

Jenni Karjalainen

ALUSSA OLI KYNÄHAME

Vaate koreografisen työskentelyn lähtökohtana

ALUSSA OLI KYNÄHAME

Vaate koreografisen työskentelyn lähtökohtana

Jenni Karjalainen
Opinnäytetyö
Syksy 2016
Tanssinopettajan koulutusohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Tanssin koulutusohjelma, showtanssin suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Jenni Karjalainen

Opinnäytetyön nimi: Alussa oli kynähome – vaate koreografisen työskentelyn lähtökohtana

Työn ohjaajat: Petri Kauppinen ja Petri Hoppu

Työn valmistumislukukausi- ja vuosi: Syksy 2016

Sivumäärä: 33 + 7

Opinnäytetyöni on taiteellinen tutkimus, jossa kartoitan vaateen käyttöä ja sen mahdollisuuksia sekä rajoitteita koreografisessa työskentelyssä. Pukulähtöisyys on koreografisena menetelmänä varsin vähän käytetty. Halusin hyödyntää opinnäytetyössä puuvustuksellista osaamistani ja tutkia vaateen vaikutusta teoksen liikekieleen ja dramaturgiaan. Työni tavoitteena oli löytää pukulähtöisen työskentelytavan keskeisimmät elementit.

Teostyöskentelyn lähtökohtana toimi kynähome. Kynähameen ominaisuudet ja siitä syntyneet mielikuvat kuljettivat teosta kerronnallisuuden kautta kohti valmista teosta. Pukee-tanssiteos toteutettiin yhteistoiminnallisesti nelihenken työryhmän voimin lukuvuonna 2014–2015 ja ensiesitettiin kesällä 2015.

Pukulähtöisessä koreografiassa näkökulma valittuun vaatteeseen luo teoksen sisällön. Vaate välittää erilaisia sanattomia viestejä, joita voi hyödyntää koreografisessa työskentelyssä kehiteltäessä esimerkiksi liikesanastoa, roolihahmoa, kohtauksen teemaa tai teoksen juonta. Vaateen ominaisuudet vaikuttavat puettavuuteen ja käytettävyyteen ja näin ollen myös liikkeeseen. Vaateen ominaisuudet voivat rajoittaa liikettä tai johdattaa sitä tiettyyn suuntaan, joten koreografian teko on hyvä aloittaa valitun vaateen ominaisuuksien testaamisella.

Rudolf Labanin luoman liikeanalyysin avulla on mahdollista tunnistaa yksittäisiä liikkeen elementtejä ja niiden yhteyksiä. Valitsin Pukee-tanssiteoksesta analysoitavakseni 42 sekunnin osion, joka jakautuu 56 liikkeeseen. Tarkastelen viittä liikkeen elementtiä: kehoa, muodon symmetriaa, tasojen käyttöä, liikkeen rytmiä ja motorisia perustoimintoja. Eleillä on suuri rooli valitun koreografiaosion liikesanastossa. Kynähome haastaa tanssijan sitoen jalkoja yhteen ja vieden liikkeen painopisteen käsiin. Erityisesti alatasossa liikkeen mahdollistumiseen tarvitaan useamman kehonosan yhtäaikaista käyttöä.

Kynähome tanssiteoksen lähtökohtana tarjosi mielenkiintoisen näkökulman teostyöskentelyyn ja avasi pukulähtöisen menetelmän mahdollisuuksia. Vaateen vaikutusten tarkastelu Labanin liikeanalyysimenetelmällä syvensi oppimisprosessia entisestään. Toivon tutkimuksestani olevan hyötyä niille, jotka ovat kiinnostuneita käyttämään pukulähtöisyyttä koreografisena menetelmänä.

Asiasanat: teostyöskentely, pukulähtöisyys, liikeanalyysi

ABSTRACT

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

Author: Jenni Karjalainen

Title of thesis: Clothing as Starting Point in Choreographical Working

Supervisors: Petri Kauppinen and Petri Hoppu

Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2016 Number of pages: 33 + 7

This thesis is an artistic study where the possibilities and limitations of clothing in choreographic working is studied. A costume-based method is rarely used as a choreographic tool. In the thesis the aim was to utilize my personal knowledge of costumes and investigate the effect on the piece's movement and dramaturgy. The aim of the work was to find the main elements of a costume-based method.

The starting point was a pencil skirt. The features and the images of a pencil skirt were driving the piece towards a final product through drama. The dance piece Pukee was produced in co-operation of four people during semester 2014-2015 and was premiered in summer 2015.

In a costume-based choreography the view to the chosen piece of clothing creates the contents. Clothing transmits different nonverbal messages to be used in choreographic working while developing, for example, vocabulary of movement, a character, the theme of a scene or the plot of the piece. Qualities of clothing affects its wearability and usability and therefore also to movement. It can also limit the movement or guide it towards a certain direction so it is a good way to start making a choreography by testing the features of selected clothing.

With help of movement analysis created by Rudolf Laban it is possible to recognize single elements of movements and their connections. A 42-second part of the Pukee dance piece which spreads into 56 moves was chosen to be analysed. Five elements of the movement: body, symmetry of shape, use of levels, rhythm of movement and basic motoric actions were examined. Gestures have a major role in movement vocabulary of the chosen part of the choreography. A pencil skirt challenges the dancer by binding legs together and making the movement focus to the arms. Especially low level motion requires multiple body parts working together.

A pencil skirt as a starting point offered an interesting point of view to working with a piece and opened possibilities to a costume-based method. Studying the effects of clothing with Laban's movement analysis deepened the learning process further. This study is useful for those interested in using costume-based views as a choreographical method.

Keywords: working with a piece, costume-based method, movement analysis

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	6
2	PUKULÄHTÖISYYS KOREOGRAFISEN TYÖSKENTELYN LÄHTÖKOHTANA	8
2.1	Tanssiteoksen aihe	8
2.2	Koreografian tekemisen lähtökohdat	8
2.3	Pukulähtöisyys työvälineenä	9
2.4	Pukulähtöisen koreografian analyysimenetelmä	11
3	KOREOGRAFINEN PROSESSI: KYNÄHAMEESTA TANSSITEOKSEKSI	13
3.1	Kynähameen viestit ja ominaisuudet	13
3.2	Dramaturgian rakentuminen	17
3.3	Kynähameiden ja muiden esitysvaatteiden valmistus	17
3.4	Teoksen viimeistelyvaihe	19
3.5	Pukee ensiesitetään	20
4	LIIKEANALYYSI DISKOKOHTAUKSESTA: MITEN KYNÄHAME VAIKUTTAA LIIKKEESEEN	21
4.1	Kehon liike ja muoto	21
4.2	Tasojen käyttö	22
4.3	Liikkeen rytmi	23
4.4	Motoriset perustoiminnot	23
4.5	Tulosten yhteenveto	25
5	POHDINTA	27
	LÄHTEET	31
	LIITTEET	34

1 JOHDANTO

Opinnäytetyöni on taiteellinen tutkimus, johon kuuluu taiteellinen työ ja tämä raportti. Tutkin työssäni vaatteen käyttöä, sen mahdollisuuksia ja rajoitteita koreografisessa työskentelyssä sekä vaatteen vaikutusta teoksen liikekieleen ja dramaturgiaan. Ajatus opinnäytetyöhöni lähti siitä, että mielestäni puvustusta hyödynnetään osana tanssiteosta liian vähän. Pukusuunnittelija Maija Uusitalon (2005, 70) mukaan tanssiteoksen puvustusta mietitään usein vasta työskentelyprosessin loppupuolella, kun tanssiteos on saavuttanut jo halutun muodon. Olen havainnut saman ilmiön. Usein tällaisissa teoksissa puvustukselle halutaan antaa näkymätön rooli. Puvustuksen toivotaan olevan hajuton ja mauton, jottei se veisi huomiota oleelliselta eli tanssilta. Tässä opinnäytetyössä tavoitteenani on kääntää asetelma toisinpäin. Haluan antaa näyttämöpuvulle näkyvän roolin ja työstää tanssiteoksen koreografiaa pukulähtöisesti.

Valmistuin Mikkelin ammattikorkeakoulusta artemiksi (AMK) 2007 suuntautumisvaihtoehtona teatteripuvustus. Koulutuksestani johtuen pidän puvustusta merkittävänä osana tanssiteosta. Teoksen visuaalinen ilme ja puvustusratkaisut alkavat usein hahmottua mielessäni jo koreografisen prosessin alkuvaiheessa. Kiinnitän myös paljon huomiota valmiiseen puvustukseen katsoesani tanssi- ja teatteriesityksiä. Haluankin hyödyntää tätä puvustuksellista osaamistani tässä Oulun ammattikorkeakoulun tanssinopettajaopintojen opinnäytetyössäni.

Taiteellisena työnä toteutetun tanssiteoksen lähtökohtana toimii kynähame. Kynähameesta syntyvät mielikuvat ja sen ominaisuudet johdattavat koreografista prosessia kohti tanssiteosta. Kynähameeksi kutsutaan kapealinjaista vartaloa myötäilevää polveen asti ulottuvaa hametta. Ritchien mukaan Kynähame syntyi 1940-luvulla naisten tarpeisiin vähentämään arvokkaaksi nousseen kankaan menekkiä hameen valmistuksessa. Kynähame on säilyttänyt suosionsa näihin päiviin asti. Kynähameen vartalonmyötäisyys tekee siitä samaan aikaan sekä peittävän että paljastavan. Ritchien mielestä elegantin klassikkohameen nerous piileekin siinä, että samalla kun se on asiallinen, se on myös aistillinen. (2012, viitattu 1.10.2016.)

Pukee-tanssiteos syntyi yhteistoiminnallisesti nelihenkisen työryhmän voimin. Työryhmämme levittäytyminen maantieteellisesti ympäri Suomen loi harjoitusaikatauluun haasteita. Tästä syystä työskentely keskittyi intensiivijaksoihin lukuvuonna 2014–2015. Kesällä 2015 teos viimeisteltiin ja

esitettiin Savonlinnassa neljässä itse järjestetyssä tanssi-illassa. Pukee esitettiin yleisölle myös Oulussa Oulun ammattikorkeakoulun Luomo-matineassa 15.10.2015.

Tutkimuskysymyksiäni ovat:

Miten vaateen ominaisuuksia ja viestejä voi hyödyntää teostyöskentelyssä?

Miten kynähameen käyttö vaikuttaa liikkeeseen?

Opinnäytetyön tietoperusta koostuu koreografiseen prosessiin vaikuttavien tekijöiden avaamisesta. Käyn läpi tanssiteoksen aiheen valintaa ja koreografian tekemisen lähtökohtia. Pukulähtöisen työskentelymenetelmän teoriassa kerron tanssipuvun erityispiirteistä ja pohdin tanssiteoksen puvustuksen merkitystä. Kolmannessa luvussa kuvailen, miten teoksen sisältö ja dramaturgia lähtevät rakentumaan kynähameesta muodostuvien mielikuvien ja ominaisuuksien kautta kohti valmista teosta. Neljännessä luvussa analysoin kynähameen vaikutusta liikkeeseen Labanin liiketieteen avulla, jonka pääkohdat avaen tietoperustassa. Pohdinnassa jaan tuntemuksia prosessin etenemisestä ja keskeisimpiä oivalluksia sekä pohdin pulkälähtöisen työskentelymallin hyödyntämistä sekä jatkokehittely- ja tutkimusmahdollisuuksia.

2 PUKULÄHTÖISYYS KOREOGRAFISEN TYÖSKENTELYN LÄHTÖKOHTANA

Koreografinen työskentely on kaiken esittävän tanssin perusta (Sarje, Halonen & Pakkanen 1998, 15). Marjo Kuusela määrittelee koreografian tanssiliikkeiden ja inhimillisen läsnäolon luovaksi järjestelyksi. Koreografian instrumenttina on ihmiskeho, jolla tanssin tarpeiden lisäksi esimerkiksi ilmaistaan tunteita, eleillään ja tehostetaan puhetta. Kuuselan mielestä tanssitaiteen luominen on aina sosiaalista tavoitteena vapaa yksilöllisyys ja persoonallisuus. Liikekielen ja -muodon etsintä syntyy tarpeesta kommunikoida ja kyvystä syntetisoida tanssin elementeistä henkilökohtaista ilmaisua. (1998, 23–25.)

2.1 Tanssiteoksen aihe

Kaikki tanssit käsittelevät tai tarkastelevat aina jotakin asiaa (Lehikoinen 2014, 189). Kuuselan mukaan tanssiteoksen tavoite luo aiheen ja lähtökohdat. Esityksen lähtökohdat voivat kimmota esimerkiksi musiikista, kuvasta, tilankäytöstä, draamallisesta jännitteestä tai ihmisten persoonista. (1998, 24, 26.) Myös liike yksistään voi riittää koreografille teoksen tekemisen lähtökohdaksi (Aaltonen 2005, 69). Mirja Tukiainen (2005, 62) kirjoittaa kiinnostaviin asioihin tarttumisesta ja tanssiteoksen toteuttamiseen asti vievistä aiheista näin: ”Ajatuksen täytyy todella ruveta vaivaamaan, ennen kuin sitä rupeaa tosissaan työstämään”.

Se miten aihetta käsitellään luo Kuuselan (1998, 24) mukaan tanssiteoksen sisällön. Tanssin aihetta ei voi Lehikoinen (2014, 190) mukaan tarkastella irrallaan esityksestä, sillä se tulee näkyväksi vasta tanssin tapahtumissa ja rakenteellisissa suhteissa, jotka ovat sidoksissa ympärillämme olevaan sosiaaliseen maailmaan ja kulttuuriin. Teoksen lähtökohdat esiintyvät harvoin valmiissa teoksessa puhtaana, vaikka ne toimisivatkin määräävinä harjoitusvaiheessa (Kuusela 1998, 26).

2.2 Koreografian tekemisen lähtökohdat

Liike on tanssin keskeinen elementti toimiessaan koreografiassa sekä ilmaisun välineenä että materiaalina. Soili Hämäläisen mielestä liikkeen etsiminen, löytäminen, kehittäminen ja muotoaminen ovat koreografiaprosessin ydin. Se, miten liikkeen muoto ja sitä kautta teoksen rakenne

lähtevät kehittymään aiheen rajautumisen jälkeen, on paljon kiinni valitusta koreografisesta työskentelymenetelmästä. Kerronnallisten tyylien avulla voidaan työstää liikkeistöä ja sitä kautta teoksen sisältöä ja rakennetta. (Hämäläinen 1999, 36–38.) Petri Kauppinen (2014, 22) jaottelee tanssiteoksen kerronnalliset tyylit seuraavasti: liikelähtöisyys, juoni- ja tekstilähtöisyys, musiikkilähtöisyys, karikatyyri- ja hahmolähtöisyys, väline- ja pukulähtöisyys sekä visuaalilähtöisyys.

Liikelähtöisessä teostyöskentelyssä aihetta lähdetään tutkimaan ensisijaisesti liikekokeilujen kautta (Aaltokoski 2005, 69). Liikelähtöiset koreografit määrittelevät tyyliinsä usein myös abstraktiksi eli ei-kertovaksi tanssiksi (Karttunen 2005, 96). Liikelähtöisen ja abstraktin liikkeen vastakohtana pidetään kerronnallisuutta ja juonilähtöisyyttä (Lehikoinen 2014, 190). Kaisa Korhola (2005, 134) määrittelee oman koreografisen työskentelytapansa kerronnalliseksi, sillä hänen teoksissaan tilanne, roolihenkilöt ja paikka määrittävät usein ennen varsinaista koreografian tekemistä. Myös Ari Numminen (2005, 162) pitää itseään enemmän kerronnallisena koreografina: ”Minulle maailma ja eletty elämä synnyttävät tarinat ja tanssit.”

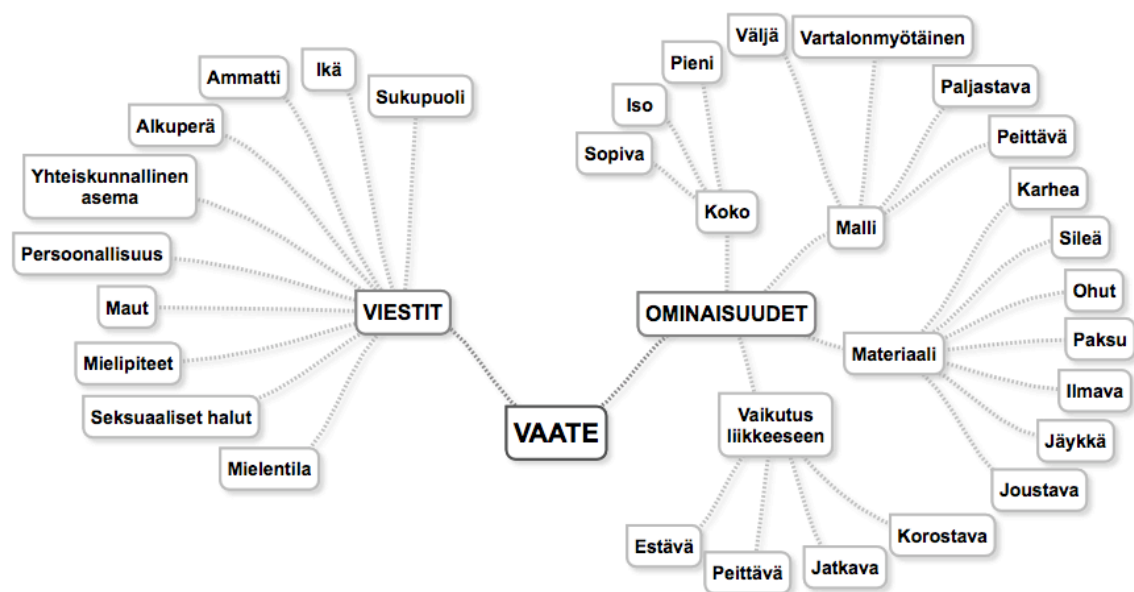
Musiikkilähtöisessä koreografiassa hyödynnetään musiikin rakenteita, tunnelmia ja käännekohtia (Kauppinen 2014, 22). Musiikki toimii tällöin usein myös liikkeistön lähtökohtana (Värtsi 2005, 223). Hahmolähtöisessä teostyöskentelyssä oleellista ovat esitettävän henkilön luonteenpiirteet, liikkeelliset maneerit ja persoonaan liittyvät toiminnot (Kauppinen 2014, 22). Väline- ja pukulähtöisessä työskentelyssä oleellista on, että lähtökohtana olevat välineet ja puvut ovat käytössä jo koreografisen prosessin alkuvaiheissa (Numminen 2005, 164). Visuaalilähtöisissä teoksissa tanssi sijoittuu jonkin näyn, vision tai kuvan luomaan miljööseen. Teoksissa voidaan hyödyntää videoprojisointia, lavastusta, valoa ja äänimaisemaa. (Kauppinen 2014, 22.)

2.3 Pukulähtöisyys työvälineenä

Näyttämöpuku voi olla taideteos, mutta ensisijaisesti sen tehtävä on olla esiintyjän yllä, osa häntä ja hänen rooliaan (Weckman 2004, 14). Teatteripuvustusopin myötä olen oppinut ajattelemaan teosta, niin tanssi- kuin muuta näyttämötaideteostakin, aina kokonaisuutena. Mielestäni puvustuksen tehtävä on tukea teoksen tavoiteltua ilmettä ja viimeistellä haluttua maailmaa. Weckmanin mukaan näyttämöpuku jää kuitenkin usein vaille ansaitsemaansa huomiota. Joidenkin mielestä näyttämöpuku on parhaimmillaan ollessaan näkymätön. Näin se ei vie liikaa huomiota esitykseltä. Taidokkaasti suunnitellulla ja toteutetulla näyttämöpuvulla voidaan kuitenkin vaikut-

taa katsojan alitajuntaan viemällä hänet haluttuun aikaan, paikkaan ja maailmaan. Puku toimii siis tunnelman luojana aivan samoin kuin ääni, valo ja tuoksu. (Weckman 2004, 13–14.)

Pukulähtöisessä tanssiteoksessa puvun käyttö tulee perustella mahdollisimman selkeästi, jotta se itsessään voi toimia tekijöilleen luovuuden lähteenä (Kauppinen 2014, 22). Bo Lönnqvistin mukaan vaateen taipuisuudessa ja toisaalta tarkoituksettomuudessa piilee vaateen merkityksen ainutlaatuisuus. Vaate sinänsä on vain esine, mutta sen ominaisuus myötäillä ja samalla muotoilla vartaloa tekee siitä yhtä ihmisen ruumiin kanssa. (Lönnqvist 2008, 242.) Tanssijan puku on aina kontaktissa liikkuvaan kehoon. Puvulla voidaan jatkaa ja korostaa liikettä, mikä Maija Uusitalon mukaan on tanssiteoksen puvustuksen yleisin lähtökohta. Puvulla voidaan myös peittää tai estää liikettä tai vastakohtaisesti sillä voidaan olla estämättä tai korostamatta mitään erityisesti. (Uusitalo 2005, 75.) Puku voi kiristää tai se voi raapia tai hyväillä. Esiintymisasu voi olla kokonsa puolesta pieni, sopiva tai liian iso. Kaikkia vaateen ominaisuuksia (kuva 1) voi halutessaan käyttää apuna kehitellessään teoksen liikekieltä tai tanssijan roolihahmoa. Weckmanin mukaan puku herää henkiin vasta, kun esiintyjä alkaa käyttää sitä. (Weckman 2004, 14.)



KUVA 1. Esimerkkejä vaateen viesteistä ja ominaisuuksista

Ihmisen vaatetuksessa on Bo Lönnqvistin (2008, 14) mukaan kyse koristautumisesta, suojasta ja säädyllisyydestä. Fyysisen olomuodon lisäksi vaate on tehokas ihmisten välisen viestinnän, viettämissä ja viettelyksen välinen keino. Vaatteesta voi Marketta Franckin mukaan päätellä ihmisen sukupuolen, iän, yhteiskunnallisen aseman ja myös ammatin, alkuperän, persoonallisuuden,

mielipiteet, maun ja seksuaaliset halut. (Franck 1997, 5.) Vaatteet toimivat sekä tietoisesti että tiedostamatta myös kantajiensa mielentilan paljastavina peilikuvina, sillä ne elävät vartalon liikkeiden ja kasvojen ilmeiden mukana (Lönqvist 2008, 113). Vaate välittää siis moniulotteisen merkikielensä ansiosta erilaisia sanattomia viestejä. Näitä viestejä voi halutessaan hyödyntää koreografisessa työskentelyssä. Vaatteen sanattomia viestejä voi myös käyttää hyväkseen manipuloidakseen ja provosoidakseen vastaanottajaa tai luodakseen ristiriitoja. (Franck 1997, 6.)

2.4 Pukulähtöisen koreografian analyysimenetelmä

Erilaisilla tanssianalyysimenetelmillä pyritään etsimään tanssia arvottavien henkilökohtaisten mieltymysten sijaan syvällisiä ja perusteltuja tulkintoja. Tanssin havainnointi vaatii Lehikoisen mukaan havainnoijalta kykyä huomata tanssin osatekijöitä ja liikkeen erityispiirteitä, laatuja, muutoksia ja eroja. Tanssin kuvantamisessa tärkeintä on löytää oikea menetelmä, jolla havainnoija olettaa saavansa vastauksia tarkasteltavana olevaan kysymykseen. Tanssianalyysi pyrkii tarkastelemaan koko tanssiesitystä, kun taas liikeanalyysi on kiinnostunut kehosta paikkana, jossa liike syntyy tai josta se lähtee. (Lehikoinen 2014, 64, 74, 77, 83.) Rudolf Labanin luoma liikeanalyysimenetelmä on Anttilan (1995, 27) mukaan tarkoitettu liikkeen tarkkaa havainnointia ja kuvailua varten. Vaikka liikeanalyysi mahdollistaa liikkeen pilkkomisen ja erittelyn hyvinkin tarkasti, on Lehikoisen (2014, 147) mukaan muistettava, että tanssi on sidottu aina kyseiseen aikaan ja kulttuuriin ja sitä tarkastellaan jostakin kehosta ja kokemuksista käsin.

Rudolf Labanin teoriassa liike ymmärretään kehollisena toimintana. Liikeanalyysin avulla tarkastellaan kehon järjestäytymisen ja yhdistyvyyden malleja sekä eri kehonosien välisen liikkeen jakottumista. Labanin luoma liikeanalyysimenetelmä sopii Lehikoisen mielestä hyvin liikemateriaalin tilallis-laadulliseen analysointiin, jonka tavoitteena on tunnistaa yksittäisiä fyysisiä preferenssejä ja laatuja. (Lehikoinen 2014, 74, 86.) Labanin analyysimenetelmässä liikkeen osatekijöitä ovat keho, muoto, tila, toiminta, dynamiikka ja suhde (Kauppinen 2014, 3). Erilaisten suhteiden ja muutosten ilmenemistä voidaan tarkastella joko yhden osatekijän sisällä tai usean osatekijän välillä. Oleellista on löytää osa-alueiden sisältä ne liikkeen elementit, joiden tulkinta ja vertailu antavat tarvittavia vastauksia tutkimuskysymyksen kannalta. (Lehikoinen 2014, 113, 193.)

Videoteknologian avulla tanssiesitykseen palaaminen on mahdollista aina uudestaan ja uudestaan. Videon voi tarvittaessa pysäyttää ja liikkeen hidastaa, jotta kaikki tarkasteltavat elementit

ehtii tulkitsemaan ja kirjaamaan ylös. Tanssi- ja liikenoataatiojärjestelmät mahdollistavat liikkeen muistiinmerkitsemisen erilaisin abstraktein symbolein. Havainnoija voi kehittää oman kirjaamismenetelmänsä tai hyödyntää ja soveltaa jo olemassa olevia tanssi- tai liikenoataatiojärjestelmiä. (Lehikoinen 2014, 79-80, 144.) Kun halutusta koreografiasta tai sen osasta on kirjattu kaikki tutkimuksen kannalta oleellinen, vertaillaan liike-elementtien suhdetta toisiinsa tavoitteena määrällisten ja laadullisten komponenttien yhdistelmien syvälinen analyysi (Anttila 1995, 27).

3 KOREOGRAFINEN PROSESSI: KYNÄHAMEESTA TANSSITEOKSEKSI

”Koreografian tekeminen on aina matka”, kirjoittaa koreografi Satu Tuittila. Se millaiseen lopputulokseen työryhmän kanssa päätyy, on arvoitus ja juuri se tekee Tuittilan mielestä työskentelystä mielenkiintoista, jopa pelottavaa. (Tuittila 2011, 227.) Nykyään on tavallista toimia luomisprosessissa eriasteisessa yhteistyössä, jolloin yksinäisen koreografian sijaan koreografointiin liittyvät kysymykset koskettavat useampia taiteilijoita (Sarje, Halonen & Pakkanen 1998, 15). Nummisen mielestä työryhmässä työskenteleminen on mielekkäämpää kuin yksin koreografisessa vastuussa oleminen: ”Helpompi minulle on tutkailla teemoja yhdessä muiden kanssa. Syntyy ajatuksia, liikettä ja tilanteita”. Hänen mukaansa onnistuneelle ryhmätyöskentelylle oleellisinta on vuorovaikutus. (Numminen 2005, 161.) Samaa mieltä on myös Reijo Kauppila. Hänen mukaansa toimiva ryhmä perustuu jäsenten yhteisille intresseille ja usein ryhmän kiinteyden ansiosta ryhmään kehittyy oma ryhmäidentiteetti. (Kauppila 2011, 86.) Onnistuneessa yhteistoiminnallisessa ryhmätyöskentelyssä ryhmän jäsenet ovat positiivisesti riippuvaisia toisistaan ja kantavat samalla yksilöllisesti vastuun tavoitteiden saavuttamiseksi (Lavonen & Meisalo 2016, viitattu 18.10.2016).

Perustin yhdessä kahden ystäväni kanssa Pyykkitupa company -tanssiryhmän vuonna 2011. Työskentelin tuolloin tanssinopettajana yhdessä Tiina-Maria Pölkin ja Mari Ihanuksen kanssa Savonlinnan musiikkiopistossa ja kaipasin tanssinopettajantyön oheen aikaa omalle tanssitaiteelliselle toiminnalle. Ensimmäinen teos Elokuun illat esitettiin Savonlinnassa kesällä 2012. Koska yhteistyömme toimi hyvin, oli luontevaa jatkaa työskentelyä samalla jo hyväksi havaitulla kokoonpanolla. Työryhmän levittäytyminen akselille Savonlinna–Kuopio–Oulu loi haasteita työskentelyn aikataulutukselle. Päätimme jakaa työskentelyn intensiivijaksoihin lukuvuoden 2014–2015 lomajaoille. Kesällä 2015 työskentely oli tarkoitus tapahtua Savonlinnassa, jossa teos myös ensiesitettäisiin.

3.1 Kynähameen viestit ja ominaisuudet

Tanssiteoksen aihe eli vaate, jonka kautta pukulähtöistä työskentelytapaa tutkisin oli auki työryhmää valitessani. Aloituspalaverissa ajatukset kimpoilivat moniin eri suuntiin. Millainen vaate voi olla tanssiteoksen lähtökohtana? Onko jokin vaatekappale mielenkiintoisempi kuin toinen? Herättääkö jokin vaate tunteita? Sekamelskaisen ajatuksenjuoksun jälkeen päätimme jättää ideat suo-

malaistarustosta trikoonpalasiin hetkeksi. Idea syntyi, kun Mari Ihanus löysi itsensä sovituskopista liian pieneen trikoohameeseen juuttuneena. Vaikka kynähame (kuva 2) on muotokieleltään yksinkertainen ja hieman epäsopeva liikkumiseen, herätti se silti ajatuksia ja liikeaihioita ja tuli näin ollen yksimielisesti valituksi.

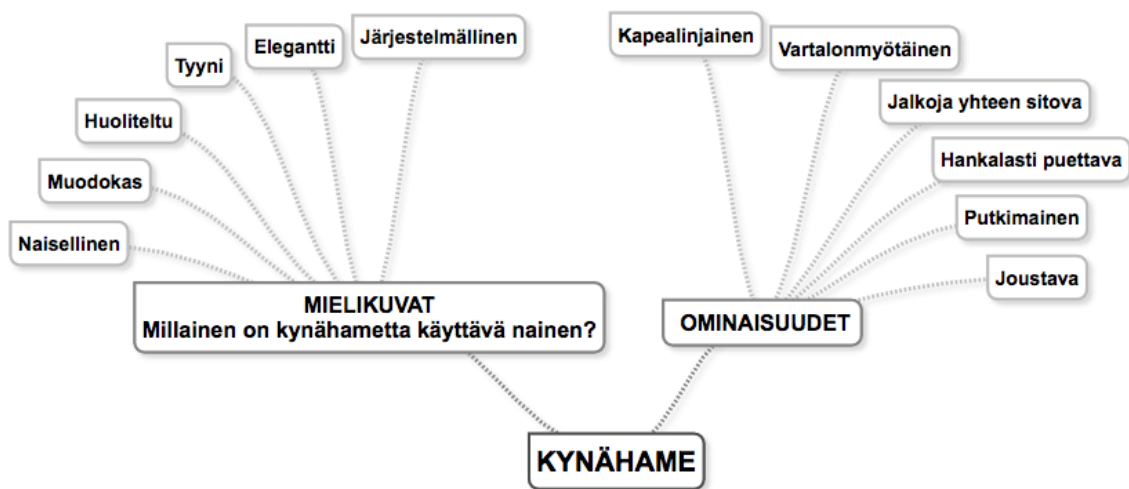


KUVA 2. Erilaisia kynähameita (Inzanti 2013, viitattu 8.10.2016)

Kynähameen valikoiduttua tanssiteoksen aiheeksi sen merkitys vaatteena nousi välittömästi esiin. Pukeutuminen ja riisuuntuminen määritellään pukopsykologisissa tutkimuksissa osaksi yksilön minäkuva. Vaatteet toimivat myös välineinä, joilla korostetaan sukupuolen omaleimaisuutta. (Lönnqvist 2008, 24, 80.) Kynähame on mielestäni naisellinen vaate. Lönnqvistin (2008, 80) mukaan samalla, kun vaate peittää jotakin, se paljastaa peittämänsä. Kynähame vartalonmyötäisyytensä vuoksi paljastaa ja korostaa kehon muotoja. Kaari Utrion (2007, 51) mukaan vartalon kaarevat muodot ovat yksi tärkeimmistä naisellisuuden ominaisuuksista.

Millainen on kynähameetta käyttävä nainen? Soile Hämäläinen (1998, 203) pitää mielikuvia taiteen keskeisenä työvälineenä. Mielikuvat ovat henkilökohtaisia ja syntyvät kokemusten ja muistojen siivittämänä (Opetushallitus 2016, viitattu 1.10.2016). Osa kynähameesta syntyneistä mielikuvista (kuva 3) oli työryhmän yhteisiä, osa vain yhden jäsenen. Osa mielikuvista syntyi keskustellessamme aiheesta, osa vasta puettuamme hameet päälle ensimmäisissä harjoituksissa. Lönnqvist-

tin mukaan vaatteiden valta perustuu muistojen ja vaatteiden suhteeseen. Koska vaatteet ovat orgaanisessa yhteydessä ihon muistiin, tuntemukset muokkaavat käsitystämme vaatteesta. (2008, 242.) Itselleni vahvin esille noussut mielikuva kynähametta käyttävän naisen ulkomuodosta oli uhkeat, kurvikkaat muodot omaava nainen. Kun puin harjoitushameen ensikertaa päälle, koin ahdistusta peilikuvan ja mielikuvan ristiriidan vuoksi. Pölkille voimakkaimmat tunteet tulivat kehotuntemusten kautta. Hän koki hameen omaa identiteettiä fyysisesti rajoittavaksi. Ihanus sen sijaan ei kokenut epämukavuuden tunteita hame päällään ja mielikuvat kumpusivatkin enemmän positiivisten kokemusten ja mielikuvien pohjalta.



KUVA 3. Kynähameen ominaisuudet ja esille nousseet mielikuvat

Vaatetta joko riisutaan, puetaan tai käytetään riippumatta siitä, millainen vaate on kyseessä. Vaatteen ominaisuudet vaikuttavat puettavuuteen ja käytettävyyteen ja näin ollen myös liikkeeseen. Löysimme kaupasta edullisia mustia kynähameita, jotka soveltuivat hyvin harjoitushameiksi. Testasimme kynähameen ominaisuuksia pukemalla ja riisumalla harjoitushameita sekä liikkumalla niissä eri tavoin (kuva 4). Ominaisuuksiltaan kapealinjainen ja vartalonmyötäinen kynähame rajoitti jalkojen liikettä. Valitsimme kynähameen materiaaliksi trikoon, jolloin hameesta tuli joustava ja liikkeeseen helpommin vastaava. Tiukkuutensa vuoksi se oli kuitenkin hieman hankalasti puettava. Muotonsa puolesta kynähame oli putkimainen, joten irrallisena objektina se ei välttämättä ollut hameeksi tulkittavissa.



KUVA 4. Kynähameen ominaisuuksien testailua

3.2 Dramaturgian rakentuminen

Kauppinen (2014, 20) mukaan dramaturgialla pyritään kerronnallisten elementtien järjestämiseen ja ”punaisen langan” terävöittämiseen. Tanssidramaturgia kannattelee Marjo Kuuselan (1998, 26) mukaan teosta valinnoillaan ja paljastaa sen näkökulman miksi teos on olemassa. Dramaturgisesti onnistuneessa teoksessa intensiteetti säilyy sekä toiminnan että tunteen tasolla läpi teoksen. Dramaturgisen kerronnan perusyksikkö on kohtaus, joka perusmuodossaan käsittää alun, keskikohdan ja lopun. Kohtaus syntyy motiivista ja elää muutoksesta. Tapahtumien ja toiminnan määrä määrittää kohtauksen keston. (Kauppinen 2014, 20.)

Ensimmäisellä intensiivijaksolla syntyi diskokohtaus. Kohtauksen keskiöön nousi naisellisuus ja sen tuomat haasteet. Toisella intensiivijaksolla paneuduimme pukeutumisen merkitykseen: milloin pukeudumme, miksi pukeudumme ja miten pukeudumme? Paneuduimme näihin pukeutumista koskeviin kysymyksiin henkilökohtaisten kokemusten kautta pyrkien löytämään kolme erilaista näkökulmaa. Pohdinnat veivät meidät aamuun ja tapahtumiin ennen pukeutumista.

Toisen ja kolmannen harjoitusjakson välissä työryhmässä tapahtui muutos, sillä Tiina-Maria Pölkki ilmoitti olevansa raskaana. Koska tanssiminen heinäkuussa olisi ollut jo hankalaa ja epävarmaa, päätimme pyytää mukaan neljänneksi jäseneksi Oulun ammattikorkeakoulussa tanssinopettajaksi opiskelevaa Emilia Granholmia. Pölkki siirtyi näin ollen teoksen ohjaaja-koreografiksi.

Kolmannella intensiivijaksolla helmikuussa teoksen rakenne alkoi muotoutua. Näkökulmat arki-aamun haasteellisuudesta loivat tarinoita, jotka kuljettivat teoksen juonta eteenpäin. Heräämistä ja aamun hektisyyttä kuvastavat kohtaukset ennen hameiden pukemista elivät vielä pituutensa ja liikemateriaalin puolesta, mutta niiden tapahtumien suunta oli selvillä. Hameiden pukemisesta tehtyjen liikekokeilujen jälkeen ideaa kynähameen hankalasta puettavuudesta päätettiin yksinkertaistaa, jotta draamallinen kaari pysyisi johdonmukaisena. Kun hameet oli neljännessä kohtauksessa saatu päälle, heräsi ajatus, mitä muuta voidaan pukea.

3.3 Kynähameiden ja muiden esitysvaatteiden valmistus

Prosessin edetessä teoksen kolmen hahmon luonteet ja heidän erityispiirteensä kehittyivät jokaisen tanssijan henkilökohtaisten kokemusten siivittämänä. Kun henkilöhahmot alkoivat olla tekijöil-

leen selkeitä, oli aika hankkia oikeat esityksessä käytettävät kynähameet. Koska näyttämöpuku on osa tanssijaa ja hänen hahmoaan, oli oleellista löytää jokaiselle omanlaisensa hame (Takala 2006, 109). Helpointa oli valmistaa hameet itse. Puvustusmateriaalin on oltava Korholan mukaan elävä, suurpiirteinen ja haluttava. Sen lisäksi materiaalin on vastattava liikkeeseen ja valoon sekä herätettävä haluttuja assosiaatioita. (2004, 66.) Kankaiden valinnassa pyrittiin löytämään jokaisen hahmolle oikean värinen, materiaallinen ja kuviainen kangas. Samalla kokonaisuudesta pyrittiin samaan harmoninen, mutta toisaalta ei liian harkittu (kuva 5). Jokainen sai myös vaikuttaa oman hameensa malliin ja yksityiskohtiin, sillä sen lisäksi, että esiintymispuvun on tunnettava hyvältä, sen on oltava myös tanssijan oloinen ja näköinen (Takala 2006, 109).



KUVA 5. Kynähameiden materiaalit

Pukeutumisen noustua oleelliseksi osaksi teoksen juonta myös tarvittavien esitysvaatteiden määrä kasvoi huimasti. Kynähameiden valmistuksen yhteydessä teimme myös paljon muita vaatteita ja asusteita. Identiteetin muodostuminen nähdään Lönnqvistin (2008, 24) mukaan osoituksena roolista ja statuksesta, jotka rakentuvat lähinnä vaatteiden ja puvun vaihtamisen keinoin. Uusitalon (2005, 75) mukaan vaatteen kerronnallisen merkityksen lisäksi materiaalin määrä ja laatu sekä väri ja sen energia luovuttavat ominaisuuksistaan jotain hahmon ominaisuuksiksi. Oikeiden esitysvaatteiden ja -asusteiden (kuva 6) mukaantulo harjoituksiin vauhdittikin hahmojen syventymistä ja dramaturgian selkeytymistä.



KUVA 6. Valmiit kynähameet ja osa asusteista

3.4 Teoksen viimeistelyvaihe

Tuittilan mukaan tanssiteoksissa viimeistelyvaihe käsittää artikulaation syventämistä ja liikelaatujen herkistämistä ja terävöittämistä. Myös kommunikointia ryhmän kesken ja suhdetta yleisöön tarkennetaan. Tuittilan mielestä jokaiselle teokselle muotoutuu prosessin loppupuolella oma tahto, jota kuuntelemalla sen ominaismuoto alkaa paljastua. Osittain kyse voi hänen mukaansa olla myös siitä, että koko työryhmä on entistä selkeämmin löytänyt yhteisen ajatuksen ja muovaa viimein samaa teosta. (2011, 228.)

Teoksen punaiseksi langaksi nousi pukeutuminen ja sen pulmallisuus. Kynähameen ominaisuudet ja siitä syntyneet mielikuvat veivät teosta kerronnallisuuden kautta kolmen eri henkilöhaamon tarinoinhin arkaamun sujumisesta. Kolmannella intensiivijaksolla teokselle hahmottui nimi: Pukee. Neljännellä intensiivijaksolla paneuduimme liikemateriaalin muokkaukseen ja hiontaan sekä kohtausten rakenteen johdonmukaisuuteen. Teos koostui neljästä kohtauksesta: aamu, kiire, pukeutuminen ja disko. Neljäs kohtaus jätti kuitenkin tilanteen auki. Viides eli loppukohtaus oli tekemättä vielä viikkoa ennen ensi-iltaa. Tuntui, että olimme käyttäneet jo kaikki kynähameesta tulleet ideat ja ajatukset. Kuitenkin pukeutumisen teema tarvitsi terävöittämistä.

Lavaelementeiksi valikoitui teostyöskentelyn alkuvaiheissa kolme räsymattoa. Räsymatot sitoivat omalla ulkomuodollaan teoksen tapahtumia arkeen edustaessaan niiden oikeaa käyttötarkoitusta. Ne toimivat alkukohtauksessa myös peittoina ja jumpparullana sekä myöhemmin diskokohtauksessa catwalkeina. Räsymaton kautta palasimme teoksen alkujuurille lähestymällä aiemmin lavasteena ollutta mattoa pukulähtöisesti. Ominaisuuksien puolesta matto oli pitkä, kapea ja taipuisa. Suorakaiteenmuotoinen matto oli painava, mutta muotonsa puolesta kuin mikä tahansa kankaan pala. Pukemiskokeilujen myötä maton käyttömahdollisuudet hahmottuivat samalla lailla kuin kynähameen mahdollisuudet olivat hahmottuneet teostyöskentelyn alkupuolella. Dramaturgian kannalta mattojen käyttö avasi vielä yhden uuden näkökulman pukeutumiseen ja samalla kiteytti teemaa vieden teosta kohti loppuratkaisua.

3.5 Pukee ensiesitetään

Esitystilanteessa teos kohtaa yleisön ja alkaa elää omaa elämäänsä (Suhonen 2005, 19). Jokainen tanssin kokija lähestyy teoksen aihetta aina oman elämysmaailmansa pohjalta, sillä katsojan odotukset ja käsitykset ovat muodostuneet monisyisten henkilö-, keho- ja kulttuurihistoriallisten vaikutusten kautta (Monni 2005, 233). Kun syksyllä 2014 lähdimme työstämään tanssiteosta, esityspaikka oli avoinna. Teimme erilaisia suunnitelmia esitystiloista ja yhteistyöstä muiden Savonlinnan seudun tanssintekijöiden kanssa. Lukuvuoden 2014–2015 aikana suunnitelmat elivät muiden tekijöiden toimesta mielestämme liikaa, joten päätimme järjestää itse oman tanssi-illan. Savonlinna on kaikille työryhmän jäsenille tärkeä paikkakunta ja tunnemme sen mahdollisuudet ja rajoitteet hyvin. Savonlinnan musiikkiopiston Wivi Lönn -sali toimii tanssinopetustilana, joten tilassa oli jo valmiina tanssimatot. Yhdessä valoteknikko Kari-Matti Hongiston ja ääniteknikko Niko Karjalaisen kanssa rakensimme tanssisaliin esitystilan ja -tekniikan. Miehet toimivat myös valo- ja äänisuunnittelijoina. Pukee esitettiin heinäkuussa 2015 Wivi Lönn -salissa neljästi kahden päivän aikana (liitteet 1 ja 2).

4 LIIKEANALYYSI DISKOKOHTAUKSESTA: MITEN KYNÄHAME VAIKUT- TAA LIIKKEESEEN

Tarkastelen kynähameen vaikutusta Pukee-tanssiteoksen liikkeistöön Labanin liikeanalyysimenetelmän avulla. Valitsin koreografiasta analysoitavakseni 42 sekunnin osion, joka jakautuu 56 liikkeeseen. Valittu osio on diskokohtauksesta, ja siinä kaikilla kolmella tanssijalla on kynähame päällään ja he tekevät samaa koreografiaa yhdenaikaisesti. Käytin analyysin apuna teoksesta kuvattua videomateriaalia. Kirjasin liikkeet ylös (liitteet 3–7) osittain itse luomillani symboleilla ja osittain hyödyntämällä Labanin luomaa merkitsemismenetelmää (Fernandes 2015, 141).

Valitsin tarkasteltavakseni viisi liikkeen elementtiä viidestä eri liikkeen osa-alueesta. Kehoa tarkastelen eri kehonosien osallistumisen kautta. Muodon kontrasteja tutkin jakamalla kehon vertikaalisesti kahtia arvioidakseni kehonpuolikkaiden toimintaa suhteessa toisiinsa. Tilan käyttöä kartoitan havainnoimalla liikettä kolmessa tasossa: ylätaso, keskitaso ja alataso. Liikkeen dynamiikkaa tutkin rytmien näkökulmasta, sillä se on keskeisin liikkeen laatuun vaikuttava tekijä. Lisäksi jaan kaikki 56 liikettä kuuluvaksi yhteen tai useampaan kahdestatoista Labanin määrittelemästä motorisesta perustoiminnosta. (Kauppinen 2014, 4–5, 8, 10, 14.) Vertailemalla näiden valittujen liike-elementtien käyttöä ja suhdetta toisiinsa pyrin vastaamaan siihen, miten kynähameen käyttö vaikuttaa liikkeeseen.

4.1 Kehon liike ja muoto

Kehon liike voidaan jakaa karkeasti koko kehon liikkeisiin ja kehonosien liikkeisiin (Lehikoinen 2014, 86). Rakenteellisesti tarkastelen kehoa pään, keskivartalon ja raajojen eli käsien ja jalkojen osalta. 56 liikkeestä 11 on käsien tuottamaa. Sen sijaan pää, keskivartalo ja jalat eivät tuota yhtään liikettä ainoana liikkuvana kehonosana. Pää osallistuu 17:ään, keskivartalo 26:een ja jalat 38 liikkeeseen. Kätet osallistuvat 52 liikkeeseen. Koko kehon liikkeitä on yhteensä 8. Liikkuminen kapeassa hameessa näyttää siirtäneen liikkeen painopisteen käsiin, sillä kätet tuottavat tai osallistuvat liikkeisiin enemmän kuin jalat.

Liikkeen muotoa tutkittaessa liike pysäytetään ja liikkumatonta asentoa eli muotoa tilassa tarkastellaan kontrastien kautta (Kauppinen 2014, 8). Jaan kehon vertikaalisesti kahtia tarkastellakseni

muodon kontrasteja symmetrian ja epäsymmetrian kautta. 56 analysoitavasta liikkeestä 13 on symmetrisiä ja 43 on epäsymmetrisiä. Symmetrisistä liikkeistä 11 on koko kehon tai monen kehon osan tuottamaa, kun taas pelkistä käsien liikkeistä epäsymmetrisiä on 11:stä 10. Oletettavasti jalat ovat symmetrisesti useammassa kuin vain 13 liikkeessä, sillä niiden liike on rajoittunutta kapean hameen vuoksi ja perusasennossa ne ovat automaattisesti symmetrisesti. Näin ollen käsien osuus liikkeen muodon tuottamisesta on oleellinen.

4.2 Tasojen käyttö

Labanin liikeanalyysimenetelmässä tila ja liike tilassa voidaan käsittää tapahtuvan kolmessa eri tasossa. Ylätasoksi määritellään seisomataso tai maasta irtautuva taso kuten hyppy. Liikelaadullisesti se on suurin taso ja siinä korostuu tasapainon hallinta. Keskitasossa keskivartalo liikkuu pääasiassa lonkkanivelten tasolla. Alatasoksi määritellään tila, joka jää tanssijan päälleen alapuolelle hänen istuessaan lattialla. (Kauppinen 2014, 4.)

Suurin osa 56 liikkeestä tapahtuu joko ylä- tai alatasossa, sillä ylätason liikkeitä on 30 ja alatason 20. Sen sijaan keskitasolla tapahtuvia liikkeitä on vain 2 ja tasolta toiselle siirtyviä liikkeitä on 4. Keskitaso vaatii osittaista tukea käsille ja haastaa lonkanseudun liikkuvuuden ja reisi- ja pakaralihakset (Kauppinen 2014, 4). Koreografiaa tehdessä huomasin, että jalkojen ollessa tiukasti yhdessä erilaisia keskitason liikevaihtoehtoja ja -variaatioita on niukemmin tarjolla. Sen sijaan alatason tukiessa horisontaalista liikettä liikemahdollisuudet monipuolistuvat, vaikka jalat olisivatkin yhdessä (Kauppinen 2014, 4). Se, että alatasossa paino jakaantuu useammalle tukipisteelle näyttää vaikuttavan kehonosien osallistumiseen. Ylätasossa kädet tuottavat liikkeistä yhdeksän, kun taas alatasossa käsien liikkeitä on kaksi. Koko kehon liikkeitä on ylätasossa vain yksi ja muut yhdeksän tapahtuvat joko alatasossa tai tasonvaihdoksessa.

Ylätason liikkeistä 29 on epäsymmetrisiä ja 1 on symmetrinen. Alatasossa suhde tasoittuu, sillä epäsymmetrisiä liikkeitä on 12 ja symmetrisiä 8. Alatasolla siis käytetään koko kehoa enemmän ja liikkeet ovat symmetrisempiä, kuin taas ylätasolla, jossa vastaavasti käytetään enemmän vain yhtä kehonosaa ja liikkeet ovat yhtä poikkeusta luukuunottamatta epäsymmetrisiä. Koko kehon osallistumisella ja liikkeen symmetrisyydellä näyttää olevan yhteys myös keskitasolla ja tason vaihdoksissa. Keskitason liikkeisiin ja tason vaihdoksiin osallistuu aina useampi kehonosa. Puolet näistä liikkeistä on symmetrisiä ja puolet epäsymmetrisiä.

4.3 Liikkeen rytmi

Labanin kehittämän teorian mukaan liikkeen rytmit voidaan jakaa viiteen toisistaan selkeästi erotettavaan perusrytmiin sen pohjalta, missä liikkeen kulminaatiopiste eli aksentti on. Liikkeen energian muutokset näyttäytyvät rytmeissä hidastumisina tai kiihtymisinä. Laantuvassa (impulse) rytmissä aksentti on liikkeen lähtöpisteessä ja liikkeen energia kuihtuu loppua kohden. Iskevässä (impact) rytmissä aksentti sen sijaan on liikkeen lopussa, jonne energia tiivistyy. Heilahduksessa eli swingissä aksentti on keskellä liikerataa samoin kuin kimpoavassa (rebound) liikkeessä, tosin siinä aksentti lähettää voimakkaasti kimpoavan liike-energian takaisin kohti lähtöpistettä. Jatkuvassa liikkeessä ei ole aksenttia eikä kiihtyvää tai laantuvaa energiaa. (Kauppinen 2014, 14–15.)

56 liikkeestä iskevärytmisiä on 40 ja jatkuvia 14. Kahdella liikkeellä ei ole rytmiä lainkaan, sillä ne ovat liikkumattomia. Heilahdusta, impulssia ja kimpoavaa rytmiä 42 sekunnin koreografiaotteessa ei käytetä lainkaan. Pukee-tanssiteoksen kokonaiskoreografiassa muita rytmejä käytetään kuitenkin monipuolisemmin. Herääkin kysymys, vaikuttaako kynähame liikkeen rajoittajana rytmien käyttöön vai ennemminkin haluttu tunnelma ja kohtauksessa käytetty musiikki?

Kehonosien osallistumisella ei näytä olevan yhteyttä käytettyyn rytmiin, vaan molempia rytmejä käytetään koko kehon, useamman kehon osan ja vain käsien liikkeissä. Myöskään liikkeen muodolla ei rytmin suhteen näytä olevan vaikutusta, sillä molempia rytmejä käytetään sekä symmetrisissä että epäsymmetrisissä liikkeissä. Sen sijaan tason ja rytmin käytöllä näyttää olevan yhteys. Ylätasolla iskevärytmisiä liikkeitä on 26 ja jatkuvia 4, kun taas alatasolla iskevärytmisiä on 12 ja jatkuvia 7. Kun huomioidaan muodon suhde tasojen käyttöön, näyttää siltä, että suurin osa ylätason liikkeistä on iskeviä ja epäsymmetrisiä, kun taas alatasolla käytetään enemmän jatkuvaa rytmiä ja liikkeet ovat symmetrisempiä.

4.4 Motoriset perustoiminnot

Laban jakaa kaikki liikkeet motorisiin perustoimintoihin. Nämä kaksitoista perustoimintoa ovat: liikkua tilassa, hyppy, pyörähdys, ele, liikkumattomuus, kallistua, kaatua, kutistua, laajentua, painonsiirto, rotaatio ja määrittelemätön liike. Liikkua tilassa -toimintoja on 56 liikkeestä 54 ja liikkumattomuustoimintoja 2. Yleisesti ottaen kaikki olemassa olevat liikkeet liikkuvat tilassa riippumatta

siitä, onko kyseessä koko kehon liike vai vain yhden kehonosan liike. Näin ollen täysin liikkumattomat toiminnot ovat ainoita ei tilassa liikkuvia liikkeitä. (Kauppinen 2014,10.)

Käytetyin perustoiminto liikkua tilassa -toiminnon jälkeen on ele, joita on yhteensä 37. Käsien osallistuminen lähes joka liikkeeseen on linjassa eleiden suureen määrään, sillä käsien tyypillinen käyttötapa on juuri eleraajoina (Kauppinen 2014, 5). Eleistä suurin osa tapahtuu ylätasossa ja muodoltaan ne ovat lähes poikkeuksetta epäsymmetrisiä ja rytmiltään iskeviä. Perustoiminnoista rotaatiota käytetään 16 liikkeessä. Rotaatioiden yhteys eleisiin on selkeä, sillä kaikki rotaatiot tapahtuvat yhdessä eleiden kanssa. Samoin kuin eleet, rotaatiot ovat epäsymmetrisiä ja iskevärytmisiä sekä tapahtuvat pääosin ylätasossa. Kuitenkin kehonosien käyttö on monipuolisempaa ja näyttää siltä, että käsillä tapahtuvaa elettä korostetaan muulla kehon osalla rotaation avulla. Toisaalta joissakin liikkeissä ainoana kehonosana ovat kädet, eli näissä ele tehdään rotaation avulla.

Painonsiirto on tanssin keskeisin liiketoiminto (Kauppinen 2014, 10). Painonsiirto esiintyy koreografiaosiossa 19 kertaa. Kehonosista jalat ja kädet osallistuvat jokaiseen liikkeeseen, jossa on painonsiirto. Muodoltaan epäsymmetrisiä on 14 ja symmetrisiä 5. Liikkeen rytmiä käytetään myös samassa suhteessa: iskevärytmisiä on 15 ja jatkuvia 4. Pääosa painonsiirroista tapahtuu ylätasossa. Lähes jokaisessa 19 liikkeestä painonsiirtoa käytetään jonkin toisen toiminnon kanssa. Kauppinen (2014, 5) mukaan jalkoja käytetään pääasiassa liikkeen tukena ja tilassa siirtymiseen, kun taas käsiä eleraajoina. Painonsiirroilla ja eleillä onkin yhteys, sillä näitä käytetään yhdessä kaksitoista kertaa, ja tämä selittää sekä jalkojen että käsien osallistumisen liikkeisiin.

Laajentumis- ja kutistumis-toimintoja on molempia kuusi, ja niihin osallistuu pääsääntöisesti koko keho. Muodoltaan kaikki kutistumiset ovat epäsymmetrisiä ja rytmiltään yhtä luukuunottamatta jatkuvia, kun taas laajentumisista neljä on symmetrisiä ja kaksi epäsymmetrisiä, neljä iskevärytmisiä ja kaksi jatkuvaa. Kutistumista tapahtuu eniten alatasossa ja laajentumista tasaisesti jokaisessa tasossa. Kaikki tasonvaihdot tapahtuvat laajentumisen tai kutistumisen kautta. Kallistua ja kaatua toimintoa ei 56 liikkeessä ole lainkaan. Tason vaihdokset kuten myös kaatuminen tapahtuvat luonnollisimmin aina kahteen tilalliseen suuntaan esimerkiksi eteen ja alas (Kauppinen 2014, 4). Koreografian tekovaiheessa tasolta toiselle siirtyminen aiheutti haasteita, sillä kynähamme päällä painonsiirto jalalta toiselle sekä tukipinnan laajentaminen rajoittui. Ja näin ollen kahden suuntainen liikkuminen tilassa vaikeutui. Laajentuminen ja kutistuminen ovat mahdollisia ilman

jalkojen suurta liikettä, ja oletettavasti juuri tästä syystä näiden perustoimintojen käyttö on toistuvaa liikuttaessa tasolta toiselle.

Hyppy ja pyörähdys esiintyvät 56 liikkeen koreografiaosiossa molemmat kolmesti. Kaksi hypyistä on muodoltaan symmetrisiä ja yksi epäsymmetrinen. Yksi hypyistä tapahtuu ylätasossa, yksi keskitasossa ja yksi alatasossa. Kahdessa liikkeessä on hypyn lisäksi painonsiirto. Jalkojen rajoittunut käyttö vaikuttaa myös hyppytoimintoihin, sillä jalkojen lisäksi kädet osallistuvat kaikkiin hypyihin. Pyörähdyksistä yksi tapahtuu ylätasossa ja kaksi alatasossa. Niin kuin moneen muuhunkin alataason liikkeeseen myös pyörähdysiin osallistuu koko keho. Kaikki pyörähdystoiminnot ovat muodoltaan symmetrisiä.

4.5 Tulosten yhteenveto

Eleet saavat Lehikoisen mukaan merkityksensä siinä tilanteessa ja ympäristössä, jossa ne esitetään. Ne nähdään kehollisina ilmentyminä, joissa ruumiillistuu uskomuksia, myyttejä, arvoja sekä myös yhteiskunnallisia ja kulttuurisia toimintaperiaatteita. (2014, 97.) Diskokohtauksessa haetaan arjesta irrottautumisen illuusiota, jota korostetaan musiikilla ja valoilla luomalla tilaan diskomainen tunnelma. Kohtauksen teemana on naisellisuus ja sen tuomat haasteet, joita eleillä on mahdollisuus ilmentää. Eleillä on keskeinen osuus myös valitun koreografiaosuuden liikesanastossa, sillä ne toimivat hallitsevana elementtinä, joiden ympärille muu liike rakentuu.

Arvioitaessa kehonosien käyttöä, muotoa ja rytmiä suhteessa tasojen käyttöön on alatasolla ja ylätasolla havaittavissa selkeä ero toisiinsa nähden. Alatasolla liikkeisiin osallistuu useampi kehonosa tai koko keho, kun taas valtaosa käsien liikkeistä tapahtuu ylätasossa. Ylätason liikkeet ovat epäsymmetrisiä ja rytmiltään iskeviä, kun taas alatasolla ilmenee enemmän symmetriaa ja jatkuvaa rytmiä. Alatasossa kynähame haastaa tanssijan, jolla jalat ovat tiukasti yhdessä. Liikkeen mahdollistumiseen tarvitaan useamman kehonosan yhtäaikaista käyttöä. Tämän takia liikkeestä tulee myös pehmeämpää, ja jatkuvalla rytmillä pyritään viemään liikettä sulavasti eteenpäin ja mahdollistamaan liikkumisen jatkuvuus ongelmitta. Keskitason vähäinen käyttö ja käsien osallistuminen liikkeen tuottamisessa kielii keskitason käytön hankaluudesta. Molemmat keskitason liikkeet ovat muodoltaan symmetrisiä. Niissä käytetään sekä käsiä että jalkoja ja molemmissa toimintona on painonsiirto. Tästä voi päätellä, että käsiä on käytettävä liikkeen tukena, jotta liike keskitasolla jalat yhdessä on ylipäätään mahdollista.

Diskokohtauksessa käytettävä musiikki on tyypillistä tasaisen rytmikästä diskomusiikkia. Eleiden runsas käyttö yhdistettynä musiikkiin, joka tukee iskevän liikerytmin käyttöä, näyttää karsineen muita liikerytmejä. Käsien käytön monipuolisuus korostuu jalkojen rajoitetun liikkeen vuoksi. Eleet, joita koreografiaosiossa on huomattava määrä, ovat suurilta osin käsien tuottamia. Eleiden lisäksi kädet osallistuvat myös moniin muihin toimintoihin, kuten painonsiirtoon, laajentumiseen, kutistumiseen, pyörähdykseen ja jopa hyppyyn. Rotaatio toimii eleen välineenä, mutta ennen kaikkea sen tehtävä on toimia liikkeen värittäjänä. Kun jalkojen liike on rajoittuneen yksipuolista, keskivartalon rotaation avulla liikkeeseen saadaan kolmiulotteisuutta, vaihtelevuutta ja mielenkiintoa.

5 POHDINTA

Matka kynähameesta tanssiteoksesi oli mielenkiintoinen ja avartava kokemus. Pukulähtöisyyden keskeisten seikkojen ymmärtäminen, teostyöskentely ja liikkeen analysointi avasivat minulle pulkulähtöisen työskentelytavan erityispiirteitä ja mahdollisuuksia enemmän kuin osasin olettaa. Prosessi kynähameesta Pukee-tanssiteokseksi oli vaiherikas, sopivassa määrin ahdistava ja voimaannuttava, niin kuin taiteellisen prosessin kuuluukin. Intensiivijaksot olivat työntäyteisiä, mutta antoisia, ja teos eteni muutamassa päivässä aina huimasti. Harjoitusjaksojen välissä ajatukset ja ideat jäsentyivät. Työskentely oli mielekästä, kun jokainen työryhmän jäsen kantoi vastuuta teoksen etenemisestä. Teoksen viimeistelyvaiheessa, kun loppuratkaisu oli auki ja lähestyvä ensi-ilta sai meidät tekijät epäilemään teoksen toimivuutta, ulkopuolisista neuvoista olisi voinut olla hyötyä. Saimme teoksen kuitenkin ajoissa valmiiksi. Lopputulos yllätti minut positiivisesti ja jälkeinpäin videoita katsoessani voin olla ylpeä tuotoksesta. Mielestäni Pukee on teoksena onnistunut.

Kynähame tanssiteoksen lähtökohtana tarjosi mielenkiintoisen näkökulman naiseuteen, arjen realiteetteihin ja pukeutumisen merkitykseen. Samalla kun vaate sitoutuu kehoon, se kulkee mukana elämässä. Kynähame avasi minulle ja koko työryhmälle vaateen ja minuuden yhteyttä. Pukeutumisen yhteys minuuteen tekee meistä ihmisistä haavoittuvia. Negatiiviset kommentit omista vaatteista koetaan helposti henkilökohtaisiksi loukkauksiksi. Hämmennyin lukiessani Bo Lönnqvistin Vaateen valtapeli -kirjaa, jossa Lönnqvist avaa vaateen merkitystä vallan välineenä. Tavallaan melko vähäpätöisillä vaatekappaleilla voidaan alistaa ja häpäistä pakottamalla ihminen riisuuntumaan tai pukemalla hänet persoonattomaksi tai vastentahtoisesti.

Vaatteista syntyy automaattisesti mielikuvia. Näin ollen vaateen sanattomia viestejä ja merkitystä on mahdotonta olla huomioimatta. Toki tanssiteoksen vaateratkaisuilla voidaan pyrkiä mahdollisimman viestittömään puvustukseen valitsemalla esiintymisasuiksi yksinkertaisia ja värittömiä vaatteita. Näilläkin asuilla kuitenkin viestitään jotain. On täysin teos- ja koreografikohtaista, miltä kannalta valittuja asuja pulkulähtöisessä työskentelymenetelmässä tarkastellaan. Vaatteesta syntyviä mielikuvia voi hyödyntää esimerkiksi liikkeistöä, roolihahmoja, kohtauksen teemaa tai teoksen juonta kehiteltäessä. Mielikuvia voi hyödyntää myös provokatiivisesti luomalla vaateen käytön ja viestin välille ristiriitoja.

Vaatteen ominaisuudet voivat rajoittaa liikettä tai johdattaa sitä tiettyyn suuntaan. Pukeetanssiteoksessa käytimme kynähametta sen oikeassa tarkoituksessa eli niin kuin se kuuluukin pukea, mutta leikimme myös hameen putkimaisella muodolla pukemalla sitä eri tavoin. Pukulähtöisen koreografian teko on hyvä aloittaa valitun vaatteiden ominaisuuksien testaamisella. Näin saadaan alkutuntuma siitä, miten vaate vaikuttaa liikkeeseen ja mitä tulee huomioida koreografian liikemateriaalia suunniteltaessa. Osa vaatteiden mielikuvista syntyy vasta pukeutumalla ja kokeilemalla vaatteessa liikkumista. Tiedostamatta meillä voi olla mielikuvia, jotka nousevat esille vasta kehollisen kokemuksen kautta. Pukee-teoksessa liike ja vaate tukivat toisiaan. Ominaisuuksia voi käyttää myös liikettä vastaan. Tässä tapauksessa koreografian liikkeiden on tarkoitus kummuta vaatteiden epämukavuudesta ja huonon käytettävyyden halutaan näkyvän liikekielessä.

Kuuselan (1998, 26) mukaan oleellista valmiin teoksen kannalta ei ole lähtökohtien näkyvyys ja käytetyt työskentelymenetelmät, vaan sisältö. Näkökulma valittuun vaatteeseen luo pukulähtöisessä koreografiassa teoksen sisällön. Pukee-teostyöskentelyssä tekijöiden omat kokemukset ja pukeutumisen linkittyminen arkielämään voivat teosta kerronnallisesti eteenpäin. Muilla valituilla lähtökohdilla, työskentelymenetelmillä tai kerronnallisilla tyyleillä on vaikutus liikkeen jäsentymiseen, kohtausten rakenteeseen ja lopputulokseen. Pukulähtöisyys yhdistettynä esimerkiksi abstraktiin liikeilmaisuuksiin kuljettaa teosta todennäköisesti eri reittiä kuin esimerkiksi karikatyyri- ja hahmolähtöisyys.

Yhteistoiminnallinen ryhmätyöskentely vaikutti suuresti sekä työskentelyprosessin kulkuun että lopputulokseen. Yhteistoiminnallinen työskentelytapa oli mielestäni paras ratkaisu opinnäytetyön kannalta. Hienointa yhteistoiminnallisessa työskentelyssä on se, että prosessi on paljon arvokkaammampi ja sitä kautta kiinnostavampi, kuin yksin tehtynä. Tällainen menetelmä vaatii avoimuutta ja suvaitsevaisuutta, kun oma idea muuttuu harjoitusprosessin myötä toiseksi, mitä oli ajatellut.

Labanin liikeanalyysin tekeminen oli hetkittäin vaikeaa, mutta loppujen lopuksi palkitsevaa. Liikeanalyysin käyttö opinnäytetyössä lisäsi ymmärrystäni liikkeestä ja siitä, kuinka monesta eri näkökulmasta liikettä tai sen osaa voi tarkastella. Oli mielenkiintoista huomata, kuinka vain muutamien liike-elementtien poimimisella ja vertailulla oli mahdollista löytää yhteyksiä. Suosittelen Labanin liikeanalyysin käyttöä myös muille taiteellista tutkimusta tekeville ja liikkeen moniulotteisuudesta kiinnostuneille.

Pukulähtöisyyttä käytetään varsin vähän verrattain esimerkiksi liikelähtöiseen työskentelytapaan. Toivon tutkimuksestani olevan apua niille, jotka ovat kiinnostuneita käyttämään pukulähtöisyyttä koreografisena työkaluna. Olisi myös kiinnostavaa saada lukea muita samankaltaisia, mutta eri vaatteella toteutettuja tutkimuksia, joissa kartoitettaisiin viestien ja ominaisuuksien lisäksi vaateen vaikutusta liikkeeseen.

Värien käyttö vaatteissa on myös viesti. Huomasin teosta tehdessäni, että meistä tanssijoista tuli persoonattomia harjoitushameiden ollessa mustia. Tärkeä osa teoksen koreografista prosessia oli harjoitushameiden korvaaminen oikeilla esityksessä käytettävillä hameilla. En käsittele värien käyttöä tässä tutkimuksessa. Värien merkitystä vaatteista välittyviin viesteihin olisi mielenkiintoista kuitenkin tutkia. Miten esitysvaatteiden väriä vaihtamalla mielikuvat tanssijoiden persoonista ja teoksen tunnelmasta vaihtuvat?

Pukulähtöisyys sopii niin koreografilähtöisiin kuin yhteistoiminnallisiin projekteihin. Työskentelytapaa voi hyödyntää sekä tanssin harrastajien että ammattilaisten kanssa. Kun puvustusta suunnitellaan osaksi koreografiaa, oleellisinta on, että esityksessä käytettävät vaatteet ovat käytössä jo koreografiaa tehdessä. Valitettavan usein näkee teoksia, joissa vaateen mahdollisuuksia käytetään liian vähän. Esiintymisvaatteet otetaan käyttöön vasta harjoituksissa, kun koreografia on jo valmis. Tällöin vaate ja liike eivät tue toisiaan, vaan ovat kaksi irrallista osa-aluetta.

Haluan kannustaa tanssinopettajia kokeilemaan pukulähtöistä työskentelytapaa erilaisissa oppilastöissä. Jos tanssikoululla on käytössä pukuvarasto, on se oiva paikka hakea innoitusta ennen koreografian suunnittelua ja työstöä. Samalla esityksistä tulee myös visuaalisesti eheämpiä kokonaisuuksia, joissa puvustus on ansaitsemassaan roolissa. Luomaani mallia vaateen viesteistä ja ominaisuuksista voi käyttää hyödyksi myös teoksen viimeistelyvaiheessa, jolloin vaateen vallinnan sijasta määritellään esitysvaateen halutut ominaisuudet ja viestit. Vaatteesta välittyviä viestejä arvioidaan suhteessa vaateen vaadittuihin ominaisuuksiin rajaten vaihtoehtoja kohti sopivaa vaatetusta.

Pukeuduin kynähameeseen elämäni ensimmäisen kerran sovituskopissa, kun olin ostamassa harjoitushametta ennen ensimmäistä intensiivijaksoa. Kokemus ei ollut mieltä ylettävä, sillä mielikuvani siitä, miltä hameessa tulisi näyttää ja todellisuus eivät kohdanneet. Tästä alkoi kiehtova matka, jossa kynähameesta tuli minulle pukulähtöisen työskentelytavan oppimisväline. Opinnäytetyöni avasi minulle tanssijana ja tanssinopettajana, mutta myös puvustajana uudenlaisen näkö-

kulman teostyöskentelyyn. Olen hyvilläni siitä, että uskaltauduin taiteellisen tutkimuksen tekemiseen. Innostukseni aiheesta on kasvanut tiedon ja kokemuksen myötä. Aion jatkossa hyödyntää pukulähtöisyyttä koreografisena työkaluna tanssinopettajan työssä sekä muissa tanssiprojekteissa.

LÄHTEET

Aaltokoski, A. 2015. Sukellus tuntemattomaan. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 69–75.

Fernandes, C. 2015. The Moving Researcher, Laban/Bartenief Movement Analysis In Performing Arts Education And Creative Arts Therapies. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Franck, M. 1997. Waatteen viesti ja wiettelys eli pukeutumisen historiaa kivikaudelta nykyaikaan. Tampere: Nukke- ja pukumuseo Hatanpään kartano.

Hämäläinen, S. 1998. Proessorientoitunut malli koreografian opetuksen lähtökohtana. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta. 197–207.

Hämäläinen, S. 1999. Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista: kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Inzanti, J. 2013. Everyone Can Wear A Pencil Skirt: Here's How. Tips on Life & Love. Viitattu 8.10.2016, <http://www.tipsonlifeandlove.com/style-2/everyone-can-wear-a-pencil-skirt-heres-how>.

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

Kauppila, R. 2005. Vuorovaikutus- ja sosiaaliset taidot: vuorovaikutusopas opettajille ja opiskelijoille. Jyväskylä: PS –kustannus.

Kauppinen, P. 2014. Improvisaatio ja kompositio -opintojakson kurssimateriaali. Tanssinopettajan tutkinto-ohjelma, Oulun ammattikorkeakoulu.

Korhola, K. 2004. Luovaa Magiaa. Teoksessa S. Salmela ja T. Vanhatalo (toim.) Näyttämöpukuja. Helsinki: Like, 65–70.

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

Kuusela, M. 1998. Tanssiteoksen muodon ja sisällön välisistä yhteyksistä. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 23–29.

Lavonen, J. & Meisalo, V. 2016. Yhteistoiminnalliset työtavat. Helsingin yliopisto. Käyttäytymistieteellinen tiedekunta. Viitattu 18.10.2016, <http://www.edu.helsinki.fi/malu/kirjasto/yto/yto/>.

Lehikoinen, K. 2014. Tanssi sanoiksi: tanssianalyysin perusteita. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

Lönnqvist, B. 2008. Vaatteiden valtapeli: näkymätön kulttuurianatomia. Helsinki: Schildt.

Monni, K. 2005. Kuka katsoo? Mitä näkyy? Pohdintoja tanssiajattelun taustoista. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 233–241.

Numminen, A. 2005. Taide syntyy hahmottamaan maailmaa. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 161–166.

Opetushallitus 2016. Mielikuvien maailma. Etälukio. Viitattu 1.10.2016, http://www02.oph.fi/etalukio/kuvataide/kurssi1/kappale1_1.html#.

Ritchie, R. 2012. Now & Then: The History of the Pencil Skirt Viitattu 7.10.2016, <http://ecosalon.com/now-then-the-history-of-the-pencil-skirt/>.

Sarje A., Halonen U. & Pakkanen P. 1998. Johdanto. Teoksessa A. Sarje, U. Halonen & P. Pakkanen (toim.) Kirjoituksia koreografiasta. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, 15–17.

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

Takala, K. 2006. Eläinhahmojen jalostusta, tonttujen tuotekehittelyä ja kierrätystä. Teoksessa R. Maukkola (toim.) Rotta vai tarua: Tanssiteatteri Hurjaruuth. Helsinki: Like, 108–117.

Tuittila S. 2011. Koreografia on matka. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Nykykoreografian jalanjäljissä: 37 tapaa tehdä tanssia. Helsinki: Like, 227–232.

Tukiainen, M. 2005. Elämä muuttuu tanssiksi. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 57–63.


Utrio, K. 2005. Bella Donna: kaunis nainen kautta aikojen. Helsinki: Tammi.

Uusitalo, M. 2005. Tanssin puku: näkyä ja konkretiaa. Teoksessa K. Korhonen & K. Tanskanen (toim.) Näytös vailla loppua: teatterin ja tanssin vuosi 2005. Helsinki: Like, 70–77.

Värtsi, H. 2005. Luotan intuitioon. Teoksessa H. Jyrkkä (toim.) Tanssintekijät: 35 näkökulmaa koreografian työhön. Helsinki: Like, 222–224.

Weckman, J. 2004. Puku Näkyväksi. Teoksessa S. Salmela ja T. Vanhatalo (toim.) Näyttämöpu-
kuja. Helsinki: Like, 7–14.

★ — ★ — ★ — ★ — ★ — ★ — ★ — ★ — ★ — ★

 SAVONLINNAN
MUSIIKKIOPISTO
MUSIIKKI - TANSSEI - TEATTERI

PYYKKITUPA COMPANY PRESENTS

Keiku ry *Pukee*

WIVI LÖNN -SALI, PUUSTOKATU 5, 57100 SAVONLINNA
16.7. KLO 17 | 17.7.KLO 15 & 17
LIPUT 5/10€ (LIPUT TUNTIA ENNEN ESITYSTÄ)

15 KULTTUURI

Ammattitanssijat vaatteiden pyörteissä

Wivi Lönn -salissa esitetään tällä viikolla Pukee-tanssiesitystä, joka käsittelee vaatteita. Tanssijat aloittivat koreografian suunnittelun pukemalla päälleen tiukat kynähameet.

15.7.2015

Sanni Harmanen

Kolme naista astellee itsetietoisesti kuin huippumallit catwalkilla. He poimivat vaatekista yliampuvia kimallepaitoja ja gepardikuviolista pöksyjä, sovittavat ja poseeraavat. Kun he yhtiäkkiä sukeltavat vauhdikkaasti lattialle, katsoja muistaa katsovansa tanssiesitystä.

Ammattitanssijoista koostuva tanssijaryhmä Pyykkitypa company esittää tällä viikolla Savonlinnassa Pukee-nimistä uutta tanssiesitystään.

99
Välillä ajattelin, että hittoon nyt tämä hame!

JENNI KARJALAINEN
TANSSIIA

Tanssijoista **Jenni Karjalainen** ja **Emilia Granholm** opiskelevat tanssinopettajiksi Oulun ammattikorkeakoulussa. Karjalainen on myös työskennellyt Savonlinnan musiikkiopistolla. **Mari Ihanus** taas on Savonlinnan musiikkiopis-



Soila Puurtinen

Jenni Karjalainen (vas.), **Mari Ihanus** ja **Emilia Granholm** ovat valmistelleet Pukee-esitystä vuoden ajan töidensä ja opiskelujensa ohessa.

ton apulaisrehtori ja tanssinopettaja.

Granholm on ryhmässä vierailevana jäsenenä. Pyykkitypan kolmas vakituinen jäsen **Tiina-Maria Pölkki** ei ole mukana tanssimassa, koska odottaa lasta. Pölkki on kuitenkin suunnitellut esityksen koreografiaa yhdessä tanssijoiden kanssa.

Pukee-esityksen keskiössä ovat vaatteet ja eri tavat, joilla ihmiset suhtautuvat niihin.

– Pohdimme esityksessä esimerkiksi sitä, mitä vaate ja sen päälle pukeminen viestivät ja mitä naiseus merkitsee eri ihmisille, Jenni Karjalainen kertoo.

Tanssiteos on osa Karjalaisen opinnäytetyötä. Karjalainen

aihe on vaate koreografisen työskentelyn lähtökohdana.

– Usein puvustus tehdään tanssiesitykseen vasta myöhäisessä vaiheessa ja sen ajatteluun tuovan vain lisämaustetta teokseen. Ehdotin ryhmälle, että tällä kertaa päättaisimme ensiksi vaatteet ja loisimme teoksen tarinan ja koreografian niiden pohjalta, Karjalainen kertoo.

Teoksen tärkeimmäksi vaatekappaleeksi valikoitui kynähame. Innoittajana toimi Ihanuksen viimekesäinen vierailu vaatekaupassa. Ihanus sovitti kaupassa tiukkaa hametta ja juuttui siihen kiinni.

Ihanus kertoo, että kynähame ei ole kaikista helpoin asu tanssijalle, sillä se päällä ei voi

esimerkiksi ottaa pitkiä askelia. Tämä koetteli ainakin Karjalaisen hermoja harjoituksissa.

– Välillä ajattelin, että hittoon nyt tämä hame! Karjalainen nauraa.

Harjoituksen avulla tanssijat oppivat kuitenkin esimerkiksi kierähtämään lattialle hameet päällä. Esityksen 20 minuutin keston aikana kynähameet vaihdetaan välillä käytännöllisempiin vaatteisiin.

Karjalainen kertoo, että Pyykkitypa company tekee kerronnallisia tanssiteoksia.

– Teoksissamme asiat johtavat toisiinsa sijaan, että esitys koostuisi irrallisista kohtauksista.

Tanssijat eivät halunneet sitoa teosta mihinkään tiettyyn tanssityyliin. Yksi inspiraation lähteistä on ollut vogueing-tanssityyli, joka jäljittelee mallien poseerauksia ja perustuu paljolti käsien liikkeisiin.

Pukee-esityksen lämmittelijänä nähdään kolmen nuoren tanssinopiskelijan lyhyt tanssiteos *Yksi yli laidan*. Tanssijat **Eevi Kinnunen**, **Anniina Kankkunen** ja **Ella Posti** opiskelevat kaikki tanssia Kuopiossa. Karjalaisen tulkinnan mukaan esitys kertoo kolmen tytön ystävytydestä.

Pukee-tanssiteos Wivi Lönn -salissa Puistikatu 5:ssä. Esitykset 16. heinäkuuta klo 17 ja 17. heinäkuuta klo 15, 17 ja 19.

TOIMINTA:

- I = liikkeen tilassa
- ⊕ = hyppy
- ⊞ = pyörähdys
- ϕ = ele
- o = liikemattomuus
- ⊞ = kallistua, mennä pois tasapainosta
- J° = kaata
- ∇ = kutistua, mennä sisäänpäin
- ∇ = laajentua, venyä
- ℓ = painonsiirto
- ⊞ = rotaatio
- | = määrittelemätön liike

TASO:

- Y = ylätasoa liike
- K = keskitasoa liike
- A = alatasoa liike

MUOTO:

- S = symmetrinen liike
- es = epäsymmetrinen liike

KEHO:

- o = pään liike
- v = käden tai käsien liike
- o = keskivartalon liike
- Λ = jalan tai jalkojen liike

RYTMI:

- IS = iskevä (impact)
- JA = jatkuva (continuous)
- He = heilahdus (swing)
- LA = laantava (impulse)
- KI = kimpoava (rebound)

		Ryhmä		Käsi		Sivu		Jalka		Pää	
TOIMINTA	(2)	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
		Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
TASO		Y	Y	X	X						
				K	K						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
		A	A	A	A						
MUTTO		Ø	Ø	Ø	Ø						
		S	S	S	S						
		S	S	S	S						
		S	S	S	S						
		S	S	S	S						
KEHO		V	V	V	V						
		V	V	V	V						
		V	V	V	V						
		V	V	V	V						
		V	V	V	V						
		V	V	V	V						
RYHMÄ		J	A	J	A						
		J	A	J	A						
		J	A	J	A						
		J	A	J	A						
		J	A	J	A						

TOTEUMA: lukeita yht. 56

TOIMINTA:

- I = 54
- ϕ = 3
- ∅ = 3
- ϕ = 37
- o = 2
- ∅ = 0
- J = 0
- z = 6
- v = 6
- ju = 19
- ∅ = 16
- l = 0

TASO:

$$\begin{aligned} Y &= 30 \\ K &= 2 \\ A &= 20 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} X &= 2 \\ K &= 2 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} K &= 0 \\ A &= 0 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} Y &= 2 \\ K &= 2 \\ A &= 2 \end{aligned}$$

MUOTO:

$$\begin{aligned} \delta &= 13 \\ \epsilon &= 43 \end{aligned}$$

KEHO:

$$o = 0 \quad v = 11 \quad \emptyset = 0 \quad \Lambda = 0$$

$$\begin{aligned} o &= 3 & o &= 4 & o &= 10 & v &= 8 & v &= 16 & o &= 4 \\ v &= 3 & v &= 4 & v &= 10 & o &= 8 & v &= 16 & o &= 4 \\ & & & & \Lambda & & \Lambda & & \Lambda & & \Lambda & \end{aligned}$$

RXTM1:

$$IS = 40$$

$$JA = 14$$

$$HE = 0$$

$$LA = 0$$

$$KI = 0$$

$$Ei\ rytmiä = 2$$