen narratiivi ei enää etenekään lineaarisesti. Tämän tekniikan avulla koreografi voi esimerkiksi rakentaa erilaisia arkipäivän tarinoita, joita esitetäänkin saksalaisen tanssiteatterin genressä hyvin mielellään. Schmidin mukaan kollaasityöskentely on helppo lähestymistapa rakentaa kokonainen teos, jos koreografi yhdistää erillisiä elementtejä ja kohtauksia uudeksi kokonaisuudeksi. Mutta hyvään kollaasitekniikan käyttöön ei suinkaan kuulu, että koreografi kehittelee toisistaan erillisiä kohtauksia ja antaa niiden vain tapahtua samanaikaisesti tai toistensa jälkeen. Laadukkaan kollaasityöskentelyn saavuttamiseksi kollaasimaiset kohtaukset pitää suunnitella huolellisesti ja siihen tarvitaan vahvoja kuvia ja omaperäistä liikemateriaalia. (Schmidt 1992, 26–27.)

Narratiivinen ei-lineaarisuus on vahvassa yhteydessä kollaasityöskentelyyn, sillä kohtauksien erilliset elementit ja kohtauksien kanssa uudeksi rakennettu kokonaisuus eivät tavoittele eivätkä mahdollista narratiivista lineaarisuutta. Sekä Schlicherin että Schmidin mukaan saksalainen tanssiteatteri ei seuraa mitään

periteistä teatteridramaturgiaa, johon aina kuuluu tarinallinen huipennus ja dramaattisia käänteitä (Schlicher 1987, 143; Schmidt 1992, 27).

Bertold Brecht, 1898–1956, oli kirjailija ja eepisen teatterin kehittäjä, jolta tunnetaan muun muassa vieraannuttamisen teoria (Paavolainen ym. 2016). Vieraannuttamisesta tuli tärkeä työkalu saksalaisen tanssiteatterin koreografeille, mutta ilman Brechtin kasvatuksellisia tavoitteita. Saksalaisessa tanssiteatterissa vieraannuttamisenteoria tarkoittaa, että kanssakäymisen tapoja ja käyttäytymisen muotoja vapautetaan niiden tyyppillisestä ympäristöstä ja ne esitetään pieninä osina uudessa yhteydessä, uudella tavoin yhdisteltynä, hyödyntäen kollaasityöskentelyä. Pina Bausch käyttää vieraannuttamisen teorian mukaisesti hyväkseen kehollisia liikkeitä ja toimintoja näyttäen niiden absurdisuuden ja groteskiuden, kun ne irrotetaan arkipäiväisestä kontekstistaan. (Müller 1984, 102.)

2.4 Teoksen tekijät ja ”work in progress”

Yksi saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteistä on koreografian yhteistyö muiden teoksen toimijoiden kanssa. Koreografi ei ole yksinmäärävä tekijä vaan tanssijat, säveltäjät ja lavastajat ovat tärkeitä vaikuttajia teoksen valmistumisprosessissa. Brechtin kuvaus teatterista, jossa teatteri syntyy yhteistyön tuloksena ilman yhtä kaiken määräävää ohjaajaa, sopii erittäin hyvin saksalaiseen tanssiteatteriin. Tanssiteoksen kehitys ja vastuu on jaettu kaikille, jotka ovat osa teoksen kokonaisuutta. (Schlicher 1987, 197.)

Tanssijoista tulee etenkin silloin osa teoksen aktiivisista tekijöistä, jos he luovat teoksen sisältöä ja liikemateriaalia yhdessä koreografian kanssa. Saksalaisen tanssiteatterin koreografien työstämisprosessissa tanssijat olivat vahvasti mukana muodostamassa teosta. Näin myös Pina Bauschilla. Bauschin työtapaan kuului esittää kysymyksiä tanssijoilleen ja he vastasivat näihin sanoilla, tunteilla ja liikkeillä. Vastauksista ja omista koreografisista päätöksistään Pina Bausch sitten kokosi teokset. (Schulze-Reuber 2008, 38.)

Tämä tanssijoiden mukaanotto koreografiaprosessiin ja keskeneräisen logiikan ja/tai improvisaation mahdollisuuksien hyödyntäminen on tyypillistä saksalaisen tanssiteatterin teoksille. Ne ovat harvoin valmiita ennen ensi-iltaa ja niiden työstäminen jatkuu tietoisena prosessina vielä sen jälkeenkin. Kuinka paljon teos vielä muuttuu ja miten sitä työstetään, riippuu teoksesta ja/tai koreografista. (Schlicher 1987, 196.)

2.5 Tanssijan asema

Saksalaisen tanssiteatterin hyvinkin heterogeeniselle olemukselle on tunnusomaista, että se näyttää tanssijan kehossa ja keholla, mitä siihen on tallentunut mahdollisina patoutumina ja traumoina. Tanssijat eivät välitä yleisölle pelkästään koreografian näkemyksiä ja mielikuvia, vaan esittävät kehollaan myös sitä, mikä heitä itseään liikuttaa, ja miksi. Pina Bauschin onkin sanonut, että häntä ei niinkään kiinnosta, miten ihmiset liikkuvat vaan se, mikä heitä liikuttaa: "Ich bin weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegen, als was sie bewegt". (Kieser & Schneider 2017, 20.)

Koska koreografit haluavat nähdä tanssijoiden kokemuksia, näkemyksiä ja mielikuvia näyttämöllä, tanssijat ovat koko ajan mukana luovina persoonallisuuksina. He eivät ole dramaattisia hahmoja, joilla on keksitty, rakennettu rooli, vaan he ovat aktiivisesti mukana muokkaamassa rooliaan. Saksalaisessa tanssiteatterissa on erikoistumista tai tietyn tanssilajin teknistä hallitsemista tärkeämpää, että tanssija on ennen kaikkea monipuolinen ja joustava taiteilija. Hänen tulee kyetä omaksumaansa itselleen osaamista erilaisilta osa-alueilta ja häneltä odotetaan kykyä laulaa, puhua, näytellä ja tanssia. (Schlicher 1987, 200.)

2.6 Liikkeen lähtökohta

Keskeisimmät saksalaisen tanssiteatterin edustajat – Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik ja Susanne Linke – ovat yksimielisiä

siitä, että liike ei ole itsearvoista ja että liike sinällään ei edes ole tärkeintä heidän tavassaan tehdä tanssitaideita. Silti liikkeen laatu määrittää teoksen laadun. (Schmidt 1992, 27.) Tässä tanssigenressä huomattavaa on uudenlainen kehonkieli, joka ei perustunut tiettyihin koulukuntamaisiin liikemalleihin vaan arkitilanteisiin ja -liikkeeseen (Müller 1984, 97).

Uudessa kehonymmärryksessä, eli kiinnostuksessa sisällyttää tanssijan fyysiset ja psyykkiset kokemukset ja jopa traumat työstettävään teokseen, oli keskeinen osuus saksalaisen tanssiteatterin synnylle. Kamperin ja Wulfin kirjoittamassa kirjassa *Die Wiederkehr des Körpers* käsitellään 1970-luvun Saksassa myös yhteiskunnallisella tasolla herännyttä kiinnostusta tutkia ihmisen sisintä ja halua etsiä syitä ihmisten käyttäytymiselle heidän psyykkisistä motiiveistaan lähtien. (Kamper & Wulf 1982.) Saksalaisessa tanssiteatterissa käytetään kehoa välittämään kokemuksia ja se on työkalu itseilmaisuun ja -reflektioon. Kehoa hyödynnetään kommunikaatiovälineenä tanssijan sisäisen maailman, kokemusten, näkemysten ja mielikuvien, välittämiseksi yleisölle. Tanssijat luovat kehollaan ja kehon liikkeillä maailman lavalle. (Fleischle-Braun 2001, 120.) Ylipäätään kehoa hyödynnetään tanssissa viestinnän välineenä, sillä suurimmalta osin on kehon liike ja olemus teosten ainoa kommunikaatioväline. Saksalaisen tanssiteatterin ero muihin tanssilajeihin löytyy osittain tanssijan aitojen tuntemusten, kokemusten ja mielipiteiden sisällyttämisestä viestintään. Tätä hyödynnetään toki myös muissa tanssilajeissa, kuten esimerkiksi nykytanssissa.

Saksalaisen tanssiteatterin nimekkäimmät koreografit ovat kukin työstäneet tanssijoidensa kanssa oman liikekielensä, joka omintakeisuudessaan eroaa muiden koreografien liikekielestä. Saksalaisen tanssiteatterin teosten liikekieltä kuvaillaan toisinaan sanoilla ”ei-kaunis” tai ”ei-taiteellinen”. Näitä sanoja käytettiin erityisen yleisesti teosten arvosteluissa ennen kuin yleisö, joka oli tuolloin vielä tottunut ihan erilaisiin tanssiesityksiin, kykeni hyväksymään tämän uudenlaisen taidemuodon. (Schmidt 1992, 27.) Vaikka saksalaisen tanssiteatterin genren teoksia on ollut jo pitkään nähtävänä, sitä saatetaan edelleenkin kuvailla ”ei-kauniina” ja ”ei-taiteellisena”. Tähän ei-kauniiseen liittyy myös etenkin Pina

Bauschin teoksissa nähty tanssijan oman kehon, muiden tanssijoiden sekä rekvisiitan raaka ja fyysinen käyttö ja käsittely.

3 Pina Bausch koreografina

Pina Bausch, 1940–2009 (SPIEGEL Kultur 2009), oli yksi saksalaisen tanssiteatterin viidestä pioneerista. Hän aloitti työnsä Wuppertaler Bühnen baletinjohtajana vuonna 1973 ja toimi siellä kuolemaansa asti koreografina ja johtajana. Koko työuransa aikana Bausch polarisoi ja herätti vahvoja tunteita ja mielipiteitä niin kannattajissaan kuin myös vastustajissaan. Tanssijoiden piti tottua Pina Bauschin työtapaan ja alkuvuosina moni jopa lopetti työsuhteensa Wuppertaler Bühnen kanssa. Vuosien mittaa Bausch rakensi itselleen vahvan tukiverkoston ja sekä katsojia että tanssijoita tuli pitkänkin matkan takaa, jotta he voisivat todistaa ja olla osa Pina Bauschin luovaa työtä. (Schlicher 1987, 108–109; Schmidt 1992, 28; Schulze-Reuber 2008, 53.)

3.1 Tyyli

Selkeitä ja toistuvasti käytettyjä työkaluja Pina Bauschilla olivat musiikkikollaasit, revyymäinen muoto ja työstämistapa, kollaasintekniikan hyödyntäminen koreografian teossa, komiikan ja tragiikan vuorottelu sekä tanssijoiden käyttö laulavina, puhuvina ja tanssivina esiintyjinä. Sen sijaan, että hän olisi käyttänyt kokonaisia musiikkikappaleita tai olisi huomionnut klassisen musiikkisävellyksen sääntöjä, Pina Bausch hyödynsi musiikin suhteen usein kollaasitekniikkaa. Tanssille hän asetti liikkeen vastakohtaksi liikkumattomuuden, äänen, puheen ja laulun. (Schlicher 1987, 113–114.)

Koreografian työstämisessä Bausch vapautti itsensä tyylistä, jossa tanssiliikkeiden ja liikepätkien löytäminen oli keskeisimmässä osassa. Tämän sijaan hän halusi keskittyä tanssijoiden vastauksiin ja ratkaisuihin esittämiinsä kysymyksiin. (Schlicher 1987, 114.) Tästä lisää seuraavassa luvussa.

Pina Bauschin tyylistä puhuttaessa on tärkeää myös mainita, että teoksia ei voi tulkita vain yhdestä näkökulmasta katsoen. Hän itse korosti teoksiensa sisällättävän monta erilaista näkökulmaa ja ainoa väärä tapa tulkita teoksia on luulla löytäneensä sen yhden ainoan oikean tulkinnan. Tällä monen näkökulman

sallimisella ja kuvien ja kohtauksien avoimuudella hän otti tietoisesti riskin väärinymmärretyksi tulemisen mahdollisuudelle. Erilaiset näkökulmat olivat Bauschin mielestä sinänsä toivottavia, mutta hän huomautti näiden olevan myös vaarallisia, jos katsoja projisoi oman näkökulmansa hänen ajattelumaailmakseen, luullen tämän olleen Bauschin ajatus teoksen taustalla. Kaiken kaikkiaan Pina Bausch halusi teoksiensa esittävän kysymyksiä, tarjoamatta niille valmiita vastauksia. (Hoghe 1986, 15–21.)

3.2 Sukupuoliroolit ja yhteiskuntakritiikki

Schulze-Reuber sanoo Pina Bauschin teoksien käsittelevän intensiivisesti sukupuolirooleja (Schulze-Reuber 2008, 37). Olen katsonut useita Pina Bauschin teoksia, ja niissä tanssijoiden sukupuolta korostetaan vaatetuksella erittäin voimakkaasti. Naistanssijat ovat usein mekoissa, korkokengissä tai paljain jaloin ja heillä on pitkä tukka, joka on auki tai sidottuna hyvin yksinkertaisesti kiinni. Miestanssijoilla sen sijaan on housut, kauluspaita tai jopa puku päällään ja he ovat paljain jaloin tai heillä on pikkukengät. Kaikilla tanssijoilla näkyy myös paljasta ihoa ja kehon luonnollisuus. Esimerkiksi teoksessa *Das Frühlingopfer* naisilla on läpikuultavat, isokaula-aukkoiset mekot ja miehet ovat housuissa, ilman paitaa. Perinteistä sukupuolta korostavilla vaatteilla toisinaan myös leikitään kuten esimerkiksi teoksessa *Nelken*, jossa miehillä on yllään mekot.

Käyttäen yhteiskunnassa vallitsevia ulkonäöllisiä piirteitä liittyen sukupuoliin, Pina Bauschin teoksia on usein myös tulkittu feministisestä ja sukupuolikriittisestä näkökulmasta käsin. Bausch on haastattelussa sanonut naisilla ja miehillä olevan erilaisia ominaisuuksia, mutta näiden ilmaantuvuus on joka ihmisellä yksilöllisellä tasolla. Hän painotti kiinnittäneensä aina enemmän huomiota henkilöön yksilönä kuin tämän sukupuoleen. Feminismi oli hänelle lähtökohtaisesti jopa vaikeaa, sillä hänen mielestään se on usein erottanut ja asettanut vastakkain, yhteisyyden sijaan. (Hoghe 1986, 28.)

Pina Bausch käsitteli teoksissaan yhteiskunnallisesti keskeisiä teemoja avoimesti ja rehellisesti, pysyen aina uskollisena itselleen, ilman yleisön miellyttämisen

tarvetta. Teostensa kautta Bausch mahdollisti yleisölle omien ja yhteiskunnan haasteiden peilaamista ja kyseenalaistamista. Koreografina hän ei tarjonnut vastauksia käsittelemiinsä aiheisiin vaan esitti sekä tanssijoilleen että yleisölle kysymyksiä. Koska yleisön annetaan kohdata yhteiskunnallisia haasteita, joihin yksittäinen katsoja voi peilata omia kokemuksiaan ja omaa käyttäytymistään, saksalaisesta tanssiteatterista tulee kokemusten teatteri. (Schulze-Reuber 2008, 53–55.) Henkilökohtaisesti en näe tämän olevan ainoastaan saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirre, vaan katson tanssiesitysten ylipäätään olevan kokemusten teatteriinkin kuuluvia. Samoin kuin Brecht, myös Bausch rikkoi perinteisen teatterin kauneuteen pyrkivän ulkokuoren. Hän vaati yleisöään huomaamaan yhteiskunnalliset realiteetit näyttäen totuuden armottomasti tanssin kautta. Bausch ei kuitenkaan halunnut provosoida yleisöä, vaan kaikki tapahtui esittämällä totuus yhteydessä katsojan kokemuksiin ja toimintatapoihin. (Schulze-Reuber 2008, 53–55.)

3.3 Työtavat

Kuten jo aikaisemmin mainitsin, oli Pina Bauschille tärkeää, että tanssija tiedostaa motiivin, miksi hän liikkuu, eikä Bausch ensisijaisesti ollut kiinnostunut siitä, miten tanssija liikkuu. Hän halusi löytää mahdollisuuden näyttää tanssijoiden omat kokemukset. Sisäisten motiivien etsimistä edustaa Pina Bauschin teoksissa usein toistuvat kohtaukset, joissa tanssijat esittävät ja kuvailevat tunteitaan, alkuperäänsä ja/tai heille tapahtuneita henkisiä ja fyysisiä loukkaantumisia. Kehollista ilmaisuvoimaa täydennetään osittain sanojen avulla. Puheen ja laulun avulla Wuppertalin tanssiteatteri laajensi kommunikointiin käytettyjen elementtien skaalaa tanssiteatterissa. (Müller & Servos 1979.)

Vuosien mittaan Bausch kehitti erilaisia tapoja, joiden avulla hän kykeni saamaan tanssijan kokemukset ja subjektiivisen paneutumisen osaksi teosta. Hän koreografioi useita kohtauksia, jotka pohjautuivat selkeään kertovaan aiheeseen, joka hänellä oli mielessään. Tämän lisäksi hän käytti paljon aikaa tanssijoiden kanssa puhumiseen. Joillekin tanssijoille tilanne oli aluksi haastava, he tunsivat tuhlaavansa aikaa puhumiseen ja paikalla istumiseen. Bausch myös kysyi

koreografina pitkien työstämisprosessien aikana monia erilaisia kysymyksiä, joihin tanssijat vastasivat improvisoiden. Tällä työtavalla hän sai tanssijat itse keksimään tai huomioimaan pieniä asioita kuten tilanteita, tarinoita, omia elämyksiä ja kokemuksia. Improvisaatiohetkistä Bausch kirjoitti muistiinpanoja ja toistatti osittain useammankin kerran samoja improvisaatiotehtäviä. Teoksen työstämisprosessin edetessä lukuisista irrallisista improvisaation hetkistä hän sitten koosti teoksen kokonaisuuden. (Schlicher 1987, 113; Bischof & Stadler 1995, 21.)

Pina Bauschin teoksessa *Walzer*, joka sai ensi-iltansa vuonna 1982 (Schulze-Reuber 2008, 199), oli tanssija Josephine Anne Endicottilla solo (Müller & Rosiny 1990, 4). Tämän soolon mahdollisia kysymyksiä, aiheita ja ydinsanoja olisivat voineet olla esimerkiksi (Hoghe 1986, 84–89):

- Yleisesti hyväksytyt tanssiasennot ja käsitys siitä, miten ei saa tanssia
- Kerro tarinan ääniä ja ääntelyjä hyödyntäen
- Mitä kehonosia liikutat mieluiten?
- Uteliaisuus
- Kaukokaipuu
- Suorista jalkaterä
- Mitä osaat parhaiten?
- Mikä on mielestäsi hyvää itsessäsi?

Tämän tyyppisiä kysymyksiä työstäessään ja jokaisen tanssijan vahvalla yksilöllisellä osuudella kaikki Wuppertalerin tanssiteatterin jäsenet vaikuttivat tuolloin ja vaikuttavat edelleenkin Pina Bauschin teosten lopulliseen esitysmuotoon. Bauschin teokset ovat olleet jo vuosikymmeniä tanssiteatterin repertuaarissa ja niitä on harjoiteltu ja muutettu ryhmän uusien jäsenien kautta. Poikkeuksiakin on, sillä eräät roolit, kuten esimerkiksi Endicottin solo, ovat pysyneet poikkeuksellisen vahvasti linkittyneinä alkuperäisen esiintyjän tulkintaan. (Bischof & Stadler 1995, 21–22.) Schlicherin mukaan tanssijoiden improvisaation kautta työstetyt teokset ovat vahvassa yhteydessä ryhmän alkuperäiseen kokoonpanoon. Ryhmässä muut voivat ottaa haltuun tai toistaa toisen tanssijan työstämän roolin, mutta minkään vieraan kokoonpanon ei

kannata omaksua improvisaatioon pohjautuvia teoksia. (Schlicher 1987, 198.) Arvelen tähän vaikuttavan vahvasti myös sen, onko koreografi sekä alkuperäisellä että uudella kokoonpanolla sama. Mikäli koreografi on sama, hän tietää millä tavoin hän voi auttaa tanssijoita ymmärtämään teoksen sisällön ja he voivat esittää tämän hyödyntäen omia kokemuksiaan, näkemyksiään ja mielikuviaan. Näin saksalaisen tanssiteatterin tärkeä ominaispiirre, eli se, että tanssijat eivät tee liikkeitä vaan esittävät itsensä kautta aihetta, voidaan toteuttaa. Ryhmälle, jolla on ulkopuolinen koreografi ja uusi tanssijakokoonpano, on saksalaisen tanssiteatterin puitteissa erittäin haastavaa esittää alkuperäisen koreografin ja kokoonpanon teosta, sillä tanssiteatterissa liikkeen syy ja tausta on tärkeämpiä kuin sen ulkonäkö. Teosten suora kopiointi on paremmin mahdollista tanssiteoksissa, joissa on lineaarinen ja selkeän tarinallinen juoni ja liikkeen lähtökohtana on visuaalinen esteettisyys.

Pina Bauschin teokset ovat aina yrityksiä nähdä yksittäinen ihminen osana kokonaisuutta. Ne ovat yritys taistella sanojen, kuvien, kohtauksien, ja kokemusten ohimenevää vastaan ja päämääränä on näyttää tanssija roolissaan omana itsenään, hänen omien kokemustensa ja kertomustensa kautta. (Hoghe 1986, 12.)

3.4 Kollaasityöskentely ja narratiivinen ei-lineaarisuus

Bauschin teoksissa kyse on arkipäiväisistä yhteiskunnallisista kehokokemuksista, jotka hän kuvallistaa liikemateriaalissa hyödyntäen vieraannuttamista, provokaatiota ja absurdiutta. Kohtauksia ei yhdistetä ns. punaisen langan tai hahmojen psykologisen kehityskaaren mukaan. Teokset ovat siis vailla selkeää lineaarista narratiivia. (Müller & Rosiny 1990, 4; Schulze-Reuber 2008, 54.)

Kollaasimaisuus ja narratiivisen lineaarisuuden puuttuminen näkyvät hyvin Pina Bauschin teoksessa *Walzer*. Ennen Josephine Anne Endicottin sooloa on Mechthild Grossmannilla soolokohtaus, jossa hän näyttää, miten on mahdollista saada aikaiseksi keinotekoisia kyyneleitä. Sillä aikaa, kun Grossmann hautautuu

itkien tyynyyn, Endicott tulee korkokengissä ja uimapuvussa näyttämölle ja katsoo ympärilleen. Näiden kahden kohtausten sulava ylimeno ja vastakohtaisuus aiheuttaa koomisen tilanteen ja yleisö nauraa. Tässä esimerkissä on yhdistetty kollaasityöskentelyn avulla kaksi toisistaan erillistä kohtausta ja siitä syntyi uusi kokonaisuus. (Müller & Rosiny 1990, 4.) Bauschin teoksille on tyypillistä useaan kertaan toistuvat kohtaukset tai liikkeet ja teos saattaa jopa päättyä samoilla liikekuvioloilla kuin millä se alkoi (Schlicher 1987, 143).

Kohtauksiin liittyvän kollaasityöskentelyn lisäksi Pina Bausch hyödynsi tätä tekniikkaa myös musiikin ja teoksissa käytetyn puheen osalta. Perinteiset mono- ja dialogit alkoivat samaan rinnalleen puhetta, jossa tanssijat esittivät kollaasimaisesti yhdistyviä puheen pätkiä, jotka saattoivat olla myös täysin abstrakteja ja ilman yhtenäistä tarinallista kontekstia. (Schlicher 1987, 195.)

Josephin Ann Endicottin soolossa Pina Bauschhin teoksessa *Walzer* näkyy myös vieraantumisen tematiikka. Endicotti esittää eräässä kohdassa sooloaan osan perinteisestä balettiharjoituksesta. Perinteisiä liikkeitä suorittaessaan Endicotti hengittää kovaan ääneen, voihtii ja äheltää, minkä tarkoituksena on kuvata klassisen baletin epäluonnollisuutta. (Müller & Rosiny 1990, 9.)

3.5 Sanojen käyttö

Pina Bausch itse sanoi olevansa huono käyttämään sanoja. Käsiohjelmia ja teoksien kuvauksia kirjottaessaan hän valitsi sanat ja lauseet huolellisesti, jotta ne eivät mahdollistaisi ilmiselvää ja yksipuolista tulkintaa. Bausch ei myöskään halunnut tekstiensä kuulostavan elämänviisauksilta. Nämä kun antaisivat kuvan koreografista, joka määrää, määrittää ja tietää kaiken, vaikka hän itsekkin etsi vielä vastauksia kysymyksiinsä, aivan kuten kaikki muutkin. (Hoghe 1986, 9.)

Käsiohjelmien ja teoksen kuvailujen ohella yleisölle ei tarjota esityksen aikana sanoja ja lauseita, joihin katsoja voisi tarttua. Sanat ja lauseet, jotka esitettiin esityksen aikana, Pina Bausch valitsi teoksen työstövaiheessa todella harkitusti, sillä niiden ei kuulunut selittää teoksen sisältöä. Sanoilla on hänen teoksissaan

jotain pintapuolista, hajanaista ja sumeaa. (Hoghe 1986, 9–12.) Bausch reflektoi toimintaansa ja pohti, että pelkäsikö hän käyttää sanoja vai eikö hän halunnut käyttää niitä syystä, että tanssillisten kuvien pitäisi pystyä puhumaan puolestaan (Schulze-Reuber 2008, 55). Pina Bauschin teoksissa harvoin pelkät sanat tai lauseet auttavat ymmärtämään teosta ja vain poikkeustapauksissa nämä tavoittavat muita ihmisiä. Käytetyt puhepätkät voivat loppua kesken sanaa tai lausetta ja niitä yhdistellään abstraktilla tavalla, minkä vuoksi puheesta voi puuttua punainen lanka ja yhteyden löytäminen teokseen voi olla jopa mahdotonta. (Hoghe 1986, 12.)

3.6 ”Work in progress” ja suhtautuminen työprosessiin

Bauschin teoksilla ei usein ollut nimeä vielä ensi-illassa, sillä ne olivat edelleenkin työstövaiheessa. Tuolloin hän kutsui niitä sanalla *Tanzabend* (tanssi-ilta). Teosten työstäminen jatkui vielä ensi-illan jälkeen ja vasta silloin niille annettiin myös nimet. (Bischof & Stadler 1995, 21.)

Pina Bauschille oli olennaista antaa teoksen taiteilijoille aikaa ja rauhaa prosessille, joka tapahtui teoksen työstämisen ja esittämisen aikana ja seurauksena. Taiteilijoiden kuului toteuttaa ja testata itseään, etsiä itsessään vastauksia Bauschin esittämiin kysymyksiin ja ehkä joskus jopa löytää niitä. Koreografina ja ohjaajana Bausch puuttui harvoin prosessiin eikä hän vaatinut takertumista jo löydettyyn, vaikka ensi-ilta olisikin ollut jo lähellä. Hänelle oli tärkeää antaa jokaiselle mahdollisuus saada olla niin kuin itsestä tuntui omimmalta, tai millaiseksi oli kehittynyt teoksen työstämisen aikana. Harjoituksien aikana Bausch tarkkaili tuolilla istuen, mitä taiteilijat tekivät ja hän keskeytti harjoituksia vain harvoin. Useimmiten nämä keskeytykset tapahtuivat vasta pidempien kokeilujen jälkeen. Jos esiintyjät kerääntyivät ryhmiin puhumaan yhdessä, Bausch meni yksittäisten esiintyjien luokse ja puhui hiljaisella äänellä heidän kanssaan. Vähäiset kommenttinsa hän osoitti vain kyseiselle tanssijalle ja tämän tilanteeseen liittyen, eivätkä ne olleet mitään yleisiä kommentteja kokonaisuudesta. Tanssijoiden kysymyksiin ei useimmiten tullut selkeitä

ohjeistuksia, vaan Bausch halusi tanssijan kokeilevan eri mahdollisuuksia. Hän itse etsi samalla lailla vastauksia kuin esiintyjät. (Hoghe 1986, 8–9.)

4 WE DON'T LISTEN

Opinnäytetyöni avulla halusin löytää minulle uusia työtapoja tehdä tanssiteosta. Tähän asti on koreografioissani inspiraation ja sisällön pohjana olleet tunteet, ihmisen psykologia ja todellisen tai fiktiivisen hetken kuvaukset. Teokseni ovat olleet abstrakteja eikä niissä ole ollut selkeää tarinallista kehitystä, ne ovat olleet tilanteen tai tunnelman kuvauksia.

Opinnäytetyöni taiteellisessa osassa tutkin konkretiassa saksalaista tanssiteatteria, ja tämän avulla pyrin hyödyntämään eri työtapoja teoksen työstämiseen kuin mitä olen tähän mennessä käyttänyt koreografioidessani teoksia.

Teoksen *WE DON'T LISTEN* taiteellisessa prosessissa keskityin erityisesti saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteisiin. Näitä oli muun muassa uudenlainen äänimaailma, kollaasityöskentely ja narratiivisuuden puuttuminen, teosten tekijöiden samanvertaisuus ja "work in progress" sekä liikkeen lähtökohta. Piirteiden valintaan vaikutti oma kiinnostus, mutta myös teoksen tekemisen asettamat reunaehdot. Teos toteutettiin tanssilyhytelokuvana, mikä loi omat mahdollisuutensa ja vaatimuksensa verrattuna näyttämöteoksen. Työryhmäni koostui lisäksi viidestä tanssijasta ja kuvaajasta, joka myös editoi elokuvan. Saksalaisen tanssiteatterin piirteistä minua kiinnosti etenkin oman mukavuusalueeni ulkopuolella olevat ja minulle ei-ominaiset asiat, sillä näin pystyin tutkimaan uusia työskentelymahdollisuuksia ja löytämään uusia inspiraation lähteitä.

Kaikki tutkielmassa käsittelemäni piirteet eivät välttämättä tule näkymään opinnäytetyöni taiteellisen osion lopputuloksessa, mutta ne ovat olleet osa työstämisprosessia. Jokaista piirrettä olen tutkinut oman tanssiteokseni näkökulmasta ja pohtinut, miten tämä voisi rikastuttaa opinnäytetyöni taiteellista osiota. Osa näistä ominaispiirteistä oli sellaisia, että niiden työstäminen tuntui minusta hyvin luontevalta, kun taas osassa piirteistä minulla oli suuriakin haasteita. Valitsemani saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteet johtivat minut osittain täysin uusien työtapojen hyödyntämiseen ja tutkimiseen. Työtapojani

vertasin vasta jälkikäteen, teokseni valmistumisen jälkeen, Pina Bauschin työtapoihin.

4.1 Äänimaailma – toteuttamisen haasteet

Alkuperäisessä suunnitelmassani oli tarkoitukseni, että säveltäjä-viulunsoittaja tekisi musiikin teostani varten. Koska teokseni on tanssilyhytelokuva, tekijänoikeudellisista syistä johtuen sitä varten sävelletty kappale tuntui järkevimmältä ratkaisulta, vaikka tämä onkin epätyypillistä saksalaiselle tanssiteatterille. Tekijänoikeuksellisten syiden lisäksi toinen syy teosta varten sävelletylle kappaleelle oli oma, selkeä visioni haluamastani äänimaailmasta. Kappale olisi sävelletty vasta ensimmäisen raakaleikkauksen jälkeen ja näin se ei olisi rajoittanut liikkeiden ja teoksen kaaren luomisprosessia. Olin myös ajatellut antaa musiikille keskeisen roolin liikkeen rinnalle. Suunnitelmissani musiikki olisi välillä toiminut myös liikettä tai elokuvan kuvien kaarta vastaan, ei niitä tukien ja myötäillen. Tauot ja toistot olisivat olleet tärkeässä osassa. Huomasin vasta lyhytelokuvan työstämisprosessin lopussa, että olin kuvitellut mielessäni koko ajan teokseen sävelletyn musiikin, joka kuitenkin olisi loppujen lopuksi ollut kuin kollaasimaisesti rakennettu äänimaailma. Säveltäjä-viulistin löytäminen oli vaikeaa ja tehtävästä kiinnostuneet muusikot joutuivat erilaisten henkilökohtaisten syiden vuoksi luopumaan osuudestaan projektissani. Luotin teokseeni ja siihen, että löytäisin uuden, teokseeni sopivan ratkaisun tähän ongelmaan. Raakaleikkausta työstettyäni huomasin, miten kiinnostavia ja riittäviä kuvaushetkellä tallennetut tilanneäänet ovat. Etenkin rekvisiittana käytettyjen kirjeiden, papereiden, tuottama ääni on koko teoksessa läsnä oleva ääni. Näin alun perin suunnittelemani musiikin pois jääminen toikin mukanaan uuden mahdollisuuden. Hyödynsin kuvaustilanteessa syntyneitä ääniä, studiossa äänitettyjä sanoja/ääniä ja tekijänoikeuksista vapaata viulunsoittoa äänimaailman rakentamiseksi kollaasiteknikalla.

Oman teokseni kohdalla pohdin paljon, miten haluan käyttää puheen lisämahdollisuutta välittää teoksen aihetta ja onko tämä edes tarpeellista teokseni kohdalla. Verbaalinen kommunikaatio on yhteiskunnassamme hyvin tärkeässä

osassa ja osalle katsojista kuullut sanat voivat tulla kehollista ilmaisua tärkeämmäksi. En halunnut sanojen saavan liikaa merkitystä, mutta samalla halusin haastaa itseäni ja ottaa puheen osaksi teosta. Tanssijoiden kanssa työstimme heidän omia tekstejään, jotka olivat osittain kokonaisia lauseita, mutta osin myös abstrakteja sanayhdistelmiä, laskemista tai lauseiden yhtäkkistä keskenjättämistä. Minulla alkoi olla selkeä suunnitelma puheen käytöstä ja silti jokin edelleenkin pidätteli minua. Elokuvan raakaleikkausta työstäessäni suunnittelemani puheen määrä alkoi tuntumaan aina vain epäsopivammalta ja liialta. Silti tarvitsin ensin keskustelun aiheesta opinnäytetyötäni ohjaavan opettajan kanssa ennen kuin pystyin luopumaan suunnitelmastani. Lopulta päädyin vain yhteen sanaan, jota käytetään tehosteena erilaisissa kohdissa ja erilaisina toistomäärinä. Yhteen sanaan rajoittuminen oli oikea ratkaisu, sillä kyseinen sana ”change” (vaihto/muutos) saa näin huomattavasti keskeisemmän merkityksen.

Jälkikäteen reflektoin, miksi puheen suunnittelu teokseeni tuntui niin haastavalta minulle. Uskon sen johtuvan siitä, että lapsena ja teini-ikäisenä minulle opetettiin tanssin olevan sanaton ja kehollinen kommunikaatio yleisön ja esiintyjän tai esiintyjien välillä. Minuun iskostui ajatus siitä, että kaikki haluttu pitää pystyä ilmaisemaan yksinomaan keholla, ilman äänen tuottamista. Tutustuttuani enemmän taidetanssiin ja etenkin nykytanssiin havaitsin, miten tanssijoiden äänen käyttäminen voi rikastuttaa esitystä. Äänen käyttäminen tuo lisäkerroksen esitykseen ja se avaa mahdollisuuksia ohjata yleisöä uuteen suuntaan. Samalla tiedostan, että verbaalinen kommunikaatio on yhteiskunnassamme erittäin tärkeää ja se voi mielestäni johtaa yleisöä nopeasti väärään suuntaan, se voi saada tärkeämmän aseman kuin mikä sillä oikeastaan tulisi olla.

Tiheistä leikkauksista ja kuvakulman vaihdoista johtuen katsoja saa paljon visuaalisia ärsykeitä. Tämä vaikutti prosessin edettyä audiitiivisen elämyksen suunnitteluun ja ratkaisu oli erilainen kuin millainen se olisi ollut näyttämöteoksessa tai mitä olin alun perin suunnitellut. Tarvitsin aikaa alkuperäisestä suunnitelmastani luopumiseen, mutta tämän muutoksen aikana olin koko ajan luottavaisin mielin, mikä osoittautuikin hyväksi. Prosessi oli itselleni

hyvin haastava, sillä äänimaailman toteutus on täysin oman mukavuusalueeni ja osaamiseni ulkopuolella. Tarvitsin aikaa sen ymmärtämiseen, että olin koko ajan mielessäni suunnitellut kollaasimaista äänimaailmaa. Vaikka jälkikäteen katsoen tämä onkin täysin selvää, en työstämisen aikana vielä nähnyt asiaa niin.

4.2 Kollaasityöskentely ja narratiivisen ei-lineaarisuuden hyödyntäminen ja rakentaminen editointivaiheessa

Tanssiteoksen työstäminen alkoi samaan aikaan kuin lähdekirjallisuuden etsiminen kirjallista osiota varten. Draamallisen narratiivin rakentaminen oli uusi asia minulle, ja opinnäytetyöni alkuvaiheissa luulin sen kuuluvan saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteisiin. Lähdekirjallisuutta luettuani huomasin ennakkokäsitykseni olleen väärän. Aikataulullisista syistä lyhytelokuva kuvattiin vielä lineaarisen narratiivin avulla. Teoksen työstäminen saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteisiin sopivaksi tapahtui pääosin editointivaiheessa. Siinä käytin hyväksi kollaasityöskentelyä ja leikkasimme kuvaajan kanssa erilaiset kuvakulmat ja kohtaukset yhteen ilman punaisen langan pakonomaista säilyttämistä. Teoksen työstövaiheessa mukana olleille selkeä narratiivi on ehkä vielä jossain nähtävissä, mutta tämän välittäminen yleisölle ei ole ensisijainen tavoitteeni, en pidä sitä edes tarpeellisena. Toivon jopa lineaarisen narratiivin puuttumista. Toivon katsojan rakentavan teokseeni oman, vain hänelle itselleen merkityksellisen punaisen lankansa.

Kollaasia hyödynsin monella tavoin. Tämän avulla saimme leikattua vaihdot kohtauksesta toiseen osittain ilman sulavaa tai selkeää siirtymää. Toisissa kohdissa elokuvaa editoimme useita otoksia, leikkasimme niitä päällekkäin ja valkokankaalla näkyy haaleana useampi kohtausta yhtä aikaa. Käytimme mustia palkkeja kuvan rajaukseen ja sitä kautta katsojan silmän ohjaamiseen. Tämä oli erilainen tapa hyödyntää kollaasia, kuin mikä lavateoksessa olisi ollut mahdollista.

Aivan alkuvaiheessa koin haastavana rakentaa lineaarinen narratiivini. Lähdekirjallisuutta luettuani halusin taas päästä irti siitä. Tätä minun piti työstää

hyvinkin tietoisesti. Prosessissa auttoi, kun rohkaistuin käyttämään kollaasityöskentelyä. Rohkaistumisprosessiin tarvitsin vielä ulkopuolista mielipidettä ensimmäiseen raakaleikkaukseen. Kun itsevarmuus löytyi ja sain päästettyä irti alkuperäisestä suunnitelmastani, kollaasityöskentely oli inspiroivaa ja kivaa. Löysin tämän avulla uuden työkalun, jota haluan tulevaisuudessa tutkia vielä lisää.

4.3 Teoksen tekijät ja "work in progress" – esimerkki toteutuneesta ja ei-toteutuneesta saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteestä

Tanssilyhytelokuvaan *WE DON'T LISTEN* olisin toivonut kullekin eri osa-alueelle, kuten esimerkiksi äänisuunnittelu, kuvaus ja musiikin säveltäminen, oman taiteilijansa. Valitettavasti resurssit eivät sallineet tätä ja työryhmä pysyi suhteellisen pienenä. Silti näin jokaisen työryhmän jäsenen tasavertaisena sekä toisiinsa että myös itseeni nähden. Kun en löytänyt jokaiselle osa-alueelle omaa taiteilijaa, kykenin näkemään jokaisen osa-alueen ja sitä kautta siitä vastuussa olevat henkilöt saman arvoisina. Työtehtäviin, joihin en löytänyt omaa vastuuhenkilöä ja jotka olivat minulle uusia, sain apua osaavilta ystäviltäni ja sitä kautta opin erittäin paljon tulevia projekteja ajatellen.

Teoksen tekijöiden ja osa-alueiden tasa-arvoiseksi ymmärtäminen ei ollut erityisen haastavaa minulle. Taiteellisessa prosessissa inspiroidun mielelläni muiden luovuudesta ja arvostan eri mielipiteiden ja ratkaisujen kuulemista tai näkemistä. Haaste tämän projektin kanssa oli työryhmän kokoaminen. Prosessin aikana tapahtui monta muutosta ryhmän kokoonpanossa, mutta lopullinen työryhmä toimi hyvin.

Tämä eri tekijöiden ja eri osa-alueiden tasavertaisuuden näkeminen on yksi saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteistä, joka toteutui teoksessa *WE DON'T LISTEN*. Vastakohtana sille on esimerkiksi "work in progress" -ominaispiirre, joka ei toteudu tämän teoksen suhteen. Koska kyseessä on lyhytelokuva, teos ei kehity esityksensä aikana ja siihen olisi mahdollista tehdä muutoksia vain uudelleeneditoinnilla.

4.4 Liikkeen lähtökohta – uuden työtavan löytäminen

Tanssijoilla ja heidän kokemuksillaan oli suuri merkitys liikemateriaalin luomisessa. Valitsin tanssiteokseeni tanssijalähtöisen koreografiatyylin, eli minä en itse luonut liikemateriaalia vaan sen tuottivat tanssijat. He loivat materiaalia kysymyksieni, yhteisten keskustelujen ja antamieni tehtävien perusteella. Aiemmissakin projekteissani olen hyödyntänyt keskusteluja, kirjoittamista ja improvisaatiota osana työprosessia. Silloin nämä ovat olleet lähteitä koreografian luomisprosessilleni. Taiteellisen opinnäytetyöni tanssiteoksen harjoituksissa puhuimme paljon teoksessa käsitellystä aiheesta ja tanssijat saivat myös kirjoitustehtäviä. Näistä keskusteluista ja liike- ja kirjoitustehtävistä tehdyistä muistiinpanoista suunnittelin ja rakensin harjoitusten edetessä jokaiselle tanssijalle roolin, jota tanssija sitten työsti sekä itsenäisesti että minun kanssani. Roolien ominaispiirteet ja vastuualueet teokseen rakennetussa yhteisössä olivat yksi tärkeistä lähtökohdista liikemateriaalin luomisessa.

Roolihahmojen ja tehtävien avulla haastoin jokaista tanssijaa hänen oman mukavuusalueensa ulkopuolelle. Silti pyrin olemaan määräämättä tanssijoille liian selkeää roolia, halusin heidän työstävän sitä omien kokemustensa ja näkemystensä kautta. Tämän lisäksi minulle oli tärkeää, että tanssijat olivat tietoisia siitä, miksi he liikkuvat kuten liikkuvat ja mikä kunkin liikkeen tarkoitus on.

Tämä tanssiteos on ensimmäinen projektini, jossa tanssijat ovat luoneet kaiken liikemateriaalin. Valikoin ja ohjasin liikepätkät ja improvisaatiot, tavoitteenani saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteisiin sopiva kokonaisuus. Prosessin aikana minun piti oppia, miten annan tanssijoille palautetta, jolla sain haastettua heitä toivomaani suuntaan. Tämä on ollut edellisissä projekteissani selkeästi helpompaa. Edellisissä koreografioissa minulla oli selkeä visuaalinen tavoite, ja koreografioin itse liikkeet tai tiesin tarkalleen, miltä improvisaation tulisi näyttää. Minulle on siis helpompaa vaatia tanssijoilta toivomaani tulosta, jos pystyn konkreettisesti näyttämään tai oman kehon kautta kokemaan, mitä haluan heiltä. Minun piti rohkaistua tämän projektin aikana, jotta sain tanssijoiden muuttavan omaa tulostaan sellaiseksi, kuin mitä toivoin. Huomasin minulle olevan vaikeaa

vaatia muutoksia heidän itsensä tuottamaan materiaaliin. Projekti oli siis minulle oppimisprosessi, että koreografina saan vaatia tanssijoiltani muokkaamaan liikkeitä toivomaani suuntaan. Huomasin selkeiden korjausten ja tarpeen mukaan myös kokonaan uuden asian vaatimisen helpottavan heidän työskentelyään, sillä näin he tiesivät mihin suuntaan heidän kuului työstää tanssiaan. Tässä projektissa reflektoin ja työstin teosta erittäin paljon katsomisen ja kirjoittamisen avulla. Seuraavassa vastaavassa projektissa haluan hyödyntää omaa fyysistä luovuuttani enemmän. Vaikka en haluakaan antaa oman kehoni kautta vastauksia, uskoisin pystyväni löytämään paremmat jatkokysymykset ja ohjeistukset, jos minulla on ollut teoksen työstämisvaiheessa selkeämpi kehollinen kokemus.

5 Tulokset

Lähdekirjallisuuteen, internetsivuja sisältöön ja taltioituihin haastatteluihin sekä tanssiteoksiin tutustuminen, niiden tutkiminen ja reflektointi tapahtui samaan aikaan taiteellisen osion työstämisen kanssa. Näin ollen lähdekokset ja sitä kautta tieto saksalaisesta tanssiteatterista muokkasivat tanssiteostani. Samalla kiinnostukseni ja haasteet tanssiteokseni suhteen suuntasivat mielenkiintoani lähdekirjallisuuden, internetsivuja ja taltioitujen haastattelujen sekä tanssiteosten valikoimisessa ja tutkimisessa. Saksalaisessa tanssiteatterissa, samoin kuin myös Pina Bauschin työtavoissa ja tyyliä, olisi vielä paljon mielenkiintoisia ominaispiirteitä, joita kaikkia en valitettavasti pysty käsittelemään tässä opinnäytetyössä.

Tarkastelen työtäni seuraavassa kolmesta eri näkökulmasta katsoen. Ensin määritän teoksessani havaittavat saksalaiselle tanssiteatterille tyypilliset ominaispiirteet. Tämän jälkeen vertaan omia työtapojani Pina Bauschin työtapoihin. Viimeisenä esitän opinnäytetyöni pedagogisen annin.

5.1 Teoksessani havaittavia saksalaiselle tanssiteatterille tyypillisiä ominaispiirteitä

Äänimaailmassa tilanneäänet saivat suuremman roolin kuin olin alun perin suunnitellut. Saksalaisessa tanssiteatterissa voi hyvinkin olla hiljaisuutta ja vain tilanneääniä, mutta nämä ovat puheen tai musiikin rinnalla ja eri elementit vaihtelevat teoksen aikana. Rekvisiittana teoksessa *WE DON'T LISTEN* oli kirjeitä ja niiden tuottama ääni muotoutuikin teoksen äänimaailmaksi. Tämän lisäksi hyödynsin äänitettyä sanaa ja lisäsin tilanneääniä tai muita abstrakteja ääniä elokuvan ääniraitaan. Koska ajatukseni äänimaailmasta muuttui teoksen työstämisprosessin aikana ja lopulta se olikin jo pitkälti kuvaushetkellä taltioitunutta, tuntuu äänimaailma olevan vähemmän keskeisessä osassa kuin muut osa-alueet. Aivan kuin en olisi nähnyt riittävästi vaivaa tämän eteen. Tosiasiassa äänimaailma on varmaankin saman arvoinen kuin kaikki muu

teoksessani, mutta sen muodostuminen vain tapahtui luonnollisesti, muun ohessa. Äänimaailman suhteen näen tämän tanssiteoksen olevan saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteiden äärirajalla ja se täyttää vain osan ominaispiirteiden vaatimuksista.

Saksalaiselle tanssiteatterille epätavallinen piirre on elokuva muotona tanssiteokselle. Tämän genren teokset ovat useimmiten näyttämöteoksia, joissa on perinteinen näyttämön ja yleisön jako, yleisö seuraa tanssiteosta näyttämön etupuolelta, eikä istu esimerkiksi näyttämön ympärillä.

Lopputuloksessa näen kollaasityöskentelyn ja ei-lineaarisen narratiivin, teoksen tekijöiden tai osa-alueiden tasa-arvoisuuden sekä tanssijoiden aseman ja liikkeiden lähtökohtien täyttävän saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä. Eli suurin osa tämän opinnäytetyön yhteydessä käsitellyistä ominaispiirteistä saksalaisesta tanssiteatterista toteutuvat teoksessa *WE DON'T LISTEN*. Näiden ominaispiirteiden toteutumisessa auttoi varmasti myös lähdeaineiston tutkiminen ja tanssiteoksen työstäminen samanaikaisesti. Samoin kuin se, että minua kiinnosti kirjoittaa nimenomaan niistä ominaispiirteistä, joissa haastoin itseäni ja jotka olivat osittain uusia minulle.

5.2 Teoksessani käytettyjen työtapojen yhteneväisyys Pina Bauschin työtapojen kanssa

Pina Bauschin työtavat korreloivat vahvasti saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteiden kanssa. Hänen hyödynsi paljon keskustelua, kysymyksiä ja improvisaatiota tanssijoidensa kanssa. Näillä työvälineillä työryhmä loi yhdessä teoksen sisältöä. Tämä olin jo ennestäänkin minulle luonnollinen työskentelytapa.

Uutta ja haastavaa oli suunnata tanssijoiden materiaalia sellaiseksi kuin minä toivoin sen olevan. Bauschin koreografiatyylin ja teoksien aiheiden luomassa liikekielessä pidän erityisesti toistoista, fyysisyydestä ja niiden tietystä raakuudesta. Tähän liikekieleen halusin päästä teoksessani, mutta herättäen tätä ohjeistuksien kautta tanssijoissa eikä näyttäen heille valmiita askeleita tai liikkeitä, mikä oli ollut edellisissä projekteissani tapani saavuttaa toivottua

liikekieltä. Prosessin aikana pohdin ja tutkin, miten Bausch sai ohjeistettua tanssijoitaan liikkumaan tällä tavoin. Jälkikäteen, reflektoiden hänen työtapojaan omiini, huomasin yhden selkeän eron. Bauschilla oli tarpeellinen rohkeus. Minun olisi muun muassa pitänyt aikaisemmin uskaltaa luopua tietyistä liikeaihioista, joita jotkut tanssijat olivat luoneet ja ohjata erilaisella ohjeistuksella heitä toivomaani suuntaan. Samoin minun olisi välillä pitänyt vaatia heiltä syventymistä entistä enemmän omiin epämukavuuksiinsa ja vaatia heidän etsivän niistä mahdollisia vastauksia. Prosessin edettyä sain lisää rohkeutta ja olen varma, että pystyn seuraavassa projektissani olemaan alusta alkaen riittävän rohkea.

Pina Bauschin työtapana olla antamatta vastauksia, esittäen vain kysymyksiä, oli minulle oppimisen prosessi, joka vapautti luovuuttani. Tällä tavoin kykenin luopumaan lineaarisesta narratiivista ja syventämään kiinnostukseen, jonka olin havainnut itsessäni. Tämä on kysymyksen herättäminen katsojassa. Sain näin ammennettua rohkeutta kokeilla uusia asioita ja näkemään teokseni olevan koko ajan "work in progress". Tämä taas toi mukanaan mahdollisuuden kollaasityöskentelyllä leikkimiselle ja eri ratkaisujen kokeilemiselle. Lyhytelokuvani jälkituotannossa pystyin hyvin hyödyntämään jo tanssiteoksen työstämisen aikana käyttämäni tapaa kysymysten esittämisestä. Koreografiaprosessissa olin vielä liian halukas antamaan itse vastauksia. Seuraavassa projektissa haluan vieläkin selkeämmin keskittyä kysymyksiin ja etsimiseen kuin vastauksiin ja löytämiseen.

5.3 Opinnäytetyön pedagoginen anti

Opinnäytetyöni osalta opin pedagogina eniten tanssiteoksen prosessin aikana. Tämän tanssiteoksen luomisen aikana epäilin itseäni ja taitojani usean kerran, mitä ei minulle ole tapahtunut muissa koreografiaprosesseissa. Silti halusin välittää itsestäni määrätietoisesta ja itsevarman koreografin kuvan, jotta tanssijat uskaltavat luottaa minuun. Tanssijoiden palautteen mukaan onnistuin tässä eivätkä he huomanneet epävarmuuttani. Minulle rohkeuden puuttuminen vaatii halutut asiat toi mukanaan itse-epäilyn. Tanssiteoksen koreografiointiprosessin aikana huomasin epäilyn hidastavan teoksen tekemistä enemmän kuin jos

minulla olisi ollut tarvittava rohkeus aloittaa alusta. Tämä oli iso oppimisen kohta, joka vaikutti minuun vahvasti pedagogina.

Opin myös paljon yhteistyöstä erilaisten henkilöiden kanssa. Erityisen paljon opin johtuen muutoksista työryhmäkokoonpanossa ja niiden vaikutuksesta koko ryhmään ja projektin etenemiseen. Tämä opetti minua sopimaan seuraavan, sitovan tehtävän palautusajan tai tapaamisen ja jakamaan työtehtäviä selkeästi ja velvoittavasti. Opin, mitkä ovat velvollisuuteni ja minuun kohdistuvat vaatimukset koskien hyvää yhteistyötä, ja mitkä asiat toisaalta eivät ole minun vallassani ja vaativat sopeutumiskykyä ja -valmiutta.

6 Lopuksi

Opinnäytetyöni tavoitteena oli tutkia saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä ja reflektoida niitä tanssiteokseeni *WE DON'T LISTEN*. Nämä ominaispiirteet vaikuttivat tanssiteokseni työstämisprosessiin ja sain näin tarkasteltua niitä ihan konkreettisesti. Pina Bauschin koreografista käsialaa tutkin oppien uutta hänen näkemyksistään ja työtavoistaan. Vertasin työtapoja myös omiini ja sain uusia työkaluja koreografiseen prosessiin ja pedagogiseen työhön. Sain toteutettua asettamani tavoitteet.

Saksalaisen tanssiteatterin ominaispiirteitä ja Pina Bauschin koreografista käsialaa tarkasteltuani sain laajennettua käsitystäni tanssiteatteesta ja kokemusmaailmani avartui. Tärkeäksi nousi ohjeistuksen merkitys ja mahdollisuudet ohjata tanssijaa toivottuun suuntaan kysymyksien avulla.

Opinnäytetyön resurssien puitteissa jouduin rajaamaan isoa ja kiinnostavaa aihetta hyvin vahvasti. Saksalaiselle tanssiteatterille löytyy enemmän ominaispiirteitä kuin mitä käsittelen työssäni ja Pina Bauschin koreografisesta käsialasta, työtavoista ja ylipäättänsä näkemyksistä voisi kirjoittaa huomattavasti enemmän. Vaikka kaikki keräämäni tieto ja omat oivallukseni eivät mahtuneet tähän opinnäytetyöhön, ne tulevat mukaani siirtyessani ammattikentälle. Uudet koreografiset ja pedagogiset työkalut, uudet näkemykset ja etenkin rohkeus kohdata epätietoisuutta ovat nyt osa ammattitaitoani.

Tietämykseni saksalaisesta tanssiteatterista tulee vaikuttamaan tanssiopetukseeni. Tämä tulee näkymään koreografioissani ja pystyn hyödyntämään nyt oppimiani koreografisia työkaluja. Myös teoreettista tietoa saksalaisesta tanssiteatterista tulen välittämään eteenpäin oppilailleni.

Tulevaisuudessa haluaisin nähdä ja koreografoida lisää saksalaisen tanssiteatterin genreen kuuluvia tanssiteoksia. Erityisesti kollaasityöskentely ja liikemateriaalin luominen tanssijan kokemuksen ja kehon avulla herättivät mielenkiintoni ja antoivat inspiraatiota tuleviin tanssiteoksiin.

Lähteet

Bischof, M. & Stalder, P. 1995. TanzTheatertreffen europäischer Universitäten. Impressionen, Statements, Informationen. Bern: Institut für Sport und Sportwissenschaft (ISSW), Universität Bern.

Fleischle-Braun, C. 2001. Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte. 2. painos. Butzbach-Griedel: AFRA-Verlag

Hoghe, R. 1986. Pina Bausch. Tanztheatergeschichten. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Kamper, D. & Wulf, C. 1982. Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Kieser, K. & Schneider, K. 2017. Reclams Ballettführer. 16. painos. Stuttgart: Reclam.

Müller, H. 1984. Offenheit aus Überzeugung. Die Entwicklung des modernen Tanzes. Teoksessa Regitz, H. (toim.). Tanz in Deutschland Ballett seit 1945. Eine Situationsbeschreibung. Berlin: Quadriga Verlag J. Severin.

Müller, H. & Rosiny, C. 1990. Ein Stückchen Tanztheater. Eine Szene von Pina Bausch. Tanzdrama Vol. 3, Nr. 12, 4–10.

Müller, H. & Servos, N. 1979. Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater. Köln: Ballett-Bühnen-Verlag Rolf Garske.

Paavolainen, P.; von Boehm, J. & Makkonen, A. 2016. Eurooppalaisen teatterin historiaa. 8.1 Bertolt Brecht – elämä, teokset ja vaikutus. Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/euteatteri/8-1-bertolt-brecht-elama-teokset-ja-vaikutus/> Viitattu 18.02.2022.

Schlicher, S. 1987. TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Schmidt, J. 1992. Tanztheater in Deutschland. Berlin: Propyläen-Verlag.

Schulze-Reuber, R. 2008. Das Tanztheater Pina Bausch: Spiegel der Gesellschaft. 2. painos. Frankfurt/Main: R. G. Fischer Verlag.

SPIEGEL Kultur 30.06.2009. Berühmte Tänzerin und Choreografin Pina Bausch ist tot. Saatavilla <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/beruehmte-taenzerin-und-choreographin-pina-bausch-ist-tot-a-633505.html>

Suomisanakirja. 2022. kollaasi. https://www.suomisanakirja.fi/kollaasi_Viitattu_20.04.2022

Tieteen termipankki. 2017. kollaasi. Viitattu 20.04.2022
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:kollaasi>