

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

NIIN METSÄ VASTAA

Työtapoja koreografian ja tanssiteatterin tekemiseen

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
25.3.2007

Laura Arala



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja	
Tekijä Laura Arala			
Työn nimi Niin metsä vastaa. Työtapoja koreografian ja tanssiteatterin tekemiseen			
Työn ohjaaja/ohjaajat Pia Houni, Petri Pullinen			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 25.3.2007	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 44	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Käsittelen työssäni sitä, miten tanssitaustaisena teatteri-ilmaisun ohjaajana toimin koreografina ja tanssiteatterin tekijänä. Pyrin kartoittamaan taiteellisen työni, tanssiteatteriteoksen <i>Niin metsä vastaa</i>, valossa minkälaisen synteesin nuoruusvuosien laajat tanssiopintoni ja nyt päättyvät esittävän taiteen opintoni ovat muodostaneet. Pohdin paikkaani nykyisellä ammattitanssin kentällä verraten omia työtapojani ja ajatuksiani muutamaa nykykoreografiin sekä kahteen tanssin väitöskirjaan. Lähestyn työssäni tanssiteatterin tekemistä tanssin ja liikkeen suunnasta, koska se on omin ja vahvin taitoalueeni.</p> <p>Oman teokseni syntyprosessia ja lopputulosta tarkastelemalla olen hahmottanut viisi löytämääni työtappaa tanssiteatterin tekemiseen. Selkeästi koreografian tekemiseen rajautuva väline on <i>oman liikkeen</i> hakeminen. <i>Oman tarinan</i> etsiminen liittyy vastaavasti teoksen käsikirjoituksen ja dramaturgian rakentamiseen. <i>En tiedä-asette</i>, <i>yhteistyö</i> ja <i>tiladramaturginen ajattelu</i> ovat laajempia, yleisesti näyttämöteoksen tekemiseen liittyviä työtappoja. Useat näistä työtavoista ovat saaneet kimmokkeensa esittävän taiteen opinnoistani Stadiassa. Käyttämieni työtappojen kautta olen oppinut paljon itsestäni niin yksityisenä ihmisenä kuin taiteilijana. Toivon voivani jatkaa löytämieni työtappojen ja oman maailmani tutkimista ja syventämistä tulevaisuudessa.</p> <p>Näen itseni tasavertaisena, omanlaisenani taiteilijana muiden tanssin ammattilaisten joukossa. Koen vahvuuksinani monipuoliset työkalut tanssin ja teatterin yhdistämiseen sekä kyvyn ja halun hahmottaa asioita monista näkökulmista. Tanssiteatterin tekijänä totean työskentelyni määrittävän ja etenevän pitkälti teoksen mukaan eli kovin kiinteitä rakenteita en voi työtavoissani sanoa vielä olevan, enkä sitä toivokaan. Rajattomuus on tanssiteatterini voima.</p>			
Teos/Esitys/Produktio Niin metsä vastaa. Työtapoja koreografian ja tanssiteatterin tekemiseen			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat Koreografia, tanssiteatteri, liike			



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Bachelor of Performing Arts
Author Laura Arala		
Title <i>Niin metsä vastaa</i> . Tools for Making Choreography and Dance Theater		
Tutor(s) Petri Pullinen, Pia Houni		
Type of Work Final Project	Date 25 March, 2007	Number of pages + appendices 44
<p>In my thesis I investigate how a drama instructor with a wide background of dancing operates as a choreographer and a dance theater artist. I use my artistic project, dance theater production <i>Niin metsä vastaa</i>, as for trying to see what the synthesis between my history of dancing and the studies in Performing Arts is. I consider my place in the field of professional dance by comparing my way of operating and thinking to few contemporary choreographers and to two dissertations on dance. I approach dance theater from the angles of dance and movement because they are my strongest points and thus most familiar areas.</p> <p>I have found five tools to create dance theater by observing the process and the result of my artistic project. Searching my <i>own movement</i> is articulately connected to choreographical work, while my <i>own story</i> is related to dramaturgical elements and the script. <i>I don't know-attitude</i>, <i>co-operating</i> and <i>seing the space as a dramaturgical element</i> are wider ways of making a performance. Many of these tools arise one way or another from the studies in Performing Arts. Through these tools I have learned a lot of myself as a private person and as an artist. I hope I continue researching and deepening my own tools in my future projects.</p> <p>I see myself as an equal artist among other dance professionals. My special potency is in the ability and the passion to see matters from different angles and in my comprehensive tools of connecting dance and theater. As a dance theater artist, I notice that my work does not have any fixed elements yet. The performance defines the ways I work, and that is the way I want it to be.. The power of my dance theater is its unlimited being.</p>		
Work / Performance / Project <i>Niin metsä vastaa</i> . Tools for Making Choreography and Dance Theater		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords Choreography, dance theater, movement		

SISÄLLYSLUETTELO

<i>Johdanto</i>	2
1 TANSSIN PERUSSOPETUKSESTA PUOLIAMMATTILAISEKSI	4
1.1 Tanssin perusopetuksen kokeilusta opetusteatteri Rikkaan	4
1.2 Esiintymisiä tanssisaduista antiikin näytelmiin	6
1.3 Yhteenveto tanssiopinnoista	7
2 AMMATTIOPINNOT	8
2.1 Neljän vuoden pääsykokeet	8
2.2 Alkutaival ja epämääräinen identiteetti	9
2.3 Kirkastumisen kipuilua	12
3 NIIN METSÄ VASTAA	14
3.1 Koreografian ja tanssiteatterin käsitteistä	15
3.2 Oma liike	16
3.3 Oma tarina	21
3.4 En tiedä-asenne	22
3.5 Yhteistyö	24
3.6 Tiladramaturgia	24
4 TANSSIVA TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJA	26
4.1 Koulutuksen vaikutus taiteelliseen työhöni	26
4.2 Nykytanssitaiteilijoita ja tekemisen tapoja	28
4.3 Tanssintutkimuksesta	33
4.4 Minä koreografina ja tanssiteatterin tekijänä	40
<i>Lähdeluettelo</i>	43

Johdanto

Liike ja tanssi ovat värittäneet teatteri-ilmaisun ohjaajan opintojani alusta asti, joten oli luonnollista pitää sama näkökulma myös kirjallisessa opinnäytteessäni. Käsittelen työssäni sitä, miten tanssitaustainen teatteri-ilmaisun ohjaaja toimii koreografina ja tanssiteatterin tekijänä. Pyrin kartoittamaan taiteellisen työni, tanssiteatteriteoksen *Niin metsä vastaa*, valossa minkälaisen synteesin nuoruusvuosien tanssiopintoni ja nyt päättyvät esittävän taiteen opintoni ovat muodostaneet. Pohdin omaa paikkaani ja suuntaani suhteuttaen sitä niin koulutusohjelmaamme kuin nykyiseen taidetanssin kenttään.

Työn alkuosassa kuvaan tanssiopintojani, jotka aloitin harrastuksena 9-vuotiaana ja lopetin nuorena aikuisena ollen jo lähes alan puoliammattilainen. Kerron tanssin treenaamiseni arjesta, sisällöstä, kehityksestä, merkityksistä ja vaikutuksista. Seuraavassa luvussa siirryn tanssiopintojen jälkeisien vuosien ja Stadian opintojen kautta kohti varsinaista aihetta eli *Niin metsä vastaa*-teosta. Erittelen viisi teoksen syntyyn ja rakentumiseen olennaisesti vaikuttanutta välinettä kuvaten samalla myös yhteistyötä ohjaavan opettajani kanssa. Neljännessä ja työn viimeisessä osassa pyrin aluksi hahmottamaan Stadian opintojen osuutta taiteellisen työni syntyyn, sisältöön ja toteutustapaan. Siitä siirryn pohtimaan omaa ammatti-identiteettiäni suhteessa ammattitanssin nykytilaan Suomessa. Kartoitan omaa tanssikäsitystäni suhteuttamalla ajatuksiani muutamien esittelemieni tanssintekijöiden työtapoihin. Selvitän myös nykyisen tanssintutkimuksen tilaa ja otan tutkimuksista muutaman,

itselleni ajankohtaisen näkökulman tarkempaan tarkasteluun. Merkityksellisimmän annin löysin Kirsi Monnin väitöskirjan tanssiontologisista ajatuksista. Näiden pohdintojen avulla pyrin kirkastamaan niin lukijalle kuin itsellenikin omaa tanssikäsitystäni, ymmärrystäni tanssin ideasta ja merkityksestä. Näihin ajatuksiin perustuen valottuu myös tapa, jolla jatkossa haluan tanssiteatteriani tehdä ja suunta, johon sitä haluan viedä.

1 TANSSIN PERUSSOPETUKSESTA PUOLIAMMATTILAISEKSI

Nuoruusvuosieni tanssiopinnot kestivät 11 vuotta. Aloitin tanssin vain tavallisena harrastuksena, mutta pian viikoittaiset tanssitunnit lisääntyivät ja vuosien myötä lopulta harjoittelin jo viisi-kuusi kertaa viikossa. Seuraavaksi kerron hieman tarkemmin, miten tanssiharrastukseni kehittyi käytännössä eli kuinka harmiton harrastus muuttui hiljalleen tanssin perusopetuksesta ammattiin tähtäävään opetusteatterin jäsenyyteen. Kerron myös erilaista tanssiproduktioista, joiden myötä sain runsaasti kokemusta esiintymisestä ja erilaisista koreografeista ja ohjaajista. Lopuksi pyrin tiivistämään tanssiopintojen antia kokonaisuudessaan eritellen myös tanssiopintojeni loppumisen syitä.

1.1 Tanssin perusopetuksen kokeilusta opetusteatteri Rikkaan

Isosiskoni vei minut ensimmäiselle balettitunnilleni syksyllä 1989. Miesopettaja, Aarne Mäntylä, tuntui pelottavalta ja muutenkin jännitti. Muistelen, etten aluksi juurikaan nauttinut tunteista, ja taisin olla oikeissa lopettaa heti ensimmäiseen kertaan. Siskoni kannustamana jatkoin ja hyvä niin. Seuraavan vuoden syksyllä Raatikon tanssikoulussa (nykyisin Vantaan tanssiopisto) aloitettiin tanssin perusopetuksen kokeiluryhmä, johon myös minä pääsin. Kokeiluryhmäläiset saivat kukin oman opintokirjan, johon kaikki suoritukset kirjattiin. Konkreettisesti kokeilu ei kuitenkaan juuri vaikuttanut meidän lasten harjoitteluun. Meillä oli suhteellisen kiinteä ryhmä, joka treenasi samoilla tunneilla ja tiesimme olevamme osa jotain tärkeää asiaa, mutta siinä kaikki.

Tanssin perusopetuksen kokeilu koostui I- ja II-vaiheesta, joista I-vaihe oli nelivuotinen. Ensimmäisenä vuonna opinnot koostuivat balettitunnista kerran viikossa, opettajina vaihdellen Arne Mäntylä ja Erja Asikainen, sekä Marjo Kuuselan koreografioimasta *Peter Pan*-esityksestä. Toisena vuonna baletin rinnalle tuli Tiina Jalkasen vapaatanssi, jonka nimi tosin vaihtui jo seuraavana vuonna nykytanssiksi. Kolmantena vuonna baletin ja nykytanssin lisäksi oli myös tanssitedon kurssi, oman koreografian tekeminen ja Marita Linkolan *Onnen saaret*-produktio. Kesällä 1993 osallistuin tanssikoulun järjestämälle tanssileirille, jossa sain ensikosketuksen tanssi- ja teatteri-ilmaisuun. Ari Nummisen pitämät meditatiiviset kundalini-harjoitukset ja

edesmenneen Eija Velanderin ilmaisu- ja tunneharjoitteet olivat uutta ja kiinnostavaa ja tervetullutta vastapainoa kurinalaiselle ja tiukalle balettitreenaukselle. Kipinä vahvempaan ja vapaampaan tanssin ilmaisuun oli syttynyt. Kokeilun I-vaiheen viimeisenä eli neljäntenä vuonna opintosuorituksia oli kertynyt baletista, nykytanssista, tanssihistoriasta, teatteri-ilmaisusta, opintokäynteistä ammattilaisten tanssiesityksissä ja Susanna Veijalaisen *Askeleita*-esityksestä. I-vaihe päättyi näennäisen viralliseen tanssi- ja tekniikkanäytteen antamiseen, jonka koko ryhmä läpäisi hyväksytysti.

II-vaiheen alkaessa perusopetus oli vakiintunut. Pääaineenani oli nykytanssi, sivuaineena baletti ja valinnaisena afrojazz. Treenasin useita kertoja viikossa, kävin tiiviskursseja niin tanssietoudesta, musiikista kuin teatteri-ilmaisustakin. Vastuu omasta tekemisestä ja valinnanvapaus treenattavista aineista kasvoi iän myötä. 1996 keskityin nykytanssiin ja jazztanssiin, jotka tuntuivat mielekkäiltä ja jätin ilottomaksi ja tylsäksi kokemani baletin kokonaan pois. Harrastaminen jatkui silti kokonaisvaltaisena, tanssitunteja oli monena iltana ja produktioiden harjoituksia viikonloppuisin.

Yhä runsaammalle ja aktiivisemmalle tanssin treenaukselle luonnollinen jatko oli Vantaan tanssiopiston opetusteatteri Rikka, jonka jäsen olin lukuvuosina 1997-1998 ja 1999-2000. Rikka oli ammattiin valmistava tanssin opetusteatteri, joka treenasi (ryhmästä riippuen) päivällä tai illalla ja esiintyi aktiivisesti. Opiston omien opettajien lisäksi Rikkaa opettivat lyhyin jaksoin myös vierailevat tanssin ammattilaiset. Myös siskoni oli ollut aikoinaan vuosia Rikan jäsen ja muistan lapsena istuneeni useasti seuraamassa harjoituksia ja etenkin esityksiä, jotka olivat mielestäni varauksetta aina loistavia, kiinnostavia ja hauskoja. Rikassa olemiseen liittyi siis tiettyä nostalgiaa, joten en tullut silloin ajatelleeksi lähteä kokeilemaan tanssia muualle. Vaihtelu olisi tehnyt hyvää, koska olin treenannut jo vuosia samojen opettajien johdolla, mutta toisaalta opiston pitkäaikaisena oppilaana sain taloudellisia ”kevennyksiä” lukukausimaksuihin. Ensimmäisenä vuonna mukana ollessani olin vielä aikeissa ryhtyä tanssijan ammattiin. Toisen Rikka-kauden jälkeen mietteeni olivat päinvastaiset.

1.2 Esiintymisiä tanssisaduista antiikin näytelmiin

Kiinteiden tanssituntien lisäksi esiintyminen oli tärkeä osa opintoja jo perusopetuksen alusta alkaen. Joulun- ja kevätjuhlien esitysten lisäksi olin mukana lukuisissa tanssisaduissa ja suuremmissa tanssiproduktioissa. Esiinnyimme myös erilaisissa tapahtumissa ostoskeskusten tempauksista tanssinpäivän juhliin ja nykytanssiryhmämme kiersi mm. peruskouluja antaen demo-näytteitä treenauksesta. Lisäksi osallistuimme erilaisiin nuorten taidetapahtumiin ja kilpailuihin, näissä puitteissa olen päässyt esiintymään esimerkiksi Norjaan ja Ranskaan.

Ensimmäinen esiintymiseni oli 1989 tanssisadussa *Hiirelle morsian*. Esitin yhdessä muiden pienten balettilaisten kanssa sientä, rottinkinen lampunvarjostin hattuna. Kokemus oli sen verran merkittävä, että väitän 18 vuoden jälkeenkin muistavani osan ”tattimaisesta” koreografiasta: kävelyä releveessä ja pliéetä toisessa asennossa. Tämän jälkeen olin mukana lähes kaikissa vuosittain toteutettavissa tanssisaduissa, milloin kalana, intiaanina tai kilpikonnana. Kilpikongan rooli *Onnen saarissa* oli minulle ensimmäinen, johon sisältyi lyhyt solo. Annettu vastuu ja luottamus tuntui hienolta.

Seuraava merkittävä kokemus liittyy Ari Nummisen *Ruoska*-esitykseen, joka tehtiin Vantaan tanssiopiston ja Tikkurilan Teatterin yhteistyönä vuonna 1995. Teos oli vahvasti fyysinen ja ilmaisullinen, mukana oli myös tekstiä ja ammattinäyttelijöitä. Lavasteena oli mullalta näyttävää kumipurua, jossa me esiintyjät konttasimme perunat suussa ja tanssimme raivoisalla energialla. Harjoitusprosessi toteutettiin ammattimaisesti, harjoitukset olivat kuusituntisia ja intensiivisyydessään raskaita, mutta myös palkitsevia. Ari Nummista kohtaan minulla oli pelonsekainen kunnioitus. Kerran hän sattui samaan hissiin ja kysyi, olenko treenannut paljon balettia. Hän kehui pehmeää liikelaatuani ja sanoi: ”pidä se”. Noiden sanojen voimalla elin monta viikkoa ilolla.

Nummisen produktiosta lähti oma ammattimaisen treenaustavan ja läsnäolon kehittyminen ja syveneminen. Jokainen produktio ja esiintyminen opetti sekä kehitti omalla tavallaan ja meillä olikin hyvin vaihteleva ohjelmisto. Nummisen ”äijä”-energian jälkeen tuli Kansallisopperan Marilena Fontouran vahvasti

tanssillinen *Alba*-koreografia. Albaa seurasi Vantaan Näyttämön kanssa yhteistyössä tehty *Oresteia*-näytelmä, jossa tanssijat toimivat antiikin kuorona vaihtaen roolia lennossa vanhasta miehestä aggressiiviseksi raivottareksi. Antiikin tunnelmista siirryttiin valloittavaan poika-energiaan Isto Turpeisen *Kalamarin unionissa*, joka oli Vantaan tanssiopiston ensimmäisiä poikien ja tyttöjen yhteisproduktioita. Kalamarin unioni jälkeen tein Liisan roolin siskoni koreografioimassa ja Eija Velanderin ohjaamassa *Liisan paluu ihmemaahan*-tanssisadussa. Viimeiseksi produktiokseni Vantaan tanssiopistolla jäi Alpo Aaltokosken *Krakata*. Krakata toteutettiin vuonna 2000 yhteistyössä Rikan ja Zodiakin kanssa, ammattilaisproduktiona, ja mukana oli monia eturivin nykytanssijoita.

1.3 Yhteenveto tanssiopinnoista

Olen ollut aktiivioppilaana Vantaan tanssiopistossa 9-vuotiaasta 20-vuotiaaksi. Tuossa ajassa ehdin kehittyä tanssin harrastajasta lähes ammattilaiseksi asti. Lukuisten esiintymisten kautta sain vankan rutiinin ja varmuuden esiintymiseen, unohtamatta tanssimisen ja lavalla olemisen iloa. Nautin tuolloin ja nautin edelleen suunnattomasti tanssimisesta. Tanssissa eläytyminen musiikkiin ja täydellinen panostaminen hetkeen on ollut minulle helppoa, mieleistä ja myös itsestään selvää – kun lavalle mennään, siellä annetaan kaikki, vähempi ei riitä.

Palautetta tanssinopettajiltani tuli opiston aikoina valitettavan harvoin. En tarkoita nyt tunneilla hyvin tai huonosti menneitä piruetteja tai muita yksityiskohtia, joita toki kommentoitiin, vaan palautetta minusta ja kehityksestäni laajemmassa mittakaavassa. Siihen olisi ollut hyvät mahdollisuudet, treenasinhan samojen opettajien alaisuudessa vuosia. Tällaiseen henkilökohtaiseen palautteeseen ja kehitysarviointiin ei ehkä ollut perinteitä, enkä siinä vaiheessa ymmärtänyt sitä vaatia. Muutamakin rakentava palautekeskustelu menneestä ja katsaus tuleviin haasteisiin yhdessä opettajien kanssa olisi saattanut auttaa minua näkemään itseni ja mahdollisuuteni toisessa valossa. Koin turhautumista, koska en mielestäni ollut teknisesti riittävän hyvä, vaikka nautinkin tanssimisesta ja erityisesti esiintymisestä. Viimeisinä vuosina en kokenut vahvan ilmaisuni tai eläytymiseni kompensoivan läheskään riittävästi (omasta mielestäni) keskinkertaista tekniikkaani ja tanssijaksi ylipainoista ja vääränmallista kehoani. Tämä lienee se ajatteluketju, joka johti lopulta koko tanssin lopettamiseen.

Päällimmäinen lopettamisen syy oli kuitenkin tanssin ”yliannostus”. Olin viimeiset vuodet tanssinut illat ja viikonloput läpeensä ja nyt mitta oli täynnä, kaipasin vaihtelua, jotain uutta ja raikasta. Näin selittelin itselleni ja oikeutin päätöstäni, joka ei suinkaan ollut helppo, olihan tanssi ollut siihen asti minulle lähes puoli elämää ja vakavasti harkinnassa ollut tulevaisuuden suunta. Todellisuudessa lopettamisen syy oli yhtä vahvasti ellei enemmänkin tunne, etten olisi koskaan riittävän hyvä pärjätäkseni alalla. Olin hakenut Teatterikorkeakoulun (TeaK) tanssijalle ja pudonnut heti ensimmäisestä vaiheesta ja ilmeisesti ajattelin, että jatkan tanssia TeaK:ssa tai en missään. Tässä tapauksessa vaihtoehdoksi jäi ei-missään.

2 AMMATTIOPINNOT

Kirjoitettuani ylioppilaaksi lähdin viettämään ”välivuotta” töitä tehden ja tanssin lopetin vuosi kirjoitusten jälkeen. Jäljelle vain ansiotyö ja ensimmäiset kuukaudet nautinkin vapaista illoista ja viikonlopuista, koska niin runsas vapaa-aika oli minulle harvinaista ylellisyyttä. Pian kuitenkin olo kävi levottomaksi. Tanssiopinnoista kytemään jäänyt kiinnostus teatteriin vahvistui ja pian kiinnostus muuttui päätökseksi päästä tekemään teatteria. Päätökseni toteutui aste asteelta, vieden lopulta lukuisien pääsykokeiden kautta alan ammattiopintoihin.

2.1 Neljän vuoden pääsykokeet

Kokemukseni pääsykokeista alkaa harrastajateattereista. Hain kahdesti Ylioppilasteatteriin ja kerran sekä Ilvesteatteriin ja Kellariteatteriin. Viimeksi mainittuun pääsin ja tein ensimmäisen roolityöni yhdessä muiden uusien kellariteatterilaisten kanssa Stadiasta nyt jo teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistuneen Hanna Rytin (ent. Hirvonen) ohjauksessa. Kellariteatteriin pääsyn jälkeen hankin kolmivuorotyön tilalle säännöllisen päivätyön, jotta illat ja viikonloput jäisivät vapaaksi teatterin tekemiselle. Näyttelin muutamissa Kellariteatterin omissa tuotannoissa, tein töitä ja hain keväisin Teak:n näyttelijälinjalle sekä Nätyyn. Pääsin kerran jatkoon niin Teak:ssa kuin Nätyssäkin, joten olin toiveikas joskus toteutuvasta teatterialan opiskelupaikasta. Itsestään selvää minulle oli, ettei teatterialan

opiskelupaikkaa heti ensimmäisellä pyrkimisellä saa. Pyrin myös 2000 ja 2001 Stadian viestinnän linjalle, tuloksitta.

Keväällä 2003 olin jo kurkkuani myöten täynnä jokakeväistä haku- ja pääsykoerumbaa toistuvine hylkäämisineen ja pettymisineen. Olin jo usean vuoden ajan saanut aikaa ja syytä miettiä, onko teatterialan todella minua varten. Tunsin entistä vahvemmin, että on. Toisaalta olin jo hieman epätoivoinen tulevaisuuteni suhteen – ehkä osin ympäristön paineiden vuoksi, koska usein annetaan ymmärtää, että kouluttamattomalla ihmisellä ei ole tänä päivänä arvoa eikä tulevaisuutta. Päätin, että nyt on opiskelupaikka saatava: hain Stadiaan fysioterapeutin, restonomin ja esittävän taiteen koulutusohjelmiin. Fysioterapian pääsykokeista minut hylättiin, koska en raadin mielestä hallinnut kehoani lainkaan – yksi pääsykoehistoriani suurimmista mysteereistä minulle vieläkin! Esittävän taiteen pääsykokeista päätös tuli sähköpostiviestinä: ”HIENOA! Valintaraati esittää sinua valittavaksi esittävän taiteen koulutusohjelmaan...” Olin seota onnesta. Vielä tänä päivänäkin kouluun pääseminen on yksi elämän hienoimmista onnistumisista. Myöhemmin myös restonomian pääsykokeista tuli hyväksytyt päätös, joka oli minusta hieman ironista: neljän vuoden pääsykoepyrkimisten jälkeen pääsinkin sitten kahteen paikkaan samanaikaisesti. Elokuussa 2003 aloitin ensisijaisen valintani mukaan teatterilmaisun ohjaajan opintoni Stadian esittävän taiteen koulutusohjelmassa.

2.2 Alkutaival ja epämääräinen identiteetti

Stadian opintojen alkaessa olin hyvin motivoitunut opiskeluun, olihan opiskelutarmollani ollut neljä vuotta aika kasvaa ja kehittyä. Samalla tunsin myös todella ansainneeni paikkani. Se, että aidosti halusin opiskella alaa ja että tunsin kuuluvani kouluun, loi hyvän pohjan opintojen aloitukseen. Toisaalta olin myös melko hukassa itseni ja olemiseni kanssa:

Tuntuu, että oon maailman epäluovin ihminen. En osaa piirtää tai mitään muutakaan ei päässä liiku. Muut tuntuvat niin taitavilta. Kaikki on ollut aiemminkin jossain koulussa ja mä vaan töissä, sekin tuntuu tyhmältä. Aamulla meikkasin vähemmän, koska en halunnut olla se nätti ja hiljainen. (päiväkirjamerkintä 2003.)

Tämä oli siis tietysti vain oma kokemukseni asemastani, koska kukaan ei todellisuudessa aloittanut opintoja rinta rottingilla kaiken tietäjänä. Alun hämmennys oli kokonaisvaltaista, mutta eniten energiaa vei jatkuva tietoinen ja tiedostamaton oman itsen ajattelu ja minäkuvan prosessointi. Usean työelämässä eletyn vuoden jälkeen itsereflektio oli vierasta ja outoa. Hiljalleen huomasin, että matka itseän oli palkitsevaa, vaikkakin vaikeaa ja uuvuttavaa.

Ensimmäisen vuoden aikana tanssitaustani tuntui ristiriitaiselta. Halusin vaimentaa tanssijuuttani, koska se ei mielestäni sopinut uuteen teatterialan opiskelijan rooliini, enemmänkin häiritsi sitä. Toisaalta kehittynyt fysiikkani ja kehotuntemukseni toi toisinaan tervetullutta onnistumisen ja osaamisen tunnettakin. Vuosia aiemmin oppimani ammattimainen työskentelytapanikin oli ilokseni tallella. Alitajuisesti pidinkin kiinni tanssijuudestani, koska jo ensimmäisen vuoden jälkeen havahduin niin sattuman kuin valinnankin kautta poimineeni ja painottaneeni opiskelussani fyysisiä ja tanssillisia elementtejä. Luokkamme vastaava opettaja oli Metsälintu Pahkinen, koulumme tanssin ja liikkeen opettaja. Olin sattumalta vuosikurssimme siinä puolikkaassa, jonka ensimmäisen jakson opetus painottui enemmän tanssiin ja improvisaatioon toisen ryhmän opiskellessa laulua ja puhetekniikkaa. Produktiotyön kurssilla olin liikkeestä ja musiikista vastaavassa ryhmässä, joka mm. veti työryhmän aamulämmittelyt. Samalla jaksolla havaitsin myös jo aiemmin syttyneen tiladramaturgisen näkökulman värittävä ajatteluani. Edellisellä kurssilla olimme tehneet Suomenlinnassa lyhyitä performansseja, joissa tilan draama näyttäytyi niin loputtomien lumisien kumpujen suhteena pieneen ihmiseen kuin linnoituksen ahtaiden tunnelien salaavien varjojen vaikutuksena tunnelmaan. Nyt produktiotyön kurssi toteutettiin vanhan Villa Arabeskin alakerrassa, joka epätavallisena esitystilana ruokki hyvin tiladramaturgista ajatteluani.

Toisaalta tietoisesti tulevaisuutta suunnitellessani en ajatellut liikettä tai tanssia vaan pohdin suuntautuvani soveltavaan teatteriin, koska se oli tuore osa-alue nykyisessä teatterikentässä ja sitä mainostettiin hyvänä työllistymiskeinona. Halusin varmistaa tulevaisuuden elantoni ja ajattelin vielä opintojen alkuvaiheessa hyväksi suunnitelmaksi painottaa työllistymisen kannalta varmimpia vaihtoehtoja.

Toisen vuoden aikana luokkamme oli jo löytänyt toimivan ryhmädynamiikan ja omissa prosesseissani en enää niinkään pohtinut kuka olen vaan enemmänkin mitä haluan. Huomasin kapinoivani ja hivenen kaikkea sellaista opintosuunnitelmassa olevaa vastaan, jota oli pakko opiskella, ja joka ei kuitenkaan minua kiinnostanut. Tarkkaa omaa suuntaa en silloin vielä ollut löytänyt, mutta tiesin, mihin suuntaan en opinnoissani ainakaan lähde. Esimerkiksi pakollisen Globaali tietoisuus-kurssin olin kyllä valmis suorittamaan vaaditusti, mutta minua raivostutti suuresti opettajan oletus, että kurssi olisi kaikille juuri se merkittävin ja tärkein, johon olisi valmis panostamaan kaikkensa. Kyseisen kurssin kautta tajusin, että oman suunnan hahmottuminen on tärkeää ja se vaatii tilaa ja aikaa. Kurssin loppuraportissa kirjoitinkin: ”Koen tärkeäksi oman suuntani löytämisen ja toivon opettajienkin siinä tukevan. - - on hyvä muistaa antaa tilaa myös vanhemmille opiskelijoille, joilla on jo jokin näkemys opintojensa suunnasta.”

Toisen vuoden keväällä vierailevan opettajan, yhteisötanssiin painottuneen tanssija-koreografi Kirsi Heimosen tunnit tarkensivat omaa suuntaani entisestään. Kokemukseni eräistä Heimosen opetustilanteista panivat minut myös pohtimaan kehon tuntemusten ja ympäröivän todellisuuden suhdetta. Olin jo aiemmin huomannut, että minun on vaikea vaimentaa kehostani lähteviä tuntemuksia, enkä oikeastaan haluakaan, vaikka ne häiritsisivätkin kykyäni toimia tilanteessa. Pimeän työtilan aiheuttama ahdistus, kylmyys, nälän tunne, kipeät lihakset yms. ansaitsevat mielestäni huomion, jotta työskentely ja toimiminen ylipäättään olisi mahdollista. Näiden huomioiden kautta opin huomaamaan, miten ja missä itse työskentelen parhaiten.

Kerran Heimosen tunneilla painin eräässä keveyttä tavoittelevassa harjoituksessa oman kehotuntemuksieni kanssa. Oloni oli kyseisen harjoituksen alkaessa todella raskas, ja näin tilanteessa kolme vaihtoehtoa: antaa raskauden tunteen olla ja tehdä tehtävä raskauden kautta, unohtaa raskauden tunne ja johdatella keho keveyteen, tai kunnioittaa kehon kokemaa ristiriitaa jättämällä koko harjoitus väliin. Mielestäni nämä vaihtoehdot tulisi olla aina mahdollisia ja ratkaisu on aina tapaus- ja tekijäkohtainen. Koen tärkeäksi, että nykyisessä suorituskeskeisessä ja kehollista täydellisyyttä painottavassa maailmassa minulla on myös lupa ja oikeus antaa kehoni olla ja tuntea juuri niin kuin se siinä hetkessä tekee, vaikka se ei olisi tilanteen tai

muiden odotusten mukaista. Heimosen vetämät tanssi- ja liikessiot muistuttivat laajemminkin minua liikkeen kokemisen ja näkemisen voimasta ja kiinnostavuudesta sekä oman taustani arvosta - muistutuksen ajoitus oli onnistunut, koska samaan aikaan piti päättää seuraavan vuoden valinnaiset opinnot.

Tänään tanssitiin ja tuli ihan mielettömiä fiiliksiä. -Harjoitusta tehtiin pitkään, ”läpi väsymyksen” ja oli tunne että olen keskellä tanssiesitystä. -Liikkuessa tuli transsiomainen olo. (päiväkirjamerkintä 2005.)

Vaikka silmäni olivat auki, pystyin aistimaan toisen liikettä ensisijaisesti ihollani. VAU! (päiväkirjamerkintä 2005.)

2.3 Kirkastumisen kipuilua

Kolmantena vuonna oli siis jo valinnaisten opintojen vuoro. Ajatusten kypsyttelyn, tutor-tapaamisten ja intuitionkin perusteella valitsin kurseja jotka painottuivat joko esiintymiseen tai fyysiseen ilmaisuun. Mielestäni valinnat olivat osuvia, olin tyytyväinen ymmärrettyäni tanssin voivan olla ”tavaramerkkini” ja erityisosaamiseni teatteri-ilmaisun ohjaajana. Siitä huolimatta tai ehkä juuri siihen liittyen sinä syksynä iski identiteettikriisi. Koulumme ainoa tanssin ja liikkeen opettaja oli ollut äitiyslomalla jo toisen vuoden talvesta lähtien, eikä hänellä ollut varsinaista sijaista. Kolmantena vuonna koin jääneeni tanssini kanssa täysin yksin. Eteeni oli tullut tilanteita, joissa koin tanssitaustastani olevan vain ja ainoastaan haittaa ja harmia. Olin saanut opettajalta palautetta, että luontainen fyysisyyteni oli este ohjaajantyössä. Mimiikan kurssilla suoritukseni pointattiin ”väärin tehtyinä” ja virheet pistettiin tanssitaustani piikkiin. Olin henkisesti niin herkillä, että nämä tilanteet saivat suuremman merkityksen kuin olisivat ansainneetkaan. Samoin kuin se, että kukaan ei kiittänyt tai tukenut tanssillisuuttani tai fyysisyyttäni. Olin yhtäkkiä taas totaalisen epävarma ja epätoivoinenkin tanssimiseni, osaamiseni ja suuntautumiseni kanssa. Koulun opettajissa ei ollut ketään, jolla olisi mielestäni ollut riittävä kokemusta liikkeestä kyetäkseen keskustelemaan kanssani näistä mieltäni askarruttavista ja itkettävistä kysymyksistä. Sain painia, itkeä ja valvoa kriisini kanssa yksin – ja ehkä hyvä niin. Lopulta ilman mitään konkreettista perustetta tai rationaalista syytä vain päätin, että tanssiteatteri oli todella minun suuntani. Sen oli pakko olla, koska se oli ainoa asia mikä kiinnosti ja mitä edes vähän osasin. Sillä ajatuksella oli jatkettava,

koska muutakaan vaihtoehtoa ei ollut. Nyt luulen, että yhtäkkiä iskenyt epä tietoisuus johtui pelosta ottaa vastuu omasta tulevaisuudesta. Koska jos olisinkin vain auttamattoman huono valitsemallani tiellä, epäonnistuminenkin olisi ymmärrettävää ja hyväksyttävää. Päätös valita tietty tie sekä todella luottaa ja uskoa omiin taitoihinsa ja osaamiseensa tuo mukanaan myös haastetta ja vastuuta. Kriisini kysyi: olisinko todella valmis?

Ahdistavan ja ailahtelevaisen syyskauden jälkeen aloitin työharjoitteluni Helsinki Dance Companyssa koreografi Jenni Kivelän assistenttina tammikuussa 2006. Fyysinen ja henkinen etäisyys kouluun teki hyvää. Seurasin muutaman kuukauden kestäneen harjoittelun ajan ammattitanssin arkea. Roolini työryhmässä oli melko passiivinen, mutta se vapautti runsaasti energiaa havainnoimiselle ja päiväkirjan kirjoittamiselle. Pohdinnoissani suhteutin itseäni toistuvasti näkemääni ja kokemaani ammattikenttään. Mietin, sovinko kuvaan, osaanko mitään, onko minulla mitään sanottavaa. Kaupunginteatterin maine suurena ja hienona työpaikkana sai minut lähtemään harjoitteluun tarpeettoman nöyränä ja epävarmana. Siksi yllätyin asettaessani itseni ammattilaisten asemaan, työtapaan ja ajatteluun, koska saatoin nähdä itseni kuvassa hyvinkin ilman kummempaa ristiriitaa, ajatuksineni ja työtapoineni toki hieman erilaisena, mutta tasa-arvoisena. Huomio tuntui hyvältä.

En tiedä auttaisko ammattilaisia joku lämmittävä tehtävä - -. Me teatteri-ilmaisun ohjaajat osattais suunnitella tällaisiin päiviin joku orientoiva juttu, mutta nämä menee suoraan asiaan. Jutskat vois löytyä paremmin ja helpommin jos alla olisi joku lämmitys - ei vain kehon vaan myös mielen. (päiväkirjamerkintä 2005.)

Samojen pohdintojen rinnalla ryhtyi myös tuleva ohjaajantyoäni sisältö ja muoto hahmottamaan. Lisäksi sain loistavan tilaisuuden ikään kuin ”mestari ja oppipoika”-hengessä seurata ammattitanssijoiden työskentelyä, heidän tapaansa etsiä ja ratkaista liikeratoja ja nostoja, ratkoa liikkeiden logiikkaa sekä koreografian onnistuneita että epäonnistuneita tila-, tanssi- ja tekstikokeiluja.

Kahden kuukauden passiivisen istumisen jälkeen siirryin suoraan koulumme tanssityöpajaan, jonka kautta sain taas kontaktin omaan fyysisyyteeni ja tanssiini. Katsoessamme harjoitusnauhoja videolta monet päivittelivät itseään, mutta minä hiljaa itsekseeni havahtuin positiivisesti: kyllä minä sittenkin osaan liikkua. Päätin

kevään huomattavasti paremman itsetunnon kanssa, vilpittömän innoissani syksyllä alkavasta ohjaajantyöstäni, omasta tanssiteatteriproduktiostani.

3 NIIN METSÄ VASTAA

Esittävän taiteen opinnoista oman taiteilijuuden kannalta merkittävimmät ovat mielestäni kirjallinen opinnäyte ja työharjoittelu ohjaajantyön alueella, joka kansan kielellä tarkoittaa taiteellista lopputyötä, oman produktion ohjaamista. Omalla kohdallani taiteellisena työnä syntyi tanssiteatteriteos *Niin metsä vastaa*, joka sai ensi-iltansa koulumme teatterisalissa marraskuussa 2006.

Teoksen teema kirkastui ensimmäisen kerran katsoessani Aasian tsunamista kertovaa dokumenttia, katastrofin vuosipäivänä, 11 kuukautta ennen tulevaa ensi-iltaa. Tämän jälkeen teema muuntui ja tarkentui luonnollisesti jonkin verran, mutta tuo alkusysäys linkittyi oleellisesti teoksen maailmaan. Dokumentti liikutti, järkytti ja vaikutti. Suhtautumiseni katastrofiin kauheutena ja vääryytenä asetti minut pohtimaan ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Tuo pohdinta oli kiehtovaa, ja samalla havaitsin, miten vaikuttavia suuret, voimakkaat luonnonilmiöt mielestäni olivat, ovat aina olleet. Myrskyt rankkasateineen, nurkissa ulvova tuuli, vääjäämättä nousevat tulvavedet, pehmeästi kaiken tukkiva loputon lumisade aiheuttavat minussa ihailevaa kunnioitusta ja jollain tapaa hyvää pienuuden tunnetta; näille minä en voi mitään, tätä minä en voi hallita. Ihmisen välinpitämätön - ja väistämättä kostautuva - suhtautuminen luontoon sekä vahvojen luonnontilojen ja -ilmiöiden tuominen yleisön ympärille koreografian kautta olivat ideointini lähtökohtia.

Alusti asti oli itsestään selvää, että käsikirjoittaisin, koreografioisin ja ohjaisin produktion itse, koska aihe oli niin vahvasti henkilökohtaisista kokemuksista kumpuava. Muuta vaihtoehtoa ei mielestäni ollut, vaikka tiesin, että helppo prosessi siitä ei tulisi. Heikoin lenkkini tässä paketissa oli käsikirjoitus, josta minulla vähiten kokemuksia. Siksi halusin ohjaavalla opettajalla olevan ennen kaikkea silmää tekstille ja dramaturgialle. Pyysin ohjaavaksi opettajakseni ohjaaja-dramaturgi Minna Leinoa, joka myöhemmin osoittautui monella tapaa juuri oikeaksi valinnaksi.

Työryhmän olin kasannut suurelta osin jo keväällä. Tanssijoina oli yhdeksän nuorta naista. Lavastuksesta, ääni-, valo- ja pukusuunnittelusta vastanneet olivat kaikki joko oman alansa opiskelijoita tai muuten alalla aktiivisesti toimineita tekijöitä. Itse teoksen eteneminen ajatuksista konkretiaksi tapahtui kesällä 2006. Kevään ajan olin lueskellut, pohdiskellut ja ideoinut ohjaustani hyvin leppoisalla ja väljällä otteella. Kesän aikana tavoitteenani oli kirjoittaa pääosa esityksen teksteistä, luoda koreografian raakamateriaali, hahmottaa esityksen dramaturgia ja runko sekä tehdä harjoitusaikataulu. Viimeksi mainittu onnistui parhaiten, muiden kohtaloa selvitän seuraavissa luvuissa.

3.1 Koreografian ja tanssiteatterin käsitteistä

Koreografia-termi voidaan käsittää ja käsitetäänkin lukuisilla eri tavoilla, riippuen puhujasta. Näin ollen ennen tarkempaa paneutumista työkaluihini lienee paikallaan selventää, mitä minä ymmärrän käsitteellä koreografia. Minulle koreografia tarkoittaa tässä yhteydessä pelkistetysti tiettyjen liikkeiden sommittelua tiettyyn muotoon ja järjestykseen. Koreografia ei ole yhtä kuin tanssi, se on siitä vasta puolet. Koreografia on raakamateriaalia, joka muuttuu tanssiksi tanssijan läsnäolon, ilmaisun, liikelaadun ja tekemisen tavan kautta. Tanssista tulee osa tanssiteosta, kun se pääsee kommunikoimaan esityksen muiden osa-alueiden kanssa, musiikin, tilan, rytmin, lavastuksen ja katsojan kanssa. Minulle koreografia on oma, selkeä, liikkeeseen perustuva osansa teosta. Toisenlainen käsitys on esimerkiksi tanssitaiteilija Mirja Tukiaisella, joka vertaa koreografiaa arkkitehtuuriin, suureen ja selkeään, monien yhteistekijöiden muodostamaan kokonaisuuteen (Tukiainen 2005, 60). Siinä missä minä ajattelen koreografiaa osana (tanssiteatteri)esityksen kokonaisuutta, Tukiaiselle koreografia on yhtä kuin esityksen kokonaisuus. Eri käsitysten juontunevat paljolti tekijöiden taustasta, koulutuksesta ja taiteellisesta suunnasta. Vannoutuneella pitkän linjan nykytanssijalla on voi hyvinkin olla melko erilainen ajattelutapa kuin vaikkapa nuorella tanssiteatterin tekijällä.

Tanssiteatteri-käsite on toinen tämän työn olennainen termi. Minun tanssiteatterikäsitteeni kattaa laajan kirjon erilaisia esityksiä. Osaan paremminkin kertoa, mitä mielestäni tanssiteatteri ei ole, kuin mitä se on. Se ei mielestäni ole puhtaasti liikkeeseen perustuvaa, abstraktia ja vain tanssin keinoja käyttävä

taidemuoto. Se ei ole myöskään ole pelkkää puheteatteria. Se on kaikkea siltä väliltä. Jos teoksen impulssina on jokin konkreettinen ajatus tai asia, sanat yhdessä vahvan fyysisen ilmaisun kanssa ovat tanssiteatteria. Siinä on liikettä, yksi tai useampi selkeä tai viitteellinen kertova elementti ja sisältönä jollain tavalla sanoiksi puettavia ja purettavia ajatuksia.

3.2 Oma liike

Aloittaessani aktiivisen työskentelyn *Niin metsä vastaa*-teoksen liikkeen parissa koreografisia lähtökohtia oli kaksi. Liikemaailmaa rajaava lähtökohta oli teemasta syntynyt idea *tuoda luonto* liikkeen kautta yleisön keskelle ja ympärille. Tekstien ja esityksen dramaturgian hahmottumisen myötä idea tarkentui kahteen eri luonnon tilaan. Ensimmäisessä, esityksen aloittavassa tilassa tavoittelin luonnon alkutilaa, luonnon koskemattomuutta, esihistoriallista, harmonista läsnäoloa. Toinen esille nousut tila oli enemmänkin ilmiö: raivoisa, pitelemätön myrsky. Halusin jakaa koreografialla yleisön kanssa saman tunteen, jonka itse koen myrskyn voittamattoman ja arvaamattoman energian edessä: syvän kunnioituksen ja hypnoottisen haltioitumisen tunteen. Tosin tekovaiheessa en osannut etsimääni tunnetta määrittellä näin tarkasti, liikuin intuition varassa ja nyt jälkeenpäin, lopputuloksen nähtyäni, osaan nimetä etsimäni.

Toisena lähtökohtana ja henkilökohtaisena tavoitteenani oli löytää *oma liike*, tämä määrittäisi siis koreografian muotoa ja sisältöä. Tällä tarkoitan liikemateriaalia, joka on syntynyt sisäisestä, ehkä määrittelemättömästäkin impulssistani. Vastakohtana tälle on vuosien tanssiopintojeni aikana oppimani liikeseanasto, josta voin poimia osia ja pistää ne peräkkäin ja näin luoda tyhjää, ideatonta, pelkkään muotoon perustuvaa koreografiaa. Huomion arvoista on, että etsimäni saattaa muistuttaa ulkopuolisen silmin täysin jotain perinteistä, nimettyä tanssiliikettä. Esimerkiksi käden nostaminen sivukautta ylös on hyvin tavallinen liike, mutta siitä tuli osa koreografiaani ajateltuani auringon nousua. Liikkeen muodon tai ulkoasun sinänsä ei siis tarvitse olla ennennäkemätöntä. Tärkeintä minulle oli se, että liike päättyisi osaksi koreografiaa alun perin jonkin sisäisen impulssini tai ajatuksen synnyttämänä. Siksi mainitsinkin oman liikkeen löytämisen olevan lähtökohta, mutta myös henkilökohtainen tavoitteeni. Tavoitteeni toteutumista ei voisi kukaan muu arvioida kuin minä. Oma

vastuu teki tavoitteesta haastavan, mutta samalla myös arvokkaan ja erityisen. Lisäksi halusin olla armollinen itselleni, joten en vaatinut itseltäni puhtaasti sisäisten impulssien synnyttämää materiaalia läpi koko koreografian. Kehon toistettua vuosia valmiita, opittuja liikefraaseja, ensimmäisiin ja ehkä kaikkiin koreografioihin eksyy väistämättäkin näitä vanhoja muotoja. Toiveeni oli produktion myötä löytää edes hieman kosketuspintaa sisäiseen tanssimateriaaliini, siihen mikä on juuri minulle omaa ja erityistä.

Etsimäni luonnontilat antoivat siis rajat maailmalle, josta lähdin omaa liikettäni etsimään. Tavoitteeni oli saada koko esityksen koreografian raakamateriaali valmiiksi kesällä, ennen yhteisten harjoitusten alkamista. Ensimmäinen askel raakamateriaalin löytämiseksi oli liikeimprovisaatio, jota tallensin videokameralla. Koska tulevilla koreografioillani tulisin tavoittelemaan luonnon tunnelmia ja sen ilmiöitä, minulle oli tärkeää myös improvisoida luonnossa.

Lähdin kuumana kesäpäivä, videokamera pyörän tarakalla, etsimään sopivia paikkoja improvisaatiolle. Paikan piti olla kyllin tasainen ja rauhallinen, jotta voisin häiriöttä antautua liikkeeni vietäväksi. Ensimmäinen paikka löytyi keskeltä kesäistä niittyä. Niitty oli myös koiranulkoiluttajien suosiossa, ja vaikka olin arvellut kaikkein koiraihmissen olevan töissä siihen aikaan päivästä, ohikulkijoita riitti turhan paljon. Tunsin itseni liian oudoksi omituisuudeksi heiluessani keskellä peltoa ohi menevien ihmisten katseissa, enkä kyennyt improvisoimaan vapautuneesti. Vajaan puolen tunnin katkonaisen tanssin taltioinnin jälkeen luovutin ja lähdin etsimään uutta paikkaa. Vesi oli elementtinä noussut aiemmin äänisuunnistelun lähtökohdaksi, joten seuraava paikka oli Vantaa-joen kosken äärellä, junaradan tuntumassa. Siinä improvisoiminen onnistui vaivattomammin, junasta ikkunan läpi tuijottavien ihmisten katseet eivät tehonneet yhtä vahvasti kuin niityn ohikulkijoiden. Jonkin aikaa vettä kuunneltuani ja sen olemisen tapaa ”matkittuani” siirryin vielä perinteiseen tanssialiin kokeillakseni erosiko sisätilassa improvisoiminen olennaisesti edellisistä ja saatoinko tavoittaa ulkona löytämiäni liikelaatuja uudestaan sisätilassa.

Tuottamani liike oli toki erilaista sisällä; jalkojen alla oli tuttu tasainen tanssimatto ja olin varmasti katseilta suojassa, mikä tuntui hyvältä ja turvalliselta. Huomasin tavoittaneeni ulkoimprovisaatioilla kiinnostavaa liikkeellistä tunnelmaa, jota halusin

sisätilassa kehitellä. Liikkuminen ja liikemateriaalin tuottaminen tuntui vaivattomalta ja hyvältä, joten ajattelin siirtää seuraavat ulkoimprovisaatiot tuonemmaksi. Salityöskentely vei kuitenkin mennessään, ja niin seuraavia ulkoimprovisaatioita ei sitten enää tullutkaan. Oman liikkeen löytäminen oli ja on työtapana myös niin herkkää ja häiriötöntä, turvallista tilaa vaativaa, että alitajuisesti ”unohdin” ulkoimprovisaatiot. Muutaman kerran palasin tallenteisiin saadakseni uudestaan kiinni jostain liikkeestä tai laadusta. Muuten ulkoimprovisaatiot toimivat enemmänkin alku sysäyksenä ja pohjana koreografian rakentamiselle, yksikään ulkona tuotettu liikesommitelma ei sellaisenaan päätynyt teokseen. Lisäksi hain kontaktia luontoon pitkin kesää olemalla vain läsnä ulkona eri aikoina ja eri sääoloissa. Täydellinen herkistyminen ulkona sen hetkiseen luonnontilaan oli rentouttavaa ja terapeutista. Näistä ulkona olemisen hetkistä syntyi myös useita lopulliseen teokseenkin päätyneitä tekstejä.

Aloituksen helppouden ja tekemisen keveyden jälkeen sama tunnelma ei kuitenkaan säilynyt koko työskentelyn. Löydettyäni liikeaihiot ja kiinnostavat laadut, alkoi tiukempi työskentely, jossa materiaalille piti löytää jäsennellympi, toistettava muoto. Tässäkin vaiheessa videokamera oli suureksi avuksi ja säälimättä näytti kunkin idean tai sommitelman toimivuuden tai toimimattomuuden. Usein myös sisäinen kokemukseni oli yhtä videotallenteen kanssa; se mikä tuntui kömpelöltä, näyttikin kömpelöltä. (Harjoitustiloissamme koulullamme ei ollut peiliä, joten itsenäisen työskentelyn ajan olin täysin omaan kokemukseeni perustuvan tunteen ja videotallenteiden varassa. Jälkikäteen päästyäni taas peilisaliin huomaa peilin tarpeellisuuden, koska sen avulla pystyy hetkessä, ”reaaliajassa” tarkkailemaan, kokeilemaan ja muokkaamaan liikemateriaalia. Videokameran kanssa työskentely on hitaampaa ja työläämpää, vaikka sen avulla näkeekin liikkeen moniulotteisemmin.)

Lähes jokaisella treenikerralla soimasin itseäni rankasti, tunsin kykenemättömyyttä, luovuuden puutetta ja turhautumista. Huonoimpina hetkinä regressoiduin ja menin salin reunaan nukkumaan – lapsenakin uni oli minulle aina paras lääke pahaan mieleen tai ikävään päivään. Etenkin esityksen viimeinen, kestoltaan pisin ja volyymitaan suurin koreografia, myrsky, oli todella työläs ja tuskallinen prosessi. Valmistin materiaalia paloissa, ja fragmentaarinen rakenne jäi lopulliseen versioonkin. Yllätyin siitä, miten vaikea minun oli itse saada kiinni omasta

liikkeestäni. Saatoin löyhästi muotoiltuun liikepätkään improvisoida jonkin lyhyen osan, joka tuntui kiinnostavalta ja toimivalta, mutta jota en sitten videonkaan avulla pystynyt enää toistamaan. En ikään kuin hahmottanut omien liikkeideni logiikkaa, liikeratoja.

Tein koreografiaa hiljaisuudessa, siis ilman inspiroivaa musiikkia tai rytmiä. Liikkeiden idean tai jatkumon loppuessa hiljaisuus oli piinaavaa: eteneminen tuntui mahdottomalta. Teki mieli aloittaa kokonaan alusta, koska tehty materiaali ei synnyttänytäkään itsessään lisää, sen jo tehdyistä liikkeistä en löytänyt minkäänlaista jatkoa. Toisaalta olisi ollut sulaa hulluutta hylätä tuntien työskentelyllä saavutetut muutamat minuutit, jota valmista materiaalia oli jo kasassa. Olin siis pakotettu kuuntelemaan itseäni ja hetkeä, koska mikään muu ei impulssia antanut. Ihanteellinen – ja helvetillinen – tilanne löytää oma liike. Ymmärsin myös, etten tulisi saamaan kaikkea koreografiaa edes raakaan muotoon kesän aikana, joten koreografian tuottaminen ohjauksen lomassa jatkui pitkälle syksyyn asti. Välillä oli pakko vain antaa periksi ja lähteä kotiin odottamaan seuraavaa, parempaa päivää. Toisinaan auttoi, jos pystyin vain ohittamaan tiukan itesesensuurini vakuutellen itselleni, että tekemäni liike oli riittävän kelvollista.

Muutaman kerran onnistuin siirtämään raivoisan turhautumisen liikkeen tuottamiseen: otin mukaan joka ikisen kehoni tuottaman vanhan, tanssitunneilta opitun liikkeen mukaan värittäen ne kiukkuni kautta omanlaisikseen. Kaiken tämän lopputuloksena syntyi mielestäni esityksen paras kohta, paras tanssi, paras koreografia, joka liikkui minua joka kerran sen nähtyäni. Materiaalissa oli paljon minun omaa liikettäni, siitä saan jo kiinni mitä on Lauran liikelaatu. Voin rehellisesti sanoa kokeneeni todellista luomisen tuskaa, ja se kaikki oli vaivan arvoista.

Hiljaisuudessa työskentely väritti koreografian luomista, joka varmasti edesauttoi oman liikkeen löytämistä. Valitettavasti koreografiaa työstettiin tanssijoidenkin kanssa hyvin pitkälle musiikkitta. Itse asiassa kaikki koreografioitu materiaali harjoiteltiin ilman musiikkia. Tämä ei ollut suinkaan tarkoitus, mutta aikataulu vain petti täydellisesti muuten hedelmällisessä yhteistyössä äänisuunnittelijan kanssa. Yhteisen rytmin puuttuessa kannustin tanssijoita rytmittämään materiaalia hengityksellä ja aksentoimaan tiettyjä kohtia äänneillä. Näin tanssijat oppivat yhä

paremmin aistimaan yhteisen rytmin. Ensimmäinen, kolmen naisen koreografia jätettiinkin tämän yhteisen hengitysrytmin varaan, koska se toi ilmaisuun sopivaa herkkyyttä ja tilaa. Myrsky-koreografia taas vaati ehdottomasti ulkoisen rytmin, koska materiaali oli hyvin dynaamista ja tanssijoita lavalla parhaimmillaan yhdeksän. Jo synnytetyn materiaalin jäsentäminen ja hiominen edelleen hiljaisuudessa yhdeksän tanssijan kanssa oli työlästä ja epäkiitollista. Tiesin musiikin tuovan tullessaan ehtoja, jotka väistämättä pakottavat muuttamaan useita jo sovittuja iskuja, vaihtoja yms. Useiden pyyntöjen jälkeen sain myrskyn työstämiseksi nauhan, jossa oli kunkin koreografisen osion tempo yksinkertaisina iskuina. Tähän ”nak-nak”-rytmiin istutimme yhdessä tanssijoiden kanssa materiaalin, jota oli aiemmin tanssittu vain hengitykseen perustuvalla rytmityksellä. Näin ollen jotkut sovituksen vaatimat muutokset tekivät väkivaltaa alkuperäisille liikkeen ideoille, ja pikaisesti tehdyt päätökset eivät aina olleet parhaita mahdollisia koreografian suhteen, mutta se oli vain hyväksyttävä.

Aikaa tanssijan tärkeimmälle työlle, koreografian antaman materiaalin muuntamiselle oman tekemisen kautta tanssiksi, jäi tässä tapauksessa aivan liian vähäiseksi. Tanssijat yrittivät parhaansa mukaan toteuttaa koreografian ja säveltäjän viime hetken muutoksia keskittyen siihen, mitä tanssitaan. Olennaisen tärkeää koreografian hiomisessa olisi ollut saada aikaa keskittyä siihen, miten tanssitaan. Tämä seikka olisi saattanut jäädä korjaamatta, ellei muutamaa päivää ennen h-hetkeä valo- ja äänisuunnittelija olisi ryhtyneet kyseenalaistamaan myrskyn koreografiaani sanoen, ettei se inspiroinut heitä, etteivät he nähneet siinä myrskyä. Loukkaantuneena vetäydyin tanssijoiden kanssa eri tilaan ja pyysin heitä tanssimaan koreografian niin, ettei se jättäisi tilaa yhdellekään epäilylle. Palattuamme saliin tytöt tanssivat koreografian sellaisella raivolla, että myrsky todentui tilassa ensi kerran. Koreografia oli muuttunut tanssiksi.

Tämän kokemuksen jälkeen ymmärsinkin jotain perustavanlaatuisia omasta tanssinäkemyksestäni: tanssijan suhde tanssittavaan materiaaliin ja läsnäolo siinä on minulle tärkeämpää kuin muodon puhtaus. Tanssin idean tulisi kulkea sisältä ulos. Lisäksi huomasi arvostavani fyysisen läsnäolon aitoutta ja rehellisyyttä. Mielestäni tanssija saa näyttää kehossaan kokemansa faktisen todellisuuden ja se on itse asiassa kokonaisvaltaisen läsnäolon edellytys. Mikäli tanssija joutuu peittelemään

hengästyminen, ponnistusta, painoa tai kipua, olemisen aitous kärsii väistämättä. Mielestäni tanssimisen vaikutuksen avoin näyttäminen kehossa on kaunista ja kiehtovaa.

Lähtökohtana oman liikkeen etsiminen tuntui ja tuntuu edelleen ajankohtaiselta ja hedelmälliseltä. Tietääkseni mihin haluan liikkeelläni, tulee minun ensin tuntea liikkeeni ja tanssini. Tämä on varmasti monen valmistumassa olevan ja uraansa aloittelevan taitelijan etenemisen lähtökohta ja samalla myös kehittymisen edellytys. Seuraavia koreografioita teen todennäköisesti samalla metodilla: jatkan oman liikkeeni hakemista ja siihen tutustumista, kuunnellen mistä se lähtee ja mihin se minua vie. Nyt uskallan jo sanoa havainneeni, että ainakin tämän hetken liikkeessäni on pehmeyttä ja pyöreyttä, toisaalta vahvaa dynamiikkaa ja aksentteja, sekä myös maadottuneisuutta ja keskustalähtöisyyttä.

3.3 Oma tarina

Oman liikkeen löytämisen rinnalla kulki tekstien kirjoittamisessa samantyyppinen teema; käsikirjoituksessa pyrkimys oli kirjoittaa tekstejä rehellisesti omien ajatusteni ja oivallusten pohjalta, yksityiskohtaisesti, henkilökohtaisesti. Tässä ohjaava opettajani oli suureksi avuksi. Minna muistutti toistuvasti yksityiskohtien voimasta: yksityinen vie kohti yleistä. ”Jotain hyvää” voi olla mitä vain, ”karjalanpiirakka” kuvaa jo tarkemmin, mutta ”Imatran riisipiirakka” on jo aivan tietyn makuinen herkku. Ymmärsin, että yleisesti kirjoitettu ei kosketa, koska siihen ei voi samaistua. Tämä neuvo oli arvokas ja hyödyllinen. Kirjoittaessani kysyin itseltäni, voinko vielä tarkentaa, voinko vielä yksityistää, henkilökohtaistaa. Eikä minun tarvinnut keksiä, kyse oli vain rohkeudestani paljastaa, tulla nähdyksi. Ensimmäisiä tekstejäni luettuani Minna oivalsi esityksen todellisesta teemasta jotain, mitä en itse ollut nähnyt. Syntymässä oleva teos kertoi ennemminkin luonnosta ihmisessä kuin ihmisen ja luonnon välisestä suhteesta. Ekokatastrofin sijaan puhuinkin egokatastrofista. Omasta egokatastrofistani. Tätä pointtia en ollut itse ymmärtänyt, koska kokemukseni kirjoittamisesta oli niin vähäistä, että kykyäni tarkastella ja syvälukea omia tuotoksia oli vielä melko kehittymätöntä. Ohjaavan opettajan kannustamana lähdinkin teksteissä metsästäämään itseäni, todellista minääni ja sen eri puolia.

Kirjoitusprosessi - koreografisen työn lailla – jatkui ja syveni harjoitusten ohella, ja parhaimmat tekstit taisivatkin syntyä viimeisinä. Kaikki tekstit toteutettiin monologeina ja puhujan toiminta tekstin aikana jätettiin aika minimiin. Näin tekstien sisältö korostui ja pysähtymisen tai pysähtyneisyyden tunnelmilla tekstien oivalluksenomaisuus alleviivautui. Oivalluksen impulsseistahan tekstit olivat todellisuudessakin syntyneet. Lisäksi tekstien kautta löytyi myös kaikkien kolmen puheroolin hahmon olemisen ja puhumisen tapa. Tämä tosin vaati runsaasti kokeilemista ja hakemista, esiintyjien turhautumisen rajoja hipoen. Kun oikeaa tapaa ei tahtonut löytyä, ohjaava opettaja kehotti etsimään vastausta teksteistä. Pohtiessamme minkälaisen esittämisen tavan tekstit vaatisivat, vastaus löytyikin jälleen lähempää kuin olisin luullut. Koska tekstit olivat lähtöisin oikeasta, aidosta minästä, tulisi ne esittääkin aidon ja luonnollisen kautta. Puhdistimme hahmoja karikatyyreistä lähemmäksi kunkin esiintyjän omaa, luonnollista puheen ja olemisen tapaa, jolloin myös tekstitkin lähtivät toimimaan huomattavasti paremmin.

Kirjoitusprosessin tarjoama matka itseen oli tervehdyttävä ja auttoi myös jaksamaan paremmin produktion pyörteissä. Onnistumisesta kertoo myös, se että eräs ystäväni kertoi oppineensa esityksessä minusta piirteitä, joista aiemmin hän oli nähnyt vain häivähdyksiä. Tämä oli yksi parhaista palautteista tekijälle, joka oli lähtenyt etsimään teokseen omaa tarinaansa. Kuten matkalla oman liikkeen löytämiseksi, matkalla kohti omaa tarinaa tutustuin maailmaan, jossa on myös vielä paljon ammennettavaa.

3.4 En tiedä-asette

Yhtenä koko *Niin metsä vastaa*-produktion valmistumisprosessia määrittä tietoinen tietämättömyyteni. Valitsin tämän suhtautumistavan osin haasteena itselleni, koska minulle on toisinaan vaikeaa sietää epävarmuutta ja kuitenkin koin sen olevan olennaista tämän teoksen syntymisessä. Lisäksi koen avoimen ja vilpittömän olemisen olevan minulle hyvä tapa toimia ohjaajan ja koreografina. Tietoinen tietämättömyys tarkoitti käytännön työskentelyssä sitä, että pyrin rehellisesti vastaamaan kaikkiin niihin kysymyksiin ”en tiedä”, joihin en todella tiennyt vastausta. Tähänkin kannusti ohjaava opettajani, joka auttoi pysymään tyhjän päällä etenkin niinä hetkinä, kun epätoivoissani yritin esimerkiksi muuntaa koko esityksen koreografiaa myöten Excel-taulukoksi. En halunnut esittää varmempaa tai

tietävämpää kuin olin, kolmessa työroolissani oli muutenkin riittävästi tekemistä. Tämän tein selväksi koko työryhmälle alusta asti ja lupasin antaa vastauksia sitten, kun ne olivat välttämättömiä työskentelyn etenemiseksi. Tämä vaati totuttelua niin ryhmältä kuin itseltänikin. Oli hetkiä, jolloin minut valtasi täydellinen sokeus ja epätietoisuus, en yhtäkkiä kyennyt hahmottamaan lainkaan mitä olin tekemässä tai miksi. Pedanttina ja järjestelmällisenä luonteena yritin ensin selvittää järjellä noiden tilanteiden yli. Työskentelyn edetessä opin unohtamaan järjen tiettyinä hetkinä ja vain luottamaan siihen, että sisältäni kumpuavat asiat kumpuavat myös esityksen sisältä, vaikka yhtymäkohta ei heti olisi nähtävissä.

Samaa luottamusta en saanut kaikilta muilta. Erityisesti teknis-taiteellisen ryhmän (antamani nimi ei-esiintyvien työryhmälle) jäsenet kukin vuorollaan, näkyvästi tai rivien välistä, kyseenalaistivat työtapani. Nämä kyseenalaistukset olivat välillä verhoutuneet niin, etten aina ymmärtänyt mistä yhteistyö kiikastaa. Purkaessani tilanteita ohjaavan opettajan kanssa käsitin miten monin tavoin työryhmä voi oirehtia vieraita työtapoja tai omaa epävarmuutta projisoimalla kaiken ohjaajaan. Tämän ymmärrettyäni saatoinkin jättää osan omituisesta ja loukkaavasta käytöksestä omaan arvoonsa. Kaiken kaikkiaan ohjaavan opettajan kanssa käydyt keskustelut olivat hedelmällisiä ja arvokkaita monella tavalla. Toimivan vuorovaikutuksemme ja avoimen lämpimän kontaktin ansioista juttutuokiot kirkastivat kerta kerralta esityksen sisältöä ja muotoa. Samalla oli huojentavaa kuulla kokeneenkin teatterin tekijän kertomuksia niin hyvistä kuin huonoista kokemuksista. Ymmärsin, ettei kukaan ammatissa toimiva ole sittenkään yli-ihminen, he painivat ihan samojen pulmien parissa kuin minäkin taiteellisessa lopputyössäni.

En tiedä-vastaukset pakottivat odottamaan aitoja ajatuksia, tärkeitä sisältöjä ja oikeita valintoja. Esityksen fragmentaarinen ja absurdi dramaturgia oli selvää aika alkumetreiltä asti, mutta muuten esityksen runko haki pitkään muotoaan. Esimerkiksi kohtausjärjestyksen päätin noin viikkoa ennen ensi-iltaa. Väitän, että tämä odotus oli teoksen kokonaisuuden kannalta oleellista, jopa välttämätöntä ja pätee varmasti myös yleisemmällä tasolla tapaan, jolla haluan jatkossakin rakentaa esitykseni.

3.5 Yhteistyö

Uskon aiheen ja koko teoksen saavan syvempiä ja monipuolisempia näkökulmia, kun sitä tarkastellaan yhdessä kaikista mahdollisista ja mahdottomista suunnista. Siksi hakiessani muuta työryhmää etsin esimerkiksi valo-, ja äänisuunnittelijoita. Paino sanalla *suunnittelija*, koska toki mahdollisen käytännön toteutuksen lisäksi halusin tekijöiden osallistuvan alusta asti ideointiin ja suunnitteluun. Olisin toki voinut päättää kaiken itse ja sitten hakea vain päätösteni toteuttajia. Se ei mielestäni ole hedelmällinen työtapo, eikä taitonikaan olisi siihen kaikkeen riittänyt. Etenkin työskentelyn alkuvaiheessa halusin teknis-taiteellisen työryhmän ideoivan, antavan ja vastaanottavan impulsseja tasa-arvoisesti kanssani. Tämä ajatukseni ei kuitenkaan juurikaan toteutunut. Muu työryhmä oli ehkä tottumaton tällaiseen ajatteluun ja työtapaan, muut työt ja kiireet veivät myös ryhmäläisten ideointienergiaa jne. Vapaa ja rohkea ideointi työn alkuvaiheessa on myös helpompaa tutussa työryhmässä ja nyt kaikki olivat vielä ventovieraat toisilleen.

Pisimmälle pääsin äänisuunnittelijan kanssa, jonka kanssa heittelimme ”idea”-palloa aktiivisesti yrittäen löytää käsillä olevaan esitykseen sopivat ja toteutuskelpoiset ideat. ”Kill my darling”-asenne oli välttämätön ja runsaassa käytössä, koska mahtavia ja kiinnostavia ideoita syntyi vaikka kuinka paljon, mutta hyväksyttävissä olivat vain esityksen maailmaan linkittyvät ideat. Muutaman loistavan idean voimin äänimaailmasta tuli vahva, osin todella osuva ja erottamaton osa teosta. Samaa ei voi sanoa esimerkiksi puvuista, koska jo suunnitteluvaiheessa aito kontakti pukusuunnittelijaan oli kateissa, eikä kommunikaatio pelannut kunnolla oikeastaan missään vaiheessa työskentelyä. Niin löydetty yhteistyö kuin puuttuvakin yhteistyö näkyivät molemmat selkeästi lopputuloksessa. Impulssien antamisen ja vastaanottamisen synnyttämien hetkien ansioista uskon, että avoin ja rehellinen yhteistyö koko työryhmän kanssa on minulle ainakin tässä vaiheessa luontainen ja jatkamisen arvoinen työkalu taiteen tekemisessä.

3.6 Tiladramaturgia

Tiladramaturgia herätti kiinnostukseni jo ensimmäisenä opiskeluvuotena. Erään koulumme vanhempien opiskelijoiden tekemän performanssikoosteen jälkeen aloin

hahmottamaan tilaa uudella tavalla. Esitystila on nykyään minulle paljon muutakin kuin seinät, katto, lattia, katsomo ja näyttämö. Mielestäni tilankäyttöä tulisi aina ajatella suhteessa teokseen, sen muotoon ja/tai sisältöön, riippuen siitä mistä lähtökohdista teosta lähdetään tekemään. Minulle keskeisiä tilaan liittyviä kysymyksiä ovat: mitkä ovat tilan itsensä tarjoamat draamalliset elementit? Haluanko tilankäytöllä tukea ja koota vai rikkoa ja häiritä esitystä? Miten tilaa voisi käyttää uudella tavalla? Etenkin viimeinen kysymys kiehtoo, koska olen huomannut että epätavallisella tilankäytöllä voidaan herättää katsojien kiinnostus nopeasti ja kokonaisvaltaisesti. Lisäksi perinteisen suhtautumisen sijaan tilan näkeminen uudella tavalla tarjoaa minulle runsaasti virikkeitä, ideoita ja ratkaisuja teoksen luomisvaiheessa.

Minulle on itse asiassa hankalaa lähteä ideoimaan esitystä kunnolla, jos en tiedä minkälainen tuleva esitystila on. Tila itsessään on osa draamaa, sen rajoitukset ovat samalla mahdollisuuksia. Tilan ikkunat voi nähdä ongelmina, jotka pitää peittää tai mahdollisuutena monitasoiseen näyttämökuvaan. Ennen varsinaista koulun ohjaustyötäni tein Kellariteatteriin pienemmän tanssiteatteriproduktion, *Galleria kellarin*, jonka lähes koko idea perustuikin tilan tarjoamaan draamaan. Samalla tavoin pyrin ajattelemaan koulun ohjaukseni esitystilaa, vaikka se olikin hieman haastavampaa. Esitystila oli perinteinen teatterisali, ”musta laatikko”. Kiinnostava elementti oli katsomo, joka ei ollut kiinteä. Sitä oli mahdollista muokata, mikä auttoi saamaan luonnon yleisön keskelle. Jätimme tanssijoille katsomoon kulkureittejä, ja esityksen aikana ideoita varioitiin kolmesti: esiintyjät tulivat katsomosta, olivat katsomossa ja menivät katsomoon. Etenkin esityksen alku rakentui pitkälti katsomon alla olevaa tilaan, jossa esiintyjät tuottivat ensin äänimaailmaa. Ääni-improvisoinnista he siirtyivät hiljalleen näyttämölle, osa sivuilta, osa alta ja yksi jopa valuen pitkin katsomon keskikäytävää. Niin lavastuksessa kuin valo- ja äänisuunnittelussa näyttämötilan syvyys ja runsaat neliöt pyrittiin kääntämään hyödyksi. Pohdimme mm. milloin ja paljonko näyttämöstä katsojille paljastamme ja miten tanssijoiden lukumäärä kommunikoi suhteessa käytettävään tilaan jne.

4 TANSSIVA TEATTERI-ILMAISUN OHJAAJA

Edellisessä luvussa esittelin taiteellisessa työssäni käyttämiäni koreografisia ja tanssiteatterillisiä työtapoja. Työni viimeisessä luvussa siirrän fokuksen koulutusohjelmastamme ja taiteellisesta työstäni laajempaan maisemaan, nykyisen tanssitaiteen kentälle. Aluksi kartoitan esittävän taiteen opintojeni merkittävimmän annin taiteelliseen työhöni, joka osaltaan valaisee myös ammatti-identiteettiäni. Lisäksi esittelen muutaman tämän päivän tanssitaitelijan, joiden työtapoja pohtimalla pyrin avaamaan omia ajatuksiani koreografian roolista ja työn välineistä. Ammatillista identiteettiäni tarkentavat vielä tuoreisiin tanssintutkimuksiin nojaavat pohdinnat koreografian tekemisestä ja ajattelusta, joiden inspiraationa toimi etenkin Kirsi Monni väitöskirjan tanssiontologiset ajatukset. Lopuksi pyrin luotaamaan tämän hetkistä paikkaani ja suuntaani tanssitaiteen kentällä pohtimalla mitä ja miten tanssiteatteriani olen tehnyt ja tulen tekemään.

4.1 Koulutuksen vaikutus taiteelliseen työhöni

Teatteri-ilmaisun ohjaajan erityislaadun voi sanoa olevan osa myös omaa kädenjälkeäni, koska merkittävimmin vaikuttaneiksi seikoiksi löydän samoja asioita, jotka usein nostetaan koulutusohjelmamme ominaispiirteiksi ja tavoitteiksi. Stadian esittävän taiteen opetus on leimallisesti ryhmälähtöistä sekä teatterin ja draaman uusia sovelluksia ja käytäntöjä painottavaa. Koulutusohjelmamme ryhmälähtöinen työskentely on osoittanut minulle yhteistyön voiman yhtä hyvin ideoiden synnyttämisessä ja kehittämisessä valmiiksi esitykseksi kuin vaikkapa hyvän ilmapiirin luojanakin. Esimerkiksi ensimmäinen lukuvuotemme oli jopa kyllästymiseen ja turhautumiseen asti täynnä ryhmäyttämisleikkejä, jotka kuitenkin kantoivat hedelmää kevään viimeisessä jaksossa: produktiivisen kurssimme oli täydellisesti toimivan ryhmädynamiikan malliesimerkki, työskentely oli sujuvuudessaan huumauttavaa ja ainutlaatuista.

Vaikka myös minä monien muiden opiskelijoiden ohella olen useissakin kurssialoituksissa puhunut ”minä-tilauksesta”, omista tarpeistani ja odotuksistani tulevan kurssin suhteen, sen suuremmalle sooloilulle ei ole ollut tarvetta. Kurssit, ryhmät sekä opettajat ovat yleensä antaneet joustavasti tilaa kaikille. Usein hyvin

erilaisten odotusten, asenteiden ja tekemisen tapojen kautta onkin löytynyt paljon yhteistä ja yleistä. Näiden kokemusten pohjalta halusinkin myös oman työryhmäni kanssa työskennellä avoimesti ja tasavertaisesti. Käsikirjoittajan, koreografin ja ohjaajan roolieni vuoksi minulla oli toki oltava tiettyä auktoriteettia työryhmään, mutta mielestäni sen ei tarvinnut sulkea hyvän ryhmätyön tuomaa energiaa pois. Tekstin ja koreografian suhteen olin autoritäärinen, mutta yhdessä tehden syntyivät esimerkiksi osa lavastusta ja äänimaailmaa sekä teoksen keskeisten roolihahmojen toiminta ja olemisen tapa. Täysin ohjaajalähtöinen työskentely, jossa minä sanelen ja muut toteuttavat, tuntuu vieraalta. Jälkikäteen ajateltuna työryhmän ryhmäyttäminen jäi kuitenkin puolitiehen, vaikka välineitä minulla olisi ollut siihen runsaasti. Ehkä moniroolisuudestani johtuen hätiköin itse tekemiseen tarttumisessa. Muutama tutustumisharjoitus lisää koko työryhmän kesken olisi parantanut esimerkiksi sekä teknistaiteellisen työryhmän ja esiintyjien välistä että keskinäistä kommunikaatiota.

Perinteisten teatterin tekemisen metodien rinnalle on noussut esimerkiksi devising-työtapa, jonka voi sanoa kuuluvan teatteri-ilmaisun ohjaajan erityisosaamiseen. Tyhjästä yhdessä luominen vaatii kykyä sietää epätietoisuutta, rohkeutta tarjota ja hyväksyä ideoita sekä herkkyyttä havaita ja valita oikea etenemisen suunta. Näitä piirteitä havaitsin myös omassa työskentelyssäni. Ajatuksia oman liikkeen ja tarinan etsimiseen tai rohkeutta olla tietämättä vastauksia tuskin olisi tullut ilman kokemuksia devising-työskentelystä. Luotin, että viime kädessä mieli tai keho tietää ja kertoo, oli kyseessä sitten dramaturginen tai koreografinen ongelma. Luottamus sisäiseen, hiljaiseen tietoon on rakentunut huomaamatta useiden soveltavan draaman ja tanssin opetusjaksoilta tuntuen nyt jo luonnolliselta ja itsestään selvältä suhtautumisen tavalta. Samojen opetusjaksojen perua lienee ajatukset, että ”yksinkertainen on kaunista” ja ”minä riitän”. Tehdessäni taiteellista työtäni pyrin minimoimaan ajatuksistani ulkopuolisten odotukset ja julkisen paineen haastaen ennemminkin itseäni luottamaan ja riittämään itselleni.

Teatteri-ilmaisun ohjaajan opinnoista olen saanut myös runsaasti välineitä teoksen teeman, sisällön ja muodon hahmottamiseksi. Soveltavan draaman menetelmät auttavat synnyttämään aiheen ja teoksen, dramaturgian opetus on auttanut löytämään aiheitaan tukevan esityksen muodon ja lukutapametodilla voin varmistaa, että valmistuvan teoksen sisältö on teemansa mukainen. Yhteisötanssista, autenttisesta

liikkeestä ja tanssin soveltavista harjoituksista olen saanut uutta katsantokantaa ja virikettä tanssiteatterin suuntaan. Muotosidonnainen tanssikäsitykseni on jalostunut kontaktia, läsnäoloa ja tekemisen kvaliteettia arvostavaksi. Lisäksi joka opetusjaksoon liittyvien itsereflektio-osuuksien kautta olen päässyt syvemmin kiinni niin yksityiseen henkilöni, sisäiseen dynamiikkaani kuin eri työryhmäroolieni luonteisiin. Nämä kaikki auttavat myös ammatti-identiteetin rakentumisen ja kehittymisen ymmärtämiseen.

4.2 Nykytanssitaitelijoita ja tekemisen tapoja

Tämän hetken taidetanssin kentällä on tyylejä, tekemisen tapoja ja metodeja runsaasti enemmän kuin muutama vuosikymmen sitten. 1900-luvun alkupuolella moderni tanssi oli Suomessa vielä suhteellisen tuore ilmiö traditionaalisen balettiin perustuvan tanssikäsityksen rinnalla. Nyt moderni tanssi on jo löytänyt vakiintuneen paikkansa ammattitanssin kentällä, vaikka alan epäselvä terminologia vaikeuttaakin tarkkojen rajojen vetämistä. Itse nimitän modernilla tanssilla monia uuden taidetanssin suuntia, joista yksi laji on esimerkiksi nykytanssi.

Uudet tanssin lajit elävät vahvasti ajan mukana ja niistä eriytyy jatkuvasti uusia tyyliä. Melko tyypillinen asettelu on, että moderni tanssi ja klassinen baletti ovat taidetanssin kentän vastakkaiset ääripäät. ”Vaikka lähes kaiken taidetanssin voidaan sanoa kantavan samaa historiallista perintöä, löytyy lajeista selkeitä eroja, toisia tulkintoja, radikaaleja irtiottoja” (Monni 2005, 172). On sanottu, että modernin tanssin ominaispiirre ja ainoa pitävä määrite on määrittelemättömyys. Tiettyyn tekniikkaan perustuvat tanssikäsitykset ovatkin nykyisin melko harvinaisia modernin tanssin tekijöillä. Silti yhteisiäkin piirteitä löytyy: ”Tänä päivänä tanssin tekeminen pohjautuu yhä enemmän tutkivaan näkökulmaan, kokeilevaan työtapaan, prosessikeskeisyyteen ja poikkitaiteelliseen ajatteluun” (Tawast 2006, 20).

Näkökulman ja työskentelyn painopisteen eli ajattelunsa perustan määrittää taiteilija itse omalla työllään. Yksilöllisyys onkin tänä päivänä niin voimakkaasti esillä, että tapoja voisi sanoa olevan yhtä monta kuin on tekijääkin. Esimerkiksi monet koreografit luovat ja kehittävät tanssikäsityksestään omaa työmetodiaan produktioiden myötä. Olen ollut onnellisessa asemassa päästyäni tanssiopintojeni

aikana työskentelemään muutamien tämän hetken eturivin koreografien kanssa ja sitä kautta olen kokenut erilaisia työtapoja konkretiassa. Esittelen seuraavaksi näiden koreografien työtapoja – löyhät määrittelyni ovat henkilökohtaisten kokemuksieni ja heidän omien sanojensa summa - suhteuttaen niitä samalla omaan tapaan toimia koreografina.

Ensimmäinen vahva muistikuva ammattikoreografian työskentelystä oli nykyisin teatterikoreografiksikin tituleeratun Ari Nummisen *Ruoska*-esityksessä, joka käsitteli Suomen sisällissotaa työläisten näkökulmasta. Kuten työni alkupuolella mainitsinkin, Nummisen produktio toteutettiin ammattilaisittain, vaikka puolet työryhmästä oli harrastajia. Numminen oli työskennellessään erittäin dynaaminen ja omalla heittäytymisellään vaati myös tanssijoita olemaan auki hetkelle ja antamaan kaikkensa joka harjoituksessa. Prosessi olikin vakavan, vaikean aihepiirinsä ja intensiivisen työskentelyn vuoksi raskas, mutta samalla äärimmäisen palkitseva. Täyden panoksen kautta koko työryhmä käsitti syvemmin mistä esityksessä on kyse, jolloin esimerkiksi toivottu yhteinen läsnäolon laatu syntyi kuin itsestään. Nummisen työskentelyn perustui teeman ja tilanteen impulsseihin sekä työryhmän vuorovaikutukseen. Numminen pyrki esimerkiksi välttämään materiaalin valmistamista ennakkoon tai eteen näyttämistä. Koreografina Numminen vaikutti tosin sitten hieman arvaamattomalta ja pelottavaltakin, usein esimerkiksi hetkessä luodun koreografian muistaminen seuraavalla harjoituskerralla oli tanssijan vastuulla. Toisaalta Numminen herätti myös kunnioitusta omalla heittäytymisellään.

Nummisen koin selkeästi aihepähtöiseksi koreografiksi, sekä esityksen tekstit että koreografiat muotoutuivat aiheen ja teeman synnyttämistä impulsseista. Numminen (2003, 161) itse kuvailee tärkeäksi myös suhteen ympäröivään todellisuuteen toteamalla, että on vaikea tehdä pelkkiä neliöitä tai kolmiota ilman suhdetta ja vuorovaikutusta johonkin olemassa olevaan. Ihailen Nummisen hetkessäpysymisen taitoa, täydellistä aiheelle omistautumista ja intuitiivisia ratkaisuja. Toisaalta koin samaisista asioista johtuen Nummisen hieman epätasaisena ja toisiaan ehkä sekavanakin, joka toi epävarmuutta myös omaan työskentelyyn. Itse pyrin yhtä lailla sitoutumaan jokaiseen produktioon täysin, mutta samalla luomaan roolissani muulle työryhmälle turvallisen ja vakaan työprosessin.

Taiteen merkityksen Numminen kiteyttää mielestäni hienosti: ”Taide syntyy hahmottamaan maailmaa. Se esittää kysymyksiä, näyttää kauneutta, luo lohtua ja toivoakin. Tekijyys kasvaa vastaavasti tarpeesta sanoa ja tehdä itse.” (Numminen 2003, 167.) Nummisen sanat voisivat yhtä hyvin olla myös johdanto taiteelliseen työhöni: sen sisältö lähti minusta, se ihmetteli luonnon ja ihmisen tilaa sekä suhdetta, ja uskon jopa sen antaneen lohtua ja toivoa niin tekijöilleen kuin katsojilleenkin. Koen, että yksi taiteilijan ja taiteen merkittävä erityislaatu on nähdä asioita toisin ja jakaa kokemus ulos. *Niin metsä vastaa*-teoksen tekstit sisälsivät monia omia oivalluksiani ja ajatuksiani, joista itsekin ensin yllätyin ja hämmennyin: ”Aamusta iltaan, päivästä toiseen jaksan jaksamistani. Paitsi itkeviä ihmisiä, niitä minä en jaksa. Niitä minä haluaisin lyödä.” (*Niin metsä vastaa*, 2006.) Ajattelenko minä todella näin? Samalla kuitenkin ihastuin ja viehätyn näihin ajatuksiin, koska niiden kautta ymmärsin taas hieman paremmin itseäni ja maailmaa. Uskon, että se, mitä oivallan itsestäni, kertoo muille jotain ympäröivästä ja samalla myös heistä itsestään. Taide hahmottaa maailmaa – sisäistä ja ulkoista.

Marilena Fontoura teki Rikka-ryhmälle koreografian *Alba – Sarastus* vuonna 1997. Musiikkina oli Apocalyptica-yhtyeen sellomusiikkia. Teos oli liikelähtöinen, perustuen pitkälti musiikkiin. Työskentely keskittyi liikemateriaalin opettelemiseen ja hiomiseen, mutta esityksen aiheesta tai liikkeiden sisällöstä koreografi ei kertonut. Kuitenkin tanssijana tulkitsin ja aistin kohtausten henkilöiden jännitteiden ja liikkeiden sommittelujen perusteella, että liikkeiden taustalla oli jokin ajatus, kysymys tai väite. Teoksen nimeenkin tuntui sisältyvän jokin merkitys, joka ei sekään auennut tanssijoille. Jonkin asteisen kielimuurin lisäksi (harjoituksissa puhuttiin vain englantia) koin, että Fontouran ammattilaisen imago oli hänen persoonassaan läsnä tavalla, joka sanattomasti esti myös kysymykset teoksen sisällöstä tai tematiikasta. Oma kokemukseni koreografista kärjistetyksi oli se, että samanaikaisesti esimerkiksi Kansallisoopperassa työskennellyt Fontoura koki Vantaan tanssiopiston produktion merkityksen ja haastavuuden itselleen niin vähäisenä, että saattoi tehdä teoksen vasemmalla kädellä ja pinnallisella otteella.

Ammattilaisten kanssa työskennellessä koreografi on tekemisestään ensisijaisessa vastuussa itselleen ja saakin työtavoissaan olla tavallaan oikeutetummin itsekäs. Harrastajaproduktioissa hän on vastuussa myös tanssijoille, koska produktio on

nuorille tanssijoille ennen kaikkea oppimista ja opiskelua. Fontouran teoksen syvemmän tason jäädessä pimentoon koin myös tanssijan työni jäävän keskeneräiseksi. Työympäristöön katsomatta koreografi toimii mielestäni työryhmää väheksyvästi, jos ei avaa lähtökohtiaan muille tai perustele vähäistä informaation jakamistaan. Työtavan pääpiirteittäinen esittely harjoitusten alkuvaiheessa on olennaista yhtäläillä niin harrastaja- kuin ammattilaisproduktioissa.

Toinen hyvin liikelähtöiseksi koreografiksi kokemani taiteilija on koreografi Alpo Aaltokoski, joka linjaa oman työnsä ytimeksi inhimillisen olemassaolon, ihmisen kehon ja sen tuottaman liikkeen. Aaltokoskelle (2003, 69) liike voi yhtä hyvin olla teoksen lähtökohta tai koko sisältö. Huomaan tavallaan ihailevani, että jollekin liike voi tosiaan riittää. Itse, ehkä teatteriopintojeni vuoksi, ajattelen tavallaan automaattisesti, että liikkeessäkin pitää olla syvempi ajatus tai tärkeä sanoma. Kuitenkin muistan itsekin kokeneeni melkein hypnoottisia hetkiä treenisalin peilin edessä, jolloin olen sattumalta uppoutunut pitkäksi aikaa jonkin tietyn liikkeen tutkimiseen ja varioimiseen. Voisin hyvin kuvitella, että sellaisista hetkistä voisi syntyä myös kokonainen liiketeos.

Aaltokosken teoksissa tanssijoiden persoonat ovat elävä ja olennainen osa teosta, vaikka se perustuisikin puhtaasti liikkeeseen ja koreografiaan. *Krakata*-teoksen työskentelyn alkuvaiheessa Aaltokoskella oli valmiita liikeideoita ja laatuja, joita hän esitteli tanssijoille. Niitä kehiteltiin lisää myös yhdessä tanssijoiden kanssa, mikä näkyi teoksen lopputuloksessa yksilöllisinä sävyinä, tanssijoiden tulkintojen värittämänä kokonaisuutena. Lisäksi Aaltokoski kertoi tanssijoille liikeideoihin johtaneista ajatuksista, jotka kumpusivat luonnon monimuotoisuuden ja uhanalaisuuden pohdinnoista. Tässä tapauksessa ajatus jalostui puhtaaksi liikeideaksi, jonka ymmärtämistä tanssijana helpotti tietoisuus koreografian alkuperäisestä, ensimmäisestä impulssista. Omassa taiteellisessa työssäni pyrin myös pitämään koko työryhmän tietoisena prosessin lähtökohdista ja vaiheista. Pyrin esimerkiksi jakamaan kaikki kirjoittamani tekstit kaikille, vaikka tiesin jo, että vain muutama tulee tekstejä esittämään. Kaikki esitykseen liittyvä materiaali auttoi muita ymmärtämään esitystä laajemmin ja syvemmin, koska työstötapa oli kuitenkin melko pirstaleinen.

Yhden harmillisen Aaltokosken työskentelyssä kokemani seikan huomasin toistuneen omassa produktiossa: kiinnostavinta ja ”parhaita” liikemateriaalia rohjetaan antaa vain tanssiteknisesti hyvin ansioituneille tanssijoille. Rikka-ryhmä toimi ja tanssi Krakatassa taustalla ja joukkokohtauksissa, mutta muuten fokus oli koko ajan ammattilaisissa, mikä ärsytti itseäni työskentelyssä suunnattomasti. Ihmettelin, miksei meille rikkalaisille annettu tilaisuutta tarjota omaa osaamistamme ja laatuamme, joka varmasti poikkesi ammattilaisista niin edukseen kuin epäedukseenkin. Nyt näen tehneeni itse ihan samaa omassa ohjauksessani. En uskaltanut heittää vakavaa tanssihaastetta niille esiintyjille, joilla tiesin olevan melko vähäinen tanssikokemus. Perustin päätökseni tanssiosuuksista ja soloista siis muodon toistamisen taitoon. En ajatellut mitä uusia ulottuvuuksia liikkeeseeni voisi tuoda ihminen, joka kokee, näkee ja tekee liikettä eri lähtökohdista kuin minä. Tämän näkökulman toivon muistavani seuraavan kerran, kun työskentelen selkeästi heterogeenisen esiintyjäryhmän kanssa.

Koreografi Jenni Kivelän työskentelystä minulla on kokonainen kuva toimittuani hänen assistenttinaan kaksi kuukautta teoksessa *Liian onnellisia ihmisiä*. Tanssijahan näkee koreografiaa usein vain harjoitustilanteissa, mutta assistentti on yleensä läsnä koko tuotannon kaikilla alueilla. Kivelä lähestyy teoksiaan aiheen kautta. Aihe antaa Kivelälle impulsseja niin liikkeeseen kuin tekstiinkin. Persoonallisen pehmeän, herkän ja virtaavan liikemateriaalin koreografiat ovat olennainen osa Kivelän teoksia, mutta liikkeissäkin tuntuu olevan aina läsnä teoksen teemasta kummunnut kysymys tai oivallus. Lisäksi liikkeen rinnalla kulkee lähes poikkeuksetta Kivelän omia tekstejä, jotka usein keveyden kautta syventävät aihetta. Kivelän tekstien toimivuus on mielestäni niiden omakohtaisuudessa. Helposti tunnistettava usein koskettaa syvältä. Tämän oivaltaminen ensin katsojana helpotti alitajuisella tasolla henkilökohtaisen aspektin käyttöä omassa taiteellisessa työssäni.

Kivelän työskentelyn seuraaminen osoitti myös melko räikeästi vuorovaikutuksen merkityksen työskentelyssä. Kivelän huomiota herättävän epävarma ja sulkeutunut läsnäolo vaikutti vahvasti muuhun työryhmään luoden epävarmuutta, turhautumista ja pidättyväisyyttä. Kivelä myöntää itsekkin luovansa koreografiaa marttyyri-asenteella ja tuskan kautta. Pohdin vain, että tiedostaako hän saman tunnelman seuraavan hänen itsenäisestä työskentelystään myös yhteisiin harjoitushetkiin värittäen koko prosessia alusta loppuun. Kivelä (2003, 117) kuvailee mietteitään työskentelystään: ”Voin

ajatella, että annoin kaikkeni, en pystynyt parempaan; jos teos on huono, en kuitenkaan voi vaikuttaa asiaan enempää.” Tämä ajatus paljastaa myös toisen mahdollisen asenteen: tuskan kautta työskennellessä prosessi tuntuu niin pahalta, että loppumetreillä pelkkä produktiosta hengissä selviäminen tuntuu suurelta voitolta, jolloin heikommankin työn jäljen tai keskeneräisen teoksen antaa itselleen helpommin anteeksi. Kivelä (2003, 117) mainitseekin, ettei pysty suhtautumaan tekemiseen leikkinä tai pelinä. Mielestäni se on minulle toisinaan juuri se oikea suhtautuminen; työskentelyn pitää olla myös hauskaa leikkiä, jännittävää seikkailua. Teos voi olla vakava, mutta siihen ei tarvitse (koko ajan) suhtautua vakavasti. Ajoittainen huoleton asenne auttaa minua sekä tyhjän päällä pysymiseen että positiivisen otteen säilymiseen, jotka molemmat saattavat olla merkittäviä seikkoja teoksen kehittymisen kannalta. Itse koen koreografina olevani myös työnjohtaja, jolloin minun on kyettävä pitämään ryhmä kasassa, hyvä työhenki vireillä ja ottamaan vastuu työstä. Tämä vaatii itsevarmuutta, kykyä jättää henkilökohtaiset ongelmat harjoitusten ulkopuolelle sekä tiettyä itserakkautta uskoa omiin ideoihinsa. Itse näen onnistuneen koreografin roolin lähtevän koreografin omasta hyvästä olost, jonka vaaliminen on koreografin itsensä vastuulla. Koska teoksen tekeminen tuo tullessaan väistämättä myös suunnatonta epävarmuutta, huonoja hetkiä ja pahaa mieltä, pyrin prosessin aikana mahdollisimman usein palkitsemaan itseäni, hellimään kehoani ja vaalimaan myönteistä ajatuksia. Käytännössä se usein tarkoittaa suklaalla herkuttelua, säännöllistä saunomista sekä onnistumisien ja onnen hetkien muistelua.

4.3 Tanssintutkimuksesta

Aiemmin helposti abstraktiksi ja vaikeasti ymmärrettäväksi leimattu moderni tanssitaide on saanut viime vuosina yhä enemmän käsitteistöä, termejä ja ajatusrakenteita, joiden voimin se voi helpommin käydä dialogia muiden taiteenalojen ja elämän alueiden kanssa ja perustellen osoittaa yhteiskunnallisen arvonsa ja paikkansa. Viime vuosina tuoretta ja aiempaa syvempää näkökulmaa tanssitaiteeseen ovat tarjonneet etenkin alan väitöskirjat, joissa on käsitelty mm. tanssin ominta olemusta, sen tekemisen ehtoja ja merkitystä nyky-yhteiskunnassa. 1999 julkaistiin Soili Hämäläisen väitöskirja koreografian oppimis- ja opetusprosesseistakin. Vuonna 2001 Riitta Pasanen-Willberg väitteli taiteen tohtoriksi aiheenaan vanhenevan tanssijan problematiikka. Tanssitaiteilija Leena Rouhiainen käsitteli vuonna 2003

väitöksessään freelancetanssitaiteilijuuden ilmiötä ja toteutumisen ehtoja Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian valossa. Vuonna 2005 julkaistiin Kirsi Monnin väitöskirja *Olemisen poeettinen liike*, joka luotaa tanssin uuden paradigman ontologiaa Martin Heideggerin taidefilosofian avulla. Lisäksi ainakin tanssitaiteilijat Soile Lahdenperä, Ari Tenhula ja Jaana Klevering valmistelevat omia väitöksiään. Lahdenperän aiheena on aleksander-tekniikka koreografisen työn välineenä, Tenhula tutkii kehon virtuaalisuuden representaatiosta ja Klevering tanssijan roolia paikkasidonnaisten ja improvisatooristen performanssien näkökulmasta (Tawast 2006, 22).

Taiteellisen lopputyöni koreografisen tavoitteeni, oman liikkeen löytämisen fokuksen vuoksi kiinnostuin Soili Hämäläisen väitöskirjasta *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – Kaksi opetusmalli oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Hämäläinen kertoo kiinnostuneensa asian tutkimisesta ensin opetettuaan vuosia koreografian tekemistä. Ennen opettamista Hämäläinen on opiskellut koreografian tekemistä Yhdysvalloissa. Jo lukemisen alkuvaiheessa huomasin erään mielestäni oleellisen linkin puuttuvan. Hämäläinen on opiskellut koreografian tekemistä ja opettanut koreografian tekemistä, mutta hän ei mainitse itse tehneensä koreografiaa, opiskeluaikojensa sooloharjoittelmaa lukuun ottamatta. Ei ehkä mahdoton yhtälö, mutta erikoinen ainakin. Etenkin kun Hämäläinen kirjoittaa koreografian tekemisen olevan tunnetusti mystifioitu ja kiistelty laji, josta puhutaan sekä synnynnäisenä lahjakkuutena että opittavan taitona.

Hämäläisen väitöskirja on tutkimus vuoden kestäneestä opetuskokeilusta, jossa hän kokeili kahta erilaista, mahdollista koreografian opetusmallia kahdelle tanssinopiskelijoista muodostetulle ryhmälle. Toisen ryhmän opetus oli prosessorientoitunutta, jossa oppiminen liittyi aisteihin ja tuntemiseen ja toinen ryhmä oli taito-orientoitunut, jonka opetus pyrki taidon ja tiedon välittämiseen (Hämäläinen 1999, 107). Opetuksen lähtökohdat olivat mielestäni hyvin erilaiset ja kuten Hämäläinen (1999, 155) itse kuvaa: ”- - (taitoryhmän) tavoitteena oli ulkoisen kautta löytää sisäinen. Prosessiryhmässä edettiin sisäisestä ulkoiseen.” Tämä on oman kokemukseni pohjalta niin merkittävä ja suuri ero, että koen ristiriitaiseksi, että Hämäläinen pitää kahta noinkin erilaista opetuksen lähtökohtaa yhtä mahdollisina ja kelvollisina. Oma kokemukseni tähän astisesta ulkoa sisään suuntautuvasta eli

”muodosta ideaksi”-tekemisestä on kääntynyt suunnassa sisältä ulospäin eli ”ajatuksista teoksi”-tapaan. Muutos on ollut palkitseva ja tervetullut.

Kokemastani ristiriidasta huolimatta tutustuin väitöskirjaan, mutta huomasin ettei se juurikaan inspiroinut minua syvempiin pohdintoihin tai uusiin ajatuksiin. Hämäläinen erittelee hyvin tuntemiensa koreografien ja opettajien kautta koreografiaan liittyviä opetustraditioita, tanssin oleellisia elementtejä ja eri näkökulmia liikkeen tuottamisen kimmokkeeksi. Sellaisenaan väitöskirja toimii helppolukuisena perustietokirjana koreografian tekemisestä, jota voi selailla vaikka virkistääkseen tai tarkistaakseen koreografista luomisprosessiaan. Lukiessani panin merkille, että olin *Niin metsä vastaa*-koreografiaa työstäessäni automaattisesti huomionut ja ratkaissut Hämäläisen painottamat tilaan, dynamiikkaan, rytmiin yms. elementteihin liittyvät seikat. Joten Hämäläisen päätelmien mukaan voisin sanoa omaksuneeni jo koreografisen ajattelun ja tekemisen taitoja. Omasta mielestäni mainitun teknisen taidon ja ajattelun merkitys on melko vähäinen, kun fokuksessa on koreografian oma kädenjälki ja ymmärrys tanssin ideasta ja olemuksesta.

Koreografian työtä pohdittaessa koenkin koreografista taitoa kiinnostavampana aspektina tekijän suhteen tanssin perimmäiseen ideaan; sen minkälaisesta tanssin arvomaailmasta käsin koreografi työtään tekee. Kysymys miksi antaa usein samalla vastauksen miten, joten koreografian arvoperusta vaikuttaa siten myös koko työskentelyyn lähtökohdasta lopputulokseen. Itse havahduin tanssin olemuksen ja tekijän arvomaailman merkitykseen tutustuttuani Kirsi Monnin väitöskirjan tanssiontologisiin eli tanssin olemusta käsitteleviin pohdintoihin. Ensi lukemalta Monnin ajattelu tuntui kovin vaikeaselkoiselta, enkä voi vielääkään väittää ymmärtäväni sitä kokonaisuudessaan. Ja helpotuksekseni myös Monni itse myöntää teoksen läpiluvun vaativan motivaatiokseen todennäköisesti vuosien kehollisen kokemuksen kautta nousseen ongelman ja tiedontarpeen. Monni itsekkin on kulkenut pitkän tien tanssin kentällä ennen päätymistään tanssiontologisten kysymysten äärelle. Olenkin lukenut Monnin tutkimusta tekijän itse ehdottamalla vaihtoehtoisella tavalla, tanssin ajatteluun inspiroivana hakemistona. Minua puhuttelee erityisesti Monnin pohdinta siitä, mitä on tanssijan taito perinteisen estetiikan tradition mukaan ja mitä se on tanssin uuden paradigman valossa. Monnin mukaan estetiikan traditio on vahvasti määritellyt ja muovannut taidetanssia, joka on todentunut selkeimmin

baletissa. Siksi baletilla on merkittävä rooli puhuttaessa myös muista taidetanssin lajeista:

On kiistatonta, että baletti loi länsimaiselle taidetanssille voimakkaimmin vaikuttaneen tanssihistoriallisen perinnön ja näinä 'post-moderneina' aikoinakin baletti on edelleen statukseltaan painavimmin vaikuttava osa länsimaisen taidetanssin ilmiötä. Näin se vaikuttaa edelleenkin historiallisena esiyttämiselle siitä, millä tavalla tanssin on taiteena – paljon perustuvammalla tavalla kuin pelkkänä valinnaisena tanssityylinä kysymyksenä. (Monni 2004, 143.)

Tutkimuksen erittelyt baletin vaikutuksista tanssikäsityksiin, koreografin ja tanssijan taidon määrittelyyn ja koko tanssin perimmäiseen ideaan kiinnostavat, koska kuten aiemmin kuvasin, baletti on ollut minulle kautta tanssimiseni jollakin tavalla ”väärää”. Monnin ajattelusta löysin perusteluja ja syitä tuolle tunteelle. Lisäksi löytö toimi myös toiseen suuntaan, Monnin oma näkökulma tanssin ideasta ja tanssijan taidosta on kirkastanut myös omia ajatuksiani oikeasta ja omasta.

Selvittäessään baletin syntyhistoriaa Monni mainitsee descartesilaisen subjektiivisuuden metafysiikan perinnön vaikutukset baletin esteettisen järjestelmän muodostumiseen. Subjektiivisuuden metafysiikassa subjektin tekemä - varmaan, pysyvään tietoon perustuva - esitys avaa todellisuuden. Tähän ajatteluun on Monnin mukaan vaikuttanut platonistinen metafysiikka (aistisen ja yliaistisen erottaminen), ja näiden kahden katsantokannan synteisin valossa taidetanssin teos voidaan nähdä todellisuutta jäljittelevänä allegoriana, symbolina, jossa yliaistinen loistaa teoksen läpi näyttäen valittua ideaa, alkukuvaa. Monni konkretisoi edellisen ajatuksen kuvaamalla baletin liikkeiden pelkistyneisyyttä. Baletissa liikkeet ja toiminnot on pyritty puhdistamaan lähelle ideansa alkukuvaa, joihin kaikkiin liittyy kauniin eli hyvän ihmisen alkukuva. Esteettisesti muotoillut kehonliikkeet muodostavat baletin keveän, eheän ja kauniin liikeseurauksen, jossa kaikki tapahtumat näyttämöllä juoksemisesta tunteiden esittämiseen on huomattavan tyyliä. Tyyliä määrää kinesteettisen illuusion rakentaminen, jolla Monni tarkoittaa liikkeen illuusion vahvistamista ja kehon eksistenssin faktisen todellisuuden vaimentamista. Katsojalle ei näytetä tanssijan kehon todellisia kokemuksia (hengästyminen, kipua, painon tunnetta, ponnistusta) vaan tarjotaan illuusiota tukeva osaa eli keveyttä, helppoutta, täydellisiä ajoituksia ja suorituksia. Monni painottaa, että illuusion mahdollistavan virtuoosisen tanssitekniikan lisäksi tanssin suhde musiikkiin on olennainen osa balettiesitystä luoden teoksen paikkaa, sijaintia ja maisemaa. Taitavalla kehonkäytöllä ja

sybioottisella suhteella musiikkiin luodaan katsojalle visuaaliskineesteettinen illuusio, jonka tehtävänä on aistisen ja yliaistisen erottelun luomassa tilassa paljastaa ideoiden todellisuutta. (Monni 2004, 147-156.)

Edellä esitettyyn ajatteluun nojaavan järjestyksen mukaan:

- - ylimpänä ovat yliaistiset ideat ja jossa aineellinen, siis myös ihmisen keho on ideoihin verrattuna aina epätäydellinen - suorastaan harhakuva, koska todellista on vain alkukuva, idea (Monni 2004, 157).

Tässä Monni sanallistaa sen, mikä itseäni on aina epämääräisesti baletissa ahdistanut. Baletti on ollut minulle usein miten jollain tapaa epämiellyttävää ja epäkiinnostavaa. Niin Kansallisopperamme omat traditionaaliset balettiteoksemme kuin huipputasoinen klassiset vierailuesityksetkään eivät ole jaksaneet ylläpitää kiinnostustani alkuminuutteja kauempaa. Itse tanssiessani balettia olin mielestäni aina liian paksu, raskas ja venymätön, eikä baletin tietyn liikekvaliteetin omaksuminen tuntunut luontevalta. Vaihtoehtoista laatua balettitunneilla ei kuitenkaan ollut. Monni kuvaa baletin ehdottomuutta osuvasti: ”Liikkeen oikein tekemisen ideaali on yksiselitteinen; kehon on sovittauduttava baletin estetiikan sisään” (Monni 2004, 144).

Kiinnostavan ja omista baletin kokemuksista poikkeavan puheenvuoron baletin tekniikasta löysin myös tanssipedagogi-koreografi-tanssija Paula Salosaaren ajatuksista, jonka oma frustraatio baletin mekaanisen toistoon oli impulssi oivallukseen ajatella ja tanssia balettia uudesta näkökulmasta. Salosaari ryhtyi kokeillen käyttämään koreologisia käsitteitä ja sisäisiä mielikuvia baletin harjoittelussa, kuten kehon ja tilan suhdetta ja muotoa tai ihon pintakerrosten suhdetta toisiinsa, lattiaan tai kehon kannatukseen. Kinesteettiset mielikuvat ja koreologian yhdistäminen balettitunteihin toivat Salosaarelle laajempaa ja syvempää ymmärrystä omasta kehosta ja sen liikeradoista: ”Tulin tietoisiksi pienistä muutoksista ja aloin ymmärtää tanssini teknisiä ja esteettisiä аспектеja uudella tavalla” (Salosaari 1998, 63). Salosaari on siirtänyt oivalluksen opetukseensa, jossa pedagoginen ydin on tanssijan omassa tietoisuudessa ja kokemuksessa. ”Kun liikkeen suorituksen erot näyttävät oman kekokokemuksen kautta itse oivallettuna eikä ulkoa saneltuna, oppiminen on aktiivista ja positiivisesti latautunutta” (Salosaari 1998, 62-71). Näin

sisältä ulospäin kulkeva baletin harjoittelu voi toteutua myös nykytanssijalle mielekkäänä, tekniikkaa tukevana harjoitteluna ilman suorituspaineita tietynlaiseen muottiin sopimisesta. Lisäksi Salosaaren käyttämät sisäiset, ajatukselliset mielikuvat yhdistettynä kehon sisäisiin suhteisiin ja tuntemuksiin voisivat olla hedelmällinen lähtökohta oman liikkeen etsimisessä. Kehon sisäisen suhteellisuuden ja kinesteettisyyden ajattelemisen saattaisi myös samalla helpottaa aiemmassa luvussa kuvaamiani oman liikkeen logiikan ymmärtämisen vaikeuksiani.

Edellä kuvasin Monnin ajatuksia estetiikan ja baletin traditiosta. Kuten sanottu, asioiden ”esittämisen” painoarvo on nähtävissä myös monissa nykyajan tanssisuuntauksissa, myös nykytanssissa. Tanssiteos on vieläkin usein esitys jostain koreografin oivalluksesta, kokemuksesta, ajatuksesta, jonka tanssijat näyttävät katsojilla toistamalla koreografiaa. Arvokkaiksi koetaan koreografin sana ja oma kädenjälki sekä tanssijoiden tekninen tanssin taito. Monni tarjoaa vaihtoehdoisen tavan nähdä, tehdä ja kokea tanssia nimeämässään tanssin uudessa paradigmassa. Monnin ajattelu pohjautuu Martin Heideggerin taidefilosofisiin pohdintoihin, joissa taide nähdään totuuden tapahtumisen paikkana. ”Toisin sanoen taiteelle tulee rooli ja tehtävä todellisuuden avautumisessa, ei vain sen jäljittelyssä, esittämisessä” (Monni 2004, 73.) Estetiikan metafysiikasta eroten Monni näkee taideteoksen olevan olemisen tapahtumista. Teos luo ja paljastaa maailmasta omalla tapahtumisellaan jotain aiemmin näkymättömissä ollutta, kätkeytymätöntä olevan olemista. Näin ollen tanssijan keho ei esittämisen väline vaan olemisen tapahtuman paikka. Tanssijan taito ei ole mekaanista tekniikkaa vaan kykyä olla kehossaan läsnä ja tietoinen. Tämän ajatteluketjun myötä Monni käsittää myös koreografin työn perustuvan kehollisen paljastuneisuuden esiin saattamiseen. ”Koreografinen työ ei täten ole kehojen liikkeen ja muodon tilallista sommittelua, vaan eksistenssin kätkeytymättömyyden työstämistä” (Monni 2004, 192).

Monnin ajatus tanssijan taidon määritteestä on kiehtova ja tietyllä tapaa humaani. Itse tanssijan roolista katsoen koen Monnin näkökulman tanssijan työhön hyvin mahdolliseksi, hyväksi ja jopa tutuksi. Ainakin tähän asti oman itsen kuuntelu ja kehotietoisuus ovat antaneet positiivisia ja tuottavia kokemuksia. Se, että tanssin lähtökohta, idea ja tarkoitus piilee tekijän kehossa, puolustaa mielestäni myös vanhaa viisautta tanssista inhimillisenä ja kaikille kuuluvana, kaikkien ”osaamana”

ilmaisutapana. Uskon ajatukseen, että kaikki osaavat tanssia ja liikkua, kukin omalla, itselleen oikealla tavalla. Tanssi on vain kutistettu ja lokeroitu niin tiukkaan ja tiettyyn muottiin, että monelle ominainen liikkumisen tapa ei enää siihen mahdu – tai anneta mahtua. Toki on totta, että esimerkiksi ammattitanssijan on hyvä tanssin uudenkin paradigman valossa pitää kehostaan huolta, harjoitella aktiivisesti ja hioa tekniikkaansa. Monnin näkemyksessä mekaanisen tekniikkaharjoittelun sijaan painottuvat esimerkiksi autenttinen liike, aleksander-tekniikka ja itämaiset kehonviisaut-traditiot, jotka harjaannuttavat yhtä lailla tanssijan kehoa ja tanssimisen taitoa, vain eri tavoin kuin perinteisillä tanssitunneilla. Hyvässä kunnossa oleva tanssija on myös valmiimpi tanssin tapahtumiselle. Toisaalta näen, että huippuunsa viritetty fyysisyys ei ole välttämätön eikä ehkä toivottukaan tanssin edellytys. Ihminenhan on alun perin elämisensä kautta automaattisesti ollut terve, liikkuva, vahva ja kestävä. Koen, että normaali, luonnollinen peruskunto riittää, koska näin kullekin ominainen liikkumisen tapakin nousee helpommin esiin. Jokainen kuitenkin elää vain omassa kehossaan ja kehollaan, joten miksi sitä pitäisi muuksi muokata?

Monnin pohdinnat koreografian työn ideasta koen hieman monimutkaisemmiksi – toisaalta koreografian roolikin on minulle uudempi esimerkiksi tanssijan kokemuksiini verraten. Puhuessaan teoksen luomisesta Monni kokee maailmassa olemisen, kokemisen ja aistimisen taiteellisen luovan ajattelun perustavaksi lähtökohdaksi:

Ymmärrän, että tapahtun kokonaisuutena, joka tuntee, kuulee, näkee, haistaa, maistaa, ajattelee liikkeellä, mielikuvilla, ymmärtää vireessä, sävyssä, dynamiikassa - - siis kehollisena ajallisena ja mielellisenä elämänä (Monni 2004, 246).

Näen tämän ajatuksen loogisena ja selkeänä jatkeena Monnin käsitykseen tanssijan työstä. *Niin metsä vastaa*-koreografiaa tehdessäni liikkeen etsimisen lähtökohtani voi nähdä samankaltaisina kuin Monnin edellä siteerattu erittely. Pyrkimykseni oli olla auki, pakottamatta kehoani mihinkään, kuunnellen itseäni, antaen tapahtua. Käyttämäni työtapa kaikkienensa tuntui hyvältä, oikealta ja tuottoisalta – pystyin päästämään ainakin hetkittäin irti estetiikan tradition muotosidonnaisuudesta. Silti näen, että teoksen rakentumisessa oli myös hetkiä, jotka noudattivat enemmän taidetanssin estetiikan perinnettä. Koen, että antaessani raakamateriaalin tanssijoilleni, sorruin välillä perinteiseen tanssijoiden kehon välineellistämiseen. Keskityin muotoon sen sijaan, että olisin yrittänyt antaa liikkeen tanssijoille

kokonaisvaltaisena ajatuksena. Kokemuksen myötä löydän ehkä eheämmän ja itselleni ominaisen jatkumon liikkeen löytymisestä teoksen muotoiluun.

Toisaalta myös osa tanssijoista oli vahvasti kiinni muodossa pyrkien kiinnittämään huomiotani liikkeen yksityiskohtien hiomiseen. Kerran harjoituksissa eräs tanssija vaati tiukasti koreografian teknistä puhdistamista, ja hämmennyin valtavasti, koska kyseinen hetki oli mielestäni toimiva ja lähes valmis. Koin olevani huono koreografi, koska en kyennyt huomaamaan tanssijoiden vaatimia korjauksen paikkoja. Jälkeen päin näen, että juuri siinä hetkessä olin päästänyt muodosta irti keskittyen kokonaisuuteen, nauttien tunnelmasta ja tanssijoiden läsnäolosta. En vain ollut kyennyt siirtämään samaa ajatusta tanssijoille, koska he olivat edelleen huolissaan laskuista ja liikkeiden yksityiskohdista. Samoin ohjasin osan kohtauksista vain liikkeellistäen jotain valmista mielikuvaani antamatta tilaa muille mahdollisille ratkaisuille, näkemättä pintaa syvemmälle. En ajattele kuitenkaan epäonnistuneeni - esimerkiksi peilaten esityksen saamaan yleisöpalautteeseen prosessin työtavat olivat onnistuneet. Teos liikutti, kosketti, herätti monia arvokkaita ajatuksia, ja kutsui jäämään luotuun tilaan – usea katsoja sanoi esityksen loputtua, ettei halua poistua esitystilasta. Se oli mielestäni arvokkain ja kaunein palaute työryhmälle, olimme saaneet aikaan jotain kaivattua, tervetullutta, tunnelman, josta ei haluttu päästää irti.

4.4 Minä koreografina ja tanssiteatterin tekijänä

Oma tämän hetken koreografinen, ja miksei myös taiteen tekemisen työtapani laajemminkin, asettuu jonnekin Monnin painottaman eksistenssin paljastamisen ja estetiikan traditioon nojaavaan mielikuvan esittämisen välimaastoon. En voi sanoa kantavani vielä suurta huolta osallisuudestani ja taitelijan vastuustani maailman olemisen tavan paljastamisesta, koska tunnen oman sisäisen maailmanikin paljastavan minulle vielä lukemattomia asioita. Toisaalta väitän myös päässeeni irti pelkästä muodon esittämisestä ja lähentyneeni ajattelussani kehon oman eksistenssin arvostusta. Optimaalisin työtilanne on se, että saan tuoda ulos omia, itselleni ajankohtaisia ajatuksia, ideoita, oivalluksia, oletuksia, liikkeitä, laatuja. Nämä mielikuvieni muodot ovat lähtökohtia, joita yhteisellä olemisella työstetään, ryhmän kanssa yhdessä kokeillen ja hakien. Materiaalin yhteisen käsittelyn jälkeen teos väistämättä, lempeällä johdattelulla, ohjautuu kohti omaa, lopullista muotoaan.

Se, että teoksen aihe, teema, sisältö tai muoto inspiroi, on mielestäni onnistuneen prosessin edellytys. En voisi kuvitella lähteväni tekemään tilaustyötä, jos en pystyisi löytämään siihen mitään henkilökohtaista yhteyttä. Onneksi opintojen varrella olen oppinut monenlaisia tapoja lähestyä ja katsoa erilaisia aiheita, joten todennäköisesti aihe kuin aihe antaa riittävästi motivoivaa inspiraatiota, mikäli oman näkökulman etsiminen vain sallitaan.

Huomaan, että taiteen tekijänä ajattelussani ei ole vielä kovin kiinteitä rakenteita esimerkiksi suhteessa katsojiin tai vaikkapa teoksen muodon ja sisällön vuorovaikutukseen. Tähän saakka olen pitänyt katsojat tavalla tai toisella konkreettisesti osallisena esitykseen, vaikka en ajattele sen olevan teoksen edellytys. Molemmat ohjaukseni ovat mielestäni vain tarvinneet osallistavia ratkaisuja. *Galleria kellari* alkoi yleisön joukossa (yleisö oli siis osa näyttämöä ja toisin päin), *Niin metsä vastaa* kävi yleisössä niin tanssijana, valona, kuin äänenäkin. Taiteellisen työni lähtökohtia ja ratkaisuja määrittä vahvasti sisältö ja teema, Kellariteatterin produktion muoto rakentui tilan ehtoihin, jota kautta löytyi myös sisältö. Molemmissa on kuitenkin ollut jotain, josta olen haltioitunut, innostunut, inspiroitunut ja lopulta aktivoitunut ajattelusta toimintaan.

Niin metsä vastaa-teoksen myötä löysin yhden seikan, jonka voisin sanoa määrittävän suuntaani todennäköisesti myös jatkossa – sekä taiteellisissa prosesseissa että opetustyössäkin. Huomasin, miten kaunista, kiehtovaa ja tärkeää on kehon faktisen todellisuuden näyttäminen. Aidon, luonnollisen eli esiintyjän omasta persoonasta lähtevän läsnäolon ja roolissa olemisen ero on huikea, merkittävä, ja kiinnostava. Näen, että siihen liittyy oleellisesti myös fyysinen kehotietoisuus. Lauseen ”keho on taiteilijan työväline” merkitys näyttäytyi jo opintojeni aikana, kun esimerkiksi kuvailemassani Heimosen liikeharjoituksessa en pystynyt ohittamaan kehoni ja tilanteen välistä ristiriitaa. Nyt ymmärrän kehon moniulotteisuuden myös esiintymisen valossa: koska en pääse kehostani mihinkään harjoitustilanteissa, arjessani, miksi näyttämöllä pitäisi esittää toisin? Kehollisuuden paljastaminen on kiinnostavampaa ja inspiroivampaa kuin peittäminen. Oman kehollisuuden tutkiminen ja hyväksyminen on hedelmällisempi lähtökohta myös opetustyössä, kun tavoitteina on tukea opiskelijoiden omaa ilmaisua ja esiintymisvarmuutta.

Vuosien aiemmat tanssiopintoni ja nyt päättyvät teatteri-ilmaisun ohjaajan opintoni ovat muodostaneet hyvän, vankan ja melko selkeänkin perustan ammatti-identiteetilleni. Neljä vuotta sitten tuntemani hyvä mieli alkavista opinnoista ja uudesta koulusta on muuttunut vuosien myötä sopivaksi ylpeydeksi koulutuksestani ja tanssivan teatteri-ilmaisun ohjaajan roolistani. Olen saanut hyviä ja kysytyjäkin valmiuksia opettaa tanssi- ja teatteri-ilmaisua nuorille alan harrastajille. Olen löytänyt tanssiteatterin kiinnostavana alueena taiteellisen työn tekemiseen ja oivaltanut omalta tuntuvia, tuottavia työtapoja sen toteuttamiseksi. Taiteilijana olen ymmärtänyt olevani vastuussa itselleni siitä, että matkalla oman liikkeen ja tarinan maailmassa toimin rehellisenä itselleni, aitojen impulssien ja virikkeiden pohjalta. Olen vastuussa myös siitä, että annan itseni tehdä tanssiteatteriani omalla tavallani, arvottamatta sitä suuntaan tai toiseen. Haluan pitää tanssiteatterini rajattomana, määritteettömänä, koska se antaa minulle vapauden, oikeuden ja myös impulssin tutkia ja kokeilla. Tanssiteatterin voima, niin taiteellisissa prosesseissa kuin opetustyössäkin, on mielestäni kahden esittävän taiteen lajin synteesin luomat rajattomat mahdollisuudet. Tanssin ja puheen, liikkeen ja tekstin, abstraktin ja esittävän yhdisteleminen antavat loputtomasti keinoja, sisältöjä ja merkityksiä taiteen tekemiseen ja ymmärtämiseen.

Lähdeluettelo

Painetut lähteet

Aaltokoski, Alpo. 2003. Sukellus tuntemattomaan. Teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. LIKE. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hämäläinen, Soili. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista – kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 4. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino Oy.

Kivelä, Jenni. 2003. Kun ei ole varasuunnitelmaa. Teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. LIKE. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Monni, Kirsi. 2004. Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996-1999. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 1. Helsinki: Yliopistopaino.

Numminen, Ari. 2003. Taide syntyy hahmottamaan maailmaa. Teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. LIKE. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Pasanen-Willberg, Riitta. 2000. Vanhenevan tanssijan problematiikasta dialogisuuteen – koreografian näkökulmasta. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 6. Helsinki.

Rouhiainen, Leena. 2003. Living transformative lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja Acta Scenica 13. Helsinki.

Salosaari, Paula. Balettitunnilla merkityksiä ja elämyksiä etsimässä ja luomassa. Teoksessa Sarje, Aino (toim.) 1997. Näkökulmia tanssinopettamiseen. Suomalaisten tanssitaiteilijoiden ja tanssintutkijoiden kirjoituksia 1997. Helsinki: Yliopistopaino.

Tawast, Minna 2006. Suomalainen tanssitaide nyt. Tanssi-lehti 4/2006. 20-22.

Tukiainen, Mirja. 2003. Elämä muuttuu tanssiksi. Teoksessa Jyrkkä, Hannele (toim.) 2005. Tanssintekijät – 35 näkökulmaa koreografian työhön. LIKE . Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Painamattomat lähteet

Arala, Laura. Päiväkirjat 2003-2006. Tekijän hallussa.

Arala, Laura. Niin metsä vastaa-teoksen tekstit. 2006. Tekijän hallussa.