

TAIDETANSSIN AMMATTILAISTEN KÄSITYKSIÄ NYKYTANSSIN
ILMAISUSTA

Karoliina Perttula

Liikuntapedagogiikan

pro gradu -tutkielma

Kevät 2011

Liikuntatieteiden laitos

Jyväskylän yliopisto

TIIVISTELMÄ

Karoliina Perttula. Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä nykytanssin ilmaisusta. Liikuntapedagogiikan pro gradu -tutkielma 2011, 98 s.

Pro gradu -tutkielmassani selvitän haastattelulla kerätyn aineiston avulla tanssi-ilmaisun eri aspekteja, kehittymistä ja kehittämistä sekä tanssi-ilmaisun muuttumista postmodernismin aikana. Pääasiassa tarkastelen suomalaista nykytanssia, jota rikastutan vieraskielisillä tutkimuksilla ja kirjallisuudella. Työni on kvalitatiivinen, ja tutkin tanssi-ilmaisua vertaamalla aineistoa, omaa esiymmärrystäni ja kirjallisuutta keskenään.

Tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä käytin taidetanssista eri maissa kirjoitettuja teoksia ja tehtyjä tutkimuksia, joissa käsitellään tanssi-ilmaisua. Lisäksi hyödynsin Jyväskylän yliopistossa suorittamiani tanssipedagogiikan opintojani. Oma esiymmärrykseni työkokemuksineen ja tanssitaustoineen vaikutti myös tulkintoihin.

Aineiston keräsin teemahaastattelemalla viittä henkilöä, joista yksi vastasi kysymyksiini kirjallisesti. Kohdehenkilöt oli harkinnanvaraisesti valittuja taidetanssin ammattilaisia (tanssinopettajia, koreografeja, tanssijoita ja tanssinopiskelijoita), joilla kaikilla oli vahvaa tietämystä nykytanssin alueelta. Iältään haastateltavat olivat 25 - 60-vuotiaita. Kohdehenkilöistä kolme oli naisia ja kaksi miehiä. Haastattelut suoritin talvella vuonna 2009 - 2010 ja litteroinnin tein keväällä 2010. Aineiston sisällönanalyysin tein teemoittelemalla. Aineiston yhtäläisyydet ja erot muodostivat teemaluokat, joita käytin suoraan tuloksiin.

Tämän pro gradu -tutkielmani tulokset osoittavat tanssi-ilmaisun olevan subjektiivinen käsite. Tanssi-ilmaisun arviointi, teosten rakentaminen ja katsojan kokemukset sekä tanssijan ilmaisutavat ovat aina subjektiivisia ja tarkasteltavien tai tarkastelevien taustoista riippuvaisia. Parhaiten tanssi-ilmaisu kehittyy opettajan tai koreografin antaessa oppilaille tarpeeksi vapautta ja mahdollisuuksia kokeilla muun muassa oman liikekielen hakemista. Myös tanssijalla pitäisi olla vapaus tulkita liikemateriaalia oman kehonsa kautta ja koreografin toimia lähinnä ohjaajana. Tanssitekniikka on tulosten mukaan tärkeä osa tanssi-ilmaisua, muttei välttämätön. Tekninen taituruus mahdollistaa paremman keskittymisen ilmaisuun. Arviointia on vaikea toteuttaa objektiivisesti.

Tulokset kertovat myös sen, että tanssi-ilmaisu on aikasidonnainen, kulttuurille altis, vaikei suuria muutoksia olekaan tapahtunut. Nykytanssi on eronnut baletin esteettisestä traditiosta, ja arkitapahtumia on sekoittunut taidetanssiin. Keskustelua herättää edelleen kuitenkin se, pitääkö suuren yleisön ymmärtää tanssi-ilmaisua. Tämän tutkimuksen ollessa laadullinen ja aiheeltaan subjektiivinen tutkimustulokset eivät ole yleistettävissä tai siirrettävissä. Yhteneväisyydet kirjallisuuden, aineiston ja tutkijan esiymmärryksen kanssa sekä perustellut eroavaisuudet kertovat kuitenkin tutkimuksen luotettavuudesta.

Asiasanat: tanssi-ilmaisu, liikeilmaisu, nykytanssi, koreografia, tanssikritiikki, liikeanalyysi

SISÄLTÖ

TIIVISTELMÄ	2
1 JOHDANTO	5
2 SUOMALAINEN TANSSIN TUTKIMUS	8
3 TANSSI-ILMAISUN JA LIIKEILMAISUN MÄÄRITTELY	10
3.1 Tanssi-ilmaisu	10
3.2 Liikeilmaisu	11
3.3 Tanssi-ilmaisun määrittämisen vaikeus	13
4 ILMAISUTAVAT JA LIIKEILMAISUN OPETTAMINEN TANSSIKOULUTUKSESSA.....	15
4.1 Ilmaisutapojen kehittyminen	15
4.2 Verbaalinen ja nonverbaalinen ilmaisu	16
4.3 Liikeilmaisun opettaminen tanssikoulutuksessa	17
5 LABANIN LIIKEANALYYSI.....	21
5.1 Tilan fyysiset ominaisuudet ja tanssijan kehon muoto	21
5.2 Liiketekijät	22
5.2.1 Virtaus	23
5.2.2 Tila	24
5.2.3 Aika.....	25
5.2.4 Voima.....	26
5.2.5 Liiketekijöiden yhdistäminen.....	26
6 TANSSIJOIDEN JA KOREOGRAFIOIDEN ILMAISUTAVAT	29
6.1 Tanssijoiden ja koreografioiden tanssi-ilmaisu.....	29
6.1.1 Tanssi-ilmaisun funktiot	30
6.2 Tanssijoiden kommunikointi keskenään tanssiteoksissa	32
6.3 Verbaalisen ilmaisun tuominen koreografioihin.....	34
6.4 Tanssiteoksen tekninen toteutus ilmaisua korostamassa.....	35
6.5 Liikeilmaisun arviointi	37

7	TUTKIMUKSEN TARKOITUS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET.....	42
8	TUTKIMUSMENETELMÄT.....	43
8.1	Tutkimuksen kohdejoukon valinta ja esittely	44
8.2	Haastattelujen toteuttaminen.....	45
8.3	Haastatteluaineiston analysointi- ja tulkintaprosessi	47
8.4	Tutkimuksen luotettavuus	48
8.5	Haastatteluaineiston laatu ja luotettavuus	49
9	TUTKIMUSTULOKSET	52
9.1	Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä tanssi-ilmaisusta	52
9.1.1	Keskeiset tekijät tanssi-ilmaisussa.....	52
9.1.2	Musiikin suhde tanssi-ilmaisuun.....	58
9.1.3	Koreografin, tanssijan ja katsojan osuudet tanssi-ilmaisussa	60
9.1.3.1	Koreografin osuus tanssi-ilmaisussa.....	60
9.1.3.2	Tanssijan osuus tanssi-ilmaisussa	62
9.1.3.3	Katsojan osuus tanssi-ilmaisussa	64
9.2	Tanssi-ilmaisun kehittäminen	65
9.2.1	Tanssijoiden tanssi-ilmaisun harjoittaminen.....	65
9.2.2	Tanssi-ilmaisun kehittyminen haastateltavilla	69
9.2.3	Tanssi-ilmaisun opettaminen tanssinopiskelijan persoonaa huomioiden	70
9.2.4	Tanssi-ilmaisun arviointi.....	72
9.3	Tanssi-ilmaisussa tapahtuneet muutokset	75
9.4	Yhteenveto tutkimuksen tuloksista	78
10	POHDINTA	82
	LÄHTEET.....	88
	LIITE.....	97
	Liite 1. Teemahaastattelurunko.....	97

1 JOHDANTO

”Kun kansainvälisiltä tanssin ammattikatoilta on tivattu, miltä suomalainen tanssi näyttää, useampi kuin yksi on nostanut esiin tanssijoiden ilmaisun vahvuuden ja persoonallisuuden.” (Ahonen 2008.)

Olen toiminut taidetanssin parissa parisenkymmentä vuotta, joten pro gradu –tutkielman tekeminen tanssiin liittyen oli itselleni täysin selvää. Viimeisen viiden vuoden aikana olen kiinnostunut enenevästi tanssi-ilmaisusta ja sen eri aspekteista. Erityisesti itseäni on mietityttänyt, mitä tanssi-ilmaisu oikeastaan on ja miten sitä voi määritellä tai käsitellä sen subjektiivisuuden takia. Toisin sanoen voiko tanssi-ilmaisusta ylipäättään kirjoittaa omana käsitteenään? Myös Hoppu (2003) on pohtinut, kannattaako kulttuurista riippumaton tanssin määrittely. Lisäksi Pentti (2005) on sitä mieltä, ettei tanssia voi käsitteellistää tai määritellä sanoin. Hänen mukaansa tanssille täytyy antaa kuitenkin käsitteitä, sillä se on edellytys tanssitaiteen kehittymiselle.

Sen innoittamana, että tanssi-ilmaisua ei voisi kunnolla määritellä, aloin työstää tutkimustani käyttämällä hyväksi omaa esiymmärrystäni, opintojani ja työkokemustani alalta sekä aiempaa teoretietoutta ja kirjallisuutta. Tutkimukseni aihe kiinnosti myös oman esiymmärrykseni takia; halusin tarkastella, muuttuuko käsitykseni tanssi-ilmaisusta tutkimuksen edetessä. Olen myös päässyt tarkastelemaan ulkopuolelta oppilaiden ilmaisua ja sen kehittymistä opettaessani tanssia muun muassa Jyväskylän taitoluisteluseuralle ja eri tanssikouluille. Lisäksi opiskellessani tanssipedagogiikan erikoistumisopinnoita Jyväskylän yliopistossa olen alkanut käsittää tanssi-ilmaisua eri näkökulmista. En ole kuitenkaan pystynyt määrittelemään, miksi olen pitänyt joidenkin ilmaisua hyvänä, joten tästä muodostuikin yksi tutkimuskysymys. Myös Hämäläinen (1999) on pohtinut väitöskirjassaan, miten tanssia voisi arvioida.

Päätin tarttua tanssi-ilmaisuun myös sen takia, ettei sitä ole tutkittu omana käsitteenään paljoakaan Jyväskylän yliopistossa tai muualla Suomessa. Vuonna 1994 ei vielä ollut kirjoitettu omaa itsenäistä teosta tanssi-ilmaisusta (Murtorinne 1994). Tämänkään tutkimuksen kirjallisuudesta ei löydy vastaavanlaista teosta. Artikkeleita on kuitenkin kirjoitettu pelkästään tanssi-ilmaisusta (Ahonen 2008; 2003). Lisäksi tanssia on tutkittu useasta muusta näkökulmasta (Teatterikorkeakoulu 2010a). Teoksia, jotka viittaavat tanssi-ilmaisuun, on jonkin verran. Muualla maailmassa tanssi-ilmaisusta kertovat teokset ovat tosin hyvin laaja-alaisia. Jotkut teokset voivat kertoa hyvinkin tarkkaan tanssi-ilmaisun eri metodeista (Newlove 1993) ja toisissa annetaan lukijalle tulkinnanvara (Preston-Dunlop 1998; Jyrkkä 2005). Hyvin monet merkittävät teokset ovat lisäksi 1950 – 1980-luvuilla kirjoitettuja (Humphrey 1959; Laban 1980), joten kirjallisuuteen tutustuessani mietin, kuinka monesta eri näkökulmasta vanhoja teorioita on käytetty tanssin tutkimisessa.

Koivunen (2006) on todennut, että usein tanssin tutkiminen keskittyy pelkkään liikkeeseen, kun pitäisi sen sijaan tutkia ajatuksia ja ideoita liikkeen ”takaa”. Yksi tutkimuskysymykseni keskittyikin tanssi-ilmaisun määrittelyyn. Hämäläinen (1999, 271) on tutkinut koreografiaprosesseja ja siinä samalla tanssi-ilmaisua. Hänen mukaansa muun muassa yksilölliset kehitysprosessit ja taiteelliset kehittymiset vaatisivat jatkotutkimusta. Myös Sarje (1994) on tutkinut 1980-luvun suomalaisten taidetanssinäkemyksiä, joissa tanssi-ilmaisu on vahvassa asemassa. Sarje (1994, 219) mainitsee vuoden 1994 tilanteen olevan jo hyvin muuttunut verrattuna 1980-lukuun taidetanssin näkökulmasta. Siksi katsoin tarpeelliseksi tutkia myös, miten tanssi-ilmaisua voisi kehittää sekä millaisia muutoksia tanssi-ilmaisussa on tapahtunut postmodernilla ajanjaksolla.

Yllä mainittujen tutkimustarpeiden sekä tanssi-ilmaisun haasteellisuuden perusteella tämän pro gradu -tutkimuksen tarkoitus on selvittää tanssi-ilmaisun eri aspekteja, kehittymistä ja kehittämistä sekä tarkastella, miten tanssi-ilmaisu on muuttunut postmodernilla ajanjaksolla. Olen rajannut aiheen nykytanssiin, sillä koen sen olevan

kokemattomalle tanssin seuraajalle tulkinnallisesti vaikein tanssimuoto sen mahdollisen abstraktisuuden takia; samankaltaisesti on ajatellut Karttunen (2005). Otan kuitenkin esimerkkejä myös muista tanssityyleistä vertailun ja havainnollistamisen takia. Vaikka olen käyttänyt lähteinä myös vieraskielisiä teoksia ja tutkimuksia, keskityn lähinnä suomalaiseen nykytanssiin, sillä sitä on pidetty marginaalisena taidemuotona Suomessa (Sarje 1994, I). Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana tanssi on kuitenkin noussut hyväksytyksi taidemuodoksi muiden taiteiden rinnalle (Hoppu 2003). Suomalaista näkökulmaa lisään tutkimukseeni teemahaastattelemalla suomalaisia taidetanssin ammattilaisia, joilla on kaikilla laaja kokemus nykytanssista.

2 SUOMALAINEN TANSSIN TUTKIMUS

Tanssin tutkimus on Suomessa hajanaista ja kirjavaa (Hoppu 2003; Monni 2004, 21) ja kokonaisuudessaan melko vähäistä (Hoppu 2003; Ylönen 2004, 16). Tanssin tutkimus on kehittynyt omaksi tieteenalakseksi vasta viimeisten kolmen vuosikymmenen aikana. Tämä on edesauttanut tutkimuksen monimuotoisuutta ja itsekriittisyyttä. (Monni 2004, 21.) Kuitenkin vasta 1990-luvulla tanssista on muodostunut Suomessa merkittävä tutkimusala, vaikka se onkin akateemiselta asemaltaan vielä heikko (Hoppu 2003). Tanssin tutkimuksen kiinnostuksen heikkous saattaa johtua siitä, että tutkimuksen ei ole katsottu antavan lisäarvoa tanssikäytäntöihin ja tanssin ajatteluun (Hoppu 2003; Monni 2004, 20 – 21). Lisäksi esimerkiksi liikkeiden sanallistaminen ja tanssin oleellisten seikkojen löytäminen on hankaloittanut tanssin tutkimusta. Muun muassa Rudolf Labanin teoria liikedynamiikoista on osaltaan helpottanut kyseistä seikkaa. (Hoppu 2003.)

Vaikka tanssin tutkimuksen näkökulmasta tutkijakoulutus on lapsen kengissä Suomessa muualla kuin Teatterikorkeakoulussa, taidetanssia tutkitaan ympäri Suomea erilaisista lähtökohdista (Hoppu 2003). 2000-luvun puolella Teatterikorkeakoulussa on julkaistu yhdeksän väitöskirjaa tanssin alalta: muun muassa vuonna 2003 Eeva Anttilan *Dream journey to the unknown: searching for dialogue in dance education* ja Leena Rouhaisen *Living transformative lives: Finnish freelance dance artist brought into dialogue with Merleau-Ponty's phenomenology*. Vuonna 2004 julkaistiin Kirsi Monnin *Olemisen poeettinen liike: tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996 – 1999 ja vuonna 2010 Kirsi Heimosen Sukellus liikkeeseen: liikeimprovisaatio tanssimisen ja kirjoittamisen lähteenä*. (Teatterikorkeakoulu 2010a.) Helsingin yliopistossa julkaistiin vuonna 1994 tanssin tutkimuksen ensimmäinen väitöskirja: Aino Sarjen *Kahdeksankymmentäluvun suomalaisten taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua* (Hoppu 2003). Ammattitanssi, estetiikka ja koreografiset prosessit ovat olleet vallitsevia tutkimuksen kohteita Teatterikorkeakoulussa (Ylönen 2004, 17).

Teatterikorkeakoulun ulkopuolella on myös tehty tanssin tutkimusta (Hoppu 2003). Esimerkiksi Jyväskylän yliopiston liikunta- ja terveystieteiden tiedekunnassa on julkaistu kaksi väitöskirjaa. Ensimmäinen on vuonna 1998 julkaistu Pipsa Niemisen *Four dance subcultures: a study of non-professional dancers' socialization, participation motives, attitudes and stereotypes* (Nieminen 1998) ja toinen vuonna 2004 julkaistu Maarit Ylösen *Sanaton dialogi: tanssi ruumiillisena tietona*. Tanssi saattaa olla liikuntatieteen alalla myös lisääntyvä tutkimuksen kohde. (Ylönen 2004.)

Tanssi-ilmaisusta ei omana käsitteenään ole tehty Suomessa väitöskirjatasoista tutkimusta. Tanssi-ilmaisu kattaa kuitenkin monta tanssin eri osa-aluetta, joten katsoisin tutkimukseni käsittelevän osiltaan samoja aiheita kuin Aino Sarjen tutkimus taidetanssinäkemyksistä. Tanssi-ilmaisun ollessa laaja käsite muissa tutkimuksissa ilmaisun eri aspekteista kuitenkin kirjoitetaan. Merkittävimmän eron oma tutkimukseni tekeekin muihin siinä, että pyrin selvittämään, mitä tanssi-ilmaisu on, kun muissa tutkimuksissa tanssi-ilmaisua ei juuri konkreettisesti avata.

Tanssin tutkijat joutuvat vielä nykyään perustelemaan hyvin omaa työtään sekä vakuuttelemaan tanssin tutkimuksen merkittävyyttä, koska tanssi tieteenalana ei ole itsestäänselvyys länsimaissa. Tanssitaiteen pitäisi pyrkiä nousemaan muiden taiteen- ja kulttuurialojen tasolle tutkimuksen näkökulmasta. Tämä voi onnistua hajallaan olevien voimavarojen yhdistämisellä; tutkijoiden yhteistyö eri tiedekuntien välillä olisi toivottavaa. Tanssin ollessa inhimillisen todellisuuden keskeisellä paikalla tulisi tanssin tutkimuksen olla myös ihmistieteellisen tutkimuksen paraatipaikalla. (Hoppu 2003.)

3 TANSSI-ILMAISUN JA LIIKEILMAISUN MÄÄRITTELY

Mene tanssiesitykseen ystäväsi kanssa. Keskustele sen sisällöstä jälkeenpäin. On yleistä, että mielipiteet eroavat. Kysy koreografilta, mitä teoksessa oli. Vastaus saattaa olla yllätys. (Preston-Dunlop 1998, 19.)

3.1 Tanssi-ilmaisu

Tanssin, kuten muunkin esittävän taiteen, tehtävä on käydä vuoropuhelua yleisön kanssa ja tarjota tälle erilaisia kokemuksia (Hämäläinen 1999, 40). Tanssi-ilmaisun piiriin voi määritellä myös tunteiden osoittamisen, äänenkäytön, tanssijoiden kommunikoinnin keskenään tanssiteoksissa sekä tanssiteoksen teknisen toteutuksen sekä liikeilmaisun. Tulkintaani tukee ajatus, että tanssi-ilmaisu on avaruudellista äärettömyyttä (Karttunen 2005) ja että tanssitaide muodostuu sisällöstä, ilmaisusta ja liikkeestä (Pentti 2005).

Koskettava taide syntyy tunnekokemuksista, ja monet taiteilijat käyttävät tunteita apuna työskentelyprosessissaan (Hämäläinen 1999, 99). Tunteet ovat taiteilijoiden peruslähtökohtana luovassa prosessissa (Hawkins 1991, 29). Tanssi ilmaisee ja voi ilmaista muutakin kuin tunteita, vaikka tanssista puhutaan usein tunteiden ilmaisuna (Klemola 1990). Koreografiaprosessi voi olla teatterilähtöinenkin (Korhola 2005), vaikka tanssin sukulaistaidelajeiksi voidaan mainita ennen kaikkea musiikki ja kuvataide (Karttunen 2005). Taidetanssin voisi siis todeta joiltain osin lähentyvän teatteritaidetta.

Tanssi-ilmaisu on sekä esiintyjälle että katsojalle subjektiivinen kokemus. Shwe (2008) kirjoittaa tanssi-ilmaisun merkitsevän eri asioita eri ihmisille: ilmaisu voi syntyä musiikin tai tanssitekniikan avulla, esittämällä tiettyä roolihahmoa tai joskus yksinkertaisesti tanssijan vaihtaessa asentoaan tai ilmettään. Preston-Dunlopin (1978) mukaan tanssi-ilmaisun osatekijät ovat keho, tila, dynamiikka, suhteet ja toiminta. Kun

nämä kaikki osatekijät linkittyvät ja toimivat yhdessä, syntyy tanssia. Lisäksi Preston-Dunlop kiteyttää tanssin dynaamiseksi kehonliikkeiden yhteydeksi tilassa ja ajassa. (Taponen 1984, 57, 68.) Hyvä keino hahmottaa koreografin haluama ilmaisutyyli on seurata niin sanotusti ulkopuolelta koreografin liikettä ja puhetta (Shwe 2008).

Tanssin ei kuitenkaan tarvitse ponnistelemalla ilmaista mitään. Alitajuntamme ja tietoisuutemme kuvia ei tarvitse hakemalla hakea tai käyttää tanssin keinoin. (Cunningham 1991a.) Myös Preston-Dunlop (1998, 10 - 11) on kirjoittanut samankaltaisesti siitä, että kaikki koreografit eivät halua kommunikoida. Ongelma kuitenkin on Preston-Dunlopin mukaan se, kun esitys annetaan yleisölle, oletetaan kommunikaation olevan läsnä. Tanssissa on viesti, vaikka asia kiellettäisiin. Tanssijat vievät viestin katsojille liikkeillä, joissa on koodeja, estetiikkaa ja teatraalisuutta.

3.2 Liikeilmaisus

Nykytanssin liikekieli voi olla abstraktia (Hämäläinen 1999, 36). Abstrakti tyyli on vaikeaa tulkita, jos katsoja odottaa draamallista ja konkreettista ilmaisutapaa (Karttunen 2005). Täten voisi ajatella, että katsoja joutuu tukeutumaan omaan kokemusmaailmaansa tulkitessaan abstraktia liikeilmaisua, jolla koreografi haluaa tuoda katsojalle sanoman esille.

Tanssiteoksen on pohjaututtava kehon liikkeen ilmaisuvoimaan, jotta sitä voidaan kutsua tanssiksi. Tanssi voi olla klassista tai modernia liikekieltä tai se voi luoda oman liikekielensä. Olennaisin osa on se, että kehon liikkeiden avulla pyritään tuomaan tanssin sanoma esille. (Klemola 1990.) Nicolais'n (1971) mukaan tanssi ei ole taidetta tunnepitoisesti vaan liikkeellisesti. Liike näyttölee tanssissa pääosaa. Aika, tila ja muoto ovat dynaamisessa vuorovaikutuksessa keskenään. (Hämäläinen 1999, 41.) Myös Doris Humphrey (1991) on sitä mieltä, että liike on tanssin pääsisältö. Lisäksi hän mainitsee, että tanssin täytyy olla koko ajan liikkeessä eikä se saa pysähtyä asentoihin. Samoilla linjoilla on myös Karttunen (2005), joka mainitsee tulkinnan ilmaisukeinoista tärkeimmän olevan tanssiliikkeen. Voisi siis todeta liikeilmaisusta puhuttaessa liikkeen olevan pääasia tanssiteoksissa. Tanssija viestittää sanoman liikkeellisesti katsojille. Liike on esittäjän tunteen ilmaisua silloin, kun tekemisen lähtökohtana on ilmaisutanssi-

idea; tanssin elementit määräävät esittäjän inhimillistä tunteen ilmaisua (Kitti 2005). Tosin Tero Saarisen Hunt -koreografiassa tanssin voi pysäyttää ja jakaa liikkumattomiksi kuviksi, vaikka teos on kiinteä kokonaisuus. Tanssin kuvallisuus on erilaista kuin muissa taiteissa; kuvallisuus ei ole liikkumatonta, kuten esimerkiksi valokuvassa. Lisäksi tanssi tapahtuu reaaliajassa. (Tihinen 2003.)

Tanssiliikkeiden sarja on kuin sanoista muodostuva lause. Yksittäiset sanat ja liikkeet eivät siis tarkoita mitään. Ihminen käyttää samankaltaisia liikkeitä työskennellessään ja tanssiessaan, mutta tanssilla on omat rytmensä ja muotonsa, jotka muodostavat tanssille oman elämän. Lisäksi liikkeiden avulla tanssi voi lyhyesti kertoa paljon enemmän kuin monta sivua verbaalista kuvailua. (Laban 1988, 87.) Ahlqvist ja Koskela (2001, 15) määrittelevät ilmaisun voimistelun saralla samankaltaisesti kuin Laban. Heidän mielestään voidaan puhua ilmaisusta, kun voimistelija sisäistää liikkeen, liikkeen eri osien aiheuttaman tunteen sekä sommittelun tasot, suunnat ja sijoittumisen tilaan ja uskaltaa heittäytyä nauttimaan elämyksellisestä liikunnasta. Ilmaisun ei siis tarvitse olla lähtöisin esittäjän omista tunteista vaan liikkeen sisäistämisestä, jota voi kuvailla liikkeen hyväksi esittämiseksi (Kitti 2005).

Tanssin liikkeistö voi olla abstraktia, tyyliteltyä tai arkipäivään viittaavaa. Liike voi saada alkunsa muun muassa tunteista, mielikuvista tai sattumasta. Liike muuttuu tanssiksi, kun liikkeellä on esteettinen merkitys esiintyjälle ja yleisölle. Uusien tanssisuuntauksien koreografit kehittävät oman liikeseanaston, sillä koreografi luo liikekielen teoksen ilmaisun pohjalta. Valmista sanastoa ei ole, kuten esimerkiksi baletissa. (Hämäläisen 1999, 36 – 37.) Saman koreografian teoksissa saattaa kuitenkin olla samankaltaista liikekieltä, tekijälle ominaista liikkeistöä (Korhola 2005).

Preston-Dunlop (1998, 50 – 51) puhuu esteettisestä tuntemisesta (aesthetic feeling-state), jota ei tule sekoittaa hedoniseen tuntemiseen (hedonic feeling). Tanssijan tunteet nousevat vahvasti esiin (feeling states) liikkeen kautta, jota hän tekee. Muun muassa rytmin, muodon, tilan ja ajan suhteet vievät tanssijan mukanaan; sekä tanssi että tanssija yhdistyvät esteettisen tuntemuksen kautta. Preston-Dunlopiä tulkiten varsinainen liikeilmaisu syntyy juuri tällöin.

3.3 Tanssi-ilmaisun määrittelymisen vaikeus

Oikeastaan vain länsimaissa tanssi on irrallinen ilmiö, vaikka määrittelyä on tehty omana kokonaisuutenaan. Tanssi on tiiviisti yhteydessä muihin kulttuuri-ilmiöihin; kannattaako kulttuurista riippumaton määrittely yleensäkin? (Hoppu 2003.) Koska tanssi elää hetkessä, sitä ei voi käsitteellistää tai määritellä sanoin. Esitystilanne on aina subjektiivinen. Tanssille täytyy antaa kuitenkin käsitteitä, sillä se on edellytys tanssitaiteen kehittymiselle: työ ja ajattelu jäsentyvät. Käsitteet ovat olleet lähinnä tanssikriitikkojen ja -teoreetikkojen varassa. Tanssitaiteilijoiden alkaessa puhua ja määritellä töitään tanssista kirjoittavat saavat käyttöönsä lisää tietoa sekä mahdollisesti ymmärrys tanssin eri tyyleistä lisääntyy. Käsitteellistämisen ja määrittelyn tekee vaikeaksi se, että tanssi syntyy tiedostamattomassa. Kehon ilmaisu oli jo läsnä ennen kuin opimme puhumaan. (Pentti 2005.) Tanssilla voi olla samoja piirteitä muiden taidealojen kanssa, mutta siinä on läsnä myös ainutlaatuisuus. Tanssin oma identiteetti muodostuu siitä, että sen merkitystä ei voi perustella yleishyödyllisistä lähtökohdista. Taiteelle ei ole löydettävissä perimmäistä syytä. (Kitti 2005.)

Cantellin (2003, 37 – 38) tutkimuksen mukaan nykytanssiyleisöstä Tanssiareena 2000-festivaaleilla 53 % oli epävarmoja tai eri mieltä väitteestä, että nykytanssi avautuu helposti katsojille. Kuitenkin 80 % vastaajista oli kiinnostunut nykytanssin sisällöistä, muun muassa tanssi-ilmaisusta. Lisäksi tanssin esitys- ja katsojamäärät ovat lisääntyneet Suomessa koko ajan 1990-luvulta lähtien (Suhonen 2005). Johtopäätöksenä on se, että tanssi-ilmaisu kiinnostaa, vaikka sen sisältö jääkin välillä epäselväksi. Voiko tämä olla tarkoituskin joissain teoksissa? Vai pitäisikö tanssin ja tanssi-ilmaisun käsitteellistämistä jatkaa niin pitkälle, että nykytanssi avautuisi kaikille.

Tanssi-ilmaisussa yleensä on tapahtunut muutoksia postmodernilla ajanjaksolla; muutos koskee myös nykytanssin kehittymistä. Moderni tanssi alkoi heräillä Suomessa 1960-luvulla (Hoppu 2003). Baletti on kuitenkin hallinnut taidetanssin käsittämistä. Ennen modernin tanssin, nykytanssin, nousua tanssi-ilmaisu perustui esteettiseen traditioon, mihin vaikutti vahvasti baletti. Tanssi kommunikoi symbolien ja mimiikan avulla, ja tanssiteokset olivat kerronnallisia. Vaikka modernin tanssin irtiottoa baletista alkoi

tapahtua, se ei ollut 2000-luvulta tarkasteltaessa niin perusteellista kuin modernin tanssijoiden habitus antoi ymmärtää. Tanssijoiden liikkumisen tapa viittasi vieläkin baletin maailmaan, vaikka teosten aiheet saattoivat olla ”nykypäivää”. (Monni 2005.)

Realistisesta liikkeestä tuli lähtökohta moderniin tanssiin 1960-luvulla. Sisäinen alkukantaisuus antoi tanssille pohjaa. Myös 2000-luvun näkökulmasta tarkasteltuna modernin tanssin liikkeistön tuominen klassiseen tanssiin oli uusi lähestymistapa 1960-luvulla Suomessa. (Vainio 2005.) Vasta 1960 – 70-luvuilla amerikkalainen postmoderni tanssi irtautui orientaatioidensa takia tanssiesteettisestä lähestymistavasta. Liikemuoto ei ollutkaan enää tärkein tekijä, vaan tanssija keskittyi liikkeessä olevaan kehoon ja kinesteettiseen kokemukseen sekä merkitykseen. Tanssija laskeutui luonnolliseen kehoonsa oman kehollisen kokemuksensa sekä yhteisötodellisuutensa keskelle. Koreografioissa alettiin käyttää oman elinpiirin materiaalia. Homogeenisen näkökulman muututtua heterogeeniseksi tanssin eri ilmiöt alkoivat todentaa omia taiteellisia pyrkimyksiään. 1900-luvun filosofia ja yhteiskuntapoliittinen ajattelu vaikuttivat tanssi-ilmaisun muutoksiin. (Monni 2005.)

Kehollinen tietoisuus ja tämänhetkisyuden työstäminen nousivat uusissa tanssiorientaatioissa tavoitteiksi. Tällöin myös taito on enemmän kehon tietoisuutta kuin kehollista hallintaa, jolloin korkeatasoinen taito ei ole riippuvaista esimerkiksi nuoruudesta ja notkeudesta. Lisäksi virtuoositaito ja narratiivisuus eivät tehneet teoksesta ymmärrettävää vaan koreografian puhuttelevuus, muun muassa kontekstuaalisuus ja kinesteettiset merkitykset. Eurooppalainen nykytanssi on sekoitus erilaisia tanssiorientaatioita. Muutosprosessi tanssiesteettisestä traditiosta koreografian uusiin tapoihin ei ole tapahtunut hetkessä. Haasteista huolimatta koreografian ja tanssijan näkökulmasta on ilmennyt kiinnostavia ratkaisuja. (Monni 2005.) Lisäksi baletin ja nykytanssin väliset ristiriidat näyttivät 1990-luvulla vähentyneen (Sarje 1999, 218). Myös samalla vuosikymmenellä tanssitaide nousi hyväksytyksi taidemuodoksi muiden rinnalle (Hoppu 2003). Muun muassa Monnia ja Hoppua tulkiten voisi ajatella, että tanssi-ilmaisua on vaikea määritellä myös sen kehittymisen ja erilaisten suuntausten vuoksi.

4 ILMAISUTAVAT JA LIIKEILMAISUN OPETTAMINEN TANSSIKOULUTUKSESSA

4.1 Ilmaisutapojen kehittyminen

Liike on luonnollinen tapa viestiä. Lapsi oppii ilmaisemaan itseään ensin liikkeen avulla, koska liikeilmaisu sallii paremmin ideoiden ja mielikuvituksen ilmaisemisen kuin sanojen käyttö. (Koff 2005.) Pienet käsien, olkapäiden ja kasvojen liikkeet ovat ensimmäisiä tapoja, joiden avulla lapsi saa haluamansa ja ilmaisee tunteitaan. Nämä eleet säilyvät koko iän ja ne paljastuvat vanhempana muun muassa kasvoissa olevina juonteina. (Bruce 1966, 7.) Kehittyessään lapsi oppii ennen puhumista tutkimaan ympäristöään liikkeen avulla. Hatara liike keskittyy esineiden ja ihmisten tarkkailuun. Kielellinen kehitys seuraa tätä vaihetta, mutta ei rajoita liikkeen merkitystä. (Koff 2005.) Pieni 3 - 4-vuotias lapsi matkii erilaisia tunteita ilmeillä ja eleillä. Lisäksi hän osaa jonkin verran hallita negatiivisia tunteitaan. Jos ilmapiiri on hyväksyvä, lapsi uskaltaa ilmaista iloa, surua, empatiaa ja pettymystä. (Sääkslahti 2008.)

Hataran liikkeen ja kielellisen kehityksen jälkeen kuvioihin tulee leikkiminen (Koff 2005). Jos lapsen täytyy purkaa ylimääräistä energiaansa, hän alkaa pomppia ja hypellä ympäriinsä. Lisäksi lapsi saa dramaattiseen liikeilmaisuunsa pontta mielikuvituksestaan ja kokemustaustastaan. Ympäristö stimuloi liikettä. (Bruce 1966, 7.) Vaiheittain lapset sitten oppivat siirtämään liikkeen avulla oppimansa taidot rauhallisempiin oppimistapoihin (Koff 2005). Lisäksi 5 - 6-vuotiaana lapsi ilmaisee tunteitaan enemmän sanojen avulla kuin toiminnan välityksellä (Sääkslahti 2008). Voi siis ajatella lasten oppivan huimasti ympärillä olevasta maailmasta liikeilmaisunsa avulla. Lisäksi musiikki innostaa usein lapsia liikkumaan spontaanisti ja tiedostamatta. Lapsi vastaa erityisesti rytmiin eleellä, joka on suunnittelematon. Erityisesti synkooppirytmii stimuloi joitain lapsia liikkumaan aivan kuin teini-ikäisiäkin. (Bruce 1966, 7 - 8.)

4.2 Verbaalinen ja nonverbaalinen ilmaisu

Kieltä voi luonnehtia yhteistyön välineeksi, jonka avulla tietty yhteisö pystyy kommunikoimaan keskenään. Verbaalisella ilmaisulla on muun muassa neljä tehtävää: kulttuurievoluution käynnistäminen, kokemusten jakaminen, tiedonvälittäminen, yhteisön kasautuvan perinteen siirtäminen sukupolvelta toiselle. Yhteisön oma kieli auttaa ympäröivän todellisuuden kohtaamisessa ja sen ymmärtämisessä. (Kunelius 1998, 27.) Kuneliusta tulkiten eri kulttuureista peräisin olevat katsojat tulkitsevat eri tavoin tanssiteosta, jos siinä on käytetty verbaalista ilmaisua.

Ihmisen sosiaalinen identiteetti syntyy kielen avulla. Käyttäessään kielellisiä symboleita henkilö on sekä kuvitellun kuulijan että puhujan itsensä asemassa. Puhuja siis esittää omia ajatuksiaan paitsi vastaanottajille myös omaa esitystään kuuntelevalle toiselle minälle. Itseilmaisun välineen lisäksi kielen avulla voi myös nähdä itsensä oman kulttuurinsa silmin. Kieli saattaa siis samalla rajoittaa ilmaisua. (Kunelius 1998, 28.)

Nonverbaalisen kommunikoinnin sanotaan viittaavan ilmaisuun, jota ei voi esittää sanojen, puhutun tai kirjoitetun, avulla (Harper, Wiens & Matarazzo 1978, 3). Kommunikoidessaan ihmiset käyttävät samanaikaisesti kahta kieltä: verbaalista ja nonverbaalista. Nonverbaali ilmaisutapa tulee esille yleensä tiedostamatta ja se kertoo paremmin totuuden inhimillisestä puolesta kuin verbaali ilmaisu. Tunteet, emotiot, tarpeet ja asenteet heijastuvat kehonkielen avulla muille ihmisille. Kehonkielellinen ilmaisutapa on kenties merkittävämpi kuin verbaali ilmaisu tarkasteltaessa henkilöiden välisiä suhteita, ja sen vuoksi tämä ei-kielellinen ilmaisutapa kiinnostaa erityisesti esiintyviä taiteilijoita, kuten tanssijoita. (Wilson 2003, 85.)

Tanssi on taiteellinen laajenema, joka ilmaisee haluttua sanomaa asentojen välityksellä. Käytännössä se osoittaa lisäksi kunnioitusta sosiaalisille säännöille ja perinteille. (Wilson 2003, 119.) Tanssi on täynnä erilaisia kommunikaation symboleita. Kuitenkaan tanssi ei viesti samalla tavalla kaikille ihmisille. Katsojan tulkinta ja vastaanottavuus ovat sidoksissa hänen kulttuuriinsa ja tanssitaustansa. Lisäksi tanssittujen symbolien ymmärtämiseen vaikuttavat muun muassa tanssijan ikä ja sukupuoli. (Hanna 1979, 26.) Yksilöllisten ja sosiaalisten tehtävien lisäksi tanssi ilmaisee erilaisia tunteita vartalon

liikkeellä ja ylistää fyysistä taitoa ja kulttuuria (Wilson 2003, 123). Kun sanat eivät riitä ilmaisemaan kaikkea, eri taidemuodot tulevat avuksi. Muun muassa tanssin avulla voi purkaa turhautumista, raivoa ja iloa. Ihmisen keho kokee saman kuin mieli, mitä tanssiterapeutit käyttävät hyväkseen. Nonverbaali tutkiskelu on hyvä apu esimerkiksi trauman kokeneille ihmisille. (Levy, Fried & Leventhal 1995, 1, 3.) Tanssi onkin paljon enemmän kuin nonverbaalista viestintää yleisölle, sillä sen avulla saattaa päästä käsiksi myös omiin tunteisiin.

4.3 Liikeilmaisun opettaminen tanssikoulutuksessa

Monessa Suomen tanssikoulussa oppilaat suorittavat taiteen perusopetuksen yleistä ja laajaa oppimäärää. Opetushallitus (2005) on määritellyt tanssitaiteen opetukselle rakenteen, tavoitteet ja keskeiset sisällöt opintokokonaisuuksittain ja ohjeet arvioinnille. Tanssin opetussuunnitelmassa mainitaan muun muassa yleisesti, että opetuksen tavoitteena on antaa elämyksiä, saada oppilas kokemaan ja ymmärtämään tanssi fyysisen toiminnan ja luovuuden sekä myös tietojen oppimisen kautta. Lisäksi opetuksen tavoitteena on johdattaa oppilas pitkäjänteisen työskentelyn piiriin sekä saada ymmärtämään toiston merkitys harjoittelussa ja oppimisessa.

Mahdollisen tanssikoulun antaman perusopetuksen jälkeen tanssia voi opiskella eri oppilaitoksissa. Koulutusta antavat Suomessa esimerkiksi Teatterikorkeakoulu sekä Turun, Oulun ja Kuopion ammattikorkeakoulut. Lisäksi tanssialan perustutkinto on mahdollista suorittaa muun muassa Tampereen konservatoriossa. (Danceinfo: opiskelu 2009.) Ammatillisen koulutuksen opetussuunnitelman perusteiden mukaan tanssijan tutkintoon kuuluu ilmaisuaineiden suorituksia, joissa opiskellaan erilaisten tanssi- ja teatteri-ilmaisun keinoja. Lisäksi opiskelijan tulee hallita luovan prosessin erilaisia työtapoja ja taiteidenvälistä yhteistyötä. Opiskelija on myös tietoinen kurssien jälkeen omista kyvyistään ja kehittää laaja-alaisesti taiteellista näkemystään.

Tanssinopettajaopiskelijoille on ilmaisutaidon kurssi, jonka tavoitteena on antaa opiskelijoille keinoja ohjata tanssijoita ilmaisemaan itseään ja tekemään erilaisia taiteellisia ratkaisuja. Tanssinopettajaksi opiskeleva tutustuu kurssilla näyttämöimprovisaatioon, koreografiaan ja näyttämötekniikkaan. (Opetushallitus 1996, 55 – 56, 77 – 78.) Esimerkiksi Turun taideakatemian tanssinopettajankoulutuksessa

tanssi-ilmaisunkin näkökulmasta koulutusta tulee muun muassa ammatillisissa aine- ja produktio-opinnoissa (Opinto-opas 2009 – 2013).

Tanssikoulutus koostuu muun muassa vartalon notkeuden ja fyysisen kunnon kehittamisestä; koulutukseen sisältyy myös elekielen ja ilmaisun harjoittelua (Kekäläinen 2005; Wilson 2003, 119). Tanssinopettajan täytyy tehdä valinta, miten hän opettaa. Haluaako hän tanssijan olevan strukturoitu persoona, joka ei ilmaise tunteitaan, vai salliiko hän tanssijan spontaanin ilmaisun? (Preston-Dunlop 1980, 171.) Toisin sanoen opettaja päättää, haluaako hän tanssijan ilmaisevan ennalta määrättyjä tunteita vai saako tanssija ilmaista omalla tavallaan liikettä. Tällä hetkellä liikeilmaisun opettamisessa käytetään apuna erilaisia prosesseja: sattuman ja spontaanisuuden sekä liikkeillä kokeilun harjoitteet, mielikuvituksen kehittäminen, kontakti-improvisaatioharjoitukset, taiteiden välisyys, oman itsensä löytäminen ja lavarentouden harjoittelu.

Tanssipedagogit ja ammattilaiset ovat palanneet tanssin ilmaisutehtävän juurille. Tanssia kuvaa hyvin sen luonnollisuus ja vaistonvaraisuus sekä elämän rytmeihin liittyvät tavat liikkua ajassa ja tilassa. Cunningham on luonut tämänhetkiselle nykytanssille suunnan, joka nojaa vahvasti sattumaan ja spontaanisuuteen. Toinen merkittävä nimi nykytanssin saralla on Graham, joka uskoo liikkeellä kokeiluun. (Murtorinne 1994.) Myös tanssijoiden kokonaisilmaisu kehittyy, kun annetaan tilaa spontaanille ilmaisulle ja kokeilulle.

Tanssi ilmaisee aina jotain tanssijasta, vaikka tanssinopettaja olisi stimuloinut, ohjannut tai neuvonut tanssijaa (Bruce 1966, 24). Tanssinopettaja voi kuitenkin kehittää tanssijan ilmaisutaitoa ja liikekieltä tietyin keinoin. Mielikuvitus mielletään usein samaksi kuin artistinen taito; ajatellaan, että jos henkilö on lahjakas joissain taidemuodoissa, hänellä on hyvä mielikuvitus. Itse asiassa jokainen omaa mielikuvituksen, mutta sitä täytyy vain kehittää. Parhaiten se onnistuu harjoittelemalla ilman kilpailutilanteita, vertailua ja negatiivista kritiikkiä. Hawkins (1964) määrittelee kolme tapaa, joilla voi kehittää tanssijan luovuutta ja mielikuvitusta. Näitä ovat tutkiskelu, improvisaatio ja sommitelma. Tutkiskelu on tärkeää aina aloittelijasta ammattilaiseen. Prosessi käsittää ajattelun, kuvittelun, tuntemisen ja vastaamisen; tanssijan aistit kehittyvät. Improvisaation avulla taas yksilö voi oppia jotain uutta itsestään, mitä ei ole muilla

tanssitunneilla huomannut. Kun nämä itseohjatut kokemukset saavat muodon, syntyy sommitelma. Tämä taas tuo ilmi tanssijan uniikin ilmaisun. (Kivinen 1977, 17- 18.)

Tanssitunti ei ole eristetty saari, sillä opiskelijat tulevat jostain ja he tuovat tunneille mukanaan aina jotain. Tanssi luo hyvät mahdollisuudet käydä dialogia itsensä ja ympäristönsä kanssa. Tätä edesauttavat positiiviset kohtaamiset tanssitunneilla. Lisäksi kinestesia on tanssissa tärkeä tekijä, jolla voidaan myös parantaa itsetuntoa ja merkityksellisyyttä elämässä. (Kauppila 2007.) Kauppilaa ja Hawkinsia voisi tulkita siten, että positiivisen ilmapiirin luonti ja oppilaan kohtelu yksilönä ovat tärkeitä huomionkohteita tanssitunneilla, joilla myös voidaan saada aikaan tanssi-ilmaisun kehittymistä.

Nonverbaalinen kommunikointi on tärkeä tekijä kontakti-improvisaatioissa; erilaiset kosketukset ja vartalon liikkeiden lukeminen on välttämätön taito. Perusajatus on jatkuva kontakti ja painonvaihtelu parin kanssa. Kontakti-improvisaatio perustuu muun muassa flow-ilmioon, vapaaseen improvisaatioon ja luonnolliseen liikkeeseen. (Kaltenbrunner 1998, 10, 167.) Kontakti-improvisaatio tapahtuu kahdenvälisenä kosketuksena, joten tanssijat jakavat konkreettisesti itsensä. Lisäksi painonsiirto tapahtuu spontaanina liikkeenä, ja tanssijan pyrkimys yksipuoliseen hallintaan romuttaa koko harjoituksen. (Monni 2004, 205.) Täten kontakti-improvisaatioharjoitteiden tuominen tanssikoulutukseen lisää merkittävästi ilmaisukehitysprosessia. Tanssijan on pakko ilmaista itseään kehonsa avulla, jotta harjoitus onnistuisi. Monni (2004, 205) kirjoittaa tanssijan tutkivan kehollisia mahdollisuuksiaan kontakti-improvisaatioissa ja reagoi kehon liikkeisiin spontaanisti ja vuorovaikutuksellisesti. Spontaanisuus aiheuttaa sen, että ennakkosuunnitelluja koreografian mielessä ei voi tehdä. Kontakti-improvisaation tuntomerkit ennalta arvaamattomat liikkeet, musiikin ajasta vapaa liike ja vapaa tilan käyttö ovat olleet uusia asioita tanssissa 1970-luvulla, jolloin ilmiö syntyi.

Opetushallituksen laatimassa Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelmassa (2005) mainitaan jokaisen tanssilajin kohdalla yhdeksi tavoitteeksi taiteellisen ilmaisun kehittäminen. Opetussuunnitelmassa kehoitetaan myös taiteiden välisyyteen, mikä myös vahvistaa oppilaan ilmaisutaitoa toisen taidelajin avulla. Tanssin ohella musiikilla, visuaalisella taiteella ja teatteri-ilmaisulla on vaikutuksia ilmaisutaitojen kehittymiseen.

Teatterikorkeakoulun yhteydessä oleva tanssitaiteen laitos painottaa koulutuksessaan tanssijan taiteellisuutta, joka tarkoittaa kykyä esiintyä. Tanssitaiteen laitoksen pitkäaikainen tanssijan työn professori Ervi Sirén on todennut esiintyjyyden kumpuavan oman itsensä löytämisestä. Hän myös toivoo, että koulutus ottaa huomioon tulevaisuudessakin tanssijan jatkuvan kehityksen. Sirénin ajatus sallii tanssijan uran jatkumisen, vaikka fyysinen tekniikka olisikin jo menettänyt parhaan suorituskykynsä. (Ahonen 2008.) Tästä hyvänä esimerkkinä on Jorma Uotinen: 60-vuotias tanssija kerää suuret määrät katsojia ilmaisuvoimansa takia. Harjoitusten käsitteellistäminen yleensä on saanut kritiikkiä. Tanssikoulutus painottaa kinesteettisten tuntemusten (sensations) observointiin ja käyttää fysiologisia sekä dynaamisten elementtien termejä kuvaamaan näitä. Sisäisiä tunteita (feelings) ei käytetä käsitteisiin. Tunteiden (feelings) ulottuvuus on kuitenkin tärkeää, sillä ne mahdollistavat pääsyn sisimpäämme ja täten luovuuden syntymisen. (Hämäläinen 2007.)

Teatterikorkeakoulun rehtori Paula Tuovisen mukaan rentoutta voi opettaa ja opetella. Lavalla olevan tanssijan rentous on karisman takana. Hän jakaa esiintymisen tekniikan kolmeen osaan: maadoitukseen (lattiataason hyväksikäyttö), siihen perustuvaan painonsiirtoon ja kehon linjaukseen. Kun tanssija löytää nämä keskeiset asiat, hän voi alkaa käyttää tanssiessaan ilmaisua. Tuovinen lisää esiintyjyyden opettelemisen olevan tiukkaa harjoittelua; keho ei saa kangistua tiettyihin kaavoihin. (Ahonen 2008.) Urautumisen voi huomata esimerkiksi improvisaation avulla. Tanssija alkaa helposti toistaa samaa liikelaatua ja -kieltä, jos hänen kehonsa ei ole herkkä sille, mitä hän tekee. Myös Saarisen oma tekniikka keskittyy kehotietoisuuteen, kehon painoon, liikkeen suuntaamiseen ja fokusointiin, jolloin tanssija pystyy saavuttamaan yleisherjän tilan maksimoiden liikevaliteettinsa ja psyykkisen kapasiteettinsa (Saarinen 2005).

5 LABANIN LIIKEANALYYSI

Käsittelen seuraavassa luvussa Rudolf Labanin liikeanalyysiä, sillä sen katsotaan olevan yksi merkittävimmistä tanssiteorioista (Sarje 1994, 57). Labanin liikeanalyysiä käytetään muun muassa tanssi-ilmaisun apuna niin harjoittelussa kuin tulkinassakin. Liikeanalyysissä tarkastellaan tanssijan kehoa, tilaa ja dynaamista energiaa. Nämä kolme tekijää ovat käytännössä aina sidosteisia toisiinsa, mutta teoriassa ne voidaan erottaa toisistaan. (Anttila 1994, 27.) Cohenin (1983) mielestä modernin tanssin hahmottaminen ja käsitteellistäminen ovat lisänneet tanssin ilmaisukykyä, mikä on kehittynyt Labanin teorian ansiosta (Sarje 1994, 57).

5.1 Tilan fyysiset ominaisuudet ja tanssijan kehon muoto

Kaikki liikkeet syntyvät, kun tanssija muuttaa asentojaan tilassa. Liikkeellä on toisin sanoen aina alku- ja päätepiste tilassa. Tilaa voidaan kutsua kinesfääriksi, kun liike on nonlokomotorista tai lokomotorista liikettä. (Anttila 1994, 27 – 28.) Edellisessä liikkeessä keho ei siirrä painopistettään kinesfäärissä, jälkimmäisessä liikkeessä keho siirtyy tilassa ja kinesfääri kulkee mukana. Lisäksi liike voi olla tilassa vertikaalista, horisontaalista tai sagittaalista. Perussuuntia tilassa kehon keskustasta katsottuna ovat ylös-alas, oikealle-vasemmalle ja eteen-taakse. (Anttila 1994, 27 - 28; Preston-Dunlop 1998, 123 – 124.) Humphreyllä ja Cunninghamilla on keskenään eriävät mielipiteet tilasta. Humphrey (1959, 49 - 96) pitää esitystilaa näyttämönä, jolloin katsojat seuraavat tanssia vain yhdestä suunnasta. Cunninghamin (1991b, 18) mielestä tanssia voi taas katsoa mistä suunnasta tahansa. Lisäksi hänen mielestään yleisön pitäisi löytää toinen tapa katsoa tanssia. Toisin sanoen hänen mukaansa pitäisi luopua ajatuksesta teatterin pysyvistä tilasta, johon katsojat ja tanssijat ovat sidottuja tiettyyn suhteeseen. Myös Preston-Dunlopin (1998, 3) mukaan tanssi mielletään edelleen teatteriin. Ainakin nykytanssia ajatellen voisi sanoa, että katsojat ovat ikään kuin pakotettuja luopumaan teatteritiloista, sillä nykytanssia esitetään myös arkisissa paikoissa. Tilan tärkeyttä kuvaa Preston-Dunlopin (1998, 3) ajatus siitä, että tila voi tappa tai luoda tanssin.

Jos liike suuntautuu ylävartalosta kohti uloimpia kehonosia, sen sanotaan olevan keskustalähtöistä. Ihmisen napaa voisi pitää vartalon keskustana. Jos liike taas tulee takaisin kohti keskustaa esimerkiksi jaloista tai käsistä, liikkeen sanotaan olevan periferiasta lähtöisin olevaa. Liike on sitä joustavampaa, mitä lähempää keskustaa se lähtee sekä mitä lähempänä kehon uloimmat jäsenet ovat tanssijan keskustasta. Suoruus saadaan aikaan, kun raajat ovat levittäytyneet mahdollisimman kauas keskustasta. Lisäksi joustavuus alistuu suorille liikelaaduille. (Newlove 1993, 53.)

Labanin liikeanalyysin mukaan kehon käytössä kiinnitetään huomiota kehon osiin ja niiden suhteisiin toisiinsa sekä kehon muotoon ja toimintaan. Kehon muoto tilassa voi olla yksiulotteista, kaksiulotteista tai kolmiulotteista. Yksiulotteinen keho on pitkä ja nuolimainen sekä laajuudeltaan suuri. Kaksiulotteista kehoa voi kuvaila leveäksi ja kehon jäsenet suuntautuvat eri suuntiin. Laajuus on myös kaksiulotteisuudessa suuri, mutta seinämäinen verrattuna yksiulotteiseen muotoon. Kolmiulotteinen muoto on pallomainen; tanssijan kehon jäsenet lähestyvät toisiaan ja kehon laajuus pienenee. (Anttila 1994, 27, 29.) Keho yksin ja muiden kanssa synnyttää muotoja. Positiivinen muoto tai tila on kosketeltavaa, joka vie tietyn määrän tilaa. Negatiivinen tila jää tanssijoiden positiivisten muotojen väliin. Kun positiivisten muotojen asentoja vaihdetaan, myös negatiivinen tila muuttuu (Blomin & Chaplinin 1982, 41 – 42.) Eli tanssijan asento muodostaa positiivisen tilan tai muodon, ja negatiivisen tilan luontiin tarvitaan vähintään kaksi tanssijaa. Näitä tiloja voi tarkastella sekä yleisen tilan että tanssijan kinesfäärin näkökulmasta (Hämäläinen 1999, 86).

5.2 Liiketekijät

Liikelaadut antavat liikkeelle luonteen, värin ja sisällön. Lisäksi liikelaatujen hallinta on monipuolisten liikekokemusten ja liikeilmaisun edellytys. Liikelaadut ilmaisevat inhimillisen toiminnan eri puolia sekä herättävät erilaisia tunteita, mielikuvia ja aistimuksia. (Anttilan 1994, 29.) Modernin tanssin työtapojen ja liikekokeilujen kehittäjä Laban piti tärkeänä tanssijan kouluttamista persoonana; tekniikka ei ollut tärkeintä (Viitala 1998, 33). Tanssitaiteilija Tuovinen on myös todennut, että tanssijan keskittyessä vain tekniikkaan ei voi puhua varsinaisesta esittämisestä, ilmaisusta (Ahonen 2008). Labanin oppiin kuuluu, että tanssija tuntee kehonsa ja sen

mahdollisuudet, jolloin tämä pystyy löytämään oman tapansa ilmaista itseään kommunikoidakseen kehonsa kielellä. Harjoituksissa on tavoitteena oppia käyttämään eri liikelaatuja mahdollisimman laajasti, jolloin muun muassa liikkeen sanoma menee paremmin perille. (Viitala 1998, 33.) Liiketekijöiksi Labanin opin mukaan on muodostunut virtaus, tila, aika ja voima, joita muuntelemalla voi muodostaa kaikki erilaiset liikelaadut (Anttila 1994, 29).

5.2.1 Virtaus

Liike lähtee niin sanotusti käyntiin virtauksen voimasta; virtaus on liikkeen perusvoima (Anttila 1994, 31). Jatkuvalle ja keskeytymättömälle liikesarjalle on virtaava laatu. Virtaus on selvintä silloin, kun liike siirtyy ruumiinosasta toiseen; koko vartalo liikkuu samanaikaisesti. Vastakohtana liikkeen virtaukselle ovat äkkinäiset pysähdykset ja aloitukset, jotka muokkaavat liikkeestä nytkähtelevän. Virtaavan liikkeen ei välttämättä tarvitse olla soljuvaa ja pehmeää. Stakkaattomainen nytkähtelevä liike voi myös jatkuvana olla virtaavaa. (Newlove 1993, 46.)

Liike voi olla jatkuvaa ja virtaavaa esimerkiksi ylävartalon aaltomaisissa liikkeissä: liike lähtee polvista ja suuntautuu lantion sekä rinnan kautta olkapäihin ja päähän. Virtauksen onnistumisessa on tärkeää kehon vierekkäisten osien yhteistyö. (Newlove 1993, 46.) Labanin liikeanalyysi näyttäisi olevan ainakin virtauksen osalta käyttökelpoinen myös muissa tanssilajeissa kuin nykytanssissa, sillä myös street-tanssi käyttää kyseistä virtausta hyväkseen; katutanssille ominaista on koko kehon läpi kulkevat matoliikkeet ja yhtäaikainen kehonkäyttö.

Virtaus voidaan jakaa sidottuun virtaukseen (bound flow) ja vapaaseen virtaukseen (free flow). Edellisessä ideana on varovainen lähestymistapa ja jälkimmäisessä luottavainen lähestymistapa liikkeisiin. Tanssija pystyy pysäyttämään sidotun virtaavan liikkeen hetkellä minä hyvänsä, mihin syynä voi olla virheen välttäminen, mielenmuutos tai tarve pysäyttää muuten liike. Virtaus ei kuitenkaan lopu, vaikka liike pysähtyy hetkeksi spatiaalisesti. Jatkuvuuden tuntu säilyy paussista huolimatta. Vapaata virtausta on vaikea pysäyttää kesken liikkeen. Tanssija ei täten odota virheitä tai niihin sopeutumista. Liikkeen tekijä on mukana ”koko sydäimestään”. Kaikki liikevirtaukset

eivät kuitenkaan ole varovaisia tai luottavaisia. Tällöin puhutaan rutinoituneesta liikevirtauksesta, jossa tunteet eivät näyttele pääosaa. (Newlove 1993, 48 – 49.) Vapaata virtausta voisi kutsua ylivirtaukseksi, joka voi menettää kontrollin (Preston-Dunlop 1998, 103). Newlovea ja Preston-Dunlopiä tulkiten: jotta liike-ilmaisu olisi tasokasta, tanssijan olisi hyvä päästä vapaan virtauksen vietäväksi, jolloin liikkeisiin tulee tunnetta mukaan. Kuitenkin hyvään ilmaisuun kuuluu myös tanssijan herkkyyks niin lavalla tapahtuvaan kuin omaan suoritukseensa. Herää subjektiivinen kysymys, pitäisikö tanssijan sopeutua molempiin virtaustapoihin. Hämäläinen (1999, 141) sen sijaan ei tutkinut erikseen virtausta tarkastellessaan koreografian opetus- ja oppimisprosesseja oppilaidensa kanssa. Tästä voisi päätellä, että virtaus tulee muiden elementtien (tila, aika, voima) ohella näkyviin. Kolmen elementin kehittyessä myös virtaus kokonaisuudessaan kehittyy.

5.2.2 Tila

Miten tanssijat käyttävät tilaa? Toisaalta tanssijoiden liikkeet ovat suoraa ja lineaarisia, toisaalta taas joustavia ja taipuisia. Liikkeiden jatkumo noudattelee luonnollisia liikkeitä, kaaria ja taivutuksia, joita käytetään arkipäivänäkin. Kun puhutaan tilasta dynaamisena liiketekijänä, olennaisinta on liikkujan tilallinen intentio; liikkujan asenne tilaan määrää ilmaisun tason (Anttila 1994, 30). Tilaa dynaamisena liiketekijänä ei saa sekoittaa tilan fyysisiin ominaisuuksiin, sillä ne ovat eri asioita. Tanssijan tulee kuitenkin ymmärtää tilan fyysiset ominaisuudet, jotta hän pystyy käyttämään tilaa dynaamisesti (Anttila 1994, 30).

Tilan dynaamisen käytön voi jakaa suoraan ja epäsuoraan liikkeeseen. Suoraa liikettä voisi kuvailla nuolen kaltaiseksi matkustukseksi suoraan kohteen luo. Huomiota ei kiinnitetä itse matkustustapaan vaan kohteen luo saapumiseen. Tilan käyttö on ekonomista ja rajattua. (Newlove 1993, 53.) Esimerkiksi tanssija liikkuu nopeasti parinsa luo suorittaakseen koreografian määräämän nostoliikkeen. Ajoitus täytyy olla oikea, eikä tilassa välttämättä ehdi liikkua ylimääräisiä liikkeitä. Epäsuorassa liikkeessä joustavuus ja plastisuus sallivat tilankäytön (Newlove 1993, 53). Tällöin tilaa voidaan käyttää nautiskellen (Anttila 1994, 30). Tanssija voi siis liikkua tilassa rauhallisesti ja käyttää koko lavaa hyväkseen; tässä tapauksessa päähuomio kiinnitetään tilan käyttöön,

niin sanotusti matkustamiseen. Preston-Dunlop (1998, 122) mukaan on tanssijoita, jotka eivät ole tietoisia omasta vallastaan hallita tilankäyttöä. Hänen mukaansa on ero tuntea (feel) oma tanssinsa kuin tuntea itsensä tanssimassa tilassa ja tilan kanssa. Tämä ero tulisi löytää.

5.2.3 Aika

Yksinkertaisesti voisi todeta jokaisen liikkeen tapahtuvan ajassa ja jokaisella liikkeellä olevan tietty kesto. Kuitenkaan ajalla ei pitäisi pelkästään mitata liikkeen kestoa. Tanssija ja aika ovat subjektiivisessa suhteessa. (Anttila 1994, 30.) Subjektiivisuutta kuvaa muun muassa se, että jos tanssija liikkuu todella hitaasti ikään kuin antautuen ajalle, katsoja voi saada unenmukaisen vaikutelman tanssista. Ajan kesto voidaan jakaa sykkeeseen, rytmiin, tempoon tai liikkeen keston (Hämäläinen 1999, 88).

Aika voidaan jakaa liikkeissä metriseen ja rytmiseen. Aika on metristä, kun sitä ohjailtaan ulkopäin. Esimerkiksi musiikki voi säädellä liikkeitä. Ajanjakoa voi kutsua rytmiseksi, kun liikettä ohjaa sen oma rytmi. (Anttila 1994, 30; Newlove 1993, 58.) Tanssijat ovat myös tottuneet laskemaan musiikkia parantaakseen esimerkiksi musikaalisuuttaan ja tämä kategorisoidaankin metriseen rytmiin (Preston-Dunlop 1998, 101). Jalat saattavat seurata musiikkia metrisesti ja ylävartalo rytmisesti. Esiintyjän tulisikin pystyä hallitsemaan molemmat ajankäytöt; tanssissa käytetään paljon yhtäaikaista variaatioita ajankäytöstä. (Newlove 1993, 58.) Tanssissa aika on kiinteästi yhteydessä musiikkiin (Häyrynen 2008). Liikkeen kesto voi olla sidoksissa musiikkiin tai esimerkiksi hengitysrytmiin. Koreografin tapa mitata kestoa määrittelee teoksen ominaispiirteet. (Hämäläisen 1999, 89.) Ikuisuusksymyksenä onkin, kuuluuko tanssi-ilmaisun seurata täsmällisesti teoksessa käytettävän musiikin muotoja ja rytmiä vai voiko se kulkea omaa polkuaan musiikista välittämättä.

Ajankäyttö on myös kiinteästi sidoksissa energian purkautumistapaan. Voima voi purkautua muun muassa rytmikkäästi (äkillinen liike), tasaisesti (hidas liike) tai sykäteisesti (pehmeäksenttinen liike). Voiman purkautuminen voi myös tapahtua aksenttina liikkeen alussa tai lopussa. Ensin mainittu tapahtuu impulsiivisen liikkeen aikana ja jälkimmäinen jännitteisen liikkeen aikana. (Anttila 1994, 30.)

Rytmit ja dynamiikat ovat hankalia keskustelun aiheita, joita on vaikea ilmaista sanoin. Tämä johtuu siitä, että liikkeen aspektit ovat koettuja eivätkä niinkään ajateltuja ideoita. (Preston-Dunlop 1998, 101.)

5.2.4 Voima

Liikeilmaisuus vitalisoituu, kun tanssija osaa käyttää voimaa tietoisesti halliten ja monipuolisesti. Energian vapauttamisen laatu määrittelee liikkeen voimanvaihtelun. Määrällistä voimanvaihtelua voi kuvailla sanaparilla vähän-paljon. Kyseinen sanapari antaa liikkeelle ominaisuuksia kuten kevyt, ilmava, voimakas, luja, raskas, veltto. Energian purkautumista voidaan tarkastella myös tutkimalla tapoja: tasainen virta, rytmikäs pulssi tai heiluriliike. Hyvinä esimerkkeinä ovat klassisen baletin herkkä ja tasainen voimankäyttö, jazztanssin rytmikäs voimankäyttö ja nykytanssin heilurimaiset liikkeet. (Anttila 1994, 30.) Hämäläinen (1999, 89) lisää tarkastelunäkökulmiin vielä jännityksen ja rentouden.

Liiketekijänä voima on sidoksissa maan vetovoiman kanssa (Häyrynen 2008; Newlove 1993, 64.) Asennon pitäminen paikoillaankin vaatii voimakäyttöä maan vetovoiman takia. Esimerkkinä voi käyttää käsien pitämistä paikoillaan ojentuneina sivuille; kädet väsyvät ja lopulta maan vetovoimalle joutuu antamaan periksi. Lisäksi liikkeen laadusta riippuen (kevyt, raskas jne.) joudumme käyttämään eri voimatasoja pystyäksemme suoriutumaan liikkeistä. Myös ulkopuolinen voima voi vaikuttaa meihin, jolloin joudumme taistelemaan painovoimaa vastaan. (Newlove 1993, 64 – 65.) Tämän voi huomata, jos tanssija antaa impulssin toiselle tanssijalle: impulssin saanut osapuoli joutuu säilyttämään tasapainonsa tai vastaamaan impulssin voimaan sopivalla voimankäytöllä vastustaakseen maan vetovoimaa. Muun muassa Humphrey (1959) on tutkinut, miten painovoima vaikuttaa voimankäyttöön ja miten sitä voi käyttää hyväksi.

5.2.5 Liiketekijöiden yhdistäminen

Liiketekijöitä yhdistelemällä systemaattisesti kokeillen liikelaatujen tuottaminen rikastuu, mikä myös vaikuttaa ilmaisuun. Kahden liiketekijän yhdistely on

yksinkertaisinta. Esimerkiksi voimaa ja aikaa voi yhdistellä, jolloin syntyy muun muassa voimakas ja hidaskäyttö. Kun kolmea liiketekijää yhdistellään, syntyy perusliikelaatuja. Esimerkiksi perusliikelaadusta voi ottaa leijailevan liikkeen, jolloin liike on kevyt, hidaskäyttö ja epäsuora. Kolmea liiketekijää voi yhdistellä kuitenkin rajattomasti. Tämän takia kaikille perusliikelaaduille ei edes löydy sanallista ilmaisua. Yksilöllisen liikeilmaisun pohja syntyy eri liiketekijöiden keskinäisistä suhteista. (Anttila 1994, 31.)

Tanssija käyttää hyväkseen koko ajan kaikkein yksinkertaisimmassakin tanssissa voimankäytön, tilan ja ajan luomia suhteita, vaikka katsojan mielenkiinto saattaa kohdistua vain näistä yhteen liiketekijään. Katsojan huomio saattaa kiinnittyä tanssilausekkeen aikarytmiin, toisessa teoksessa tai tanssifraasissa tilan sommitteluun tai tanssijan energian muutoksiin. Kuitenkin tanssijan pitäisi pystyä nostamaan eri osatekijöitä selvästi oikeissa kohdissaan, mikä pitää katsojan mielenkiinnon yllä. Tätä kutsutaan älykkääksi tanssimiseksi; vaikeasta koreografiasta tulee katsojille selkeä. (Denby 1991.)

Monni (2004, 79) kirjoittaa väitöskirjassaan liikkeen ymmärrettävyydestä sekä dynamiikoista, jotka vaikuttavat liikkeisiin. Monni kirjoittaa: ”...teoksessa oleva liike ei suoraan palaudu muotoillun aineen ominaisuuksiin, kuten esimerkiksi kuvatilaa tai näyttämökuvan ’kontrasteihin’ tai ’jännitteisiin’. Se ei tarkoita sitä, kuinka paljon tai miten vauhdikasta liikettä tanssikoreografiassa on, tai miten liikkuvat kehot muodostavat ’dynaamisen komposition’.” Monnin tulkinnan mukaan tanssijan tulisi olla tietoinen maailmastaan, jolloin harmonia liikkeeseen olisi mahdollista saavuttaa. Tällöin tanssijan tulkintaan ja liikekieleen vaikuttaisi myös niin sanotusti ulkopuolinen voima.

Hallitessaan liikelaadut tanssija pystyy ilmaisemaan itseään ja tanssiaan monipuolisesti. Liikelaadut ilmaisevat muun muassa inhimillistä toimintaa ja herättävät erilaisia tunteita ja aistimuksia. Esimerkiksi tanssinopettajat Labanin liikeanalyysin avulla voivat kehittää kykyään ymmärtää ja havainnoida oppilaidensa liikettä ja taten oppia käyttämään monipuolisempaa ja vivahteikkaampaa liikekieltä. (Häyrynen 2008.) Myös tanssi- ja liiketerapiassa Labanin liikeanalyysillä on suuri osa.

Labanin (1991,) sanojen mukaan tanssi ei voi olla taideteos, jos se on vain pantomiiminen kopio taiteilijan omaksumista liikkeistä ympäristöstään. Tanssitaiteilijan täytyy siis tyylitellä kokemuksensa taideteokseksi. Taideteos muuttuu täydelliseksi Labanin mukaan, kun se toimii jonkin elämäkokemuksen symbolina. Lisäksi Labanin (1980, 21, 86) mukaan tanssin syvempää merkitystä ei voi kuvailla sanoin. Asia on verrattavissa runon kääntämisenä proosaksi.

6 TANSSIJOIDEN JA KOREOGRAFIOIDEN ILMAISUTAVAT

6.1 Tanssijoiden ja koreografioiden tanssi-ilmaisu

”Tanssi on ensisijaisesti taidetta, mutta se perustuu tanssijan kehoon ja sen liikkeeseen. Siksi tanssijan fysiikka on koko ajan läsnä ilmaisussa”, kuvailee Jorma Uotinen, Suomen tunnetuin koreografi ja tanssija (Syvärinen 2009).

Preston-Dunlop (1980, 170) kysyy, onko liikkeillä jokin merkitys. Hän ottaa esimerkiksi sanan CAT (kissa): CAT on symboli, joka viittaa nelijalkaiseen eläimeen. Vaikka liikkeet ovat symboleja, niitä ei voi tulkita kuten sanoja. Esimerkiksi arabesque-liike (jalan ojennus taakse) ei yksinään tarkoita mitään, mutta se ei kuitenkaan ole tarkoitukseton. Kun liikkeet yhdistetään toisiinsa erilaisiksi kehyksiksi, voi tanssia alkaa tulkita. Murtorinne (1994) toteaa, että jokainen tanssiliike sisältää tarkoituksen ja tunteen, sillä tanssijan keho ei tunne motivoimatonta liikettä. Lisäksi tanssijan keho tulkitsee aina ihmisen käyttäytymistä. Martinin(1970) kiteyttämänä tanssija luo draamaa liikkeittensä ilmaisullisella laadulla toisin kuin näyttelijä, joka tulkitsee jo olemassa olevaa draamaa. (Murtorinne 1994.)

Aikoinaan baletilla ja pantomiimitanssilla on pyritty imitoimaan ihmisen toimintaa ja tunteita: hellillä eleillä kuvattiin rakkautta, villeillä liikkeillä vihaa ja nopealla tanssilla tuulta. Nykyään klassisissa balettiteoksissa on kyse rakkaudesta tai hyvän ja pahan taistosta. Juonibaleteissa (esimerkiksi Joutsenlampi, Prinsessa Ruusunen) repliikit saatetaan muuttaa suoraan liikkeiksi, mikä voi aiheuttaa tanssijoiden tulkinnan kliseisyyttä. Tanssijat voivat kuitenkin omilla persoonillaan ja roolitöillään tehdä vanhoista balettiklassikoista mielenkiintoisia. (Sarje 1995.) Nykytanssin tanssi-ilmaisu eroaa kuitenkin huomattavasti baletin ilmaisutavoista erottautumalla esteettisestä ja kerronnallisesta traditiosta (Monni 2005, 236 – 237).

Tanssiteosten tulkinnassa ja liikekielessä näkyvät myös sukupuolierot. Miestanssijoille ominaisia liikkeitä ovat äkilliset, urheilulliset, ylöspäin suuntautuvat liikkeet ja raajojen

laajat liikeradat. Naistanssijoille tyypillisiä liikkeitä taas ovat kauneutta, sulokkuutta ja notkeutta korostavat mallit. (Wilson 2003, 119.) Tästä seikasta ollaan luultavasti nykyään eri mieltä. Vaikka miehet ovat voimakkaampia ja nopeampia tanssijoita kuin naiset, nämä liikelaadut eivät ole enää pelkästään miesten etuoikeus. Tämä tulee hyvin ilmi esimerkiksi nykytanssissa. Naistanssijoiden ei enää välttämättä haluta tavoittelevan kauniita linjoja ja sulokkuutta, vaan nykytanssi voi olla tänä päivänä hyvinkin voimakasta ja ”rumaa”, kuten Monni (2005) on maininnut tanssiesteettisyyden muutoksesta.

6.1.1 Tanssi-ilmaisun funktiot

Tanssi-ilmaisussa on erilaisia funktioita tanssiteosten näkökulmasta. Näitä ovat muun muassa koreografin haluama tavoite teoksessaan, yhteistyö tanssintekijöiden kanssa, oman elämän ymmärtäminen ja kulttuurisidonnaisuuden huomiointi. Lisäksi arkisuuden ja ihmisyyden esiintuonti tanssin keinoin on koreografinen tanssi-ilmaisun funktio. Toisaalta tanssiteoksella halutaan herätellä katsojaa, aiheuttaa hämmennystä tai sitä ei edes haluta tehdä ymmärrettäväksi.

Teoksen teemaa ei välttämättä tuoda esiin tuottamalla fyysisesti jotain merkkikieltä. Teema on vaikuttanut koreografiaprosessin aikana mieleen siten, että lopputuloksena nähdään kieltä, jossa teema on vaikuttanut alitajunnassa liikekieleen. (Renvall 2005.) Tanssin sisältöä ei tarvitse lainata muilta taiteenaloilta; mielenkiintoisella liikkeellä on tanssillinen sisältö, joka voi luoda pohjan koko ilmaisulle. Teoksen päämääränä ei yleensä ole selkeä teema ja sen ilmaiseminen vaan tyylin laatu ja sen liikkeellinen ote. Tanssilla ei siis ole liikkeistä rakentuvaa kieltä vaan erilaisten merkitysten sekoittumista. (Kitti 2005.) Teokset voivat myös syntyä koreografin tunteista, havainnoista ja elämäkokemuksista. Lisäksi yksilön suhde ympäristöön tai yhteiskuntaan voi olla teoksen lähtökohtana. (Saarinen 2005.) Jotta tanssitaiteilijat voisivat tuoda haluamiaan tavoitteita paremmin esille teoksissaan, he ovat kehittäneet oman liikekielensä (Renvall 2005; Saarinen 2005).

Jos tanssija toistaa vain koreografin määräämät liikkeet, yleisö pettyy näkemäänsä. Tanssiesityksen tulee olla koreografin ja tanssijan yhteinen prosessi tulkinnasta:

koreografi antaa liikkeet tanssijalle ja tanssija täydentää liikkeet tulkinnallaan. On tanssijoita, jotka haluavat tulkita voimakkaasti ja toiset taas tulkitsevat minimaalisesti. Yleensä juuri tanssijoiden tulkinta vetää yleisöä katsomoon kerta toisensa jälkeen. (Sarje 1995.) Tosin myös koreografilla on paljon vaikutusvaltaa tanssijoiden tulkintaan. Koreografi toivoo usein tietynlaista eläytymistä tanssijoilta, mitä yleensä noudatetaan. Koreografilla on vastuu saada tanssija niin sanottuun paljaaseen tilaan, jolloin tanssija voi tehdä turvallisen hypyn tuntemattomaan (Saarinen 2005). Saarista tulkiten paljas tila mahdollistaa heittäytymisen ilmaisuun.

Tanssitaiteen avulla katsoja saa samaistumiskohteita ja tämä auttaa häntä itsensä ja elämänsä ymmärtämisessä. Muilla esitystaiteilla on samanlainen tehtävä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tanssiesityksen tulisi käsitellä yleisön omaa arkielämää ja tehdä se tunnistettavaksi. Lisäksi historiallis-yhteiskunnalliset olot ovat aina läsnä puhuttaessa taiteen alueella tapahtuvasta viestinnästä. Teos tehdään enemmän tai vähemmän tietoisesti sopimaan katsojan odotushorisonttiin, johon vaikuttaa esimerkiksi katsojan kasvutausta ja elämäkäytännöt. (Ojala 2000.) Uotisen (2010) mukaan taiteilija ei kuitenkaan koskaan ajattele teoksensa kaupallisuutta tehdessään tanssiteosta. Tanssi on kielellisesti vaikeasti lähestyttävä, mutta se voi vaikuttaa katsojan alitajuntaan syvästi, jopa voimakkaammin kuin teatteriesitys. Tanssitaiteilijoiden pitäisi olla tästä seikasta tietoisia. Katsoja voi esimerkiksi reagoida torjuvasti aiheen suoraan käsittelytapaan tai tanssijoiden ”esteettiseen” olemukseen. (Ojala 2000.) Myös tanssin kriittisyydellä ja poliittisuudella voidaan vaikuttaa ihmiseen vahvasti (Kekäläinen 2005). 1990-luvulla ja vielä 2000-luvun alussakin tanssijoiden alastomuus esiintymislavoilla ja anorektiset vartalot aiheuttivat yleisössä hämmennystä. Usein kuulee varsinkin tottumattoman tanssiyleisön kysyvän, täytyykö taide viedä liian pitkälle.

Nykyään tunteiden muodot ja jokapäiväinen liike pelkistetään arkipäiväisistä yhteyksistään symbolisesti esitettäväksi ja tanssin ilmaiseviksi välineiksi. Tanssi voi olla pieniä välähdyksiä elämästä, pelkästään tunteiden kehittelyä tai jokin tapahtuma. Tanssiteoksen avulla voimme ymmärtää, miltä elinvoima ja tunteet tuntuvat. Tanssin vastaanottajien ei tarvitse ymmärtää kaikkia pieniä yksityiskohtia teoksesta; pääasia on teoksen tunnelman ymmärtäminen. Tähän seikkaan auttaa liikkeiden symboliikka. (Sarje 1995.) Sarjen ajatus symboliikasta on kuitenkin ristiriidassa tanssi-ilmaisun kehittymisen ja muutoksen kanssa; baletillisesta symboliikasta on juuri pyritty eroon,

vaikka vielä 2000-luvulla tanssitaiteen balettitausta on näkyvässä (Monni 2005, 234 – 235). Ward-Hutchinsonin (2009) tutkimusartikkelista käy ilmi, että tanssijat yhdistelivät tanssiliikkeitä arkielämän tapahtumiin. Esimerkiksi erään tanssijan muistikuviiin tuli hänen isoäitinsä väistelemässä isoja vesilätäköitä. Myös monet koreografit tavoittelevat liikekielessään arkisuutta ja ihmisyyttä (McAlester 2005; Kitti 2005).

Toisaalta tanssiteos ei välttämättä edes pyri antamaan katsojille konkreettisia viitteitä tulkinnasta (Ojala 2000). Taiteen kuuluu siis herättää kysymyksiä ja hämmennystä. Kaikkea ei ole tarkoitus ymmärtää vaan tärkeintä on, että teos jää mieleen ja alkaa mietityttää katsojaa. (Uotinen 2005.) Tanssijathan pyrkivät tarjoamaan katsojille taidekokemuksen, jota vastaanottajat voivat tulkita omasta kontekstistaan. Sarje (1995,) mainitseekin, että tulkinta on itse tanssitapahtuma eikä irrallinen tulkintatapahtuma: tanssija löytää jonkin kiinnostuksen kohdan itsestään, tanssi ja tanssija ovat yhtä. Tanssintekijät saattavat myös avata katsojille teostaan käsiohjelmien kautta. Sanat voivat toisaalta johtaa katsojan harhaan. Koreografi Kekonin mukaan liike synnyttää sellaisia ajatuksia, mitä sanat eivät saa aikaan. Vaikka Kekoni ei haluaisi välttämättä kertoa käsiohjelmissa teoksistaan, hän on päättänyt sanoittaa koreografioitaan, koska haluaa kehittyä silläkin osa-alueella. Samalla hän toivoo katsojan ymmärtävän, että liike ja sanat ovat eri asioita. (Ahonen 2002b.)

6.2 Tanssijoiden kommunikointi keskenään tanssiteoksissa

Tanssijoiden keskinäisistä suhteista voi päätellä paljon. Katsoja voi esimerkiksi huomioida, miten tanssijat reagoivat uuteen tulokkaaseen tai toistensa liikkeeseen. (Danceinfo: opas katsomiseen 2009.) Katsojalle näkyvään kommunikointiin voisi antaa baletin maailmasta esimerkin. Lumikuningatar-balettiteoksessa pääroolissa oleva tanssija kysyy moneen otteeseen apua sivuhenkilöiltä. Kommunikointiin hän käyttää hieman kliseisiä käsien liikkeitä ja asentojen vaihtoja. Sivuhenkilöt tarkkailevat kysymyksen esittäjää ja vastaavat tälle samoin käsien liikkeillä ja eri asennoilla. Monista tanssijaksoista paistaa läpi myös kosiskelurituuaali; ei ole yllättävää huomata

naistanssijan koskettavan pariaan useammin ja miestanssijan aloittavan sekä vartalokosketuksen että yhteisen liikkeen (Wilson 2003, 120).

Kun tanssija tanssii parin kanssa, hänen on muistettava katsoa pariaan koko ajan (Preston- Dunlop 1980, 42). Katseen voi korvata esimerkiksi kosketuksella. Kosketus on hyvä ja helppokin tapa kommunikoida tanssijoiden välillä. Esimerkiksi erilaisissa nostoissa nostettava tietää, koska hänen on määrä tulla alas lattialle, kun nostajan kosketus muuttuu. Kaltenbrunner (1998, 59) onkin todennut, että kommunikointi voi toimia suhteellisen laajalla alueella, mutta kosketus on läheisyyden persoonallinen kieli. Täten se on potentiaalisin kanava kommunikointiin. Kosketus voi viestiä monta laatua, esimerkiksi tukemista, rauhoittamista, hellyyttä ja aggressiivisuutta riippuen osallistuvista henkilöistä.

Tanssiteoksen vastaanottaja voi huomata tanssijoiden keskinäisen kommunikoinnin liikkeistäkin. Tanssija voi ikään kuin vastata parilleen samalla tyylillä: toinen tanssijoista tekee liikesarjan, johon toinen vastaa omalla liikesarjallaan. Liikejatkumoitte voi syntyä muodon, tason, laadun, tahtien ja kehon osien mukaan. (Preston-Dunlop 1980, 44 - 45.) Hyvä esimerkki löytyy street-tanssin alueelta. ”Battle”-kohtaukset ovat kahden street-tanssijan kommunikointia keskenään, kun toinen yrittää osoittaa itseään paremmaksi tanssijaksi kuin toinen. Tanssiminen parin kanssa on tärkeää, sillä sen avulla oppii eläytymään ihmisten ja tanssijoiden käytökseen (Preston-Dunlop 1980, 47). Koreografiaprosessi voi myös olla parityöskentelyä, vaikka teoksen lopullisessa muodossa parit erotettaisiin. Tanssiteokseen jää mukaan parin jättämä tyhjä tila sekä kehollinen kokemus, jonka kosketus tai fyysinen kontakti on saanut aikaan. Toiselta henkilöltä tai ulkopuolelta tulevat impulssit tekevät liikkeestä toiminnallisen sekä ekspressiivisen. Tanssija joutuu vastaamaan impulsseihin, joka vaatii tilanneherkkyyttä ja yhteyttä refleksiin. Tällöin tanssija aistii paremmin itseään, ympäristöään ja väylä kommunikaatiolle syntyy. Liike ei kuvaa ilmaisua vaan se on itse sitä. (McAlester 2005.)

6.3 Verbaalisen ilmaisun tuominen koreografioihin

2000-luvun molemmin puolin nykytanssinkin teoksiin on liitetty puhetta, laulua tai lausuntaa. Tanssi voi kuvittaa, kommentoida tai kyseenalaistaa koreografiaan tuotua tekstiä. Verbaalinen ilmaisu voi myös auttaa katsojaa syventämään ja rytmittämään liikkeen tulkintaa. (Danceinfo: opas katsomiseen 2009.) Kaikki ilmaisulajit voivat ottaa käyttöön kerronnalliset elementit kuten teemat, aiheet, episodit ja rakenteet. Kertojalla ja kuulijalla pitää olla yhteinen kieli, jotta kuulija voi ymmärtää tekstin. Yhteisen kommunikaatiomuodon lisäksi henkilöillä tulee olla yhteisiä kokemuksia eli yhteinen aallonpituus. (Knuutilan 1995.)

Sanat ovat käytännöllisiä teoksen rakenteelle. Lisäksi sanat ovat joustavampia kuin musiikki, sillä tekstillä ei yleensä ole valmiiksi mietittyä kestoja. Sanoja voidaan toistaa, ripotella hiljaisuuden vallitessa, laulaa ja lausua kuorossa. Tekstin voi lausua yksilö tai tanssijat. Verbaalinen ilmaisu voi tukea kohtausta, korostaa huippukohtaa sekä olla yksiselitteistä tai hauskaa. Ääniä, jotka eivät ole sanoja, voidaan myös käyttää. Näitä ovat esimerkiksi nauru, ähkäisy, hihitys, huuto, nonvokaaliset äänet, hampaiden naksuttelu ja huokaisut. Kaikki äänet voivat inspiroida ja säestää. (Preston-Dunlop 1980, 187.) Tanssija-koreografi Tommi Kitille ja hänen ryhmälleen on ominaista katsomoon asti kuuluva hengittäminen. Seikan taustalla on luultavasti Kitin liikekieli: joustoja, pehmeyttä, sulavuutta ja tasapainon lakeja uhmaavia liikkeitä helpottaa ”raskas” ja mukanaoleva hengittäminen. Kitti (2005) onkin maininnut tanssivansa, toteuttaakseen fyysisesti itseään. Lisäksi hänen pyrkimyksensä on luoda liikkeellä musiikkia.

Verbaalisen ilmaisun tuomista koreografioihin voi perustella myös tanssijoiden esittävyydellä. Koreografit haluavat nykyään kuvata teoksissaan ihmisiä arkisissa tilanteissa. Tämä johtaa helposti puheen käyttöön. Suomalaisten tanssijoiden esiintymistaidot ovat laajentuneet 2000-luvun taitteesta, joten katsojan ei tarvitse kokea häpeää puhuvaa tanssijaa kohtaan. On kuitenkin tärkeää muistaa, että puhuessakaan tanssija ei ole näyttelijä. (Ahonen 2008.)

Erilaisen äänimaailman tuominen koreografioihin on länsimaissa tyypillistä nimenomaan nykytanssille. Vaikka musiikista eroava äänimaailma luokin nykytanssille uutta suuntaa, herää kysymys, lähentykö taidetanssi liikaa teatteria. Kärsiikö tanssin alkuperäinen ilmaisumuoto verbaalisen ilmaisun astuessa kuvioihin? Entä alkaako tanssi omana taidemuotonaan kadota kokonaan? Sarjen (1994, 205) mukaan teatteria ja tanssia pidetään itsenäisinä näyttämötaiteina, vaikka rajanveto niiden välille voi olla vaikeaa. Lisäksi Kitti (2005) on todennut, että tanssi eroaa puheteatterin dramaturgisesta otteesta, sillä tanssin tarkoituksena on lähestyä musiikinomaista tilan ja ajan virittämistä. Tosin Ahonen (2008) kirjoittaa modernin tanssijan ammatillisidentiteetin kehittymisen kytkeytyvän teatteriin ja teatterillisuuteen. Asiaan on vaikuttanut muun muassa 1970-luvun alussa Helsingin Kaupunginteatterin tanssiryhmä ja vuonna 1983 toimintansa Teatterikorkeakoulun yhteydessä aloittanut tanssiteenlaitos. Näistä seikoista voi päätellä nykytanssin linkittyvän teatterin maailmaan.

6.4 Tanssiteoksen tekninen toteutus ilmaisua korostamassa

Tanssiteoksien ilmaisu ei rajoitu pelkästään tanssijoihin, vaan on otettava huomioon myös teoksen tekninen toteutus. Äänimaailma, puvustus, valaistus ja lavasteet tukevat ja korostavat parhaimmillaan tanssijoiden eläytymistä ja ilmaisuvoimaa. Monni (2004, 265) mainitsee, että tanssi ei käytä tilaa, musiikkia eikä valoa. Pikemminkin tanssi, tila, musiikki ja valo ymmärtävät toisiaan, toistensa hahmoja ja näistä tekijöistä avautuvaa maailmaa. Monnin mukaan teosta voi kuitenkin tarkastella muotoiltuna aineena, objektina, mutta tällöin teoksen luomisen mieltä on vaikea saavuttaa.

Liikkeen ja musiikin yhdistäminen voi tapahtua muun muassa Abelingin esittelemällä kolmella eri tavalla. Teoksen koreografi voi miettiä liikkeitä valmiiseen sävellykseen tai suunnitella liikkeitä ennen kuin on päättänyt musiikista. Kolmas vaihtoehto on säveltäjän ja koreografian yhteistyö; he voivat suunnitella teoksen yhdessä. (Abeling 1988; Danceinfo: opas katsomiseen 2009.) Ihanteellinen vaihtoehto koreografille on, että musiikki tehdään varta vasten tiettyä teosta varten, jolloin musiikki ja tanssi tukevat parhaiten toisiaan. Lisäksi musiikkia valitessa pitäisi muistaa, että musiikkivalinta vaikuttaa vahvasti katsojien tulkintaan. Jos kappale heijastaa emootioita, energiaa tai dramatiikkaa, joita on näkyvissä tanssiliikkeissäkin, koreografian asema vahvistuu. Jos

musiikki ja koreografia ovat kontrastissa keskenään, syntyy aivan erilainen vaikutelma koko tanssiteoksesta. (Abeling 1988.) Cunningham ja Cage ottivat käyttöön musiikin muodon ja rakenteiden uudelleenarvioinnin jälkeen uudenlaisen koreografian tekoprosessin. Cunningham alkoi toteuttaa työskentelyprosesseissaan sattumaa. Hän ratkaisi nopanheitolla esimerkiksi liikkeiden keston. Musiikki ja tanssi toimivat hänen teoksissaan muiden elementtien ohella itsenäisinä tekijöinä. (Cunningham 1991a.)

Myös musiikin pois jättäminen voi olla koreografian tietoinen valinta. Esimerkiksi 1920- ja 1930-luvuilla musiikin poisjättäminen oli suosittua ja sillä haluttiin todistaa tanssin itsenäisyys taiteena (Humphrey 1959, 142.) Niin sanottua hiljaista tanssia ei kuitenkaan ole olemassa. Tanssia voi tehdä ilman musiikkia, mutta silloin esille tulevat tanssijoiden aiheuttamat äänet. Silloin katsoja huomaa liikkeen rytmin. Musiikin rytmi korvalle on vahvempi kuin liikkeen rytmi silmälle. (Preston-Dunlop 1998, 161.) Wilson (2003, 115) mainitseekin, että hiljaisuuden, taukojen ja liikkumattomuuden draamallista arvoa ei pitäisi aliarvioida; tilanne saattaa luoda suurta latausta ja jännitettä. Äänimaailman valinnalla on siis suuri osa teoksen ja tanssijoiden ilmaisuvoimassa. Koreografian täytyy harkita tarkkaan, mitä hän haluaa painottaa teoksessaan. Lisäksi musiikin käyttö saattaa auttaa tanssijaa ilmaisemaan itseään. Duerden (2007) toteaa musiikin ja tanssin suhdetta kuvaavassa artikkelissaan, että tanssilla ja musiikilla on muutamia yhteisiä asioita, kuten rytmi ja tempo, mutta ne ovat myös erilaisia. Hänen mukaansa nämä yhtäläisyydet ja erot aiheuttavat sen, että tanssin voi nähdä musiikin metaforana ja toisin päin.

Puvustuksen pitäisi olla yhtä lailla osana tanssia kuin liikkeenkin. Juuri liikkeen vahvistaminen, havainnollistaminen ja parantaminen ovat puvustuksen kolme päätavoitetta, eli tanssijan puvun pitäisi pystyä vangitsemaan koreografian viesti. Puvustusta mietittäessä pitäisi ottaa huomioon tanssijoiden roolit, teoksen tyyli ja pukujen sopivuus tanssiliikkeisiin. Ilmaisua voi auttaa muun muassa puvustuksen silueteilla, massalla, koristelulla ja erilaisilla jatkeilla (esimerkiksi peruukeilla). (Neel & Graig 1988.) Erityisesti värit ovat hyvä tehokeino vaikuttaa yleisöön. Väriassosiaatiot voidaan liittää roolihenkilöiden eri luonteenpiirteisiin; solisti voidaan pukea valkoiseen pukuun, jolloin hän erottuu muista ja valo heijastuu häneen paremmin (Wilson 2003, 119). Tämän seikan katsojakin huomaa selkeästi tanssiteoksista: balettiteoksissa solistit

ovat hyvin usein valkoisissa kimaltelevissa puvuissa ja taustakuoro tummissa tai värikkäissä puvuissa.

Valaistuksen avulla huomion voi kiinnittää näyttämöllä tiettyihin asioihin. Oikean valaistuksen avulla voi muun muassa korostaa kasvonilmeitä ja poistaa niitä siluetin ja muodon esiintuomiseksi. (Wilson 2003, 118.) Tanssiteoksen tila voidaan muuttaa valaistuksella iloiseksi, surulliseksi, romanttiseksi tai alastomaksi. Lisäksi valojen väreillä on suuri merkitys, kun luodaan tunnetiloja näyttämölle. Lämminsävyisen valaistuksen avulla saadaan esimerkiksi tunnelma ilosta ja intohimosta. Tunnelman luomisen lisäksi valomaailma hahmottaa tilanhallintaa, tanssijoiden välisiä suhteita tanssiteoksen aikana, kolmiulottuvuutta ja fokuksen hallintaa sekä korostaa tiettyjä vartalon osia. Myös erikoisefektejä voi luoda valojen avulla. (Siegel 1988.)

Valaistus on riippuvainen myös näyttämön lavastuksesta. Labanin (1991) mukaan lavastuksen ja valojen tehtävä on tuoda katsojalle esiin tanssin kolmiulotteisuus, koska liike ilmaisee itseään parhaiten vain kolmiulotteisesti. Lavastajan työnä on luoda näyttämölle teoksen tilalliset puitteet. Näyttämön tilan tulisi viestiä yleisölle teoksen maailmaa, tapahtumia ja tunnelmaa mutta silti tanssille pitäisi jäädä tilaa. (Danceinfo: opas katsomiseen 2009.) Hyvä esimerkki valojen ja lavastuksen yhteistyöstä on Jorma Uotisen nykytanssiteos *From A to B and back again* Porin Teatterissa vuonna 2005. Valaistus on koko tanssiteoksen ajan hämärä lukuun ottamatta muutamia tanssijoihin kohdistuneita spottivaloja. Lavastuksena on ainoastaan näyttämön sivulla olevat tikkaat ja betoniseinäksi riisuttu takaseinä. Valot pystyvät luomaan utuisuutta ja yksinkertaisuutta sekä salaperäisyyttä heijastelemalla varjoja tikkaista ja takaseinästä, mitä koko teos vaatii onnistuakseen. Lisäksi lavastuksen avulla voi syventää tulkintaa ja ilmaisua. Tuskin tikkaat ovat Uotisen teoksessa aivan sattumalta.

6.5 Liikeilmaisun arviointi

”Hänen liikkeensä olivat mielettömän kokonaisvaltaisia. Leinosen eleet eivät olleet vain tanssittuja vaan niissä oli myös erittäin vahvaa tunnetta. Hänellä oli niin ikään nopeat refleksit, toisin kuin monilla suomalaisilla näyttelijöillä ja tanssijoilla, joiden nopeus näyttää siltä, etteivät he aivan pääse tavoitteeseensa”, kuvailee Herkman koreografi

Susanna Leinosen tanssia. Yleisö hakee tanssiteoksista usein vahvaa emotionaalista ja fyysistä elämystä tai älyllistä kokemusta, joka saa ajattelemaan. Myös tanssijoiden tekemisen iloa, nimenomaan ilmaisun iloa ja omaperäisyyttä, kaivataan. (Jyrkkä 2000.) Lisäksi yleisön huomion kiinnittää niin sanottu älykäs tanssiminen: tanssi sisältää tietynlaista kuivakkuutta, joka kiehtoo tosin enemmän kokenutta tanssin seuraajaa kuin kokematon. Älykäs tanssija näyttää hyvältä tanssijalta, erilaiselta kuin muut ja omalta itseltään; elinvoimaisuus heijastuu katsomoon asti. (Denby 1991.)

Ahosen (2008) mukaan tanssijan persoonallisuus on tällä hetkellä arvossa suomalaisessa nykytanssissa. Suhde tekniikkaan sen sijaan vaihtelee. Toiset ajattelevat hyvän tanssijan omaavan myös hyvän esiintymistaidon, mutta hyvä esiintyjä ei välttämättä ole hyvä tanssija. Parhaimmat tanssijat tunnistaa heidän fyysisestä virtuositeetistaan, johon yhdistyvät persoonallisuus, äly ja mieli, joista myös Denby (1991) on maininnut. Ahonen (2003) on kuitenkin myös todennut, että teknisen osaamisen luulisi olevan esimerkiksi valmistuvan tanssijan arvioinnissa selkein osa-alue. Tämä vaatii tekniikan määrittelemistä, joka on nykytanssin saralla haasteellista; hyvältä nykytanssijalta vaaditaan erilaisten tekniikoiden hallitsemista. Lisäksi nykytanssitekniikka voi olla niin omaperäistä, että tanssijan teknisistä taidoista ei saa selkeää kuvaa. Ainoastaan tekninen osaaminen ei kuitenkaan tee tanssijoiden työstä onnistunutta. Arvioinnissa päätyykin siis tarkastelemaan tanssijan ajatuksen ja liikkeen välistä yhteyttä, teoksen maailman sisäistämistä (Ahonen 2003; 2002a). Tanssijan pitkälle viety tekninen osaaminen ja itsenäinen ajattelu mahdollistavat koreografian työn (Kekäläinen 2005). Jos koreografian liikekieli on hyvin omaperäistä, koreografi on voinut luoda teosten mahdollistamiseksi oman tekniikan, jota tanssijat harjoittelevat (Saarinen 2005).

Tanssin vakiintuessa taiteena ovat myös tanssijoiden tekniset vaatimukset lisääntyneet. Samalla tanssijoista on kehittynyt syvällisiä tulkitsijoita. Valmis tanssiteos viestii koreografian ja tanssijoiden vuorovaikutuksesta: koreografiasta voi huomata yhteistyön muodon ja erilaiset työtavat. Esittämiselle siis vaaditaan yhteinen viitekehys. Esitystilanne voi kuitenkin epäonnistua, jos koreografilla ja tanssijoilla on erilaisia tulkintoja teoksesta, tanssijat ovat eri aaltopituudella, joku haluaa olla muita enemmän esillä tai jos tulkintaa on liikaa. (Sarje 1995.) Edellä mainittu tilanne voi syntyä muun muassa silloin, kun koreografi ei harjoita teosta ja tanssijoita lainkaan, vaan työn hoitaa

assistentti. Tällöin tanssijat voivat jäädä epätietoisuuteen koreografian alkuperäisistä tarkoituseristä. Harjaantunut katsoja huomaa tämän esimerkiksi tanssijoiden erilaisista ilmaisutavoista. Tosin tämä on voinut olla koreografian tarkoituskin.

Tanssiteoksen vastaanottaja tulkitsee näkemäänsä omien havaintojensa ja aistimustensa kautta. Lisäksi katsojan mieli muodostaa varsinaisen kokemuksen esityksen edetessä. Hyvä yleissivistys ja koulutustaso kartuttavat katsojan kulttuuripääomaa ja vastaanottoalttiutta, jotka auttavat arvioinnissa ja tulkinnassa. Ne eivät kuitenkaan ole välttämättömiä teoksen ymmärtämiselle. Taiteessa on paljon asioita, joihin eivät opitut asiat voi vaikuttaa. (Ojala 2000.) Monni (2004, 269 - 271) on pohtinut väitöskirjassaan, miten katsoja pääsee teoksen sisälle. Kinesteettisen empatian mukaan meillä on kyky yhdistää visuaalinen kokemus omaan liikekokemukseen. (Monni 2004, 269 – 271.) Tosin katsojilta myös edellytetään tanssiteosten sitaattien tuntemusta ja kykyä tajuta ”sisäpiirivitsit” oudoissakin paikoissa. Esimerkiksi koreografi-tanssija Marius Petipan Joutsenlampea on ironisoitu moneen otteeseen. (Sarje 1995.) Palsion (2001, 85) tutkimuksesta käy kuitenkin ilmi, ettei tanssia harrastaneilla ja harrastamattomilla ole merkittäviä eroja heidän tulkitessaan tanssiteoksia. Tulkinnat ovat siis suhteellisen samankaltaisia taustasta riippumatta. Palsio lisää, että hänen koreografiensa ymmärrettävyyttä lisäsi luultavasti draamallinen tarina. Palsion ajatuksista pitää ottaa huomioon kuitenkin se, että hänen pro gradu –tutkielmassaan ei ollut mukana tanssin ammattilaisia. ”Tanssia harrastanut” saattaa merkitä samaa kuin 3 vuotta kerran viikossa street-tunneilla käynyt henkilö.

Kun tanssiyleisö muuttuu yhä tietoisemmaksi ja kokeneemmaksi taidetanssista, tarvitaan vakavasti otettavaa tanssikritiikkiä. Teoksen eri luonteenpiirteet tulisi ottaa tarkkailuun. Syvempi tanssikritiikki johtaa parempaan tanssikokemukseen; tanssista voi nauttia enemmän. Hyvä arvostelu perustuu siis tanssialan ymmärtämiseen ja laajaan tietouteen tanssin historiasta ja muista taiteista. Tanssin vastaanottajan tulisi kuitenkin tehdä nähdystä teoksesta omat johtopäätöksensä riippuen omasta kokemustaustastaan. Tanssiarvosteluja voi kuitenkin lukea, jotta tietää, mitä joku muu ajattelee samaisesta teoksesta. Itse yleisö on kuitenkin lopullinen kriitikko. (Nadel & Miller 1978, 196.) Tästä voi päätellä, että tanssikriitikon arvostelu on aina subjektiivista. Liian usein suuri yleisö kuuntelee subjektiivista puhetta ja voi jopa jättää näytöksen kokonaan välistä luettuaan arvostelun. Esimerkiksi tanssijoiden ilmaisu voi herättää katsojissa hyvinkin

erilaisia tunteita: Jotkut pitävät ilmaisua huonona, koska teos ei vaikuttanut heihin mitenkään. Toiset taas voivat vastaanottaa tanssijoiden ilmaisutyön hyvinkin ajankohtaisina itselleen ja täten pitävät koko teosta erinomaisena. Atjosen (2007, 205) mukaan haitallista subjektiivisuutta arvioinnissa voisi välttää esimerkiksi erilaisilla mittauksilla, monien arvioijien käytöllä, erilaisten tiedonlähteiden hyödyntämisellä ja toisilta aloilta löytyneiden tekniikoiden hyödyntämisellä. Hämäläisen (1999, 263 - 265) mukaan kehollisen tiedon ja taidon numeerinen mittaaminen voi avata vain hyvin pientä osaa arvioinnin kohteesta. Arvioinnin tulisi olla arvottavuuden lisäksi kuvaavaa. Lisäksi Hämäläisen tutkimuksesta kävi ilmi, että arviointi on aina subjektiivista, ja tanssiteosten pisteytyksissä oli näkyvissä halo-efekti; arvioijan antaessa tanssijalle yhdestä osa-alueesta hyvät pisteet hän antoi myös helposti muistakin osa-alueista korkean arvosanan. Tutkimuksen tilastollisesta analyysistä ilmeni, että numeroarviointi ei sovellu taideopetukseen. Vaihtelevuus numeerisessa arvioinnissa osoitti kuitenkin myös, että esitykset koetaan eri tavoin eikä yhteistä mielipidettä voi ilmetä.

Ojalan (2000) mukaan tanssiesityksissä näyttää käyvän enemmän muiden taiteiden ammattilaisia ja harrastajia kuin teatterin alalla toimivia henkilöitä. Tämä johtuu esimerkiksi kuvataiteilijoiden tottuneesta tavasta tulkita visuaalisia ja monitaiteisia sisältöjä ja viestejä. Koska taidetanssi on historialtaan niin nuori, yleisösviivitys on vielä heikompa verrattuna esimerkiksi teatteriin. Siten myös tanssiteosten analyysi ja argumentointi on vaikeampaa. Tämä seikka voidaan korjata tarjoamalla enemmän monipuolisia ja tasokkaita tanssikokemuksia. Tanssiarvostelut voivat myös edesauttaa tätä kirjoittamalla paneutuvia ja käsitteellistäviä analyysyjä tapahtumaselostusten sijaan. Kuitenkin nykytanssin kannattaa pysyä omassa lajissaan luottaen henkisesti ja ilmaisullisesti korkeaan tasoonsa. (Ojala 2000.)

Tanssi-ilmaisun arviointi on siis vaikeaa ja aina subjektiivista. Arviointia voi helpottaa hyvä yleisösviivitys ja koulutus sekä kokemus tanssiteosten seuraamisesta. Nämä eivät kuitenkaan ole välttämättömiä seikkoja. Katsoja voi kinesteettisen empatian kautta päästä tanssiteokseen mukaan ja ymmärtää mahdollista teoksen sanomaa. Myös hyvät käsitteelliset tanssiarvostelut voivat helpottaa tanssi-ilmaisun arviointia; katsojan tulee kuitenkin muistaa, että myös tanssikriitikon arvostelu on subjektiivinen. Arvioinnissa huomiota voi kiinnittää tanssijan mielen ja liikkeen ykseyteen sekä tanssintekijöiden yhteistyöhön, joka ilmenee eri tavoin. Tanssijan tekniikka on kuitenkin asia, josta

käydään pohdintaa: pitääkö tanssijan tekninen osaaminen ottaa huomioon tanssi-ilmaisua arvioidessa. Tanssi-ilmaisun arvioinnissa ei voi käyttää objektiivisuuteen tähtääviä numeerisia asteikkoja. Tämä johtuu kokemusten, arvioinnin ja tulkinnan subjektiivisuudesta. Toisin sanoen arvioinnin kannattaa olla kuvailevaa. Jos kvantitatiivista arviointia kuitenkin käytetään, ohjeistuksen tulisi olla tarkka: mitä ja miten arvioidaan sekä mitä hyvä tanssi-ilmaisu on?

7 TUTKIMUKSEN TARKOITUS JA TUTKIMUSKYSYMYKSET

Tutkimukseni tarkoituksena oli tutkia teemahaastattelun avulla, miten taidetanssin ammattilaiset määrittelevät tanssi-ilmaisun kolmesta eri näkökulmasta. Viitekehyksenä toimi kirjallisuusosuudessa käyttämäni suomenkielinen ja vieraskielinen kirjallisuus sekä tutkimukset tanssista ja tanssi-ilmaisusta. Myös oma esiyymmärrykseni asiasta ja toimiminen tanssin parissa liittyivät vahvasti viitekehykseen. Tutkimuskysymykseni olivat teemoittain

1 Miten taidetanssin ammattilaiset ymmärtävät tanssi-ilmaisun?

1.1 Mitkä tekijät ovat keskeisiä tanssi-ilmaisussa?

1.2 Miten musiikki liittyy tanssi-ilmaisuun?

1.3 Millainen osuus koreografilla ja tanssijalla sekä katsojalla on tanssi-ilmaisussa?

2 Miten tanssi-ilmaisua voi kehittää?

2.1 Miten taidetanssin ammattilaiset harjoittavat tanssi-ilmaisua?

2.2 Miten tanssi-ilmaisu on kehittynyt tanssin ammattilaisilla opiskelun ja työkokemuksen myötä?

2.3 Miten tanssi-ilmaisua voi opettaa ottamalla huomioon tanssinopiskelijan oma persoonallisuus?

2.4 Miten tanssi-ilmaisua voi arvioida?

3 Millaisia muutoksia tanssi-ilmaisussa on tapahtunut postmodernilla ajanjaksolla?

8 TUTKIMUSMENETELMÄT

Tutkimukseni on kvalitatiivinen, ja tutkimusaineisto muodostui teemahaastattelujen avulla. Kvalitatiiviselle tutkimukselle tyypillisiä piirteitä ovat muun muassa kohdejoukon tarkoituksenmukainen valinta, induktiivisen analyysin käyttö ja laadullisten metodien käyttö aineiston hankinnassa (Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2009, 164). Käytin näitä seikkoja hyväkseni tutkimuksessani. Valitsin kohdehenkilöni harkinnanvaraisesti taidetanssin ammattilaisten joukosta. Tunsin henkilöt entuudestaan vähintäänkin heidän taustoiltaan ja työkokemukseltaan. Tämä mielestäni lisäsi tutkimukseni luotettavuutta, sillä pitkä tai laaja-alainen toimiminen taidetanssin kentällä on varmasti selkiyttänyt haastateltavien henkilöiden tanssi-ilmaisun määrittelyä. Itselläni on vahva käsitys ja kokemus taidetanssista sekä omat mielipiteet tanssi-ilmaisun määrittelystä. Pyrin kuitenkin jättämään omat oletukseni taka-alalle, mutta käytin hyväksi omaa tietämystäni aiheesta muun muassa haastattelurungon luomisessa. Alasuutari (1994) mainitsee, että laadullisen tutkimuksen avulla ei tavoitella totuuden löytämistä tutkittavasta aiheesta. Tulkintoja voidaan tehdä ihmisten kuvaamien käsitysten ja kokemusten avulla. (Vilka 2005, 98.) Haastattelukysymykseni laadinkin niin, että kysymyksiä oli sekä kohdehenkilöiden käsityksistä että kokemuksista, jolloin mielestäni sain parhaan mahdollisen kuvan tutkittavasta aiheestani.

Tutkimuksellani on fenomenologialle tyypillisiä piirteitä. Fenomenologia on inhimillisen kokemuksen tutkimista. Kokemukset syntyvät merkitysten mukaan. Ihmisen toiminta suuntautuu suurelta osin tietoisesti johonkin ja ihmisten suhde todellisuuteen on merkityksiä täynnä. (Tuomi & Sarajärvi 2006, 34.) Fenomenologista lähestymistapaa käyttäneen tutkijan tulisi kertoa tutkimuksessaan, mikä on hänen esiymmärryksensä ilmiöstä, sillä tutkijalla on aina omat taustansa, jotka antavat perustan tutkittavan ilmiön ymmärtämiselle. Tutkija ei voi siis niin sanotusti salata omia lähtökohtiaan tutkimuskohdetta koskien. (Laine 2001.) En lähtenyt analysoimaan haastatteluja aiempien teorioiden ja kirjallisuuden pohjalta vaan aineistolähtöisesti. Lisäksi fenomenologialle tyypilliseen tapaan selvitin oman esiymmärrykseni tutkimukseni aiheeseen ja myös sen perusteella lähestyin tutkimustani. Toisaalta taas pyrin irtaantumaan omasta lähtökohdastani, jotta oma ymmärrykseni aiheesta voisi

laajeta. Fenomenologinen lähestymistapa lisäksi hahmottaa ihmisen kokonaisvaltaisesti, hylkää dualismin ja kehon instrumentaalisuuden (Sarje 1994, 60), mikä lisää mielestäni näkökulman soveltuvuutta tanssin tutkimiseen. Fenomenologia pyrkii myös antamaan suoran kuvauksen kokemuksestamme sellaisena kuin se on (Merleau-Ponty 2002, VII). Kuitenkin tanssia on fenomenologisessa kirjallisuudessa käsitelty muita taiteenaloja vähemmän (Sarje 1994, 61). Tosin fenomenologiaa on käytetty hyväksi tanssin tutkimiseen (Monni 2004; Parviainen 1998; Rouhiainen 2007).

Valitsin teemahaastattelun aineistonkeruumenetelmäkseni, sillä haastateltavillani oli aika erilaiset taustat. Teemahaastattelurungon avulla pystyin muokkaamaan haastattelukysymyksiä jokaiselle kohdehenkilölle sopivaksi. Hirsjärvi kollegoineen (2009, 208) mainitseekin, että teemahaastattelussa haastattelun aihepiirit ovat tiedossa, mutta kysymyksillä ei ole tarkkaa muotoa tai järjestystä. Lisäksi aiheen subjektiivisuuden takia päädyin puolistrukturoituun haastatteluun; pyrin selvittämään teemojen avulla haastateltavien näkemyksiä tutkittavasta ilmiöstä. Tuomi ja Sarajärvi (2006, 77) tukevat valintaani: teemahaastattelussa pyritään saamaan merkityksellisiä vastauksia tutkimustehtävän mukaisesti. Lisäksi Metsämuuronen (2005, 226) kirjoittaa teemahaastattelun soveltuvan hyvin tutkittaessa heikosti tiedostettuja asioita, joihin voi liittää arvostukset, ihanteet ja perustelut. Tanssi-ilmaisua on vaikea pukea sanoiksi, ja taidetanssin ammattilaisillakin on erilaisia näkökulmia ja arvostuksia ilmiöön.

Haastattelurungon teemat ja kysymykset kokosin lähinnä kirjallisuuskatsauksen pohjalta. Lisäksi omat kokemukseni ja näkökulmani ilmiöstä vaikuttivat kysymysten muotoiluun. Pro gradu -seminaarissa haastattelurungon läpikäyminen, koehaastattelu ja ensimmäinen varsinainen haastattelu muokkasivat haastattelukysymykset ja teemat lopulliseen muotoon.

8.1 Tutkimuksen kohdejoukon valinta ja esittely

Kohdejoukoksi valitsin viisi tanssin ammattilaista. Tutkimusaineistoni keräsin haastatteleamalla neljää tanssin asiantuntijaa. Lisäksi yksi henkilö vastasi kysymyksiini kirjallisesti, sillä hän sanoi kirjallisen tuotoksen tulevan luonnollisemmin kuin verbaalisen ilmaisun. Tavoitteenani oli saada mahdollisimman eritaustaisia ja eri-ikäisiä

haastateltavia mukaan tutkimukseeni. Kaikilla haastateltavilla oli usean vuoden kokemus työskentelystä ammattitanssin kentältä sekä kaksi haastateltavista opiskeli taidetanssia Helsingin teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella. Henkilöt toimivat tanssin parissa eri puolilla Suomea. Vilka (2005, 114) kirjoittaakin, että haastateltavat tulisi valita tutkimukseen omakohtaisen kokemuksen ja asiantuntijuuden perusteella, mikä oli tärkein kriteerini. Naisia haastateltavien joukossa oli kolme ja miehiä kaksi. Haastateltavat olivat 24 – 60-vuotiaita.

Haastateltava A oli miestanssija, tanssinopettaja sekä koreografi. Haastateltava on opiskellut taidetanssia ulkomailla muun muassa Lontoossa. Tällä hetkellä hän toimii koreografina ja on koreografinut yli 25 teosta.

Haastateltava B oli naistanssinopettaja sekä koreografi. Hän on toiminut Suomessa jazztanssin uranuurtajana sekä on tanssiryhmänsä taiteellinen johtaja. Haastateltava on saanut työstään lukuisia kunniamainintoja.

Haastateltava C oli naistanssitaiteilija, joka on toiminut tanssitaiteilijana kymmenen vuotta. Pääsuuntauksena hänellä on uusi tanssi sekä buto.

Haastateltava D oli naistanssinopiskelija Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitoksella tanssijan maisterilinjalla. Lisäksi hän on suorittanut Turussa tanssinopettajan AMK-tutkinnon.

Haastateltava E oli miestanssinopettajaopiskelija Teatterikorkeakoulun tanssi- ja teatteripedagogiikan laitoksella tanssinopettajan maisteriohjelmassa. Lisäksi hän on valmistunut liikuntatieteiden maisteriksi vuonna 2009 Jyväskylän yliopistosta.

8.2 Haastattelujen toteuttaminen

Ensimmäiseksi lähestyin haastateltavia soittamalla heille tai lähettämällä sähköpostia. Kyselin alustavasti loka-marraskuussa vuonna 2009 heidän kiinnostustaan osallistua haastatteluun. Kaikki lupautuivat tutkimukseeni. Seuraavaksi otin yhteyttä haastateltaviin tammikuun 2010 alussa ja sovin heidän kanssaan tarkat

haastatteluajankohdat. Kolme haastattelua suoritin tammikuun toisella ja kolmannella viikolla. Viimeisen haastattelun tein helmikuun toisella viikolla. Kirjallisesti haastattelukysymyksiini vastannut henkilö lähetti sähköpostitse vastauksensa vuoden 2009 lopulla.

Vilkan (2005, 109) mukaan tutkijan tehdessä teemahaastattelua hänen olisi hyvä tehdä ennen varsinaisia haastatteluja koehaastattelu, jolloin haastattelujen tekijä voi varmistaa kysymystensä yksiselitteisyyden ja ymmärrettävyyden kohderyhmässään. Hirsjärvi ja Hurme (2001, 72,73) toteavat, että esihaastattelut ovat tärkeä osa teemahaastattelua. Lisäksi esihaastatteluissa testataan haastattelurunkoa, teemojen järjestystä ja kysymysten muotoilua. Koehaastattelun avulla tutkija pystyy arvioimaan myös tulevien haastattelujen pituuden. Tein joulukuun lopulla yhden koehaastattelun. Valitsin koehaastatteluun 25-vuotiaan kieltenopiskelijan, jolla on parinkymmenen vuoden kokemus tanssin alalta ja muutaman vuoden työkokemus tanssinopettamisesta. Haastattelurunkoni kysymykset olivat jo muotoutuneet tarkemmiksi pro gradu -seminaareissa, ja koehaastattelun pohjalta tarkensin vielä muutamia kysymyksiä selkeämmiksi.

Päätimme yhdessä haastateltavien kanssa puhelimitse haastattelupaikasta: henkilön A haastattelin hänen työpaikallaan, henkilön B haastattelin hänen kotonaan, henkilön D haastattelin hänen sisarensa luona ja henkilön E haastattelin hänen opiskelupaikassaan. Henkilön C tapasin hänen työpaikallaan selventäen tutkimukseni aihetta ja tarkentaen hänelle muutamia kysymyksiä. Samalla hän kyseli aiheestani, jotta pystyisi vastaamaan kirjallisesti kysymyksiini aihepiirissä pysyen. Kaikki haastattelupaikat olivat rauhallisia ja hiljaisia; taustahälyä ei juurikaan ollut, paitsi henkilön E opiskelupaikalla ajoittain. Tämä ei kuitenkaan häirinnyt nauhoitusta tai äänenlaatua. Lisäksi paikat olivat haastateltaville tuttuja, mikä mielestäni lisäsi kohdehenkilöiden rentoutta ja paransi haastatteluilmapiiriä.

Haastattelut veivät aikaa suurin piirtein yhden tunnin jokaista haastateltavaa kohden. Haastateltavat suhtautuvat mielestäni haastatteluun positiivisesti, vaikka jotkut kysymykseni aiheuttivat haastateltaville niin sanotusti päänvaivaa; haastateltavat joutuivat miettimään asioita, jotka ovat subjektiivisia, eivätkä nouse usein taidetanssissa esille verbaalisella tasolla. Toisin sanoen tanssi-ilmaisua oli hankala pukea sanoiksi.

Haastattelijoille sopi myös se, että ottaisin heihin yhteyttä vielä jälkeenkään, jos haluaisin tarkentaa heidän vastauksiaan. Henkilö C tarkensi vielä sähköpostin välityksellä minulta pari kysymystä, oliko hän ymmärtänyt ne oikein, ennen kuin lähetti lopulliset vastauksensa. Lupasin lähettää valmiin pro gradu -tutkielmani haastateltaville.

8.3 Haastatteluaineiston analysointi- ja tulkintaprosessi

Litteroin jokaisen haastattelun viikon sisällä haastattelusta; kirjoitin haastattelut tekstimuotoon tammi-helmikuussa vuonna 2010. Litteroin jokaisen haastattelun sanasta sanaan. Litteroidessani haastatteluja itselleni avautui uusia näkökulmia ja havaintoja, joita en ollut huomannut haastattelutilanteissa. Vilkka (2005, 115) toteaaakin, että litterointi auttaa tutkimusaineiston analysoinnissa, aineiston ryhmittelyssä ja luokittelussa. Litteroitua materiaalia syntyi yhteensä 50 sivua. Lisäksi henkilön C kirjoittamista vastauksista syntyi 4 sivua.

Aloin käsitellä litteroituja haastatteluja huhtikuussa 2010 Tuomen aineistolähtöistä sisällönanalyysiä mukaellen (Tuomi ym. 2006). Pelkistin ensin alkuperäisilmauksia, jotka näin merkittäviksi verrattuna tutkimuskysymyksiini. Heti pelkistämisestä lähtien käytin apunani tutkimuskysymyksieni teemoja. Yritin jättää aiemmat teoriat huomioimatta työskentelyprosessini aikana. Tuomi ja Sarajärvi (2006, 97) kirjoittavatkin, jotta analyysi olisi aineistolähtöistä, tutkijan täytyy unohtaa aikaisemmat teoriat, tiedot ja havainnot analyysiä toteuttaessaan ja muodostaessaan lopputulosta. Esiymmärrykseni aiheesta kuitenkin auttoi analyysiprosessissa (reduointi, klusterointi, abstrahointi) paljon, minkä takia aineistolähtöinen sisällönanalyysi tuntui suhteellisen helpolta. Aineistolähtöisen sisällönanalyysin tein teemoittelemalla. Pelkistämisen jälkeen ryhmittelin aineiston, josta etsin yhtäläisyyksiä ja eroja muiden haastateltavien kanssa. Käsitelin siis ensin yhden haastattelun kerrallaan ja vasta ryhmittelyvaiheen jälkeen yhdistin aineiston. Yhtäläisyydet ja erot muodostivat luokat, jotka antoivat vastauksia tutkimuskysymyksiini.

Analyysiprosessin aikana huomasin yhtäläisyyksiä teoriapohjani ja aineiston välillä. Lisäksi esiymmärrykseni aiheesta joko soti haastatteluaineiston kanssa puolesta tai vastaan. Kuitenkin yritin unohtaa nämä mahdollisuuksien mukaan, jotta ne eivät lähtisi

ohjaamaan suuremmin analyysiä. Vasta tulososiossa aloin verrata kirjallisesti teoriaa, esiymmärrystäni ja aineistoa. Lisäksi muut tutkimukset ja opinnäytteet auttoivat teemoittelussa ja koko prosessissa raamillisesti.

8.4 Tutkimuksen luotettavuus

Validiteetin ja reliabiliteetin avulla pystytään käsittelemään tutkimusmenetelmien luotettavuutta; validisuus kertoo, onko tutkimuksessa tutkittu sitä, mitä on luvattu ja reliabilisuus taas tarkastelee, onko tutkimustuloksilla toistettavuutta. Kun on kyse laadullisen tutkimuksen tekemisestä, monesti ehdotetaan validiteetin ja reliabiliteetin hylkäämistä, sillä näiden käsitteiden käyttöä on kritisoitu siksi, että ne vastaavat enemmän määrällisen tutkimuksen tarpeita. (Tuomi & Sarajärvi 2006, 133 - 134.)

Kuitenkin myös kvalitatiivisessa tutkimuksessa tulisi arvioida tutkimuksen luotettavuutta (Hirsjärvi ym. 2009, 232). Tutkimuksen toteutus ja tutkimuksen luotettavuus kulkevat käsi kädessä puhuttaessa laadullisesta tutkimuksesta. Kriteerinä laadullisen tutkimuksen luotettavuudelle on tutkija itse, sillä tutkimuksen tekijä on tehnyt valinnat ja ratkaisut. (Vilka 2005, 158 - 159.) Täten tutkimuksen luotettavuutta parantaa tutkijan tarkka selostus tutkimuksen eri vaiheista; esimerkiksi haastattelututkimuksen aineistonkeräyspaikkojen olosuhteet tulisi kertoa tutkimuksessa. Lisäksi tutkijan tulisi koko ajan perustella tekemiään ratkaisujaan ja kertoa, mihin hän päätelmänsä perustaa. (Hirsjärvi ym. 2009, 232 - 233; Vilka 2005, 159.) Oma tietämykseni ja kokemukseni aiheesta lisäsi tutkimukseni luotettavuutta, koska näiden seikkojen valossa pystyin paremmin perustelemaan valintojani ja ratkaisujani. Lisäksi tutkijalla tulisi olla tarpeeksi aikaa tehdä tutkimuksensa, jolloin työn luotettavuus paranee (Tuomi & Sarajärvi 2006, 139). En määritellyt tarkkaa aikataulullista tutkimussuunnitelmaa tutkimukselleni vaan annoin aikataulujen joustaa tarpeen mukaan. Koin, että tämä paransi paljon tutkimuksen luotettavuutta, jolloin eri tutkimusvaiheisiin pystyi paneutumaan tarkemmin.

Validisuutta laadullisissa tutkimuksissa voidaan parantaa myös triangulaation avulla. Triangulaatiolla tarkoitetaan eri metodien, tutkijoiden, tiedonlähteiden ja teorioiden yhdistämistä laadullisessa tutkimuksessa. (Tuomi & Sarajärvi 2006, 140 - 141; Hirsjärvi

ym. 2009, 233.) Käsite triangulaatio on myös saanut kritiikkiä ja aiheuttanut keskustelua laadullisten ja määrällisten analyysimetodien yhdistämisestä jaksottain tai samanaikaisesti (Tuomi & Sarajärvi 2006, 143). Tutkimusaineiston triangulaatiota käytin omassa työssäni siten, että keräsin aineiston eritaustaisilta henkilöiltä: osa oli tanssinut koko ikänsä ja toiminut ammatissa pitkään, kun taas jollain oli vasta muutaman vuoden tanssikokemus takanaan. Lisäksi hyödynsin omaa yli kahdenkymmenen vuoden kokemustani tanssin parissa ja tanssiin liittyviä aiempia ja meneillään olevia opintojani. Teoriatrangualaatiota olen ottanut huomioon tutustumalla vieras- ja suomenkielisiin tanssi-ilmaisua käsitteleviin teoksiin ja artikkeleihin sekä hyödyntänyt opintomateriaaliani tanssin parista. Kuitenkaan en käyttänyt tutkija- eikä metoditriangualaatiota, sillä tein tutkielmani yksin ja pelkästään laadullisena.

Reliabiliteettia voi määritellä muun muassa siten, että kaksi arvioitsijaa päätyy samanlaiseen tulokseen. Tosin jokainen arvioitsija ja tutkimuksen lukija tulkitsee tekstin omasta kokemusmaailmastaan, joten on epätodennäköistä, että kaksi tutkijaa ymmärtäisi tutkimuksen sanoman samoin kuin kolmas osapuoli. Kuitenkin edes toisen tutkijan tulisi löytää myös tutkimuksen tekijän tulkinta; tätä parantaa arviointien sijoittaminen tiettyihin luokkiin ja näiden luokkien pieni määrä. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 186; Vilka 2005, 159 - 160.)

8.5 Haastatteluaineiston laatu ja luotettavuus

Ennen varsinaista haastattelua voidaan kiinnittää huomiota aineiston keruun laadukkuuteen. Etukäteen voidaan tehdä hyvä haastattelurunko ja miettiä teemojen syventämistä sekä mahdollisia lisäkysymyksiä. Haastattelun aikana aineiston laatua voi lisätä tarkkailemalla välineistön kuntoa ja toimivuutta. Lisäksi haastattelun jälkeen kannattaa tarkistaa haastattelurungon kysymykset ja kysyä tarpeen vaatiessa täydentäviä kysymyksiä. Haastattelupäiväkirjan pito parantaa myös laatua; päiväkirjaan voidaan merkitä huomiot haastateltavista ja ympäristöstä sekä huonoista että hyvistä kysymysmuodoista. Varsinaisen haastattelun jälkeen haastattelu tulisi litteroida niin nopeasti kuin mahdollista. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 184 - 185.)

Lisäsin haastatteluaineiston luotettavuutta tarkistamalla haastatteluvälineistön aina ennen haastattelua sekä haastattelun aikana tasaisin väliajoin. Näin pyrin välttämään pariston loppumisen sekä äänitystä häiritsevät tekijät. Kysyin myös haastateltavilta lisäkysymyksiä, jos jokin asia jäi askarruttamaan itseäni tai kohdehenkilö kertoi sivumennen mielenkiintoisesta seikasta, josta ajattelin olevan hyötyä tutkimuksessani. Lisäksi silloin, kun haastateltava ei osannut heti vastata johonkin aiheeseen, palasimme lopuksi vielä kyseiseen kysymykseen. Aineiston luotettavuutta lisäsi myös se, että selvitin kohdehenkilölle C, joka vastasi kysymyksiini kirjallisesti, hänelle epäselviä kysymyksiä etukäteen ja kohdehenkilön vastausprosessin aikana sähköpostitse. Näin haastateltavat ymmärsivät kaikki kysymykset ja itse sain vastaukset kaikkiin kysymyksiin. Paransin ja muokkasin myös kysymyksiäni koko haastatteluprosessin aikana eri haastateltaville sopiviksi aikaisempien havaintojeni perusteella; merkitsin ylös hankalat kysymysmuodot haastattelujen aikana. Litteroin haastattelut mahdollisimman pian jokaisen haastattelun jälkeen, mikä paransi aineiston luotettavuutta haastattelutilanteen ollessa vielä tuoreessa muistissa.

Laatu vaikuttaa haastatteluaineiston luotettavuuteen. Haastatteluaineistoa ei voi sanoa luotettavaksi, jos vain osaa haastatteluryhmästä on haastateltu. Lisäksi luotettavuutta heikentää tallenteiden huono kuuluvuus, litteroinnin epäsäännönmukaisuus ja luokittelun sattumanvaraisuus. (Hirsjärvi & Hurme 2001, 185.) Tämän seikan otin huomioon muun muassa siten, että litteroin jokaisen haastattelun samalla tavalla. Lisäksi haastattelin kaikki henkilöt, jotka alun perin valitsinkin kohdehenkilöiksi. Varto (1992, 103 - 104) toteaaakin, että laadullinen tutkimus on luotettava, kun tutkimuskohde ja tulkittu materiaali ovat yhteensopivia eivätkä tutkimukseen ole vaikuttaneet epäolennaiset ja satunnaiset tekijät.

Mielestäni kohdehenkilöitä tutkimuksessani oli tarpeeksi, vaikkakin heitä oli vain viisi. Kaikki olivat taidetanssin ammattilaisia tai opiskelemassa tanssin ammattilaiseksi. Lisäksi heidän erilaiset taustansa ja saavutuksensa sekä kokemuksensa rikastuttivat haastatteluaineistoa. Luotettavuutta lisäsi vielä se, että valitsin heidät harkinnanvaraisesti tietäen heidän taustansa. Tämän takia pystyin muokkaamaan etukäteen temahaastattelurungon jokaiselle haastateltavalle sopivaksi. Lisäksi haastattelutilanteet eivät olleet jännittyneitä, sillä haastateltavat tunsivat minut sekä myös itse tunsin kohdehenkilöt. Ainoastaan yhtä kohdehenkilöä en ollut tavannut

aiemmin kasvotusten; haastattelu ei sujunut niin luontevasti kuin muiden kanssa. Tähän saattoi vaikuttaa se, että ilmapiiri haastattelussa oli hieman kiireinen haastateltavan aikataulun takia. Koska olin haastateltaville tuttu (yhtä lukuun ottamatta), saattaa olla, että haastateltavat eivät täysin avoimesti puhuneet tanssi-ilmaisusta omakohtaisin näkemyksin. Haastatteluissa ilmeni kuitenkin paljon samankaltaisuuksia ja eroja kohdehenkilöiden mielipiteiden välillä, joten mielestäni aineisto oli riittävä.

Tutkimuksen luotettavuutta lisäsi mielestäni myös oma esiymmärrykseni aiheesta. Olen tutustunut laajasti tanssia käsitteleviin teoksiin ja opettanut tanssia sekä tanssinut itse. Teemahaastattelurunko koostuikin juuri näistä seikoista. Lisäksi tutkimuskysymykseni ja jo teemoiteltu haastattelurunko ohjasivat aineiston tyypittelyä sekä analysointia. Tuloksia tarkastellessani käytin hyväkseni aiempaa tietämystäni ja teorioita tanssi-ilmaisun saralta.

9 TUTKIMUSTULOKSET

Esittelen tutkimustulokset tutkimuskysymyksieni mukaisesti. Samalla vertailen haastateltavien ajatuksia teoriaosuuteen ja tuon esille omia mielipiteitäni sekä kokemuksiani haastatteluista ja kirjallisuudesta nousseista asioista.

9.1 Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä tanssi-ilmaisusta

Ensimmäisessä teemassani annoin haastateltavilleni mahdollisuuden kertoa omin sanoin, mitä tanssi-ilmaisu tuo heille mieleen. Lisäksi teemahaastattelurungossani oli suoria ja viitteellisiä kysymyksiä muun muassa tanssin erilaisista efekteistä, tanssijan tekniikasta ja tanssintekijöiden erilaisista rooleista, jotka esiintyivät vahvasti kirjallisuudessa ja omassa esiymmärryksessäni.

9.1.1 Keskeiset tekijät tanssi-ilmaisussa

Tanssin ammattilaisten haastatteluissa keskeisiksi tekijöiksi nousi viisi eri alaluokkaa. Näitä syntyi useampi kuin muissa kohdissa, sillä tutkimuskysymykseni 1.1 nimi oli laaja ja haastateltavat nostivat siihen viittaavia asioita esille pitkin haastattelua. Osa luokista syntyi haastattelukysymyksieni siivittämänä mutta haastatteluista syntyi myös uusia teemoja, joita en haastattelurungossani ollut ajatellut. Seuraavassa käsittelen luokat edeten yleisestä yksityiseen.

”Minä elän sitä tanssia”

Kaikkien haastateltavien mielestä tanssi-ilmaisu on matka, jota tanssin ammattilainen kulkee koko elämänsä ajan. *”Tanssi aluksi oli mulle semmosta itsen tutkiskelemista, oma sellanen henkilökohtainen projekti, että kasvaisin ikään kuin ihmisenä”*, henkilö A kuvaili tanssi-ilmaisuaan. Haastateltavat A ja B kertoivat myös, että tanssista on tullut elämäntapa, minkä takia on vaikea erotella tiettyjä tekijöitä tanssista. Kohdehenkilö B

sanoikin: ”*Kun sitä elää koko ajan, niin tuota... Niitä asioita on hirveen vaikee erottaa.*” Samoin haastateltava A pohti: ”*Että se tanssi ei ole erillinen asia minusta, vaan minä elän sitä tanssia. Ei se katoa niinkun työpäivän loputtua.*” Preston-Dunlop (1998, 50 - 51) onkin maininnut tukien haastateltavien kommentteja, että tanssija ja tanssi yhdistyvät esteettisen tuntemuksen kautta. Voisi siis ajatella, että tämä seikka siirtyy myös arkielämän puolelle: tanssi-ilmaisuun liittyvät asiat saattavat olla koko ajan tanssin ammattilaisten alitajunnassa.

Ojala (2000) ja Sarje (1995) kirjoittivat katsojien taustojen ja elämäntilanteen vaikuttavan katsomiskokemukseen. Tämä pätee haastateltavien mukaan tanssijoihinkin: henkilöt C ja E puhuivat, että omat ja toisten elämäntilanteet vaikuttavat tanssi-ilmaisuun. Haastateltava E kertoi: ”*Se jollain tapaa luontaisen ja esteettisen arvon kautta niinkun tuo meille jotain, ilmentää jotain sitten niinkun elämästä ja...*” Omakohtaisuudesta ja etenkin omien tunteiden mukaan tuomisesta on myös kirjoitettu tanssi-ilmaisun yhteydessä (Hawkins 1991, 29; Hämäläinen 1999, 99; Taponen 1984, 68). Henkilö C kertoi omasta näkökulmastaan ja kokemuksestaan: ”*Henkilökohtaisuus on minulle tärkeää tekemisessäni. Omat elämäntilanteisuudet ovat vaikuttaneet vahvasti aiheen valintoihin ja käsittelytapaan samoin kuin yhteistyökumppaneiden valintaan.*” Laban (1991) ja Saarinen (2005) vahvistavatkin haastateltava C:n mietteitä, sillä heidän mukaansa tanssiteos voi symboloida elämäkokemusta. Lisäksi vanhemmat haastateltavat kertoivat, että he ovat oppineet hyödyntämään vahvuuksiaan ja heikkouksiaan erityisesti iän tuoman kokemuksen myötä. Voisi ajatella myös elämäntilanteiden vaikuttavan teoksen arviointiin; jos teos koskettaa katsojan senhetkisiä tuntemuksia, katsoja luultavasti pitää teoksesta.

Vuorovaikutusta niin sanotun elämänmatkan aikana painottivat haastateltavat A ja D. ”*Tärkeää on se, että se (tanssi) on sosiaalinen. Et se on suhde muihin (henkilö A).*” A:n mukaan vasta, kun toinen tanssija tulee mukaan kuvioihin, alkaa tapahtua uusia asioita. Katsoja voikin huomata erilaisia jännitteitä, kun tanssijoita on enemmän kuin yksi (Danceinfo: opas katsomiseen 2009). Olen sitä mieltä edellisten kommenttien lisäksi, että soolotanssit voivat myös olla mielenkiintoisia ja niihinkin saadaan yllättäviä käänteitä. Soolo- tai ryhmäteosten arvostus saattaa olla myös katsojan taustoista riippuvainen, kuten Ojala (2000) ja Sarje (1995) ovat kirjoittaneet taustojen vaikutuksesta. Haastateltava D kertoi, että hänen tanssi-ilmaisuunsa on vaikuttanut

muun muassa Billy Siegenfeld, joka myös painotti vuorovaikutuksen tärkeyttä: ”*Että se tavallaan lähestyy tanssia, miten ihmiset normaalisti lähestyis toisiaan. Tavallaan niin, et meillä on yhteisö ja me tutustutaan toisiin.*” Tähän voi liittää esimerkiksi kontakti-improvisaation, jossa Monnin (2004, 205) mukaan yksipuolinen hallinta on tuhoisaa sekä yhteistyön tanssintekijöiden kesken (Saarinen 2005; Sarje 1995; Preston-Dunlop 1980, 47; McAlester 2005).

”Se voi olla kokeellistakin”

Tanssiteoksen ei tarvitse tarkoittaa mitään (Cunningham 1991a; Ojala 2000; Uotinen 2005). Myös kaksi haastateltavaa oli sitä mieltä, että tanssi-ilmaisu oikeuttaa vapautteen tulkita ja tehdä teoksia subjektiivisesti. ”*Tanssi-ilmasu tuo mulle mieleen ehkä sellasen tulkinnan vapauden niissä teoksissa--*”, pohti henkilö D ja jatkaa, ”*se voi olla niikun tyylää, se voi olla tanssijan tulkintaa, koreografian.*” Vaikka tanssi-ilmaisu voi olla kokeellista, se ei saa mennä liiallisuuksiin, kuten haastateltava B sanoikin: ”*Se voi olla kokeellistakin. Mut se ei voi olla ihan juuretonta möyrimistä.*” Lisäksi vaikka sama kohdehenkilö puhui kokeellisuudesta, hänen haastattelustaan nousivat niin sanotut omat vanhat arvot esiin: ”*Kyl mä odotan tanssijalta sellasta määrätynlaista rakennetta, et sitä on kiva katsoa ja mä en enää valitettavasti tykkää katsoa paljaita perseitä. Tai näillä täytyy olla jumalattoman hyvä syy.*”

Vaikka tulkinnan vapautta korostetaan tanssi-ilmaisun saralla, voisi silti tehdä ristiriitaisen johtopäätöksen haastateltavien ajatuksista ja kirjallisuudesta, että vapautta ei ole. Katsojat ja kriitikot odottavat tietynlaista omaperäistä taide-elämystä, mutta se ei saa mennä liiallisuuksiin, niin kuin henkilö B mainitsi. Molemmiin puoliset odotukset ikään kuin kumoavat vapauden. Hyvänä esimerkkinä on, miten haastateltava E oli kokenut vaikeaksi kokeellisuuden ja esimerkiksi eri lajien yhdistämisen tanssiin: ”*Mua vähän harmittaa, et mää en ehkä ota niitä arkiliikuntajuttuja tai, et mä en löydä niitä. Mutta että koska kehossa on hirveesti liikettä ja keho muistaa, mutta niitä on ehkä siinä tilanteessa vaikee tuoda esiin tai näin.*” Ehkäpä taidetanssi vaatii sen, että jo kuuluisa koreografi kokeilee jotain uutta, josta sitten vasta tulee muoti-ilmio.

”Jos sä haluat virtuositeettiä, niin sä meet sirkukseen”

Labanin oppien mukaan tanssijan persoonan kouluttaminen on tärkeämpää kuin tekniikan opettaminen (Viitala 1998, 33). Kysyin haastateltavilta, kuinka suuri osa tanssitekniikalla on tanssi-ilmaisussa. Kaikki olivat sitä mieltä, että tanssijan omassa hyvän tekniikan se edesauttaa ilmaisun onnistumista; tekniikka luo ikään kuin varmuutta esiintymiseen. Henkilö A:n mielestä *”tavallaan se tanssitekniikka on se, joka avaa sitä ekspressiivisyyden mahdollisuutta. Sä voit ilmaista... ja sun ilmasuskaala on niinkun laajempi, mitä enemmän tanssitekniikkaa sulla on.”* Osa haastateltavista piti tekniikkaa kuitenkin tärkeänä osana tanssi-ilmaisua. Tekniikka mahdollistaa muun muassa laatujen löytämisen ja terveenä pysymisen. Lisäksi tekninen osaaminen mahdollistaa koreografin työn (Kekäläinen 2005). Voisi ajatella siis, että esimerkiksi Labanin liikelaatujen yhdistämistä ei voi hallita kunnolla ilman tekniikkaa. Lisäksi koreografi voi kehittää oman tekniikan, jos hänen liikekielensä on omaperäistä (Saarinen 2005). Häyrysen (2008) mukaan liikelaatujen hallinta avaa ovet ilmaisulle.

Toisaalta kaikki haastateltavat sanoivat, että tanssitekniikka ei ole välttämätöntä ilmaisun onnistumiseksi. Henkilö E kuvaili tekniikan osuutta: *”Jos puhutaan taidetanssista, niin sen pitää olla myös niinkun taidokasta, mutta sen ei tarvitse olla virtuoosimaista. Että jos sä haluat virtuositeettiä, niin sä meet sirkukseen.”* Ervi Sirén onkin maininnut, että tanssijan ura jatkuu, vaikka paras fyysinen kunto alkaisi heiketä (Ahonen 2008). Henkilö B pohti tekniikan merkitystä katsojienkin kannalta: *”Mä katon jopa mieluummin liikettä ilman tekniikkaa, kun se ihminen on keskittynyt ja tietää, mitä tekee. Kun semmonen puolivillanen keskinkertanen yrittäminen... Se on paljon kiusallisempaa katsojan kannalta.”* Ajatuksen ja liikkeen välisestä yhteydestä onkin kirjoitettu, että se kuvastaa paremmin tanssijan taitoa kuin tekniikka (Ahonen 2002a; 2003). Kysymystä vaikeutti eri tanssitekniikoiden tarkoituksperät ja se, että lähinnä ilmaisu määrittelee, mikä tanssitekniikka tai tyyli otetaan käyttöön. Tämän seikan nostivat esiin henkilöt A ja C sekä Ahonen (2002a; 2003).

”Tosi kevyt tai tosi flegmaattinen”

En erikseen kysynyt haastattelussani kohdehenkilöiltä liikedynamiikoista, mutta haastateltavat A, B ja D ottivat ne puheeksi. Henkilölle D tuli ensimmäisenä mieleen liikedynamiikat, kun aloimme keskustella tanssi-ilmaisusta. Kohdehenkilö B taas mainitsi kaksi liiketekijää: *”Se tila ja aika. Niitä ei voi olla yhdistämättä siihen.”* Labanin liikeanalyysiä käytetäänkin tanssi-ilmaisun harjoitteluun ja tulkintaan Anttila (1994, 27). Haastateltava A kertoi omissa teoksissaan käyttävänsä liikkeellistä kekseliäisyyttä ja liikehuumoria, jotka yhdistin myös liikedynamiikkoihin. Muun muassa henkilö D perusteli liikedynamiikkojen tärkeyttä tanssi-ilmaisussa: *”Ja mää koen, et taas sitä kautta on tosi helppo kertoa tarinoita eteenpäin. Et jos pystyy olemaan vahva tai raju tai sit pystyy olemaan vastapainona siihen tosi kevyt tai tosi flegmaattinen.”* Yhtäläisyyksiä löytyy haastateltaviin muun muassa Denbyn (1991) ajatuksista, että tanssijan pitäisi pystyä nostamaan eri osatekijöitä esiin teoksessa oikeissa kohdissa. Voisi ajatella, että Labanin kehittämä teoria ja harjoitteet ovat jo ennen tanssin ammattilaisuutta harrastelijoille tuttuja; kyseistä teoriaa pidetään ilmaisullisesti tärkeänä nykytanssissa (Sarje 1994, 57; Anttila 1994, 27). Tämän takia haastateltavat luultavasti viittasivat Labaniin ja hänen teoriaansa eivätkä muihin esimerkiksi Labanin oppeja seuraaviin henkilöihin. Ehkä muut suuret nimet tanssi-ilmaisun kentällä eivät ole niin arkipäiväisiä.

”Teatterin kaltasia elementtejä”

Kysyin haastateltavilta, tuleeko heille mitään tiettyjä elementtejä mieleen puhuttaessa tanssi-ilmaisusta sekä kuinka suuri osa erilaisilla efekteillä on tanssi-ilmaisussa. Eniten mainintoja syntyi esiintymistilasta ja -paikasta. Kaikki muut paitsi haastateltava D puhuivat tilallisista tekijöistä. Haastateltava C puhui tilallisista etukäteisvalmisteluista: *”Yleisön/ katsojien/ osallistujien sijoittuminen ja näin ollen näkökulma tanssijan tekemiseen on oleellinen kysymys, jota tulee etukäteen pohtia ja jonka suhteen täytyy valintoja tehdä.”* Samankaltaisia ajatuksia on ollut Cunninghamilla (1991b, 18) viitatessaan eri perspektiiveihin ja teatteritilaan.

Kolme haastateltavaa kommentoi, millaisissa tiloissa tanssia pitäisi esittää. Henkilö A kertoi muiden kommenteista eroavan seikan: *”Sanotaan, että tanssi-ilmaisu voi olla*

neljän seinän sisällä, joka on tarkoitettu vain... ei kenenkään silmille.” Tämä voisi lähentyä jo niin sanottua rituaalitanssia. Tosin haastateltava A lisäsi myös saman tyyllisen kommentin kuin muut haasteltavat: *”Jotkut teokset toimii vaikka päivänvalossa tai loisteputken alla tyhjässä tilassa tai jonkun kotona.*” Henkilö B yhtyi myös tilan teoskohtaisuuteen. Haastateltava E:n kommentti tanssin esitystiloista tyrmäsi vanhanaikaisen teatterikäsitteksen, jota myös Preston-Dunlop (1998, 3) on miettinyt: *”Joka paikassa voi tanssia. Mun mielestä tanssia pitääkin viedä. Mä en tykkää just tollasseesta, et se on johonkin instituutioon rajattu, et jossain teatterissa voi vaan tanssia.”*

Valaistus, puvustus ja lavastus nousivat kolmella haastateltavalla esiin. Muun muassa haastateltava D puhui teatterinkaltaisista efekteistä: *”-- ja sen mitä siinä tavallaan halutaan ilmasta, niin sen sais sen rakenteen avulla tuotua esiin. Et millasia muita elementtejä kun tavallaan tanssin, et enemmän niinkun teatterin kaltasia elementtejä.”* Henkilö D jatkaa: *”Jos mä haluan kertoa surusta, niin mä tiputtelisin mustia nenäliinoja.”* Esimerkiksi haastateltavien D ja E mukaan valaistuksella, puvustuksella ja lavastuksella voi tehostaa teoksen sanomaa ja ilmaisua, niin kuin henkilö E kuvaili: *”Ne voi alleviivata jotain teemoja. Tai ne voi paisuttaa tai lisätä esteettistä arvoa tai vaikuttavuutta ja...”* Labanin ja Kitin ajattelu eroaa hieman haastateltavien ajatusmaailmasta. Labanin (1991) mukaan tehosteet tuovat liikettä esiin, eivätkä ole niin sanotusti tehosteina liikkeen lisäksi. Kitt (2005) on ajatellut tanssin eroavan teatterin dramaturgiasta.

Henkilöt A, B, C ja E sanoivat, että elementtien ja efektien käyttö on teoskohtaista. Haastateltava A kokoaakin näiden neljän henkilön ajatukset hyvin yhteen: *”Oli näitä elementtejä tai ei, niin se on aina taiteilijan valinta.”* Yksi haastateltava (D) sanoi suoraan, että tanssi-ilmaisun pitäisi toimia ilman ylimääräisiä efektejä. Henkilö E taas edusti vastakkaista ajattelua: *”Mutta ehkä se on melkein välttämättömyys, jos tehdään oikeesti vakavasti otettavaa tanssitaidetta.”* Kaikki olivat sitä mieltä, että efektien käytölle pitää löytyä hyvät perusteet. Näin ovat myös ajatelleet eri tanssintekijät kirjallisuudessa (Neel & Graig 1988; Wilson 2003, 118 – 119).

9.1.2 Musiikin suhde tanssi-ilmaisuun

Teemahaastattelussani kysyin vain yhdellä kysymyksellä, miten musiikki liittyy tanssi-ilmaisuun. Haastateltavat pohtivat musiikin roolia kuitenkin eri yhteyksissä, joten aineistoa tuli riittävästi. Alaluokkia syntyi kolme kappaletta. Samoin kuin edellisessä alaluvussa, etenen ensin kuvaillen kohdehenkilöiden yleisiä käsityksiä musiikin suhteesta tanssi-ilmaisuun, minkä jälkeen otan mukaan musiikin suhteen tanssiteoksiin ja liikekieleen.

”Ei mitenkään välttämätön”

Humphreyn (1959, 142) mukaan musiikin poisjätö voi olla koreografin tietoinen valinta. Tanssijan ja liikkeen oma ilmaisu saattaa painottua tällöin enemmän (Preston-Dunlop 1998, 161), mikä voi olla Humphreyn ajatuksen kaltaisesti tietoinenkin tehokeino. Myös henkilöt, joita haastattelin, olivat sitä mieltä, että tanssi-ilmaisu ei välttämättä tarvitse musiikkia. Haastateltava D:n mukaan musiikki saattaa jopa haitatakin, vaikka hänen mielestään musiikilla on suuri osa tanssi-ilmaisuissa: *”Tai musiikki voi niin paljon tehdä hallaaki, et se voi niinku liikaa määrittää sitä.”* Henkilö E taas pohti musiikin roolia: *”--yksi mahdollinen työväline tanssi-ilmaisuissa, mutta ei mitenkään välttämätön ja sen käyttötavat ovat moninaiset.”* Puhe kääntyi myös kahdella haastateltavalla musiikin sijasta erilaisiin äänimaailmoihin. Haastateltava D kertoi viimeisimmästä koreografiastaan: *”Mutta nyt viimeisessä soolossa mä käytin vaan äänimaailmaa, missä oli luistelun ääniä ja hiihdon ääniä. Ja sitten mä käytin omaa ääntäni--.”*

”Ainakaan ei saa olla sen orja”

Musiikin suhde tanssiteoksiin nousi haastattelussa esille; musiikki voi tukea teosta ja sen avulla saadaan teokseen lisäelementtejä. Henkilö A kommentoi, että musiikin käyttö on teoskohtaista ja *”musiikki tulee mulla aika sitten vasta myöhään siellä... Tanssissa on tavallaan se sisältö ja kaikki tää musiikki, ikään kuin se on niinkun oma juttunsa. Se voi tuoda paljon elementtejä siihen tanssi-ilmaisuun ja sitten voi taas musiikin kanssa leikkiä.”* Musiikin käyttöön ja musiikkivalintoihin puuttuivat enemmän etenkin nuorimmat haastateltavat D ja E. Henkilön D mielestä musiikkivalinta on nykyään

vaikeaa: ”*Ja must tuntuu, et muutenki nykyään tanssiteoksissa on vaikee löytää sellasta musiikkia, kun pitäis olla tavallan suoraan joku, joka tavallaan loisis sen musiikin siihen.*” Hän lisäsi musiikin viitteellisyyden merkityksestä, että kyseisen seikan kanssa täytyy olla tarkkana teosta luodessaan. Myös haastateltava A kommentoi musiikin viitteellisyyttä: ”*Onks se vaikka laulu, jossa on suomenkieliset sanat, niin silloin se on erittäin merkittävää, mitä siellä soittaa.*”

Haastateltavien teosten musiikkivalintoja tukee Abeling (1988) ajatuksellaan kolmesta musiikin käyttötavasta. Oikeastaan vain henkilö A kertoi leikkivänsä musiikin käytöllä, joka sivuaa Cunninghamin (1991a) tyyliä sattumasta. Haastateltava E kertoi, että eräs (ei muistanut nimeä) tanssin suurista koreografeista ”*puol tuntii ennen katto tanssijakollegansa kanssa, et mikä biisi otetaan tänään. Et ainakaan ei saa olla sen orja*” viitaten musiikinkäytön spontaanisuuteen.

”Hiljaisuuden, eri äänimaailmojen ja liikkeiden yhdistämistä”

Haastateltava B:n lausahdus tanssi-ilmaisusta ”*mä en välttämättä edes liitä siihen musiikkia, mutta siis hiljaisuuden, eri äänimaailmojen ja liikkeiden yhdistämistä, plus tunne*” kuvailee äänimaailman ja liikkeiden yhdistämisen tärkeyttä tanssi-ilmaisulle. Musiikin ja liikkeen yhteyttä on myös tarkastellut samankaltaisesti Kitt (2005) ja Monni (2004, 265). Lisäksi henkilö A kertoi, ettei niin sanotusti keksi liikettä musiikin avulla: ”*Ja liikkeessä on se oma ajoituksensa ja dynamiikkansa ja sitten myöskin se tanssijoiden välinen suhde toisiinsa. Miten se ajoittuu, niin sitä mä haen yleensä ilman musiikkia. Elikä mulle se tanssi on itsenäinen ilmaisumuoto eikä sidoksissa musiikkiin. Mutta se voi olla sitä tarpeen vaatiessa.*” Preston-Dunlop (1998, 161) kulkee samaa linjaa A:n ja B:n kanssa. Hänen mielestään kehon ja liikkeen oman rytmin löytää ja näkee paremmin ilman musiikkia. Vastakkainen mielipide oli haastateltavalla E: ”*No jos mä teen jonkun katutanssipläjäyksen, niin mä meen ihan musiikin ehdoilla, koska mä haluan tehdä sellasta. Koska siinä mä nään, et musiikki ja tanssi yhtyy.*” Tähän saattaa syy olla se, että katutanssille on tyypillistä musiikin seuraaminen.

9.1.3 Koreografin, tanssijan ja katsojan osuudet tanssi-ilmaisussa

Kysyin haastateltavilta useammalla kysymyksellä koreografin, tanssijan ja katsojan osuuksista tanssi-ilmaisun onnistumiseen. Kysymykseni olivat tarkoituksella hankalia teemaa ajatellen, jotta saisin reilusti erilaisia mielipiteitä esille. Alaluokkia syntyi kahdesta kolmeen. Ensin esittelen yleisiä näkökulmia siirtyen yksityisempään pohdintaan.

9.1.3.1 Koreografin osuus tanssi-ilmaisussa

Yleisesti ottaen kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että koreografi on harjoittaessaan tanssijoita tai suunnitellessaan tanssiteosta johtoasemassa, arkkitehtinä. Kaksi haastateltavaa sanoi myös suoraan, että nykyään harvoin koreografi enää keksii itse liikettä. Henkilö A kertoi omasta kokemuksestaan: *”Elikä, jos mä olen koreografina enemmän ohjaaja, niikun ehkä nykyään enemmän mä ohjaan sitä liikettä. En näytä eteen varsinaisesti juuri mitään.”* Haastateltava D:llä oli samansuuntaisia ajatuksia: *”Koska nykyään koreografi ei välttämättä edes tee liikettä. Et se enemmän keksii sellasia kivoja tapoja tehdä uusia liikekieliä ja... Se on enemmän sanallinen ja sellanen aivoriihityyppi siellä.”* Haastateltavien ajatuksia voi verrata suoraan samankaltaisena Saarisen (2005) ajatteluun tanssijan paljaasta tilasta.

Sarjen (1995) näkemys eroaa koreografin roolista verrattuna haastateltavien mielipiteisiin. Hänen mukaansa koreografi antaa tanssijoille liikkeitä ja tanssijat täydentävät ne tulkinnallaan. Tosin Sarje ei maininnut, millä tavoin itse liikemateriaali on kehitelty. Siihen on voitu käyttää yhteistyötä ja lopuksi koreografi on päätenyt tietynlaiseen materiaaliin. Lisäksi kaikki kohdehenkilöt olivat sitä mieltä, että vaikka koreografi on vastuussa yleisestä ilmaisusta, hänen on jätettävä tanssijoille tilaa ilmaisuun. Haastateltava C kokoakin kaikkien ajatukset yhteen: *”Pidän sellaisista työskentelyprosesseista, joissa koreografi jättää tanssijoille tilaa tehdä tanssi itsensä näköiseksi.”*

”On paljon koreografeja, jotka ei kerro yhtään mitään”

”Kyllä sanotaan, et on paljon koreografeja, jotka ei kerro yhtään mitään eikä selittele teoksiaan”, haastateltava B pohti, miten koreografi välittää sanomaa katsojille teostensa kautta. Hän jatkoi vielä: *”Joskus, kun kattoo koreografien tekstejä ja sit sä meet kattoon sen jutun. Ja sit jumalauta, mikä tässä niiku pitää... Niiku Uotinen sanoo et hän ei paljoo selittele. Niin tavallaan myös ne selitykset johdattaa. Musta sen ihmisen pitää itte kokee se, yhdessä se lavallepano, se musiikki ja tunnelma.”* Samansuuntaisesti ajatteli myös henkilö D viitaten käsiohjelmiin: *”-- se ei saa olla liian kertova.”* Voihan kuitenkin olla, että koreografian ja käsiohjelman teksti ei täsmää tarkoituksella. Yleisön tulisi muistaa, että sanat ja liike sekä niiden herättämät tunteet eroavat toisistaan (Ahonen 2002b). Lisäksi kaikki koreografit eivät halua kommunikoida teoksellaan (Ojala 2000; Preston-Dunlop 1998, 10 – 11; Uotinen 2005). Tämän voisi kuvitella edesauttavan subjektiivisuutta tanssi-ilmaisussa.

Ojala (2000) mainitsee, että teos tehdään aina enemmän tai vähemmän tietoisesti sopimaan katsojan odotushorisonttiin. Osa haastateltavista oli kuitenkin eri mieltä. Koreografian tarkkaa etukäteisvisiota omasta teoksestaan painottivat henkilöt A, C ja E. Esimerkiksi haastateltava E kommentoi vision tärkeyttä: *”Mun mielestä tanssiteoksen pitää lähteä koreografian intresseistä, että mitä se halua tuoda, et se ei periaatteessa voi sanoa, et tanssijat, mitä te halutte tehdä.”* Samoin ovat ajatelleet suomalaiset tanssintekijät (Renvall 2005; Saarinen 2005; Korhola 2005). Vastakkaista ajattelua edelliselle viittaukselle edusti henkilö B: *”Ja joskus yllättyy, et tällanenks tästä tulikin. Et sitä rupee tekemään jotain ja huomaakin, et helvetti, tää onkin ihan jotain muuta, kun mä ajattelin, mut kyllähän tää menee.”* Koreografian tulisi siis lähteä omista intresseistään ja esimerkiksi elämäkokemuksistaan liikkeelle, jotta teoksesta tulisi persoonallinen ja sitä kautta menestyvä. Ojalaa voisi tulkita niin, että kulttuurisidonnaisuus vaikuttaa koreografiin tiedostamattakin, sillä Uotisen (2000) mukaan teoksen kaupallisuus ei ole koskaan prioriteettina. Lisäksi tanssin ei tarvitse lainailla sisältöjä muilta taiteenaloilta (Kitti 2005).

”Sekä koreografian että tanssijoiden työtä helpottaa, jos yhteistyö on toistuvaa”

Teoksen rakentaminen lähtee joka kerran omista lähtökuopistaan. *”Että ei voi samalla tavalla lähteä tekemään kaikkia teoksia, koska se ilmaisu on erilaista, niin silloin tarvitaan erilaisia tanssijoita myöskin ja sillon... (henkilö A)”* Kuitenkin koreografille ominaista liikekieltä voi näkyä eri teoksissa (Korhola 2005). Roolituksen tärkeydestä puhui henkilön A lisäksi haastateltava B: *”Ylipäätään tässä nyt on jo nähnyt vuosien varrella, et kaikki koreografit, kyl ne tietää, kenet ne haluaa käyttää mihinkin rooliin.”* Tämä pitää paikkansa Suomessa, mutta luultavasti ulkomaille mentäessä esiintymiskokeiden merkitys kasvaa.

Sarje (1995) mainitsee, että yleisö pettyy näkemäänsä tanssijan tehdessä vain koreografian määräämät liikkeet. Tanssi-ilmaisun tulisi olla Sarjen mukaan tanssijan ja koreografian yhteinen prosessi. Voiko näin ollen esimerkiksi tanssin vasta-alkajakatsoja nähdä yhteistyön tuloksen tanssi-ilmaisusta? Jokaisessa haastattelussa ilmeni myös yhteistyön tärkeys tanssijan ja koreografian välillä. Ilmaisua löydetään tiimityöllä. Henkilö C otti kantaa myös harjoitusprojektien pituuteen ja sen vaikutuksiin: *”Nykytanssiproduktioissa harjoitusaika on monesti hyvin lyhyt. Sekä koreografian että tanssijoiden työtä helpottaa, jos yhteistyö on toistuvaa, sillä kestää oman aikansa, ennen kuin puolin ja toisin löytyy yhteinen kieli ja maailma.”* Yhteistyön lisäksi esille nousi vahvasti, että koreografian tulisi osata tanssiteosta tehdessään hyödyntää tanssijoidensa vahvuuksia ja persoonanpiirteitä sekä häivyttää heikkouksia, kuten henkilö D mainitsi: *”Mut myös pitäisin varmaan niitä tekemään vähän ristiin ja erilaisina pareina ja millaisia suhteita niistä tulis ihan luonnostaan, kun kaks erilaista persoonaa kohtais.”* Tätä seikan voisi linkittää aiemmin mainittuihin roolivalintoihin.

9.1.3.2 Tanssijan osuus tanssi-ilmaisussa

”Tanssijat on ne rakennusmiehet. Vaikkei sitä voi sanoa noinkaan, mutta kuitenkin, et se talo on sen näkönen kun sen rakentajat on sen tehnyt. Jos siellä lista resottaa, niin se resottaa”, haastateltava E kokosi kaikkien ajatukset oikeastaan yhteen. Toisin sanoen kaikki olivat sitä mieltä, vaikka koreografi antaa suunnan tanssi-ilmaisulle, niin tanssijat kuitenkin tuovat siihen oman silauksen. Haastateltavat B ja D puhuivat myös siitä, että

ilmaisu on tanssijan vastuulla. ”*Kyl se jokaisen pitäis itessään kehittää se ja kertoa se tarina sitten oman itensä ja kroppansa kautta*”, henkilö B ajatteli. Bruce (1966, 24) mainitseekin tanssijan ilmaisevan tanssin avulla aina jotain itsestään, vaikka tanssinopettaja olisi vaikuttanut ilmaisutapaan. Haastateltava D taas kommentoi asiaa katsojien kannaltakin: ”*Mää koen, että tanssijalla on sinällensä vastuuta siitä itse tapahtumasta, minkä ne katsojat näkee niinkun siitä läsnäolosta.*”. Katsojat haluavatkin usein nähdä juuri tanssijan tekemisen iloa, ilmaisua ja omaperäisyyttä (Jyrkkä 2000).

”Älykäs ja persoonallinen tanssija, jolla on tanssitekniikkaa, on se mun lempitanssija”

Kaksi haastateltavaa puhui muun muassa ominaisuuksista ja asioista, jotka liittyvät tanssijoiden osuuteen tanssi-ilmaisussa ja sen onnistumiseen. Henkilö D otti, kuten myös Saarinen (2005) on ottanut, esille keskittymisen tärkeyden: ”*Ja meillä oli just koulussa Deborah Hay, joka puhu kanssa läsnäolosta ja siihen liitty tosi paljon se, että on tavallaan tässä hetkessä. Ja siinä oli myös katse, että käännä päätä.*”

Ahonen (2003) on pohtinut tanssitekniikan hallitsemista. Haastateltava A mietti tekniikan olevan joskus tärkeämpi kuin tanssijan persoona tanssi-ilmaisussa: ”*Että mä en aina halua ottaa huomioon heidän persoonaansa*”, ja jatkaa myöhemmin, ”*mut joissakin teoksissa, mitkä esimerkiksi on abstraktimpia, kyllä siinä sitten taas on hirveen paljon tärkeitä, että se tanssija kykenee tekemään ne liikkeet ja niin pois päin. Eikä se hänen vapaa persoonansa.*” Mutta kuitenkin haastateltava mainitsi nauttivansa persoonallisen tanssijan katselemisesta. Kokonaisuuden hallinnan lisäksi henkilö A totesi, että tanssijalla pitäisi olla kolme tekijää: ”*Että mun mielestä niinkun älykäs ja persoonallinen tanssija, jolla on tanssitekniikkaa, on se mun lempitanssija.*” Tämän tyyppinen tanssija kiehtoo Denbyn (1991) mukaan enemmän kokenutta tanssin seuraajaa.

Jyrkkä (2000) kirjoittaa, että yleisö kaipaa tanssijoiden tarjoamaa emotionaalista tai fyysistä elämystä. Mielestäni on vaikea sanoa, kumpaa arvostetaan enemmän: tanssijan läsnäoloa, persoonaa vai hänen tekniikkaansa. Katsojan asettamat odotukset tanssijaa kohtaan riippuvat varmasti kulttuurista ja niin sanotusta tanssin koulukunnasta.

9.1.3.3 Katsojan osuus tanssi-ilmaisussa

”Katson sitä tietysti oman itseni kautta”

Haastatteluissa kävi ilmi, että katsoja tarkastelee tanssiteosta aina subjektiivisesta näkökulmasta. Huolimatta koreografin ja tanssijan yrityksistä ilmaista haluamaansa katsojalla on aina valta: *”Se miten katsoja näkemäänsä tulkitsee, on jo varsin etäällä koreografista (henkilö C).”* Sama haastateltava korosti myös, että katsojan kulttuuritaustat ja elinympäristöt vaikuttavat vahvasti siihen, miten katsoja tulkitsee näkemäänsä. Ojala (2000) on kirjoittanut samansuuntaisesti kuin henkilö C kommentoi kulttuuritaustasta ja elinympäristöstä. Tosin Ojala myös mainitsee, että taiteessa on paljon asioita, joihin opitut asiat eivät voi vaikuttaa. Yhteenvetona voi todeta, että katsojan kinesteettinen empatia määrittelee sen, miten katsoja tulkitsee teosta tai tanssijaa, kuten myös Monni (2004, 269 - 271) on kirjoittanut.

Kolme haastateltavaa (A, B ja E) pohti, onko koreografin kirjoituksilla käsiohjelmaan hyötyä tulkintaa ajatellen. He ajattelivat kirjoituksien antavan avaimia teoksen ymmärtämiseen, mutta kuitenkin katsojan subjektiivisuuden pysyvän pinnalla. Henkilö A sanoikin: *”Ei se silti ketään pakota ymmärtämään sitä jollakin tavalla. Että mä ainakin, kun mä menen katsomaan tanssia niin katson sitä tietysti oman itseni kautta, että eihän sitä voi muuta kuin olla se, mitä on.”* B:n mielestä koreografin kirjoitus teoksestaan antaa uusia näkökulmia: *”Eka kerralla mä en lue sitä ollenkaan. Sit mä luen jälkeensä ja sit mä meen kattoon sen uudestaan. Sen näkee ihan eri tavalla. Mut ylipäättään monet teokset sun pitäski kattoo kahteen kertaan. Koska sit sä näät ihan eri tavalla.”* Katsojan tulisi ymmärtää sanojen ja liikkeen suhde; kummallakaan ei pysty selittämään täysin toista (Ahonen 2002b).

”Tanssia ymmärtää vain tanssija monesti”

Haastateltava D pohti muista poiketen enemmän ammattikatsojan ja niin sanotun tavallisen katsojan suhdetta tanssiteokseen ja sen ymmärtämiseen: *”Ehkä just, ko oon ollut tanssin parissa, niin ei koskaan ees ajatellut, et mun täytyy ymmärtää teosta. Mut mä voin kuvitella, että jonkun tavallisen, joka ei oo niinkun ollut niin paljon tanssin kanssa tekemisissä, niin se haluaa nähä tanssia niinkun teatteria.”* Erilaisilla efekteillä

ja selkeillä teemoilla saakin hänen mielestään selkeytettyä tanssi-ilmaisua. Kuitenkin D oli sitä mieltä, että tavallisille katsojille pitäisi selittää, ettei tanssin kuulu olla narratiivinen tai järkevä. Abstraktia tyyliä onkin vaikea tulkita, jos odottaa draamallista tai konkreettista ilmaisua (Karttunen 2005).

Samanlaisia mielipiteitä on ollut tanssintekijöillä (Ojala 2000; Sarje 1995; Uotinen 2005; Kitti 2005): katsojan ei tarvitse ymmärtää jokaista yksityiskohtaa teoksesta ja tanssiteos ei välttämättä edes pyri antamaan viitteitä tulkinnasta. Nykytanssia on alettu kuitenkin arkipäiväistä ja viedä muuallekin kuin teattereihin. Tässäkin piilee D:n mukaan vaaransa: *”Ihan vasta mä olin yhdessä kauppakeskuksessa tanssimassa. Sit se toinen tanssija nousi ostoskärryjen päälle ja riehu siellä. Niin sit porukka alko kyseleä, että mistä mielisairaalasta tuo on kadonnut. Ihmiset näkee sen vaan outona, varsinkin sen nykytanssin ja sen ilmasun. Jos säät teet jotain outoa, niin sua pidetään hulluna.”* Haastateltava D sanoikin, että *”se on mun mielestä tosi harmi, et tanssia ymmärtää vaan tanssija monesti”*. Ratkaisu tähän oli hänen kuin edelleen Monninkin (2004, 269 – 271) mielestä kinesteettinen empatia, jonka kautta voidaan koskettaa katsojia.

9.2 Tanssi-ilmaisun kehittäminen

Toisessa teemassa kyselin haastateltavilta, miten tanssi-ilmaisua voi harjoittaa, miten haastateltava itse on kehittynyt tanssi-ilmaisussa, miten erilaisia persoonia voi ottaa huomioon ja miten tanssi-ilmaisua voisi arvioida. Suorien kysymysten ohella esitin myös epäsuoria kysymyksiä aiheista kuten ensimmäisessäkin teemassa. Alaluokkia syntyi kahdesta neljään.

9.2.1 Tanssijoiden tanssi-ilmaisun harjoittaminen

Kysyin tanssijoilta, miten he itse harjoittavat tanssi-ilmaisuaan, ja tanssinopettajilta, miten he harjoittavat oppilaitaan. Yhdistin nämä samaan teemaan, sillä haastateltavilta tuli yhteneviä vastauksia tanssinopettajaa ja tanssijaa ajatellen. Alaluokkia syntyi neljä, jotka esittelen edeten tanssijasta tanssinopettajaan sekä ympäristöstä yksityiskohtaisempiin teknisiin seikkoihin.

”Sulla joko on sitä tai ei”

Kolme haastateltavaa oli sitä mieltä, että tanssijoiden yksilöllisyys vaikuttaa suuresti tanssi-ilmaisun harjoittamiseen. Henkilö E totesi suorasti, että *”ehkä se on just se, et sulla joko on sitä tai ei”*. Kivisen (1977, 17 – 18) mukaan jokaisella on mielikuvitusta, sitä täytyy vain kehittää. Mielikuvituksen kehittäminenhan on hyväksi myös tanssi-ilmaisulle; haastateltava E:n mielipide on ristiriidassa Kivisen kanssa. Haastateltava D oli myös samoilla linjoilla E:n kanssa puhuessaan persoonan vaikutuksesta tanssi-ilmaisun kehittämiseen; esimerkiksi sulkeutunut persoonallisuus voi estää kehittymisen. Positiivista hänestä oli se, että *”saa sen tavallaan vapauden, että sua ei tavallaan arvostella samalla tavalla kun normaalissa elämässä”*, viitaten oikeasti ujon henkilön voivan olla aivan jotain muuta lavalla. Voisi ajatella, että rentouden harjoittelulla saattaa päästää ilmaisua haittaavista estoista irti (Ahonen 2008). Haastateltava B puhui elämäkokemuksen vaikuttavan tanssi-ilmaisun kehittämiseen.

Haastateltavat A, B, C ja E miettivät keinoja, miten tanssijoiden tanssi-ilmaisua voisi konkreettisesti kehittää yksilöä kunnioittaen. Henkilöt B ja C olivat sitä mieltä, että ilmaisuskaalaa tulisi laajentaa eri aloja apuna käyttäen ja B:n sanoin *”samalla tavallahan se ilmaisu täytyy opetella ja omakohtaisesti kokee kuin myös liike”*. Haastateltavien B ja C ajatuksia tukee myös Opetushallituksen (2005) Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opintosuunnitelma, joka kehottaa hyödyntämään muitakin taiteenaloja tanssi-ilmaisun opetuksessa. Ilmaisun harjoittelu ei kuitenkaan tarkoita eri ilmeiden opettelua, kuten haastateltava A totesi: *”Se sisäistetty ilmaisu, sen kyllä kaikki kokevat ja näkevät. Myös jos se on päälle liimattua, maneerista ilmaisua.”* Henkilön E mielestä paras tapa ilmaisun kehittämiseksi on hankkia kokemusta esiintymisestä. Myös tämän voisi linkittää rentouden harjoitteluun, mikä Tuovisen mukaan on karisman takana (Ahonen 2008). Tosin esiintyminenkin on jaettu tekniseen osiin (Ahonen 2008; Saarinen 2005). Täten myös esiintymistä tulisi niin sanotusti harjoitella teknisesti ja pelkkä esiintyminen ei kehittäisi yksin ilmaisua.

”Mitä assosiaatioita se tuo”

Kivinen (1977, 17 – 18) kirjoittaa Hawkinsin (1964) määrittelevän tapoja, joilla voi kehittää tanssijan luovuutta. Kaikissa haastatteluissa nousi esiin ohjaajan/tanssinopettajan rooli tanssi-ilmaisuun ja tämän mukana samankaltaisuuksia Hawkinsin ajatteluun. *”Pitää löytää se lähtötaso tarpeeks alhaalta, mistä uskaltaa lähteä”*, haastateltava E mainitsi. Muut haastateltavat puhuivat ohjauskeinoista ja – tavoista. Henkilö C puhui oman kokemuksensa kautta: *”En harjoita vain ruumiin taitoja, vaan kysyn, missä kulloinenkin tekeminen tuntuu, mitä muistoja, toiveita, assosiaatioita se tuo, miten se minua maailmassa kuljettaa, mihin se minua vie.”* Myös A, B ja D viittasivat liikkeiden värittämiseen ja assosiaatioiden kehittämiseen. Liikkeiden kuvailun lisäksi haastateltava A mainitsi liikkeen avulla ohjaamisen, johon linkittyi myös yhteistyö tanssijan ja ohjaajan välillä: *”Musta on hankala mennä sanomaan, että esimerkiksi tee kasvoilla näin. Vaan kyl määhakisin sitä liikkeen ja sen niinkun liikkeen syvyyden ja kokemisen, elämisen kautta.”* Myös Anttila (1994, 29) kirjoittaa samasta asiasta: liikelaadut herättävät tunteita, mielikuvia ja aistimuksia. Tämän takia tulisikin harjoitusten käsitteellistämisen kanssa olla tarkkana (Hämäläinen 2007).

”Enemmän sellasta vapautta”

Tanssijan avoimesta tilasta on kirjoitettu kirjallisuudessa (Saarinen 2005) ja myös kolme haastateltavaa mainitsi asiasta. Haastateltava B mainitsi, kuten myös Kauppila (2007) on kirjoittanut, että ilmapiirin pitäisi olla positiivinen ja rohkaiseva, jotta tanssi-ilmaisu pääsisi kehittymään. Henkilö A puhui samasta asiasta viitaten jo avoimuuden löytämiseen: *”Ja mun mielestä tanssi-ilmaisun etsimisessä ja ohjaamisessa on hirveen tärkeä luoda sellanen tilanne, missä pystyy olemaan avoin ja auki ja sitten on alttiina löytämään ja kokeilemaan.”*

Haastateltava D kertoi, miten baletti piti hänen ilmaisuaan kahleissa: *”Sitkun se alko mennä siihen, että tanssi onkin tommosta tavallaan suorittamista, vähän niinkun urheilusuorittamista enemmän. Ja nyt kun siitä on niin kauan, kun määhän oon lopettanut sen baletin, niin koko ajan tuntuu, että enemmän saa sellasta vapautta. Nii ymmärtääkin, että se on sitä tanssia ja sitä ilmaisua.”* Hänen mielestään omien

tuntemusten etsiminen, kehon sallivuuden tajuaminen ja läsnäoloon keskittyminen ovat tärkeässä asemassa tanssi-ilmaisun löytämisessä. Myös kohdehenkilö A korosti etsimisen/kokeilun ja vapautumisen tärkeyttä. ”*Monella se tyssää se tanssijaksi ammattiin meneminen siinä, kun ei tavallaan ei pysty niikun... Jää kiinni itsensä kanssa eikä pysty tulemaan sitä yhtä askelta eteenpäin, että uskaltaisi olla itsensä vielä avoimemmin.*” Molemmat henkilöt viittasivat tanssijan oman itsensä löytämiseen, josta myös Sirén on maininnut (Ahonen 2008).

”Omia tuntemuksia oppilailta sinne mukaan”

Neljä haastateltavaa pohti konkreettisia harjoitteita, miten tanssi-ilmaisua voisi kehittää. B, D ja E liittivät tekniikan tanssi-ilmaisun kehittämiseen. Henkilö E sanoi, että ”*kyllähän sää tekniikkaa voit treenata maan ääriin, että sää voit sillä parantaa sitä ilmaisua*”. Toisaalta hän lisää: ”*Ja mää en tie, onkse sitten eri asia tavallaan se semmonen kehotietoisuuden hakeminen kun tanssitekniikka.*” Asiaa selventää Saarisen (2005) luoma tanssitekniikka sidottuna kehotietoisuuteen. B ja D eivät kuitenkaan pitäneet tekniikkaa pääasiallisena kehitysmuotona. Tekniikan voi yhdistää laaja-alaiseen käsitteeseen tanssi-ilmaisu, joten loogista saattaisi olla tanssitekniikan kehittäminen myös tanssi-ilmaisusta puhuttaessa (Kekäläinen 2005; Wilson 2003, 119). Anttila (1994, 31) kuitenkin kirjoittaa Labanin oppien mukaisesti liikkeen syntyvän virtauksesta, ei niinkään tekniikasta. Haastateltava A korosti samaa asiaa: ”*Se virta tuottaa liikettä. Ja löytyy se hetki, millon kun sä teet jonkun liikkeen sehän antaa sulle aisti-elämyksen, jonka sä tunnet ja se taas tuottaa uutta liikettä. Sehän sellasta jatkuvaa eloa ja olemista, sitten se tanssi-ilmaisua.*” Asiaa hän vertasi siihen, että näyttelijät kehittävät ilmaisuaan tekstin mukaan, kun tanssijoilla ei ole taas mitään ”valmista” ilmaisukehystä.

Martha Graham on liikkeellä kokeilemisen puolestapuhuja (Murtorinne 1994); kyseisen metodin voi liittää myös improvisaation puolelle. Myös B ja D puhuivat improvisaation hyödyistä tanssi-ilmaisun kehittymiselle. Haastateltava D perusteli harjoituksia sillä, ”*että sais niitä jotenkin just niitä omia tuntemuksia oppilailta sinne mukaan*”. Sama kohdehenkilö piti myös duetto- ja ryhmätehtäviä tärkeinä, jotta tanssijoiden vuorovaikutus ja herkkyys muihin tanssijoihin paranisi, mikä kehittää tanssi-ilmaisua. Myös tanssista kirjoittaneet ovat päätyneet samankaltaisiin ajatuksiin (McAlester 2005;

Monni 2004, 205; Preston-Dunlop 1980, 44 – 45). Liitin vuorovaikutukseen myös palautteen annon, josta haastateltava E kommentoi: ”*Sä voit tehdä sitä, et sä saat siitä palautetta ja katot omia juttujas ja reflektoit omaa kokemustas.*”

9.2.2 Tanssi-ilmaisun kehittyminen haastateltavilla

Kysyin haastateltavilta, miten he ovat mielestään muuttuneet tanssi-ilmaisussa vuosien varrella. He saivat kertoa omasta kehityksestään valiten joko tanssijan, tanssinopettajan tai koreografin näkökulman. Kaksi alaluokkaa esittelen ensin tarkastelemalla tapahtuneita muutoksia ja sitten nykyisyyttä. En kokenut tarpeelliseksi verrata haastateltavien ajatuksia kirjoitettuihin teorioihin, sillä pidin tuloksia liian subjektiivisina.

”*Uus ahaa-elämys*”

Kaikilla haastateltavilla oli tapahtunut jonkinlainen muutos ajattelussa tanssi-ilmaisuun nähden. Henkilö D oli muun muassa kokenut intresseissään muutoksen, kun opettajuus oli tullut mukaan kuvioihin, minkä mukana tuli myös tanssin sosiaalisuuden ymmärtäminen ja nauttiminen itse tanssista. Myös A:lla oli samankaltaisia ajatuksia itsensä uudistamisesta: ”*Sitä on joutunut uudistamaan itseään kauheen monta kertaa tanssijana. Ja sitten taas koreografina oon kokeillu hyvin erilaisia lähestymistapoja tanssijoiden kanssa, niin kyllä se jokainen on niikun uus ahaa-elämys, että sehän tanssissa on just mielenkiintosta, kun sitä opittavaa riittää.*” Lisäksi hän kertoi itse muuttuneensa ujosta ihmisestä toiseksi. Tästä voisi siis ajatella tanssi-ilmaisun olevan kehittyvä taito, jota olen pohtinut jo edellä. Henkilö B kommentoi samoilla linjoilla, että nähty ja koettu inspiroi. Suurimmat näkyvät muutokset mielestäni olivat kokeneet C ja E. Haastateltava C oli siirtynyt muotopohjaisuudesta site specific -työskentelyyn sekä esittämisestä enemmän performanssiin. E oli kiinnostunut ilmaisemaan kasvoillaan, vaikka tanssi-ilmaisu vaatii enemmän liikkeellä ilmaisua: ”*No jotenkin se meni niin, että sitä huomaa, että sitä tykkää ilmasta naamalla tosi paljon, mut sit jotenkin niikun, että tanssi piti olla vaan jotenkin keholla.*”

”Ei tarvi miettiä, onko tukka hyvin”

A, B ja D ottivat puheeksi, mitä heidän tanssi-ilmaisunsa on tällä hetkellä. *”Ei tarvi miettiä, et miltäs mä näytän, onko tukka hyvin”*, B kommentoi. Myös D kertoi rohkaistuneensa ilmaisussaan, mutta totesi menevänsä vielä valtavirrassa: *”Mutta mää koen, että siinä on joku sellanen yhteisöllinen juttu, jos kaikki on ihan väsyneitä ja mää meen tuolla ihan täysillä, niin mää varmaan oon sellanen luonne, et mää himmaan kans vähän, että tän niikun hyvän yhteisöllisyyden vuoksi.”* Lisäksi sama henkilö sanoi, ettei enää ajattele tanssia vain tekniikkana ja esimerkiksi jalanheittoina. B kommentoikin nuoria tanssijoita haastattelussaan: *”Tottakai kaksikymmentävuotias mieltii enemmän sellasta teknistä suoritusta niikun itse tanssijana.”* Tämä saattaa johtua siitä, että vasta ammattikoulutuksessa tanssinopiskelijoille tarjotaan paljon muutakin kuin pelkästään tekniikkatunteja, kuten esimerkiksi Ahosen (2008) artikkelista käy ilmi.

9.2.3 Tanssi-ilmaisun opettaminen tanssinopiskelijan persoonaa huomioiden

Otin tutkimuskysymykseksi erikseen tanssi-ilmaisun opettamisen oppilaan persoonaan viitaten, sillä oman esiyymmärrykseni mukaan tanssi-ilmaisu ei välttämättä ole aina niin vapaata. Alaluokkia syntyi kaksi. Kysyin haastateltavilta kyseistä seikkaa kolmella eri kysymyksellä viitaten suoraan tanssijoiden persoonaan. Esittelen ensin taitotason huomioinnin tärkeyttä ja lopuksi haastateltavien näkökulmia opetusprosessista.

”Täytyy antaa määrätynlainen vapaus”

”Kai sille vaan täytyy antaa määrätynlainen vapaus ja hyväksyy kunkin omat rajoitteet ja lähtee siitä omasta”, kommentoi henkilö B. Myös A, D ja E korostivat sitä, että oppilaan oma taito- ja lähtötaso tulisi ottaa huomioon. B ja D puhuivat myös, että tanssijoiden olisi tärkeä löytää oma tapansa liikkua eikä vain kopioida opettajaa, kuten D mainitsikin: *”Ja että kehon ei tarvi mennä semmosiin asentoihin, jotka ei sulle sovi. Esimerkiks sanoo opettajana, että sun ei tarvi tehdä ihan samalla tavalla, kun mää teen.”* Lisäksi A ja E puhuivat, että tanssijoiden motivaatiotaso vaikuttaa, mikä opettajan tulisi muistaa ottaa huomioon. Kommentit viittasivat tosin enemmän harrastelijatasoon kuin ammattilaisiin. Ammattitanssinopiskelijoidenhan katsotaan

olevan motivoituneita opiskeluunsa. Itselleni kuitenkin heräsi kysymys, onko asia aina näin. Henkilö E lisäsi myös huomioivansa eri persoonallisuuksia enemmän esiintymisiä ajatellen: ”*No varmaan jossain roolivalinnoissa, et kaikki ei halua olla eturivissä ja jotkut halua olla vaan kiviä ja tällasta. Että enemmän mietin ehkä sen esityksen kautta, koska siellä se ilmasu painottuu.*” Laban on todennut myös, että yksilön persoona on koulutuksen lähtökohta (Viitala 1998, 33).

”Oppilaan on ratkottava tehtävä monelta osin itse”

Kaikki muut henkilöt paitsi E pohtivat opetusprosessia, miten erilaisia persoonallisuuksia voisi ottaa huomioon. A:n mielestä kaikki lähtee hyvän ilmapiirin luomisesta. Haastateltava C kommentoi käyttävänsä itse työtappaa, jossa oppilaalla on paljon vapautta: ”*Oppilaan on ratkottava tehtävä monelta osin itse. Oppilaan tuotos asetetaan esille ja siitä keskustellaan ryhmän kanssa. Tekijä itse kertoo tekemisestään, valinnoistaan ja katsojat kertovat omista havainnoistaan ja assosiaatioistaan.*” Hän myös lisäsi, että tanssijaa tulisi opettaa ajattelemaan, johon hyvä keino on improvisaatio ja Labanin liikeanalyysi. Hämäläisen (1999) tutkimus kahdesta eri opetusprosessista kuvaa muun muassa samaisia asioita kuin C mainitsi. Lisäksi tanssijan älykkyydestä ja psyykkisestä kapasiteetista on kirjoitettu (Denby 1991; Saarinen 2005). Haastateltava D:n mielestä etenkin tanssikouluissa improvisaatioharjoituksissa piilee kuitenkin vaaransa: ”*Vastaanotto on, että mää en ala tehdä tällasta. Ja sit mennää kotia ja sanotaan, että me ei tanssittu ollenkaan. Et vaikka just se on sitä tanssia ja siitä joutuu hirveen helposti ihmisten kanssa väittelemäänkin, koska tavallisilla ihmisillä on ehkä kuva tanssista, että se on semmosta taiturimaista tekniikkaa pelkästään...*”

Tanssia käsittelevissä teoksissa ei oikeastaan puhuta improvisaation riskeistä, vaikka nämä ovat hyvin normaaleja asioita tanssitunneilla. Positiivisen ilmapiirin luontia toki painotetaan (Kauppila 2007), jolloin harjoitukset ainakin teoriassa onnistuvat. D:n mielestä lisäksi uskomuksesta yhdestä ainoasta tekniikkamallista tulisi päästä eroon ja auttaa ihmisiä sekä tanssin opiskelijoita ”*ymmärtää sen, että on olemassa sitä tanssillisuutta ja semmosta niikun, että kuinka tavallaan niitten liikkeitten välillä se tapahtuu se tanssi.*” Tämä seikka pätee Labanin teoriassa liiketekijöiden yhdistelemisessä (Anttila 1994, 31) ja nykytanssin tekniikan määrittelymisen vaikeudessa (Ahonen 2003).

Haastateltavat A ja D puhuivat myös monien aspektien käytöstä. D kertoi harjoitteita, jotka ottaisivat tanssijan persoonan huomioon: pantomiimi, fyysinen ilmaisu, muunkin kuin pelkästään liikekielen opettelu ja opettaminen, ettei tanssin tarvitse olla hienoa. Henkilö A yhtyi myös D:n ajatuksiin siitä, että pitäisi ohjata monia Aspekteja. Tämä saattaisi avartaa hyvin käsityksiä tanssi-ilmaisusta ja olisi niin sanotusti persoonaystävällinen.

Kokeneemmat haastateltavat A ja B kertoivat myös, että eri persoonia voi käsitellä myös erilaisin sanavalinnoin. ”*Joillekin sä voit sanoo ronskimmin ja vaatii voimakkaammin ja joillekin sun täytyy vähän niikun maanitella niitä asioita. Ja sun täytyy olla niikun hereillä. Ja se on päiväkohtaista*”, B kommentoi. A taas kertoi samasta asiasta esimerkin avulla: ”*Jos siellä on vaikka kuusi erilaista persoonaa ja heistä yritetään saada vaikkapa kollektiivi tai ryhmä, jossa on jotain samaakin tai samuutta tai muuta, jota tarvitaan siinä, niin kyllä siinä täytyy aika tiukastikin ohjata eri ihmisiä löytämään se teoksen ilmaisu. Et kyl siinä niinku mennään ihan siihen että, sanoo mitenkäs sä oikeen hengität, kun sä meet tuolla--*.” Tämä kommentti on tosin hieman ristiriidassa muiden ajatusten kanssa oppilaan vapaudesta tanssi-ilmaisuun.

9.2.4 Tanssi-ilmaisun arviointi

Kysyin kohdehenkilöiltä, miten tanssijoiden ja tanssiteosten tanssi-ilmaisua voisi arvioida. Alaluokkia syntyi kaksi: haastateltavat kertoivat omasta ja yleisön näkökulmasta sekä tanssin ja teosten eri elementeistä.

”Se on jollekin ihan eri, mitä se on toiselle”

Ojala (2000) kirjoittaa muun muassa koulutustason ja yleissivistyksen auttavan tanssin arvioinnissa. Hän kuitenkin lisää, etteivät opitut asiat voi vaikuttaa taiteessa kaikkeen. ”*Mut en mää tavallaan tiedä, miten sitä vois arvioida... Mun mielestä karisman jotenkin näkee niikun näyttämöltä. Mut mää oon monesti miettinyt, et se voi myös olla silleen, et se on jollekin ihan eri, mitä se on toiselle*”, haastateltava D kokosi ajatuksen arvioinnin vaikeudesta. Haastateltava D kuitenkin yritti perustella, miksi katse kiinnittyy johonkin tanssijaan: ”*Et tavallaan, millanen ite haluais olla, et mää huomaan aina sellaset*

tanssijat lavalta.” Haastateltava C ei pitänyt tärkeänä konkreettista arviointia vaan muun muassa ”*keskustelua siitä, mitä katsojana koin, mihin teos lähti minua viemään, miten esioletukseni täyttyivät tai rikkoutuivat esityksen edetessä*” ja verrata näitä seikkoja sitten muiden kokemuksiin. C:n ajatukset saavat jälleen tukea Hämäläisen (1999) tutkimuksesta ja numeerisen arvioinnin haitoista. E totesi arvioinnin olevan kuitenkin järkevää, jotta kehitystä tapahtuisi pohtiessaan, tarvitaanko arviointia. Erityisesti haastateltava B mietti yleisön näkökulmaa. ”*Ja pystyys sä myös kommunikoimaan sen sun yleisön kanssa, koska kyllä hyvä tanssija aika tasapainosesti löytää senkin, et silleen menee perille yleisöön ja diilaamaan sen kanssa.*” Lisäksi hän kommentoi, että hyvä tanssija pitää yleisöä otteessaan, joten ylimääräistä rekvisiittaakaan ei tarvita. Hämäläinen (1999, 40) on samaa mieltä kirjoittaessaan tanssiteoksen vuoropuhelusta yleisön kanssa. Myös Kitti (2005) on todennut, ettei tanssin tarvitse muita taiteenaloja sisältönsä, ja teoksen päämääränä on liikkeellinen ote.

”Voi tehdä loputtoman listan”

A, B ja D puhuivat, miten tanssia ja teosta voisi arvioida tanssi-ilmaisun näkökulmasta. Henkilö A kommentoi kuten Preston-Dunlopkin (1978) (Taponen 1984, 57, 68), että asioita voi pilkkoa osiin analysointia varten: ”*Sehän voi tehdä loputtoman listan, jos sä haluat sillä tavalla niinkun analysoida. Pilkkoa niinkun jonkun liikkumisen osiin.*” B:n mielestä kokonaisuus on kuitenkin tärkein. Lisäksi B mainitsi, että tanssijan tulisi pystyä irrottautumaan tekniikasta ja olemaan muille tilanteille herkkä. Tämä on verrattavissa Labanin teorian virtaukseen (Newlove 1993, 48 – 49; Preston-Dunlop 1998, 103). Tekniikkaan viitaten henkilö D kertoi tarkastelevansa liikkeiden saattamista loppuun. Myös hän painotti katseen ja herkkyyden tärkeyttä. Lisäksi vapautuneisuuteen liittäisin läsnäolon, jota henkilö D kommentoikin tärkeäksi: ”*Et jotenkin, jos pääsee siihen flowhun, et on tavallaan sellasessa hetkessä, et sää et ees muista mitään muuta, et sää oikeesti elät siellä näyttämöllä sitä tapahtumaa.*” Tähän voi liittää Tuovisen mainitseman lavarentouden harjoittelun; tekniikan hallitseminen irrottaa tanssijan keskittymään ilmaisuun (Ahonen 2008). Vaikka tanssiteos olisi helppo pilkkoa osiin tai tarkastella tanssijan virtausta, arviointi on silti vaikeaa. Objektiiivinen arviointi on tanssissa haasteellista ja tanssi-ilmaisun arviointi yleensäkin subjektiivista (Hämäläinen 1999, 263 – 265; Nadel & Miller 1978, 196).

Henkilö D kertoi, että nykyään tanssiteoksiin otetaan niin sanottuja tavallisia ihmisiä, mutta kertoi pitävänsä enemmän fyysisestä nykytanssista: ”*Kun tavallisen ihmisen oleminen lavalla on tosi erilaista kun sellasseen kokeneen esiintyjän. Et monesti tavallisella ihmisellä, jos sil ei oo mitään kokemusta esiintymisestä, niin sillä ei oo sitä karismaa siellä lavalla. Mutta niikun määhaluun mennä kattomaan katsojana sellasta tanssiteatteria ja teatteria ja tanssiteoksia, missä on niiku se semmonen ylikuonnollinen jännä kaiku.*” Ajatukset siitä, että tanssi ilmaisee muun muassa fyysistä taitoa ja kulttuuria (Wilsonin 2003, 123), on samoilla linjoilla henkilön D kanssa. Voikin kysyä, kärsiikö tanssiteosten fyysinen taidokkuus siitä, että kouluttamattomia henkilöitä otetaan tanssiteoksiin. Kuitenkaan asia ei tullut esille kirjallisuudessa, vaikka nykytanssin liikekielen ja teosten yhdistämisestä arkielämään mainittiin (Kitti 2005; McAlester 2005; Ward-Hutchinson 2009).

B: n ja D:n mielestä teoksen tema tai koreografian haluama sanoma pitäisi välittyä tanssijoiden ja teoksen kautta yleisölle. Tähän auttaa oikea roolitus ja yhteistyö koreografian ja tanssijan välillä. Myös Sarje (1995) kirjoittaa, että koreografiasta voi huomata tekijöiden yhteistyön. Rekvisiitasta haastateltava B mainitsi arvioinnin kannalta: ”*Nykyään niin hirveesti yhdistetään kaikkee, mikä on hieno, et yhdistetään eri elementtiä. Mut kyl sen teoksen tavallaan pitäis toimia ilman. Mut loppujen lopuks minimalismillakin on tehty ihan huikeita asioita.*”

Haastateltava A otti puheeksi tanssijoiden koulutuksen ja sen, miten heidän ilmaisuaan tulisi arvioida. ”*Sitten kyllä taas, jos ammattiin opiskelevia opettaa, niin kyllä siinä täytyy uskaltaa olla hyvinkin kriittinen. Ja sanoa pienistäkin asioista. Se on tosi vaativaa, kun huomioidaan joka ikinen ele ja ilme ja liikkuminen ja... Se on sitten ammattioppilaalla, sitähan on sitten pakko niikun analysoida ja kertoo rehellisesti oppilaalle niistä kehittämisen paikoista.*” Tämä voi päteä silloin hyvin, jos koreografi on kehittänyt liikekielelleen oman tekniikan, joka tulee hallita (Saarinen 2005). Ristiriidassa henkilö A:n kanssa on kuitenkin Ahosen (2003; 2002a) mainitsema tanssijan ajatuksen ja liikkeen välinen yhteys sen sijaan, että pieniin asioihin kiinnitetään huomiota. Harrastelijoita ei A:n mielestä tulisi arvioida vaan antaa heidän nauttia itse tanssimisesta.

9.3 Tanssi-ilmaisussa tapahtuneet muutokset

Kysyin haastateltavilta, miten tanssi-ilmaisu on muuttunut heidän mielestään 2000-luvulle tultaessa. Kohdehenkilöt pohtivat kehitystä omavalinnaisellaan ajanjaksolla. Kaikki vertailu sijoittui kuitenkin postmodernille ajanjaksolle 1950-luvusta eteenpäin. Lisäksi kysyin verbaalisen ilmaisun, taiteiden sekoittumisen ja näyttämötaiteen suhteista tanssi-ilmaisuun. Etenen kolmessa alaluokassa edeten yleisestä yksityiseen.

”Liike on keksitty jo helvetin kauan sitten”

Vanhemmat haastateltavat A, B ja C olivat sitä mieltä, että taiteiden sekoittuminen ja yhteiskunnan kritisointi eivät ole uusi asia. Henkilö B kokosi kolmen haastateltavan ajatukset yhteen: *”Täs maailmassa on kaikki tehty. On vaan aikakausia kun sieltä nostetaan jotain. Carolyn Carlson sano hyvin, et nyt, kun puhutaan kauheesti näistä audivisuaalisten tehosteiden käytöstä 2000-luvulla, et 1964 hän käytti jo videoo.”* B lisäsi myös, että nykyään tanssin tunnettavuus on kasvanut tiedon ja rahoituksen myötä, mutta asiat ovat ennallaan: *”On uusia tapoja tuoda niitä esille. Mutta liike on keksitty jo helvetin kauan sitten.”* Myös Suhosen (2005, 19) mukaan katsojaluvut ovat nousseet Suomessa parinkymmenen vuoden aikana. Henkilö D oli kuitenkin sitä mieltä, että efektien käyttö ja äänenkäyttö ovat lisääntyneet. Myös E mainitsi poikkitaiteellisuuden lisääntymisen tanssitaiteessa. Ristiriita vanhempien ja nuorten haastateltavien välillä saattaa johtua siitä, että nuorempien kokemusmaailma ei yllä 1980-lukua aikaisemmaksi. Tosin Monni (2005) on todennut, että materiaalia alkoi 1960-luvun jälkeen löytyä tanssiteoksiin omasta elinpiiristä ja tanssin eri ilmiöt alkoivat todentaa omia pyrkimyksiään.

Haastateltava E mainitsi, että tanssi-ilmaisu on nykyään rohkeampaa ja esimerkiksi vientitavat ja esiintymispaikat ovat muuttuneet. Myös kirjallisuudessa mainitaan muutoksista koskien esiintymistilaa: Humprey (1959, 49 - 96) piti esiintymistilana näyttämöä, kun Cunningham (1991b, 18) halusi pois näyttämötilasta. Henkilö A kertoi urbaanien tanssityylien voimistuneen 2000-luvulla. Kohdehenkilöt B ja D taas totesivat filosofisen ja itämaisen ajattelun rantautuneen Suomenkin tanssi-ilmaisuun kuten myös Monni (2005) on maininnut 1900-luvun filosofian vaikuttaneen tanssi-ilmaisun muutoksiin. Lisäksi B totesi tanssi-ilmaisunkin olevan muoti-ilmiöihin sidonnainen:

”Joskus tuntuu, et tätä ja tätä paskaa on nähty jo tarpeeks ja sitte mennään kymmenen, kaksikymmentä vuotta eteenpäin, niin se on just se, mikä on tähän saumaan paras mahdollinen. Vähän hyrskytetään purkissa ja tulee uusiks. Samat ilmiöt ja asiat menee.” Tämän voisi liittää Monnin (2005) kirjoitukseen siitä, että yhteiskuntapoliittinen ajattelu on vaikuttanut tanssiin.

Tanssi nousi hyväksytyksi taidemuodoksi 1990-luvulla (Hoppu 2003): tanssitaiteen ammattimaistumisesta puhui myös haastateltava A: *”Siinä on niinkun se voimakas kehitys, että ehkä niinkun tanssitaide on tullut sieltä marginaalista ulos.”* Henkilö B kertoi myös, että kansainvälisyys ja vuorovaikutus ovat vaikuttaneet positiivisessa mielessä. Toisaalta hän myös kritisoi, että Suomessa koulutetaan liikaa tanssitaiteen ammattilaisia; laatuksiteereitä pitäisi parantaa hänen mielestään. Teatterikorkeakoulun (2010b) tilastojen mukaan vuonna 2010 on päässyt opiskelemaan tanssijaksi Teatterikorkeakoulun tanssitaiteenlaitokselle 16 henkilöä 244:stä hakijasta. Lisäksi tanssin maisteriohjelmat Teatterikorkeakoulussa ovat Suomen koulutuksista kalleimmasta päästä (Siukonen 2010). Nämä ovat ristiriidassa haastateltava B: n ajatusten kanssa tanssitaiteen koulutuksesta.

”Liikkeellinen nautinto poissa”

A, B ja D pohtivat, miten liikkeen ja tanssijoiden rooli on muuttunut tanssi-ilmaisun näkökulmasta. D puhui nykytanssin liikkeellisyyden vaihtumisesta enemmän performanssitaiteeseen: *”Mää koen, et se on viety niinkun se liikkeellinen nautinto poissa. Et nyt just tanssiteoksista on tullu semmossia rakenteellisia. Et määhä haluun kertoa nyt vaikka tästä Irakin sodasta ja siellä on tavallisia ihmisiä, jotka kaatuu jaa kaataa ketsuppia päälle.”* Sama haastateltava kommentoi, että tanssi-ilmaisu on siirtynyt kaunoliikunnasta ja tekniikan esittelystä arkisempaan ja yhteiskunnallisempaan liikekieleen. D kaipasi fyysistä tanssia: *”Että mulle tulis tanssijana semmonen olo, että määhä oon repinyt kaiken mun kehosta. Määhä en jotenki yhtään kestä sellasta pelkkää olemista, mikä on nyt...”* Ahonen (2008) kirjoittaa, että koreografit haluavat nykyään kuvata arkisia tilanteita, minkä voisi ajatella olevan perustelu henkilön D pohdinnalle. Lisäksi tanssi-ilmaisu on kokenut nykytanssin näkökulmasta muutoksen tanssiesteettisestä traditiosta: irtaantuminen baletin kahleista tanssijan omaan kehoon ja teosten puhuttelevuuteen (Monni 2005). Henkilö B kuitenkin kommentoi, ettei

tanssitaide ole häviämässä omana taiteen alanaan tulevaisuudessakaan. Näistä mielipiteistä voi vetää johtopäätöksen, että arkisuus kuuluu nykytanssin kehittymiseen tanssin silti säilyen omana taiteenlajinaan.

Yhteisötanssi on rantautunut Suomeen viimeisen viiden vuoden aikana haastateltavan A mukaan. Se ei ole kuitenkaan hänen mielestään syrjäyttänyt ammattitanssia, vaan lisää kiinnostusta tanssitaideita kohtaan. Henkilö D oli kuitenkin täysin toista mieltä asiasta: *”Ja hirveen moni koreografi haluaa käyttää näyttelijöitä, kun niillä on semmonen keho, mitä ei oo treenattu. Ja se on tavallaan niikun, mä ymmärrän sen, mut se tuntuu myös surulliselta tanssijan näkökulmasta, et sitten mun mielestä meidän tanssijoittenkin pitäis olla semmonen, että meillä pitäis olla niin paljon arkiliikkumista, että me voidaan tehdä ne työt.”* Haastateltava A kuitenkin totesi, ettei näyttelijäpuolelta tule tanssijoita ja toisin päin. Hämäläisen (1999, 36 – 37) mukaan liike muuttuu tanssiksi, kun sillä on esteettinen merkitys esiintyjälle ja yleisölle. Voisi ajatella tanssia seuraamattoman ihmisen pystyvän samaistumaan paremmin juuri näyttelijän tai tavallisen ihmisen kuin tanssijan liikkumiseen. Kuitenkin tanssijan liikkuminen saattaa olla esteettisempää kuin kouluttamattoman henkilön, mistä syntyy ristiriita haastateltavien ja Hämäläisen kommenttien kanssa.

”Tosi kivaa vaihtelua siihen”

Kaikki haastateltavat olivat sitä mieltä, että verbaalisen ilmaisun tuominen teoksiin on riippuvainen teoksesta. *”Ja mun mielestä kaikki keinot sallittakoon, jos se auttaa sitä ilmaisua”*, henkilö A totesi. D oli myös samaa mieltä, että ilmaisua voidaan korostaa ja tulkintaa helpottaa verbaalisella ilmaisulla. Lisäksi hänen mielestään se lisää ilmaisun yllätyksellisyyttä: *”Kun on tullut yhtäkkiä jotain tosi hienoa äänenkäyttöä, niin se on olluki tosi kivaa vaihtelua siihen...”* D myös mainitsi, ettei itse tanssijan tarvitse olla verbaliikan luoja. Haastateltava B pohti verbaalisen ilmaisun haittoja: *”Mut se vaatii sitten jo semmosta erilaista koulutusta tanssijalta, et siinä ei riitä pelkkä ilmasu ja tanssitekniikka, et kyl se on jo oma juttunsa. Et sanotaan, et jos se ihminen ei hallitse sitä puolta siinä, niin mä en tiedä, että onks sitä kiva kuunnella.”* Ahonen (2008) pitää kuitenkin jo itsestäänselvyytensä tanssijoiden esiintymistaitojen laajentumista 2000-luvun taitteessa, mikä ennaltaehkäisee katsojan myötähäpeän tanssijaa kohtaan. Kaikki haastateltavat ajattelivat verbaalista ilmaisua vain puheena; muunlaista äänimaailmaa ei

mainittu kysyessäni verbaalisesta ilmaisusta, vaikka muu äänimaailma oli tullut esille jo aiemmin haastateltavien puheesta. Preston-Dunlop (1980, 187) on kuitenkin maininnut muutkin äänet kuin puheen inspiroivina tanssiteokselle.

9.4 Yhteenveto tutkimuksen tuloksista

Keskeisiä tekijöitä tanssi-ilmaisussa haastateltavien ja kirjallisuuden mukaan on useita. Tanssi-ilmaisu muuttuu elämäntavaksi ja sitä on vaikea erotella omaksi määritelmäksi. Myös tanssintekijöiden sekä katsojien taustat ja elämäkokemus vaikuttavat esimerkiksi teosten tulkintaprosesseihin. Tulkinta onkin aina subjektiivista. On myös tärkeää, että tanssi-ilmaisu olisi nykytanssissa vuorovaikutuksellista niin teoksen sisällä kuin yleisöönkin päin. Tanssi-ilmaisuun liitetään myös kokeellisuus, jonka tulisi kuitenkin pysyä tiettyjen rajojen sisällä. Haastateltavien mukaan kokeellisuus voi tuntua myös jopa haastavalta. Tanssitekniikan hallitseminen on tärkeä osa tanssi-ilmaisua, sillä se mahdollistaa koreografin visiot ja lisää ilmaisuskaalaa. Kuitenkaan tekniikka ei ole välttämätöntä; huomio tulisi kiinnittää enemmän tanssijan ajatuksen ja liikkeen ykseyteen. Tanssi-ilmaisuun liitetään myös Labanin liikeanalyysi, jonka avulla on voitu käsitteellistää nykytanssia ja kehittää liikedyneamikkojen avulla tanssi-ilmaisua. On teoskohtaista, käytetäänkö koreografiassa lisäefektejä tai millaisessa tilassa tanssitaan. Tanssi-ilmaisu ei ole enää sidoksissa teatteritilaan.

Musiikin suhde tanssi-ilmaisuun voi esiintyä muun muassa kolmella musiikin käyttötavalla. Musiikinkäytössä tulisi ottaa huomioon sen viitteellisyys ja vaikutus tanssi-ilmaisuun. Toisaalta musiikkia ei tarvitse välttämättä käyttää, jolloin huomio voi kiinnittyä enemmän tanssijan omaan rytmiin. Lisäksi tanssia ei tarvitse tehdä musiikin mukaan. Eräänlaista musiikkia luo myös erilaisten äänimaailmojen ja liikkeen yhdistäminen, jota haastateltavat pitivät tärkeänä tanssi-ilmaisulle.

Koreografi toimii nykyään enemmänkin ohjaajana, eikä välttämättä näytä valmista liikemateriaalia tanssijoille. Koreografiaprosessi voi tapahtua esimerkiksi yhteistyönä, ja tanssijat antavat loppusilauksen teokselle. Tanssiteoksen tulisi kuitenkin pohjautua koreografin intresseihin. Toisaalta koreografi ei välttämättä halua selittää teostaan mitenkään. Käsiohjelma voi sanoittaa teosta, mutta liike ja sana eroavat aina toisistaan

tulkinnallisesti. Katsojan ei siis tarvitse ymmärtää teosta; pääasia on, että koreografia herättää ajatuksia ja tunteita. Kokemattomalle tanssin seuraajalle pitäisi kuitenkin selittää, ettei tanssi ole välttämättä narratiivista. Katsojat yleensä haluavat nähdä älykkään, persoonallisen ja fyysisesti taidokkaan tanssijan. Teosta voi tulkita kinesteettisen empatian, kulttuuritaustan tai elinympäristön avulla.

Tanssijoiden tanssi-ilmaisun harjoittamiseen vaikuttaa opiskelijan persoona; opettajan täytyy harjoituttaa tanssinopiskelijoita eri tavoin, jotta ilmaisu löytyisi. Haastateltavat nimesivät muutamia harjoitustapoja. Tanssi-ilmaisua voi harjoittaa esimerkiksi mielikuvituksen herättelemisellä ja rentouden saavuttamisella, johon kuuluu esiintymiskokemuksen kartuttaminen. Lisäksi liikkeistä nousevat assosiaatiot voivat auttaa tanssi-ilmaisun harjoittamisessa. Tällöin kuitenkin tulisi olla tarkkana, käsitelläänkö kinesteettisiä vai sisäisiä tuntemuksia assosiaatioiden avulla. Improvisaatio- ja ryhmätehtävät lisäävät vuorovaikutusta ja herkkyyttä toisiin tanssijoihin ja erilaisiin tilanteisiin, jotka ovat tärkeitä tanssi-ilmaisussa. Myös tekniikan ja toisaalta virtauksen harjoittelu voivat edesauttaa ilmaisua. Tärkeää on lisäksi positiivisen ilmapiirin luonti niin tanssitunneilla kuin koreografiaharjoituksissakin, jolloin opiskelijan on helpompi päästä avoimeen, jopa haavoittuvaan, tilaan sekä löytää itsensä.

Haastateltavilla tanssi-ilmaisu on kehittynyt muun muassa kokemuksen myötä: itsevarmuutta on tullut lisää. Lisäksi tanssista on alettu nauttia eri tavoin kuin nuorempana; tanssi ei ole pelkkää teknistä suorittamista. Myös erilaiset näkökulmat työskentelyssä ovat kehittyneet sekä mielenkiinnonkohteet ovat voineet muuttua tanssisuuntauksista puhuttaessa.

Kun huomioidaan tanssijan persoona opetettaessa tanssi-ilmaisua, haastateltavien mukaan on tärkeä lähteä liikkeelle jokaisesta omana yksilönään. Opiskelijaa voi opettaa omaehtoiseen ajatteluun sekä ongelmanratkaisutaitoihin. Lisäksi tanssikouluissa ennen ammattilaistasoa tanssi-ilmaisun näkökulmasta tulisi päästä eroon vain yhdestä tekniikkamallista, jolloin opiskelijan taidot tanssi-ilmaisuun lisääntyvät. Opiskelijaa täytyy myös ohjata suullisesti henkilökohtaisesti, mutta liiallinen verbaalinen ohjaus saattaa rajoittaa tanssi-ilmaisun harjoittamisen vapautta. Lisäksi improvisaatioharjoitteissa tulisi olla varovainen ja teettää harjoitteita soveltaen ryhmäkohtaisesti.

Tanssi-ilmaisun arviointi on sekä vaikeaa että subjektiivista, eikä objektiivinen numeerinen arviointi ole toimiva taidetanssissa. Haastateltavien mukaan arviointi voisi toimia enemmän keskustelevana sekä reflektiivisenä prosessina. Katsojan hyvä yleissivistys saattaa auttaa arvioinnissa tai teoksen tulkinnassa, mutta se ei ole välttämätöntä. Tanssia voi pilkkoa analyysia varten osiin, mutta kokonaisuus on myös tärkeää. Hyvän tanssi-ilmaisun tulisi kommunikoida yleisön kanssa sekä teoksesta tulisi välittyä yleisölle sen sanoma tai teema. Tanssijoilta vaaditaan rentoutta, vapautuneisuutta ja fyysistä taidokkuutta. Toisaalta tekniikasta tulisi irtautua, jotta tanssi-ilmaisu olisi vapautunutta. Koreografi on voinut luoda oman tanssitekniikkansa, jos hänen liikekielensä on vaikeaa. Kehitetty tanssitekniikka ja liikekieli yhtyvät. Tällöin tanssija saattaa hallita koreografian liikekielen paremmin; tanssijan ajatus ja liike yhdistyvät. Lisäksi henkilöiden, joita ei ole koulutettu tanssijoiksi, rekrytointi teoksiin vaikeuttaa tanssi-ilmaisun arviointia. Näiden henkilöiden liikeilmaisu sekä liikkeet eivät välttämättä ole niin esteettisiä ammattitanssijoihin verrattuna.

Tanssista on tullut Suomessa hyväksytyt taidemuoto muiden taiteiden rinnalle vasta parikymmentä vuotta sitten (Hoppu 2003). Haastateltavien mukaan sen tunnettuus on kasvanut, mistä kertoo esimerkiksi yleisö- ja esitysmäärien kasvu. Taiteiden sekoittuminen ja yhteiskunnan kritisointi aiheuttavat ristiriitaisia ajatuksia: osa tanssintekijöistä ajattelee niiden lisääntyneen postmodernilla ajalla ja toiset ovat sitä mieltä, että ne ovat aina olleet tanssissa läsnä. Uudet ajattelutavat, esimerkiksi filosofia ja yhteiskuntapolitiikka, ovat kuitenkin tuoneet uusia ajattelutapoja tanssi-ilmaisuun. Lisäksi nykytanssi on eronnut pikku hiljaa tanssiesteettisestä traditiosta eikä tanssin päätavoite ole kauneus enää. Koreografit haluavat nykyään kuvata esimerkiksi arkitapahtumia. Tanssin esityspaikkana ei ole enää teatteri vaan tanssi-ilmaisu voi nähdä missä vain. Verbaalinen ilmaisu on länsimaisessa nykytanssissa lisännyt sen yllätyksellisyyttä ja tanssijoiden esiintymistaidot ovat laajentuneet. Suomeen on rantautunut myös yhteisötanssi, joka on tuonut sekä positiivisia että negatiivisia näkökulmia tanssi-ilmaisuun. Haastateltavien mukaan yhteisötanssi on muun muassa lisännyt kiinnostusta tanssiteidetta kohtaan. Negatiivisena puolena on esimerkiksi näyttelijöiden rekrytointi tanssiteoksiin, jolloin ammattitanssijan asema heikkenee.

Seuraavaan taulukkoon on koottu tässä tutkimuksessa esiin tulleita tanssi-ilmaisun eri aspekteja sekä haastateltavien ajatuksia tanssi-ilmaisusta.

TAULUKKO 1. Taidetanssin ammattilaisten haastattelussa esiin tulleita keskeisiä käsityksiä tanssi-ilmaisusta.

Taidetanssin ammattilaisten käsityksiä tanssi-ilmaisun tekijöistä					
Perustekijät	Musiikki	Roolit	Harjoittaminen	Arviointi	Muutokset
Labanin liikeanalyysi Kokeellisuus Tekniikka Vuorovaikutus Subjektiiivisuus	Ei välttämätön Mahdollinen tuki tanssille Viitteellisyys huomioitava Äänimaailmojen ja liikkeen yhdistäminen	Koreografi <ul style="list-style-type: none"> • omat intressit • teoksen sanoitus • ohjaaja Tanssija <ul style="list-style-type: none"> • älykäs, persoonallinen, fyysinen • loppusilaus teokselle Katsoja <ul style="list-style-type: none"> • narratiivisuuden etsiminen/hylkääminen • ymmärtäminen 	Persoonan huomiointi Improvisaatio Assosiaatiot Rentous Positiivinen ilmapiiri Mielikuvituksen kehittäminen Tekniikka	Kokonaisuus/osiin pilkkominen Reflektiivisyys Kommunikointi Ajatus ja liike yhteydessä Tekniikka	Tunnettuus kasvanut Tanssiesteettisestä traditiosta pois Taiteiden sekoittuminen Teatteritilasta pois Esiintymistaitojen kasvu Yhteisötanssi
<i>"Minä elän sitä tanssia"</i> <i>"Se voi olla kokeellistakin"</i> <i>"Jos sä haluat virtuositeettiä, niin sä meet sirkukseen"</i> <i>"Tosi kevyt tai tosi flegmaattinen"</i> <i>"Teatterin kaltasia elementtejä"</i>	<i>"Ei mitenkään välttämätön"</i> <i>"Ainakaan ei saa olla sen orja"</i> <i>"Hiljaisuuden, eri äänimaailmojen ja liikkeiden yhdistämistä"</i>	<i>"On paljon koreografeja, jotka ei kerro yhtään mitään"</i> <i>"Sekä koreografian että tanssijoiden työtä helpottaa, jos yhteistyö on toistuvaa"</i> <i>"Älykäs ja persoonallinen tanssija, jolla on tanssitekniikkaa, on se mun lempitanssija"</i> <i>"Katson sitä tietysti oman itseni kautta"</i> <i>"Tanssia ymmärtää vain tanssija monesti"</i>	<i>"Sulla joko on sitä tai ei"</i> <i>"Mitä assosiaatioita se tuo"</i> <i>"Enemmän sellasta vapautta"</i> <i>"Omia tuntemuksia oppilailta sinne mukaan"</i> <i>"Uus ahaa-elämys"</i> <i>"Ei tarvii miettiä, onko tukka hyvin"</i> <i>"Täytyy antaa määrätynlainen vapaus"</i> <i>"Oppilaan on ratkottava tehtävä monelta osin itse"</i>	<i>"Se on jollekin ihan eri, mitä se on toiselle"</i> <i>"Voi tehdä loputtoman listan"</i>	<i>"Liike on keksitty jo helvetin kauan sitten"</i> <i>"Liikkeellinen nautinto poissa"</i> <i>"Tosi kivaa vaihtelua siihen"</i>

10 POHDINTA

Olen tutkinut pro gradu -tutkielmassani taidetanssin ammattilaisten näkemyksiä tanssi-ilmaisusta. Tutkimukseni teoriana ovat kirjallisuus ja aiemmat tutkimukset tanssi-ilmaisusta, viiden kohdehenkilön haastattelut (neljä haastatteluvastausta ja yksi kirjallinen vastaus) sekä oma esiymmärrykseni ja kokemukseni tanssi-ilmaisusta. Muodostin tutkimuskysymykseni aiempien teorioiden ja kirjallisuuden pohjalta, mihin vaikutti myös oma esiymmärrykseni. Muokkasin tutkimuskysymykseni lopulliseen muotoon teemahaastattelujen perusteella. Omaa esiymmärrystäni aiheesta olen pyrkinyt esittelemään mahdollisimman tarkasti, jotta tutkimukseni luotettavuus paranisi.

Aloitin tämän tutkimukseni kertomalla lyhyesti suomalaisesta tanssin tutkimuksesta. Sen jälkeen määrittelin ja vertailin tanssi-ilmaisua ja liikeilmaisua. Nämä voidaan käsittää synonyymeina, mutta kirjallisuuden sekä oman esiymmärrykseni valossa erotin ne toisistaan. Lisäksi ajatuksenani oli auttaa lukijaa ymmärtämään, mitä tarkoitin käyttäessäni käsitteitä tanssi-ilmaisu ja liikeilmaisu. Seuraavaksi tarkastelin ilmaisutapojen kehittymistä aivan vauvaiästä lähtien ja esittelin ihmisen kaksi ilmaisutapaa. Tämän jälkeen toin esille, miten tanssi-ilmaisua voi opettaa tanssikoulutuksessa. Viides luku kertoi Labanin liikeanalyysistä, jonka esittelin sen merkittävyyden takia tanssi-ilmaisulle; pidän tätä teoriaa tärkeänä, kuten myös muun muassa Hämäläinen (1999) ja Sarje (1994) omissa tutkimuksissaan. Seuraavaksi kerroin, millaisia ilmaisutapoja tanssijoilla ja tanssiteoksilla saattaa olla, mitkä niiden tarkoitukset ovat ja miten ilmaisua voisi arvioida. Lopuksi toin esille ja vertailin haastateltavien ajatuksia sekä kirjallisuutta. Kommentoin myös esiintuotuja seikkoja omasta näkökulmastani, jotta esiymmärrykseni olisi esillä luotettavuuden parantamiseksi.

Aloittaessani tämän tutkimuksen kirjoittamisen ajattelin tanssi-ilmaisun tutkimisen omana käsitteenä olevan helppoa. Aiemmat tutkimukset ja teoriat eivät kuitenkaan käsitelleet tanssi-ilmaisua itsenäisesti, sillä tanssi-ilmaisuhan on tanssia. Aiheen rajaaminen tuntui vaikealta, sillä tanssi-ilmaisu paisui kirjallisuutta lukiessani todella laajaksi käsitteeksi. Myös haastatteluissa esiintyi samainen ongelma: usea haastateltava

ei ollut tottunut ajattelemaan tanssi-ilmaisua erillään tanssista, toisin sanoen erillisenä käsitteenä. Haastateltavien vastaukset olivat kuitenkin usein yhteneviä kirjallisuuden kanssa. Joissain tapauksissa erojakin löytyi; tämä saattaa johtua ajan ja näkemysten kehityksestä. Esimerkiksi teoksen lavastuksesta nousi eriäviä mielipiteitä muun muassa Labanin (1991) ja haastateltavien välillä. Myös teoksen tekoprosessissa ilmeni ristiriitaa: tehdäänkö teos katsojan odotushorisonttiin vai koreografin omista intresseistä? Lisäksi tanssi-ilmaisun arviointi tuotti eroavaisuuksia. Muutama haastateltava puhui tanssin pilkkomisesta osiin, mikä on ristiriidassa Ahosen (2003; 2002a) ja Hämäläisen (1999) kanssa arvioinnin kokonaisuudesta ja subjektiivisuudesta.

Huomasin ajattelevani usein samankaltaisesti henkilön D kanssa, mikä luultavammin johtuu samasta ikäluokasta ja suhteellisen yhtenevistä taustoista. Haastateltavien vastauksista voi myös huomata, että erot haastateltavien välillä syntyivät melkein pä iän mukaan. Nuoremmat haastateltavat pohtivat kysymyksiäni toisinaan eri näkökulmista verrattuna vanhempiin haastateltaviin. Esimerkiksi puhuttaessa tanssi-ilmaisun muutoksesta ero nuoremman ja vanhemman haastateltavan välille syntyi siitä, että nuoremman haastateltavan mielestä tavallisten ihmisten rekrytointi teoksiin uhkaa nykytanssin fyysisyyttä ja tanssijan työtä sekä taidokasta liikekieltä. Vanhempi haastateltava piti yhteisötanssia hyvänä asiana. Lisäksi ero syntyi myös tanssi-ilmaisun kehittämisessä: nuoremmat olivat sitä mieltä, että ilmaisu on sisäsyntyistä, kun vanhemmat pohtivat enemmän taidon kehittämistä. Syynä näihin saattaa olla vielä nuorempien haastateltavien vähäisempi kokemus ja erilainen ajatusmaailma. Toisaalta taas nuoremmilla saattaa olla ajankohtaisempaa tietoa ja kokemusta eri asioista, koska he ovat vasta opiskelemassa tanssialaa. Lisäksi haastattelijat viittasivat usein harrastelijatasoonkin, vaikka pääasiallisesti tutkin ammattilaistason. Tämä ei kuitenkaan ollut mielestäni negatiivinen asia, sillä se antoi hyvin vertailunäkökulmaa ammattikoulutukselle ja ammattilaisuudelle.

Tutkimustuloksistani nousi monesti esille tanssi-ilmaisun subjektiivisuus. Haastateltavat kertoivat tanssi-ilmaisun arvioinnin olevan subjektiivista ja arviointiin vaikuttavan myös katsojan elämäkokemus. Ehkä tämänkin takia haastateltavien oli vaikea erottaa tanssi-ilmaisua omaksi käsitteeksi. Nämä seikat tulisi ottaa huomioon juuri arviointia tehtäessä. Aineiston mukaan teosten tulisi välittää sanoma yleisölle, mutta toisessa yhteydessä mainittiin, ettei koreografioiden tarvitse olla selkeäteemaisia, eivätkä

käsiohjelmat usein avaa teosta tulkinnan subjektiivisuuden takia. Tämän ristiriidan takia esimerkiksi koreografia- ja tanssikilpailuissa tulisikin määritellä tarkasti arviointikriteerit. Silti tuomareiden subjektiivisuudelta ei voi mielestäni välttyä. Atjonen (2007, 205) on maininnut seikkoja, jolla haitallista subjektiivisuutta voisi välttää, mutta tämä kvantitatiivinen arviointi ei ole tanssiin soveltuva, kuten Hämäläinenkin (1999, 263 – 265) on todennut. Yksi ratkaisu voisi olla kuvaileva arviointi. Myös musiikin, efektien ja verbaalisen ilmaisun käyttö on teoskohtaista ja koreografista riippuvaa. Luultavasti tästä syystä tanssin ammatillisissa koulutuksissa opiskelijoille annetaan erilaisia vaihtoehtoja tanssi-ilmaisun harjoittamiseen ja käyttöön, ei suoria keinoja. Samoja viitteitä on antanut muun muassa Hämäläisen (1999) tutkimus.

Toinen yleisesti eri asiayhteyksissä kommentoitu seikka oli vapaus, joka tuli esille muun muassa tanssi-ilmaisun harjoittamisessa. Haastateltavien mukaan oppilaalle täytyisi antaa vapaus omaan kehittymiseen ja ilmaisuun sekä ongelmien ratkaisuun. Samat asiat nousivat tuloksista esille persoonan huomioonottamisessa. Mielestäni opiskelijan vapautta korostetaan hyvin esimerkiksi Teatterikorkeakoulun tanssitaiteen laitoksella (Ahonen 2008), mutta haastatteluissa ilmeni, että nuoret parikymppiset tanssijat pitävät tanssia tekniikkana, mikä voisi olla seurausta opettajalähtöisestä opetuksesta. Pitäisikö siis jo harrastelijatasolla kulkea samaa linjaa Teatterikorkeakoulun kanssa vapauden suhteen? Lisäksi Labanin liikeanalyysi voisi olla hyvä keino harjoituttaa oppilaan omaa kokeilua ja vapautuneisuutta sekä ennen kaikkea tanssi-ilmaisua. Samaa mieltä oli myös muutama haastateltava ja viittauksia löytyy kirjallisuudestakin (Anttila 1994; Hämäläinen 1999; Laban 1988; Preston-Dunlop 1998; Viitala 1998). Tanssintekijöiden yhteistyötä pidettiin myös tärkeänä, ja tanssijan saattamista tilaan, jolloin ilmaisu onnistuu helpommin. Parin haastateltavan mukaan opiskelijan persoona voi kuitenkin estää pääsyn tähän tilaan. Fyysisen ja psyykkisen tasapainon tärkeyttä ei siis voi korostaa liikaa tanssi-ilmaisun harjoittelussa ja harjoittamisessa.

Aineistossa viitattiin usein tanssitekniikkaan. Kaikki haastateltavat pitivät tanssitekniikkaa tärkeänä osana tanssi-ilmaisua, mutteivät välttämättömänä. Heidän mielestään tekniikan hallinta kuitenkin mahdollistaa ilmaisun. Labanin oppien mukaan tärkeimpänä pitäisi olla persoonan kouluttaminen (Viitala 1998, 33). Näistä maininnoista johtopäätöksenä voisi todeta, että tanssinopettajan tulisi itse päättää,

kuinka suuri osa tekniikalla on missäkin vaiheessa koulutusprosessia. Päätöksen tekniikan roolista joutuu tekemään myös koreografi ja tanssikriitikko. Toisin sanoen haluaako koreografi tanssi-ilmaisunsa olevan teknistä taiturointia vai persoonallista ilmaisua, ja kuinka suuressa osassa teosta tai tanssijaa arvioitaessa tekniikka on? Mielestäni tekniikkaa ei kuitenkaan voi unohtaa, sillä se on yksi osa tanssi-ilmaisua Wilsoninkin (2003, 123) mukaan, vaikka kuinka haluttaisiin painottaa pelkästään tanssijan ilmaisutaitoa. Luultavasti tämän takia koreografit ovat kehittäneet omia tekniikoitaan, jotta liikekielen hallinta ja tanssi-ilmaisu onnistuisivat (Saarinen 2005).

Tutkimustulosten mukaan tanssi-ilmaisu on niin sanotusti aikasidonnainen. Kirjallisuuden (esim. Hoppu 2003) ja haastateltavien mukaan erilaiset ajattelumallit ja kulttuuri ovat vaikuttaneet myös tanssi-ilmaisuun. Tosin osa haastateltavista oli sitä mieltä, ettei muutoksia ole juurikaan tapahtunut. Kohdehenkilöt puhuivat myös nykytanssin arjellistamisesta. Lisäksi tuloksista kävi ilmi, että tanssi-ilmaisun yksi suuri ongelma on se, ettei suuri yleisö ymmärrä tanssia, jos he ajattelevat tanssin olevan narratiivista. Kerronnallisiin elementteihin on luultavasti totuttu, sillä baletti hallitsi taidetanssia kauan, kuten Monni (2005) on todennut. Voisi ajatella kuitenkin yleisen ajatusmaailman kehittyvän pikku hiljaa oikeaan suuntaan, sillä tanssi on alkanut päästä ulos marginaalistaan, kuten haastateltava A totesi. Arkisemmat tanssiteokset saattavat helpottaa tanssi-ilmaisun tulkintaa, vaikka nämä olisivat abstrakteja. Tällöin katsoja, joka ei ole itse tanssinut, voi paremmin tulkita näkemäänsä kinesteettisen empatian kautta, sillä heidän elinympäristönsä kohtaa teoksen kanssa. Tämä saa tukea myös kirjallisuudesta (Monni 2004, 269 – 271; Ahonen 2008). Vaikka tanssi-ilmaisu tulosten mukaan periaatteessa seuraa aikaansa, haastateltavat viittasivat usein “vanhojen tanssipioneerien (Laban, Hay, Carlsson) kirjoituksiin tai teorioihin ja käytäntöihin”. Tämän voisi ajatella olevan merkki siitä, että vanhoja teorioita ja käytänteitä käytetään uudella tai muuten teokseen sopivalla tavalla. Esimerkiksi vanhempia teorioita (Labanin liikeanalyysi, Cunninghamin sattuma-teoria) voidaan käyttää eri tavoin teosta tehdessä, jolloin tanssi-ilmaisu voi rikastua.

Oman esiymmärrykseni valossa oletin ennen tätä tutkimusta tanssi-ilmaisun olevan suurimmaksi osaksi tunteiden ilmaisua. Tuloksista ja aiemmista tutkimuksista sekä teorioista ilmeni kuitenkin, ettei näin ole; tanssi-ilmaisu voi olla paljon muutakin kuin

tunteiden ilmaisua, eikä sen tarvitse välttämättä edes ilmaista mitään (Hämäläinen 1999, 100; Cunningham 1991a).

Tutkimukseni tulokset olivat yleensä yhteneviä aiempien tutkimusten ja teorioiden kanssa. Mukaan mahtui silti muutama poikkeus. Nämä esiintyivät kuitenkin mielipide-eroina, mikä vähensi uuden tiedon vaikuttavuutta. Tutkimukseni oli laadullinen, ja haastatteluun osallistui yhteensä viisi henkilöä. Tulokset eivät ole yleistettävissä tai siirrettävissä, mikä on laadulliselle tutkimukselle tavallista. Yleistettävyyttä rajoitti myös tutkimusaiheeni subjektiivisuus. Nämä seikat ja aiempien tutkimusten vähäisyys pelkästään tanssi-ilmaisusta osoittavat sen, että aihetta tulee vielä tutkia lisää ja eri näkökulmista. Koin kuitenkin haastattelun tutkimusmenetelmänä hyväksi juuri aiheen subjektiivisuuden takia. Ajattelisin havainnoinnin olevan myös yksi hyvä lisä haastattelumenetelmälle, sillä haastateltavilla oli vaikeuksia puhua tanssi-ilmaisusta erikseen omana käsitteenä. Luulen kuitenkin, että vastaavanlaisissa tutkimuksissa päädytään samankaltaisiin, vaikei välttämättä samanlaisiin tuloksiin. Tähän syynä on se, että olen tehnyt tutkimukseni mielestäni luotettavasti. Tutkimustani voivat hyödyntää kaikki tanssi-ilmaisusta ja sen eri puolista kiinnostuneet. Lisäksi ajattelen sen olevan myös hyvä tiivistelmä laajasta käsitteestä tanssi-ilmaisu myös täysin tanssia seuraamattomalle henkilölle.

Tuloksista kävi ilmi, että tanssi-ilmaisua voi tutkia monesta eri näkökulmasta sen subjektiivisuuden takia, mutta vastauksia ei välttämättä saada. Tanssi-ilmaisussa ikään kuin kaikki noudattelevat samaa keskitietä, mutta polkuja tien vieressä on useita. Erityisesti kehitettävää olisi kuitenkin tanssi-ilmaisun arvioinnissa (ks. Ojala 2000). Jatkotutkimusta voisi tehdä siitä, miten tanssi-ilmaisua voi arvioida objektiivisesti; oikeaa määritelmää tanssi-ilmaisulle ei ole, joten miten sitä voi arvioida objektiivisesti. Pitäisikö sille siis kehittää tietyt standardit eri osa-alueineen? Asiaa vaikeuttaa vielä se, ettei teoksen tarvitse aina olla teemaltaan selkeä (Sarje 1995; Ojala 2000). Tätä tulisikin edelleen pohtia, jotta taidetanssi saisi Suomessa enemmän jalansijaa. Kysymys kuuluukin, miten tanssia seuraamaton katsoja saadaan abstraktin nykytanssin pariin ja nauttimaan näkemästään ymmärtämättä sitä. Haastatteluissa kävi myös ilmi, että media on lisännyt jonkin verran yleisön kiinnostusta ja tietoa taidetanssista. Median positiivisia ja negatiivisia vaikutuksia tanssi-ilmaisuun voisi siis tutkia lisää. Lisäksi tanssin tuonti koulumaailmaan vaatisi lisätutkimusta, jota en tässä tutkimuksessa

käsitellyt lainkaan, vaikka opintojeni loppuvaiheessa aihe henkilökohtaisesti kiinnostaa. Tanssinalan ammattilaisten ja esimerkiksi liikunnanopettajien tanssinopetuksen eroja ja hyötyjä voisi tutkia peruskouluissa ja lukioissa; mitä tanssi-ilmaisun opetus vaatii opettajalta yleissivistävässä oppilaitoksessa?

Tutkimukseni avarsi näkemystäni tanssi-ilmaisuun ja toi uusia oivalluksia tanssinopetukseeni. Toivon, että muutkin tutkielmani lukijat hyötyvät samalla tavoin aiheestani. Kirjailija Paolo Coelho'n sitaatti kaunokirjallisuudesta kiteyttää mielestäni myös tanssi-ilmaisun perimmäisen tarkoituksen.

”On tärkeää, että tuomme päivittäin näkemistämme tutuista asioista esiin ne salaisuudet, joita emme kykene niiden arkipäiväisyyden vuoksi enää näkemään (Paolo Coelho 2008, 90).”

LÄHTEET

Abeling, R. 1988. Music and sound. Teoksessa J. Schlaich & B. DuPont (toim.) Dance: the art of production. Princeton: Princeton Book Company, 44 - 51.

Ahlqvist, H. & Koskela, S. 2001. Tanssillisen voimistelun perusteet. Helsinki: Svoli.

Ahonen, P. 2008. Suomalainen nykytanssija on esiintyjä. Tanssi 28 (4), 22 - 24.

Ahonen, P. 2003. Tekniikasta ja ilmaisusta: tanssimaisterit 2003. Tanssi 24 (2), 14 – 15.

Ahonen, P. 2002a. Digital Duende: erinomainen ja armoton opinnäyte. Tanssi 23 (2), 19.

Ahonen, P. 2002b. Käsiohjelma vastaan teos: Petri Kekoni pohtii liikkeen ja sanan suhdetta. Tanssi 23 (2), 9.

Anttila, E. 1994. Tanssin aika. Tampere: Tammer-Paino.

Atjonen, Päivi. 2007. Hyvä, paha arviointi. Helsinki: Tammi.

Blom, L. A. & Chaplin L. T. 1989. The intimate act of choreography. 3. painos. London: Dance Books.

Bruce, V. 1966. Dance and dance drama in education. Korj. painos. Oxford: Pergamon Press.

Cantell, T. 2003. Nykytanssin yleisöt: tutkimus Tanssiareena 2000-festivaalin kävijöistä. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Coelho, P. 2008. Elämä: kauneimmat mietelauseet. Suom. S. Pernu & J. Piippo. 5. painos. Helsinki: Bazar.

Cunningham, M. 1991a. Toistumaton taide. Teoksessa T. Suhonen (toim.) Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Suom. T. Suhonen & S. Rossi. Helsinki: VAPK, 138 – 147.

Cunningham, M. 1991b. The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. Korj. ja uud. painos. New York: Marion Boyars.

Danceinfo. Opas katsomiseen: tanssiteos pähkinänkuoressa: teoksen tekijät. Viitattu 24.1.2009

<http://www.danceinfo.fi/johdatustanssiin/opas-katsomiseen-teksti/tanssiteos-pahkinankuoressa/teoksen-tekijat/>

Danceinfo. Opiskelu. Viitattu 24.1.2009 <http://www.danceinfo.fi/opiskelu/>

Denby, E. 1991. Miten arvioida tanssijaa. Teoksessa T. Suhonen (koonnut) Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Suom. T. Suhonen & S. Rossi. Helsinki: VAPK, 116 – 120.

Duerden, R. 2007. Dancing in the imagined space of music. *Dance Research* 25 (1), 73 - 83.

Hanna, J. L. 1979. *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. Austin: University of Texas Press.

Harper, R., Wiens, A. & Matarazzo, J. 1978. *Nonverbal communication: the state of the art*. New York: Wiley.

Hawkins, A. M. 1991. *Moving from within: a new method for dance making*. Chicago: Capella Books.

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

Hirsjärvi, S. & Hurme, H. 2001. Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö. Lisäpainos. Helsinki: Yliopistopaino.

Hoppu, P. 2003. Tanssintutkimus tienhaarassa. Teoksessa H. Saarikoski (toim.) Tanssi, tanssi: kulttuureja, tulkintoja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 19 – 51.

Humphrey, D. 1991. Mitä voi tanssia? Teoksessa T. Suhonen (toim.) Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Suom. T. Suhonen & S. Rossi. Helsinki: VAPK, 95 – 100.

Humphrey, D. 1959. The art of making dances. New York: Rinehart.

Hämäläinen, S. 2007. The meaning of bodily knowledge in a creative dance-making process. Teoksessa L. Rouhiainen (toim.) Ways of knowing in dance and art. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 56 – 78.

Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista: kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Teatterikorkeakoulu. Tanssi- ja teatteripedagogiikan laitos. Väitöskirja.

Jyrkkä, H. 2005. Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE

Jyrkkä, H. 2000. Kommentteja katsomosta. Tanssi 21 (2), 21 - 22.

Kaltenbrunner, T. 1998. Contact improvisation: moving, dancing, interaction: with an introduction to New Dance. Aachen: Meyer und Meyer.

Karttunen, J. 2005. Tanssin tekemisen ainutkertainen onni. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE, 91 – 99.

Kauppila, H. 2007. Becoming an active agent in dance and through dancing: a teacher's approach. Teoksessa L. Rouhiainen (toim.) Ways of knowing in dance and art. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 133 – 143.

Kekäläinen, S. 2005. Tilaa ajattelevalle, älykkäälle keholle. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE, 105 – 101.

Kitti, T. 2005. Tutkimusmatka itseen. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE, 227 – 231.

Kivinen, S. A. 1977. Dance in higher education in the United States and its adaptation to Finland. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Klemola, T. 1990. Tanssin fenomenologiaa. Teoksessa J. Varto (toim.) Pohdin: filosofinen aikakauskirja ajankohtaisin artikkelein. Osa 2. Tampere: Tampereen yliopisto, 48 – 76.

Knuutila, S. 1995. Miten kertomus ja kerronta luovat todellisuutta. Teoksessa R. Ojala (toim.) Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä. Helsinki: WSOY, 249 - 272.

Koff, S. R. 2005. Dance education as an aspect of movement and mobility in everyday living. *QUEST* (57), 148 - 153.

Koivunen, H. 2006. Silent challenge in dance research. Teoksessa P. Pakkanen & A. Sarje (toim.) Finnish dance research at the crossroads: practical and theoretical challenges. Helsinki: Arts Council of Finland, 174 – 175.

Korhola, M. 2005. Esitys elää ristiriidassa. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: LIKE, 131 – 135.

Kunelius, R. 1998. Viestinnän vallassa: johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin. Helsinki: WSOY.

Laban, R. 1991. Tanssiteatteri ja liikekuoro. Teoksessa T. Suhonen (toim.) Hetken vangit: koreografien ja tanssikriitikkojen kirjoituksia. Suom. T. Suhonen & S. Rossi. Helsinki: VAPK, 59 – 75.

Laban, R. 1988. The mastery of movement. 4. korjattu painos. Korj. ja laaj. L. Ullman. Plymouth: Northcote House.

Laban, R. 1980. The mastery of movement. 4. korjattu painos. Korj. ja laaj. L. Ullman. Plymouth: Macdonald and Evans.

Laine, T. 2001. Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa J. Aaltola & R. Valli (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin II: näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin. Jyväskylä: PS-kustannus, 26 - 43.

Levy, F. J., Fried, J. P. & Leventhal, F. (toim.) 1995. Dance and other expressive art therapies: when words are not enough. New York: Routledge.

McAlester, K. 2005. Punainen lettipää ja vähän muitakin sankareita. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 154 – 160.

Merleau-Ponty, M. 2002. Phenomenology of perception. London: Routledge.

Metsämuuronen, J. 2005. Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä. 3. laitos. Helsinki: International Methelp.

Monni, K. 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy?: pohdintoja tanssijattelun taustoista. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 232 – 241.

Monni, K. 2004. Olemisen poeettinen liike: tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996 - 1999. Teatterikorkeakoulu. Tanssitaiteenlaitos. Väitöskirja.

Murtorinne, T. 1994. Ilmaisun merkitys tanssissa. Teoksessa J. Lehtonen & H. Tanttu-Knapp (toim.) Draama. Nyt.: kirjoituksia ilmaisukasvatuksen alalta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston opettajankoulutuslaitos, 259 - 270.

- Nadel, M. H & Miller, C. N. 1978. The dance experience: readings in dance appreciation. New York: Universe.
- Neel, D. & Graig, J. 1988. Costuming. Teoksessa J. Schlaich & B. DuPont (toim.) Dance: the art of production. Princeton: Princeton Book Company, 52 - 72.
- Newlowe, J. 1993. Laban for actors and dancers: putting Laban's movement theory into practice: a step-by-step guide. London: Nick Hern Books.
- Nieminen, P. 2008. Four dance subcultures: a study of non-professional dancers' socialization, participation motives, attitudes and stereotypes. Jyväskylän yliopisto. Liikuntapedagogiikan laitos. Väitöskirja.
- Ojala, R. 2000. Pääosassa katsojat. Tanssi 21 (2), 18 - 20.
- Ojala, R. 1995. Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä. Helsinki: WSOY.
- Opetushallitus. 2005. Taiteen perusopetuksen yleisen oppimäärän opetussuunnitelman perusteet. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opetushallitus. 1996. Tanssialan toisen asteen sekä opistoasteen opetussuunnitelman perusteet. Helsinki: Opetushallitus.
- Opinto-opas 2009 – 2013. Tanssin suuntautumisvaihtoehto: tanssinopettajakoulutus. Viitattu 29.11.2010.
<http://marconi.hallinto.turkuamk.fi/db/opintoo10.nsf/5d739869e7825b72c22567c8003081dd/4fea8cad25771acec22574ea003323ad?OpenDocument>
- Palsio, M. 2001. Tanssikoreografia: koreografin ja yleisön kokemuksia teoksesta. Jyväskylän yliopisto. Liikuntakasvatuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.
- Parviainen, J. 1998. Bodies moving and moved: a phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art. Tampereen yliopisto. Filosofian laitos. Väitöskirja.

Pentti, L. 2005. Kehoni on kuvani. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 167 – 175.

Preston-Dunlop, V. 1998. Looking at dances: a choreological perspective on choreography. Igham: Verve.

Preston- Dunlop, V. 1980. A handbook for dance in education. 2. painos. Plymouth: MacDonald and Evans.

Renvall, N. 2005. Elastinen kenttä. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 52 – 55.

Rouhiainen, L. 2007. A mono-trilogy on a spatial and performative process. Teoksessa L. Rouhiainen (toim.) Ways of knowing in dance and art. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 111 – 132.

Saarinen, T. 2005. Paljaan tilan etsijä. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 183 – 184.

Sarje, A. 1999. Suomalaisen tanssin taidemaailman sosiaalinen muutosdynamiikka vuosien 1998 ja 1996 välillä: teorioiden vertailua taiteen kehityksen selittäjänä. Helsingin yliopisto. Sosiaalipsykologian laitos. Väitöskirja.

Sarje, A. 1995. Tanssin spektri - pyhästä tanssista taidetanssiin. Teoksessa R. Ojala (toim.) Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä. Helsinki: WSOY, 33 - 52.

Sarje, A. 1994. Kahdeksankymmentäluvun suomalaisien taidetanssinäkemyksien taideteoreettista tarkastelua. Helsingin yliopisto. Humanistinen tiedekunta. Väitöskirja.

Shwe, K. 2008. How to dance with expression. Viitattu 17.6.2010
<http://ezinearticles.com/?How-to-Dance-With-Expression&id=1796535>

Siegel, D. E. 1988. Lightning. Teoksessa J. Schlaich & B. DuPont (toim.) Dance: the art of production. Princeton: Princeton Book Company, 73 - 97.

Siukonen, T. 2010. Yliopistokoulutuksen hinnoissa on isoja eroja. HS.fi uutiset 8.6.2010. Viitattu 8.6.2010

<http://www.hs.fi/kotimaa/artikkeli/Yliopistokoulutuksen+hinnoissa+on+isoja+eroja/1135257396500>

Suhonen, T. 2005. Koreografin työn kehityksestä, tanssin synnystä ja sanoista. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 11 – 20.

Syvärinen, K. 2009. Jorma Uotinen taipuu yhä tanssiin. Vita 8 - 10.

Taponen, T. 1984. Johdatus modernin tanssi-ilmaisun opettamiseen. Jyväskylän yliopisto. Liikuntakasvatuksen laitos. Pro gradu -tutkielma.

Teatterikorkeakoulu. 2010a. Tutkimus. Valmistuneet: teatterikorkeakoulussa suoritettut jatko-opinnot. Viitattu 15.10.2010. <http://www.teak.fi/Tutkimus/Valmistuneet>

Teatterikorkeakoulu. 2010b. Tilastoja vuonna 2010. Viitattu 30.11.2010
<http://www.teak.fi/Pyrkiminen/Tilastoja>

Tihinen, J. 2003. Tanssin kuvat eli tanssin visuaalisuudesta. Tanssi 24 (2), 16 – 17.

Tuomi, J. & Sarajärvi, A. 2006. Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. 4. painos. Helsinki: Tammi.

Uotinen, J. 2005. Tanssintekijä on aikansa välittäjä. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 64 – 66.

Vainio, R. 2005. Haluan herättää ihmisen sisäisen kaipuun. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografin työhön. Helsinki: LIKE, 212 – 221.

Varto, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Helsinki: Kirjayhtymä.

Viitala, M. 1998. Tanssia elämyksen ehdoilla: lasten ja nuorten tanssin luovia prosesseja. Helsinki: Svoli-palvelu.

Vilka, H. 2005. Tutki ja kehitä. Helsinki: Tammi.

Ward-Hutchinson, B. 2009. Teaching from the outside, in: finding meaning in movement. *Journal of Dance Education* 9 (2), 52 – 61.

Wilson, G. D. 2003. Esittävän taiteen psykologia. Suom. A. Toppi. Kuopio: Puijo.

Ylönen, M. E. 2004. Sanaton dialogi: tanssi ruumiillisena tietona. Jyväskylän yliopisto. Liikuntakasvatuksen laitos. Väitöskirja.

Painamattomat lähteet

Häyrynen, T. 2008. Lapsi ja tanssi - luentosarja. Jyväskylän yliopisto. Tanssipedagogiikan erikoistumisopinnot.

Sääkslahti, A. 2008. Lapsi ja tanssi - luentosarja. Jyväskylän yliopisto. Tanssipedagogiikan erikoistumisopinnot.

Uotinen, J. 2010. SuomiAreena Special. MTV3 23.7.2010. Viitattu 24.7.2010.

LIITE

Liite 1. Teemahaastattelurunko

Teemahaastattelun viitteelliset kysymykset (muokattavissa jokaista haastateltavaa kohden)

Taustatiedot

- Ikä
- Tanssialan opiskelu
- Ammatti/ työnkuva/ pääsuuntaus/ ammatinharjoittamisen kesto

1. Teema

Miten taidetanssin ammattilaiset ymmärtävät tanssi-ilmaisun?

- Mitä tanssi-ilmaisu tuo Teille mieleen?
- Tuleeko jotain tiettyjä elementtejä mieleen tanssi-ilmaisusta puhuttaessa?
- Mikä on mielestänne hyvää tanssi-ilmaisua?
- Mikä on mielestänne huonoa tanssi-ilmaisua?
- Kuinka tärkeitä näyttämölliset rakenteet ovat tanssi-ilmaisussa?
- Voiko erilaiset efektit korvata huonon tanssi-ilmaisun?
- Kuinka paljon tanssijan tekniikka vaikuttaa tanssi-ilmaisun onnistumiseen?
Miten se voi vaikuttaa siihen?
- Ketkä tai mitkä tekijät ovat vaikuttaneet Teihin tanssi-ilmaisun ja sen määrittämisen saralla?
- Mitkä ovat Teidän vahvuuksianne tanssi-ilmaisussa? Miksi juuri nämä?
- Mitä kehitettävää Teillä on vielä tanssi-ilmaisussa? Miten korvaatte ns. heikkouksianne tanssi-ilmaisussa?
- Kuinka paljon Teidän mielestänne koreografi vaikuttaa teostensa tanssi-ilmaisuun? Miten?
- Miten tanssijat ovat osallisina tanssi-ilmaisun kehittämisessä tanssiteoksissa?
- Minkälainen osuus musiikilla on tanssi-ilmaisussa?

- Miten koreografina voitte ottaa erilaisia persoonallisuuksia huomioon tanssiteosten tanssi-ilmaisua ajatellessa?
- Miten koreografin sanoma voi erota yleisön tekemästä tulkinnasta?

2. Teema

Miten tanssi-ilmaisua voi kehittää?

- Miten harjoitatte tanssi-ilmaisua?
- Miten mielestänne tanssitekniikka/ tanssijan persoonallisuus/ opetellut ilmaisutavat ovat mukana tanssi-ilmaisun kehityksessä?
- Miten oppilaan oma persoonallisuus voidaan ottaa huomioon opettaessa tanssi-ilmaisua?
- Miten tanssi-ilmaisua voisi opettaa, jotta opiskelijan oma persoonallisuus ei rajoittuisi?
- Miten teatteritaidetta voi hyödyntää tanssi-ilmaisussa ja sen kehittämisessä?
- Miten olette muuttuneet tanssi-ilmaisussa vuosien saatossa?
- Miten tanssijan tanssi-ilmaisua voisi mielestänne arvioida?
- Miten tanssiteosten tanssi-ilmaisua voisi arvioida?
- Mitkä seikat vaikuttavat näihin arviointeihin?

3. Teema

Millaisia muutoksia tanssi-ilmaisussa on tapahtunut?

- Miten tanssi-ilmaisu on mielestänne muuttunut?
- Miten eri näyttämölliset efektit ja taidealat ovat mielestänne vaikuttaneet tanssi-ilmaisuun?
- Pidätkö verbaalisen ilmaisun mukaantuloa taidetanssiin hyvänä vai huonona asiana? Miksi?
- Mitä mieltä olette teatteri- ja tanssitaiteen yhdistymisestä?
- Onko tanssitaiteen alkuperäinen motiivi muuttunut 2000-luvulle tultaessa? Miten?

Vapaa sana