

Opinnäytetyö (AMK)
Esittävän taiteen koulutusohjelma
Tanssinopettajansuuntautumisvaihtoehto
2015

Amanda Nurmi

KOREOGRAFISEN PROSESSIN KAUTTA TANSSITEOKSEEN



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävän taiteen koulutusohjelma | Tanssinopettajansuuntautumisvaihtoehto

2015 | 30 sivua

Ohjaajat: Tarja Yoken, David Yoken

Amanda Nurmi

KOREOGRAFISEN PROSESSIN KAUTTA TANSSITEOKSEEN

Tämä tutkielma on kirjoitettu osana tanssinopettajan tutkinnon (AMK) taiteellista opinnäytetyötä. Taiteellisen opinnäytetyön taidetekona on koreografia ”Sukella suojaan, varjojen viereen”, joka on tehty neljälle tanssijalle. Tanssiteos esitettiin osana Turun Taideakatemian Köysiteatterissa järjestettyä Köydet Irti! –festivaalia toukokuussa 2015.

Tutkielma käsittelee koreografiseen prosessiin kuuluvia osatekijöitä, jotka vaikuttavat yhdessä tanssiteoksen lopulliseen muotoon. Taiteellisen opinnäytetyön kirjallisessa osiossa koreografialla viitataan esitettävään muotoon tähtäävään nykytanssiteokseen.

Tutkielmassa eritellään, millä tavalla koreografian intuitiivinen muotoaminen ja liiketietous, taustalla olevat motiivit ja aiheet, luovan prosessin kaava sekä tanssiteoksen kokonaisuuden hahmottaminen edesauttavat ja selittävät omalta osaltaan tanssiteoksen syntymistä. Lisäksi konkreettisia koreografian työkaluja ja liikkeen ja muodon manipulointimahdollisuuksia tutkitaan. Pohdintaosiossa sovelletaan tutkielman aihepiirejä kirjoittajan omakohtaisen kokemuksen kautta.

Taiteellisen opinnäytetyön kirjallisen osuuden tarkoituksena on todentaa koreografisen prosessin elementit, jotka ovat merkittäviä kirjoittajan näkökulmasta. Koreografisen prosessin on moniulotteinen tapahtuma. Koreografista prosessia voidaan selittää monen eri osa-alueen ja ilmiön avulla.

ASIASANAT:

koreografia, tanssitaide, koreografiset menetelmät, manipulaatio

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Department of Dance

2015 | 30 pages

Instructors: Tarja Yoken, David Yoken

Amanda Nurmi

TOWARDS A CONCRETE CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

This study is written as a partial fulfillment of the Dance Teacher Degree / Bachelor of Dance, at the Turku University of Applied Sciences, Ltd. The artistic choreographic part of the degree is a performance work "Dive safe, near the shadows" for four dancers.

This thesis analyses different elements that are notable for a choreographic process and performed dance piece. In addition the author studies possibilities in manipulating choreographic material through her own experience with the performance work "Dive deep, near the shadows".

The thesis examines how the consciousness and intuitive effort of a choreographer, the motives to act, the pattern of a creative process and thinking the wholeness of a dance piece, reflect to the entire choreographic work. Further research examines the concrete tools that help the choreographer with the process.

The thesis introduces a way to understand how the performed dance piece can achieve it's definitive form. Different manipulation techniques that facilitate the work process are examined.

KEYWORDS:

Choreography, Choreographer, Dance Art, Manipulation

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	5
2 MATKA KOREOGRAFISESTA PROSESSISTA TANSSITEOKSEEN	6
2.1 Koreografin keho osana koreografista prosessia	7
2.2 Tanssiteoksen merkittävyys pohjautuu tiedostamattomiin ja tiedostettaviin motiveihin	10
2.3 Luovan ja koreografisen prosessin kaava	12
2.4 Tanssiteos on kokonaisuus	15
3 KOREOGRAFIN TYÖKALUT JA KOREOGRAFISET MENETELMÄT	19
3.1 Liikkeen ja Tanssiteoksen muodon osatekijät ja mahdollisuudet	20
3.2 Sommitelmat ja kulkureitit tilassa	24
4 POHDINTA	27
LÄHTEET	30

1 JOHDANTO

Tanssiteos syntyy koreografisen prosessin kautta. Koreografisen prosessin aikana rakennetaan moniulotteinen ilmiö, jonka lopputulokseen vaikuttavat monet eri osatekijät. Taiteellisen opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa pyrin keskittymään omasta mielestäni merkittäviin koreografian elementteihin, jotka selittävät koreografisen prosessin lähtökohtia sekä vaikuttavat omalta osaltaan tanssiteoksen kokonaisuuden syntymiseen.

Käyn läpi koreografista prosessia ja sen ympärillä olevia käsitteitä nykytanssin näkökulmasta. Tanssiteoksella tai koreografialla tarkoitan kokonaisuutta, joka tähtää yleisön edessä esitettävään muotoon. Esitettävät koreografiat toimivat tutkielmani kohteina liikekokeilullisten kompositioiden sijaan.

Koreografia syntyy sisäisten motiivien pohjalta, mutta ulkopuolelta käsin voidaan tanssiteokseen myös vaikuttaa. Tutkielmassa osoitan, että koreografiilla on luonnolliset edellytykset tanssiteoksen luomiseen. Koreografinen prosessi sisältää myös tietyt piirteet, joita voidaan vertailla luovan prosessin kaavaan. Tulen pohtimaan, mitkä elementit muodostavat tanssiteoksen kokonaisuuden. Moniulotteisen lopputuloksen aikaansaamiseksi voidaan käyttää hyödyksi myös tarkastelevasta näkökulmasta lähtevää koreografian kokonaisuuden muokkaamista esimerkiksi manipulaatiokeinojen avulla. Koreografian käytössä olevat työkalut vaikuttavat omalta osaltaan koreografian lopullisen muodon syntymiseen.

Pohdintaosiossa tuon esille omakohtaisen kokemukseni siitä, miten esittämäni koreografisen prosessin elementit toimivat käytännössä. Esitän prosessikuvaoksen omasta *Köydet Irti! –festivaaleilla esitetystä taideteostani ”Sukella suojaan, varjojen viereen”*.

2 MATKA KOREOGRAFISESTA PROSESSISTA TANSSITEOKSEEN

Yhteiskunta tähtää valmistamaan nykypäivän tuotteita tehokkaasti mahdollisimman lyhyellä aikavälillä, pienillä kuluilla ja automatisoituneilla keinoilla. Valmiiden tuotteiden prosessijäljet pyritään peittämään. Tuottamismalli tuo paineita koreografiselle prosessille esimerkiksi aikarajan ja budjetin muodossa. Silti koreografinen prosessi pääasiallisesti erottuu nykyisestä prosessi-ihanteesta. (Parviainen 1998, 161.) Taiteellisessa prosessissa nykyiset tuotteen lopputulokseen tähtäävät prosessointikeinot eivät toimi. Tanssiteos tuotteena tarvitsee syntyäkseen ajatusta ja laadukkuutta vaativaa tekemistä rutiininomaisen toiminnan sijasta. (Parviainen 1998, 161.)

Koreografinen prosessi on luova ilmiö. Koreografian tie on jokaisessa esitettävään nykytanssiteokseen tähtäävässä prosessissa henkilökohtainen. Koreografinen prosessi määrittää tanssiteoksen lopullisen muodon ja persoonalliset yksityiskohdat. Koreografinen prosessi on intuitiivisten tuntemuksien ilmentämistä näkyvään muotoon.

Koreografisen matkan koreografi tekee yhdessä muiden yhteistyöhenkilöiden kanssa. Haluttuun lopputulokseen päästään monivaiheisen tiedostavan toiminnan ja yhteistyön kautta. Myös intuitiivisen päätäntäkyvyn avulla voidaan edetä eteenpäin prosessissa.

Ilman tiettyjä huomioon otettavia koreografisen prosessin yleisiä osa-alueita ei synny toimivaa kokonaisuutta. Yleisesti tunnistettavissa olevat koreografian elementit auttavat selittämään koreografista prosessia kokonaisuutena, jonka kautta ymmärrys koreografisen prosessin monimuotoisuudesta hahmottuu.

Koreografinen prosessi on täynnä ennalta näkemättömiä kulmia, jotka ajavat koreografian hylkäämään osan suunnitelmistaan. Koreografisessa prosessissa

umpikujat myös määrittävät oikean laadun ja suunnan liikkeelliselle sisällölle. Koreografisen prosessi on polku, jonka loppunäkymiä ei pysty määrittämään ennen prosessin aloittamista. Prosessin aikana lopullinen tanssiteoksen muoto alkaa vähitellen hahmottua. (Parviainen 1998, 161.) Tanssiteos herää eloon, kun se esitetään yleisön edessä.

Lopulta koreografisen prosessin pohjalta syntyy tanssiteos. Tanssi poikkeaa muista esitettävän taiteen alaan kuuluvista suuntauksista sen hetkellisyydellä sekä jatkuvalla muuntautumisella. Tanssi haihtuu samalla hetkellä, kuin teos on esitetty. (Parviainen 1998, 170.) Siksi tanssiteos elää ja on määriteltävissä koreografisessa prosessissa.

2.1 Koreografian keho osana koreografista prosessia

Tanssiteos on monen osatekijän ja suhteen summa. Koreografisen prosessin pohjalta rakentuva tanssiteos ei kuitenkaan valmistu itsestään. Koreografisen prosessin aikana tapahtuva kehitys lepää koreografian käsissä (Pakkanen ym. 1999, 187). Koreografi on henkilö, joka reflektoi omia käsityksiään yhteiskunnasta ja ympäristöstään tanssiteoksessa. Reflektoinnin pohjalta koreografi luo liikkeellisen maailman tanssiteokseen. Omien motiivien pohjalta koreografi välittää ajatusmaailmansa myös tanssijoille, muusikoille ja muille kollegoille, joiden kanssa koreografisen prosessi etenee. Koreografilla on suurin vastuu tanssiteoksen alkumetreiltä lopullisen tuloksen aikaansaamiseksi.

Koreografi toimii koreografisen prosessin aikana tiedostamattomien sekä tiedostavissa olevien motiivien pohjalta. Osa valinnoista tehdään intuitiivisesti. Intuitioon, eli välittömään havaintoon sisältyy paljon sellaista, jota ei luovan työn tekijä pysty tai ehdi huomaamaan itse havainnointitilanteessa (Lehikoinen 2014, 34). Intuitio on välitöntä havainnoimista. Intuitio yhdistyy koreografian persoonallisuuden informaationhankintaprosessissa. (Uusikylä&Piirto 1999, 26.) Tanssiteoksessa esimerkiksi osa liikkeellisestä sisällöstä perustuu intuitiiviseen toimim-

taan. Myös koreografisen prosessin alkuvaiheilla koreografi käyttää intuitiivista arviointikykyään.

Tanssiteoksessa edellä mainitut elementit muodostavat kokonaisuuden yhdessä kehollisen liikkeen kanssa. Koreografin keho on sitoutunut tiedostamattomaan ja intuitiiviseen toimintaan. Liike on aina läsnä koreografin toiminnoissa. (Moore&Yamamoto 2012, 30; 87). Tanssiteoksen teeman ja aiheiden reflektointi kulkee pääasiallisesti koreografin kehon kautta. Esimerkiksi liikemateriaalia koreografi luo keholähtöisesti. Liikkeen avulla koreografia tuodaan näkyvään muotoon.

Koreografin keho toimii moottorina, joka synnyttää älykkyytensä ansiosta liikettä. Koreografin ei ole kuitenkaan tarkoitus esittää merkityksiä miimisessä muodossa. Tanssiteoksessa esitettävät aiheet ymmärretään liikkeen kommunikatiivisuuden ansiosta. Ainoastaan tanssin tekemisen ja vastaanottamisen avulla teema ja aiheet kulkeutuvat näkyviksi tarkoituksiksi. (Parviainen 1998, 136.) Koreografia on neuvottelua kaavojen kanssa, joita keho miettii (Burrows 2010, 27).

Koreografin kehon älykkyyteen vaikuttavat anturit, joiden avulla koreografi alitajuisesti hahmottaa omat kehonsa asennot ja liikkeet. Tuntoaisti vahvistaa kehon kokemusta ympäristöstä. Myös kuulo- ja näköaistit tukevat kehollista tuntemista. (Moore&Yamamoto 2012, 26.) Koreografin aistit toimivat kehollisen työn tukena. Aistit ja kehotuntemus mahdollistavat koreografisen prosessin ja orgaanisen lopputuloksen tanssiteoksessa. Aistien kautta saadut havainnot sulautuvat koreografin kehoon, ja helpottavat ympäristön hahmottamista esimerkiksi tilan, ajan sekä liikelaadun näkökulmasta.

Liikemuisti kuuluu osaksi kehollisuutta. Liikemuistin avulla keho pystyy tunnistamaan nonverbaalia käyttäytymistä. (Moore&Yamamoto 2012, 27.) Liikkeen ja eleiden ymmärtäminen on persoonallinen tapahtuma. Kokemukset liikkeestä ovat jokaiselle henkilökohtaisia ilmiöitä. (Moore&Yamamoto 2012, 50-51.) Ko-

reografi kehollistaa tiedostamattoman informaation, jolloin liikemuisti automaattisesti välittää koetut nonverbaaliset merkitykset myös tanssiteoksen liikemateriaaliin. Tätä kautta koreografin persoonallisuus ja tyyli näkyvät tanssiteoksen maailmassa. Liikemuistin ansiosta liikemateriaalin luomistilanteessa ei myöskään tarvita aktiivista ja tiedostavaa työtä merkityksellisyyden ja aikomuksen esiintuomiseksi.

Koreografin keho käyttäytyy ja liikkuu persoonallisella ja yksilöllisellä tavalla. Henkilökohtainen tapa liikkua vaikuttaa myös koreografian liikemateriaalin. Koreografin tapa liikkua ja ilmaista kehollaan kuvaa ainutlaatuisesti koko koreografin olemusta ja persoonaa. Persoonalliseen liikkeeseen vaikuttavat esimerkiksi kehon anatomia, tanssiteknillinen tausta sekä henkilökohtainen käsitys tilasta, ajasta ja energiasta. (Blom&Chaplin 1989, 138-139.) Koreografin tyyli ja liikkeellinen olemus tanssiteoksessa näyttäytyvät tanssiteoksen yleisölle esitystilanteessa.

Jokaisella koreografilla on myös oma luonnollinen rytmensä, joka on vahvasti sidoksissa tanssiteoksen yleiseen sykkeeseen ja jatkuvuuden tunteeseen. Koreografin sisäinen rytmi kumpuaa kehosta. Autonominen hermosto pitää yllä esimerkiksi sydämen sykettä sekä tasaista hengitysrytmiä. Sisäinen rytmi voidaan ymmärtää myös toistuvina fyysisinä toimintoina. (Blom&Chaplin 1989, 67-68.) Liikemateriaalin dynaamiset vaihtelut ja rytmilliset muutokset sekä tanssiteoksen kokonaisajankäyttö rakentuvat koreografin sisältä kumpuavan rytmien avulla. Sisäinen rytmi aktivoi energian ja pulssin liikkeessä. Se myös saa aikaan havainnon tanssin muodosta sekä esteettisestä merkityksestä. (Hawkins 1991, 70-71.)

Koreografin kehon sisäisen rytmillisyyden kautta syntyy myös autonominen pyrkimys muotoon. Luonnollinen muotoaminen on osa koreografista prosessia. Koreografi etsii tiedostamattaan järjestystä ja tunnetta kokonaisuudesta reflektoidulla sisäistä näkemystään, mikä näkyy koreografiassa. (Hawkins 1991, 99.)

Muoto on koreografian kokonaisuuden perusta. Pyrkimys muotoon näkyy niin yksittäisissä liikkeissä kuin koreografisissa rakenteissakin.

Vaikka koreografi luottaa vahvasti oman kehonsa antamiin impulsseihin, on kohdattava myös teoksen reaalisuus. Aiheesta ja ideasta on kyettävä siirtymään esitettävään kokonaisuuteen tietoisien toiminnan avulla. (Burrows 2010, 31.) Suurin osa koreografian työstä tehdään tietoisesti pyrkimällä kohti koreografian omaa silmää miellyttävää kokonaisuutta. Koreografisen prosessin aikana rakennetaan myös näkymättömät aiheet näkyviksi. Teoksen näkyvä muoto ei onnistu, jos koreografi työstää ainoastaan sanallistamatonta aluetta. Kehon kautta löytyviä intuitiivisia ratkaisuja kuitenkin vaalitaan, koska koreografian keho on instrumentti, jonka avulla tanssiteos on mahdollinen.

2.2 Tanssiteoksen merkittävyys pohjautuu tiedostamattomiin ja tiedostettaviin motiiveihin

Koreografisen prosessin aikana ei toimita ilman tarkoitusta (Parviainen 1998, 160). Koreografisen prosessin lähtee liikkeelle yleensä idean tai aiheen pohjalta. Usein tanssiteoksen ideoiden ja aiheen pohjalta syntyvät liikemateriaali ja tanssin tyyli. Aihe tai idea voi olla sanallisesti ilmaistavissa. Esimerkkejä sanallisesti ilmaistavissa olevista aiheista ja ideoista voivat olla kannanotot poliittisiin tai eettisiin aiheisiin. Myös kirjalliset tekstit, elokuvat tai luonnon ilmiöt voivat inspiroida koreografiaa. Tanssiteosta voidaan myös lähteä työstämään esimerkiksi ympäristössä tapahtuvien ilmiöiden kuten yksinäisyyden tai yhteisöllisyyden kautta. (Hämäläinen 1999, 37-39.)

Aiheet ja ideat voivat olla tunne- tai liikeperäisiä. Tunne- ja liikeperäiset ideat syntyvät tiedostamattomina tekijässä, ja tulevat ulos liikkeen ja ilmaisun kautta ilman erillistä tiedostavaa pohdintaa. Tiedostava prosessointi tapahtuu vasta materiaalin syntymisen jälkeen. Liikkeen tuottaminen ei tarvitse aluksi pohjautua sanalliseen ilmaisuun. Tanssin idean valitseminen on siis tietoista ja tiedosta-

matonta toimintaa. Yhdessä tanssiteoksessa pystytään käyttämään sekä tiedostettavia että tiedostamattomia ideapohjia. (Hämäläinen 1999, 37-39.)

Koreografisen prosessin ideat ja aiheet voivat määrittää myös teoksen teeman. Koreografiassa teema sisältää kysymyksen tai motiivin, joka otetaan koreografisen prosessin aikana tarkasteluun. Koreografia kiinnostavat motiivit tai kysymykset nousevat tekijän kokemusmaailmasta. Motiivi pyritään tuomaan elolliseksi tanssiteoksessa. (Parviainen 1998, 160.) Koreografisen prosessin aikana luotua teemaa kehitellään ja käsitellään (Hämäläinen 1999, 50). Teema toimii punaisena lankana prosessin aikana. Teema antaa teokselle rungon, jonka ympärille koreografia rakentuu. Teema, aiheet ja ideat vaikuttavat vahvasti tanssiteoksen rakenteeseen ja muotoon.

Sosiologisen käsityksen mukaan tanssia voidaan tarkastella sisäisestä sekä ulkoisesta perspektiivistä. Sisäinen perspektiivi tarkoittaa esteettisten erityispiirteiden tarkastelua. Ulkoinen perspektiivi tutkii sosiaalisen ympäristön suhdetta tanssiin. (Lehikoinen 2014,46.)

Sisäisen ja ulkoisen perspektiivin tarkastelu toimii analysoitaessa valmista tanssiteosta. Teema ja aiheet voivat olla osa sosiaalishistoriallista viitekehystä. Esitystilanteessa teema, motiivi ja aiheet muuttuvat sanallistettavaan muotoon. Yleisö hahmottaa niiden avulla tanssiteoksen olemassaolon merkittävyyden sekä liikkeen että yhteiskunnallisten tapahtumien näkökulmasta. Katsojat saavat teeman ja aiheiden kautta selityksiä koreografisille valinnoille. Teeman ja aiheiden kautta yleisö pystyy myös samaistumaan tanssiteokseen. Esityksen jälkeen tanssiteoksen teema ja aiheet pitävät tanssiteoksen katsojien mielessä.

Koreografisen prosessin voi saada alulle sanallistettavan aiheen avulla. Esitystilanteessa yleisö löytää myös sanallistettavissa olevia merkityksiä teokselle. Tanssiteoksen luomisprosessin aikana teemaa ja aihetta ei tarvitse kuitenkaan tuoda esiin kirjallisen tekstin avustuksella. Tanssiteos luo oman maailmansa ja kehityksensä liikkuvan kehon kautta. (Parviainen 1998, 160.) Koreografisen

prosessin aikana teema ja aiheet löytävät paikkansa liikemateriaalissa kineettisen tietoisuuden avulla. Teeman ja aiheen jatkuvaa prosessointia voidaan myös välillä siirtää taustalle, jotta liikkuvalla keholle annetaan tilaa kehittää prosessia.

2.3 Luovan ja koreografisen prosessin kaava

Koreografia on päätösten tekemistä ja osien järjestelemistä oikeaan järjestykseen (Burrows 2010, 40). Tanssiteos syntyy koreografisen prosessin pohjalta. Prosessin avulla näkymätön täytyy muuttua näkyväksi. Koreografian teko on aktiivista työstämistä, jonka aikana teosta järjestetään ja muotoillaan tietoisesti. Yleensä tanssiteoksen koreografista prosessia rajoittaa aika, jolloin valmiiseen teokseen tähtäävää määrätietoisuutta tarvitaan. (Pakkanen ym. 1999, 187.)

Koreografinen prosessi vaatii luovuutta. Luovuus yhdistetään usein tiedostamattomiin toimintoihin. Luovassa työssä, kuten koreografisessa prosessissa intuitio on vahvasti mukana. Intuitio tarkoittaa omaan persoonallisuuteen yhdistyvää informaation hankintaprosessia. Koreografisessa prosessissa kaikille päätöksille ei tarvitse löytää järjellisiä selityksiä. Luovuus sisältää myös tiedostavaa prosessointia. Aistihavainnot ovat osa luovaa prosessia. (Uusikylä&Piirto 1999,26.) Koreografisessa prosessissa aistitut kokemukset pystytään soveltamaan osaksi uutta muottia ja todellisuutta.

Esimerkiksi luonnollisen luovan prosessin kuvausta voidaan käyttää koreografisen prosessiin kuuluvien vaiheiden tarkasteluun. Kuvio on laadittu sykliseen muotoon, jolloin kaikista komponenteista on mahdollista edetä seuraavaan vaiheeseen, tai palata takaisin edellisiin. Vaiheisiin kuuluvat valmistelu, toteuttaminen, turhautuminen, inkubaatio, sekä oivallus. (Heikkilä 2010, 141-142.)

Valmistelu

Valmisteluvaiheeseen koreografisessa prosessissa kuuluvat koreografian etukäteistyö sekä tiedonkasvatus ennen prosessin aktiivista muovaamista. Valmisteluvaiheen aikana muodostetaan kokonaiskuva seuraavasta tavoitteesta. Koreografian lähtökohtana on tehdä tietoinen kartta lopputuloksen saavuttamiseksi (Burrows 2010, 4). Lopullista suunnitelmaa on kuitenkin mahdotonta laatia valmisteluvaiheen aikana koreografisen prosessin arvaamattomuuden vuoksi, joten valmisteluvaiheeseen palataan tarvittaessa koreografisen prosessin aikana. Valmisteluvaihe avartaa koreografian tietoisuutta ja tietämyspohjaa, mutta vaatii myös paljon energiaa ja ponnistelua (Heikkilä 2010, 144).

Toteuttaminen

Toteuttamisvaiheen aikana testataan oivalluksen aikana saatuja ideoita. Ideat yritetään muokata soveltuvan konkreettiseen muotoon erilaisten kokeilujen avulla. (Heikkilä 2010, 142.) Koreografisessa prosessissa toteuttamisvaihe tarkoittaa aktiivista ja tiedostavaa työvaihetta. Koreografi voi yhdessä tanssijoiden kanssa tehdä esimerkiksi liikkeellisiä kokeiluja ja työstää liikemateriaalia.

Turhautuminen

Turhautuminen on vaihe, jota perinteiset luovuuden kuvaukset eivät laske osaksi luovaa prosessia (Heikkilä 2010, 152). Käytännössä frustraatio on kuitenkin tärkeä osa luomisen prosessia, joten sen erittelemisen koreografisen prosessin osa-alueeksi on tärkeää. Turhautuminen tapahtuu, kun eteen tulee esteitä, jotka estävät prosessin jatkamisen (Heikkilä 2010, 142). Turhautumisvaiheesta on kuitenkin päästävää jatkamaan koreografista prosessia. Joskus osa jo tehdystä työstä joudutaan hylkäämään, jotta prosessi voi jatkua. Toisinaan ainoastaan pieni muokkaus riittää turhautumisvaiheen ylittämiseksi. Tanssiteoksen tekijän

on löydettävä keinot ja motivaatio, jolla turhautumisvaihe käännetään koreografisen prosessin eduksi.

”Koreografia on se, mitä teet, kun jäät jumiin” (Burrows 2010, 83).

Koreografisessa prosessissa käydään läpi monta umpikujaa, mutta usein lopputuloksen kannalta turhautumisvaihe toimii hyötynä.

Inkubaatio

Inkubaatiotilan läpikäyminen turhautumisvaiheen ylittämiseksi voi olla tarpeen. Inkubaatio on hautumisvaihe, jonka aikana ei aktiivisesti tai tietoisesti ponnistella ratkaisun löytymiseksi. Hautumisvaiheen aikana syvennetään luovaa prosessia tiedostamattomissa osissa mieltä. (Heikkilä 2010, 142; 158.) Inkubaatio on tiedostavan toiminnan vastakohta. Tila toimii lepokeinona aktiiviselle koreografiselle työlle. Joskus tiedostavasta koreografian työstämisestä saatetaan siirtyä liian pian hautumisvaiheeseen. Ongelmanratkaisu ei välttämättä onnistukaan. Parhaimmillaan inkubaatiotilan hyötyvaikutukset ovat divergoivan ja konvergoivan prosessin aikana. (Heikkilä 2010, 158-159.) Divergoivaa ajattelua on tapa luoda lyhyessä ajassa uusia tavanomaisesta poikkeavia ideoita. Konvergoivassa ajattelussa valmis vastaus tulee olla jo olemassa. Vastaus tulee vain kaivaa muistista. (Rajamäki-Bergman 2013, 22-23.) Divergoiva prosessi kuvaa koreografisen työn luovia keksintöjä ja kokeiluja, jotka tuovat tanssiteokseen ennalta arvaamattomia näkökulmia. Konvergoiva ajattelu koreografisessa prosessissa pohjautuu valmiiseen tanssin tietämyspohjaan, josta voidaan poimia tarpeellisia hyväksi havaittuja keinoja koreografian etenemisen avuksi.

Oivallus

Oivallus on paras palkinto koreografisen prosessin aikana tehdystä työstä. Oivallustila saattaa myös laittaa alulle koreografisen prosessin. Oivallus on laajojen tietoyhteyksien ymmärtämistä. Pitkään pohditut asiat järjestyvät oikeille paikoille, ja saavat loogiselta tuntuvan rakenteen ja sisällön. (Heikkilä 2010, 172.)

Oivallus mahdollistaa motivaation, jonka avulla tanssiteos valmistuu. Jos oivalusta ei saavuteta missään vaiheessa koreografian luomisprosessia, koreografisen prosessi saattaa jäädä keskeneräiseksi.

2.4 Tanssiteos on kokonaisuus

Tanssiteos esiintyy ilmiönä koreografian sanoman ja yleisön välillä. Koreografian tavoitteena on maallistaa valitut aihealueet ja teemat katsojalle näkyväksi tanssiteoksen avulla (Parviainen 1998, 160). Koreografia on kokonaisuus, jonka merkitykselliset ja symboliset vivahteet aiheen ja teeman pohjalta muodostuvat erilaisten elementtien vuorovaikutteisuuden ansiosta. Tanssiteos on moniulotteinen ilmiö. Moniulotteisuus tanssiteoksessa merkitsee aistillisen maailman osallistumista koreografian olemukseen. (Parviainen 1998, 152.)

Kokonaisuus tanssiteoksessa tarkoittaa yhtenäisyyttä monen eri koreografian osa-alueen välillä. Tanssiteoksen osa-alueet ovat sulautuneet toisiinsa siten, että mitään ei voida ottaa pois tai lisätä ilman uhkaa kokonaisuuden vahingoittumisesta. (H'Doubler 1940, 141.) Kokonaisuus ei kuitenkaan tarvitse olla itsensänselvyyttä. Koreografian osa-alueet voivat tuoda kontrastin ja ennalta arvaamattomuuden avulla syvyyttä tanssiteokseen.

Tanssiteoksen rakenne muodostuu erilaisista osatekijöiden suhteista toisiinsa sekä suhteesta itseensä. Koreografian elementit ovat olemassa tilassa ja ajassa. Koreografisten elementtien suhdetta toisiinsa, tilaan ja aikaan voi tapahtua esimerkiksi liikkeen, tanssijoiden sekä visuaalisten komponenttien kautta. (Lehikoinen 2014, 112.) Katsoja pystyy tunnistamaan tanssiteoksesta osatekijöiden välisiä suhteita, jonka ansiosta myös kokonaisuuden hahmottaminen onnistuu. Koreografisen prosessin aikana koreografi tahtomattaan tai tarkoituksella luo vuorovaikutuksen eri elementtien välille. Tapahtuman seurauksena koreografian merkityksellisyys ja kokonaisuus herää esiin.

Ihmisellä on viisi aisti- ja havainnointikeinoja, joiden avulla voidaan tarkkailla ympäröivää maailmaa. Liikkuva keho keskittyy pääasiallisesti näkemisen, kuulemisen ja tuntemisen aistihavainnointiin, mutta myös makuaisti ja hajuaisti toimivat aktiivisesti koreografiseen prosessiin osallistuvilla tai teosta seuraavien henkilöiden keskuudessa (Parviainen 1998, 159). Katsojalla aistien ärsykkeet syntyvät esimerkiksi lavalla havaittavan kehollisen liikkeen ansiosta. Liike yksinään ei kuitenkaan tuo esille koreografian tavoittelemaa sanomaa. (Parviainen 1998, 158.)

Tanssiteoksen liikemateriaalin tueksi myös muut aistihavaintojen ärsykkeenä toimivat elementit ovat tarpeellisia, jotta haluttu kokonaisuus syntyy. Esitystila, äänimaailma, kuten musiikki, puvustus, lavasteet, valaistus yhdessä liikkeellisen sisällön kanssa tekevät koreografiasta merkityksellisen kokonaisuuden (Parviainen 1998, 159).

Tanssiteoksen esitystila vaikuttaa merkittävästi kokonaisuuden hahmottamiseen. (Parviainen 1998, 150). Tila voi asettaa koreografialle rajoja, joiden mukaan koreografian tulee toimia. Tila voi myös toimia mahdollisuutena löytää uusia ulottuvuuksia tanssiteoksen pohjalle. Esitysmiljöön ei ole ainoastaan neutraali elementti, vaan tilakokemus aiheuttaa tahtomattaan erilaisten merkitysten heräämistä koreografian, liikkuvan kehon sekä yleisön keskuudessa. (Parviainen 1998, 165.) Koreografi voi silti tietoisesti vaikuttaa yleisön kinesteettisiin ja sensorisiin kokemuksiin halutulla tavalla. Tarkoin valittujen elementtien avulla tilasta pystytään rakentamaan tapahtumamaailma, jossa tavoitellut kinesteettiset kokemukset tavoittavat katsojan. (Partanen 2012, 13.)

Esitystila voi olla tuttu lavamalli, jossa katsojille ja esiintyjille on rajattu perinteiset alueet. Esimerkiksi teatterisalit tai Black boxit edustavat usein perinteistä esitettävän taiteen tilamallia. Myös edellä mainittuja tiloja voi käyttää innovatiivisesti tutkimalla keinoja, joilla tilaa tarkastellaan uudesta näkökulmasta. Pyritään saamaan tilasta kaikki mahdollinen irti. (Partanen 2012, 13.)

Teattereissa käytettävästä esiintymismallista eroavat tilat, joita ei ole tarkoitettu esitettävän taiteen tapahtumapaikaksi. (Parviainen 1998, 166.) Tiloissa, jotka eivät ole rakennettu esitystilannetta varten, voivat olla haastavia. Ihminen on aikaisempien kokemustensa pohjalta kokenut tietyn tilan, esimerkiksi metsän muihin asiayhteyksiin liitettynä. Tilanne saattaa herättää muistoja tai tunteita katsojassa jotka sekoittuvat tanssiteoksen aiheisiin. Koreografian tulee olla tietoinen tilavalinnastaan, jotta koreografian sanoman ja katsojan muihin kokemuksiin liittyvät tunnelmat eivät toimi ristiriitaisina elementteinä. Parhaimmillaan luonnollinen esitystila saattaa myös tukea autenttisuudellaan haluttua tunnelmaa.

Tanssiteos kokonaisuutena ei ole ainoastaan visuaalis-kinesteettinen tapahtuma. Äänimaailma koreografiassa herkistää katsojan kuuloaistin osaksi kokonaisuuden hahmottamista. Myös hiljaisuus voi toimia teoksen äänimaailmana (Parviainen 1998,168). Äänimaailma voi muodostua esimerkiksi esiintyjien puheesta. Se voi olla myös taustalta tulevaa nauhoitettua ihmisen tai ympäristön ja keinotekoisen lähteen aiheuttamaa ääntä. Usein äänimaailma tanssiteoksessa on musiikkia. Musiikki voidaan soittaa nauhalta tai tuottaa esimerkiksi muusikoiden instrumenteilla paikan päällä. Perinteisesti koreografi etsii musiikin valmiina olevista musiikkiteoksista ja koreografioi teoksen valitun musiikin pohjalle (Burrows 2010, 180).

Tanssi ja musiikki ymmärretään erillisinä taiteenmuotoina. Koreografisen prosessin aikana on mahdollista löytää yhteys kahden erillisen elementin välille. Musiikin ja liikkeen välinen suhde voi olla tasa-arvoinen. Molemmat tukevat toistensa vahvuuksia. Musiikki ei ole ainoastaan liikkeen säestäjä, mutta musiikki ei myöskään sivuuta liikkeellisen sisällön tärkeää asemaa. (Parviainen 1998, 168.)

Äänimaailma koreografiassa ei ole ainoastaan suunniteltua äänen muodostamista. Hiljaisuus voi sisältää muista lähteistä kantautuvia ääniä. Äänimaailma voidaan ymmärtää liikkuvasta kehosta tulevina ääнинä kuten taputuksena, tömistelynä tai hengityksen äänenä. Myös esitysympäristön arkkitehtuuri, valot tai

ilmanvirtaus aiheuttavat ääniaistin ärsykyksiä. Lisäksi esitystilassa olevat ihmiset ja esineet aiheuttavat ääniä tahtomattaan. Tanssiteoksessa hiljaisuus ei koskaan ole tapahtuma, jossa katsoja tai liikkuja ei millään tavalla joudu käyttämään kuuloaistiaan. Pelkästään hiljaisuus kaiken ympäristöstä aiheutuvan äänimaailman lisäksi toimii kuuloaistin ärsykkeenä.

Tanssiteoksen kokonaisuuden hahmottamiseksi yhteistyö muiden alojen ammattilaisten kanssa tulee ajankohtaiseksi. Koreografi voi koreografisen prosessin aikana tehdä yhteistyötä myös muusikon, säveltäjän tai äänisuunnittelijan kanssa. Valosuunnittelijoiden, puvustajien tai lavastajien ammattitietoutta käytetään hyödyksi koreografisen prosessin aikana. Yhteistyö muiden alojen ammattilaisten kanssa käy toteen varsinkin suuremman budjetin teoksissa. Eri alojen taiteilijat mieltävät tanssiteoksen olemuksen omasta näkökulmastaan sekä oman taidekanavansa kautta. Tilanne voi luoda vastakkainasetteluja ja hankaloittaa koreografisen prosessin kulkua. Eri alojen ammattilaisten yhteistyö voi kuitenkin onnistuessaan myös rikastuttaa tanssiteosta. (Parviainen 1998, 165.)

Myös koreografian ja tanssijoiden välinen yhteistyö vaikuttaa omalta osaltaan tanssiteoksen kokonaisuuden syntyemisessä. Tanssijan rooli koreografisen prosessin aikana riippuu koreografista. Tanssijan keho mielletään usein koreografian instrumentiksi, jonka tehtävänä on suodattaa annettuja tehtäviä ja liikemateriaalia. Koreografi voi pitää koreografisen prosessin tiukasti omissa käsissään tai antaa sijaa myös yhteiselle pohdinnalle. Tanssija voi olla myös osallinen tanssin teossa eikä ainoastaan toistaa koreografian suunnitelmia. Parhaassa tapauksessa koreografian ja tanssijoiden välinen suhde ohjaa koreografisen prosessin kulkua aktiivisesti eteenpäin. (Parviainen 1998, 162).

Koreografi voi kuitenkin pohtia, milloin materiaali tanssiteoksessa ei ole enää omaa. Tanssijat ovat usein osallisina teoksen materiaalin luomisessa. Silti kunnia liikemateriaalin tuottamisesta menee usein ainoastaan koreografille. (Burrrows 2010, 205.)

3 KOREOGRAFIN TYÖKALUT JA KOREOGRAFISET MENETELMÄT

Koreografiset keinot kuuluvat osaksi koreografisen työn tekoprosessia. Manipulointi on yksi koreografinen keino. Koreografiset manipulointikeinot auttavat testaamaan tanssiteoksen rajoja. Voidaan pohtia, miten paljon tiettyjä asioita kyettään muokkaamaan ennen kuin niistä tulee jotain muuta. (Blom&Jarin 2000, 25.) Tapa, jolla psyykkiset ja fyysiset koreografian elementit manipuloidaan ja järjestetään määräävät tanssiteoksen tyylin (H`Doubler 1940, 101).

Tekijä saa teokseensa syvyyttä ja moniulotteisuutta tiedostamalla hyväksi havaittuja metodeja. Koreografisten manipulointikeinojen avulla teoksen sisältöä voidaan muokata punaisen langan mukaisesti. Tanssiteoksen manipulointi on tietoista ja aktiivista työtä, jonka avulla tiedostamattomasta nousseiden ideoiden pätevyyttä on mahdollista arvioida ja kyseenalaistaa.

Koreografilla saattaa olla tavoite, jonka saavuttamiseksi tarvitaan apukeinoja. Tekijä voi tavoitella tunnetta, jota hän haluaa katsojissa herättää. Manipulaatio on myös tukena, kun halutaan tarkastella tanssiteosta esteettisestä näkökulmasta. Manipulointikeinojen avulla koreografi voi miellyttää myös omaa esteettistä silmäänsä.

Koreografisen prosessin aikana koreografi muokkaa tanssiteostaan liikkeen ja liikelaadullisten kysymysten kautta. Lisäksi koreografian alkuperäisen muodon ei tarvitse olla lopullinen. Koreografisen prosessin aikana erilaisia mahdollisia muotoratkaisuja saattaa löytyä monia. Koreografi valitsee vaihtoehdoista parhaiten sopivan. Tilan sommitelmallisuuteen ja kulkureitteihin sekä elementtien välisiin suhteisiin voidaan myös puuttua. Koreografian elementtien manipuloinnin edellytyksiin kuuluu myös, että koreografi ensisijaisesti tiedostaa kaikki muokattavissa olevat osatekijät.

3.1 Liikkeen ja Tanssiteoksen muodon osatekijät ja mahdollisuudet

Keho, Liike ja liikelaadut

Koreografisessa prosessissa on keskeistä tehdä työtä liikkeen kautta (Hämäläinen 1999, 37). Liikkeen kehittäminen on liikkeen ja koreografian muodon manipulaation ydin. Liikkeellisyys tanssiteoksessa saa koreografian vaikuttamaan elävältä tapahtumalta, joka on aina muutostilassa (Hawkins 1991, 70). Liike esiintyy suhteessa aikaan, tilaan ja energiaan (Blom&Chaplin 1989, 3-4). Koreografin liikkeissä on mukana myös muotoon pyrkiminen eli muotoaminen (Lehikoinen 2014, 90).

Tanssijan keholla on henkilökohtainen tila tai oma kinesfääri, joka pysyy mukana, vaikka tanssija siirtyisi tilassa paikasta toiseen. Kinesfääri kulkee kehon keskustasta raajoja pitkin ulospäin. (Green 2010, 57.) Henkilökohtainen tila ei ole riippuvainen tanssijan sijainnista. Sen sijaan oman kinesfäärin käyttö vaikuttaa liikkeelliseen ilmaisuun. Tanssija voi liikkua lähellä omaa keskustaansa tai kurkottautua oman kinesfäärinsä ääri rajoille. Liike voi tapahtua lähi-, keski- ja etäulottuvuudella. Liike myös suunnataan tietyllä tavalla. Kehonosien on mahdollista liikkua tilassa esimerkiksi suorasti tai epäsuorasti kohti tiettyä pistettä. Liikesuunta esiintyy kehon suhteessa tilaan. Liikesuunta määrittää myös liikkeen muotoa. (Lehikoinen 2014, 91.)

Painovoimalla on oma osuutensa liikkeessä ja olemisessa (H'Doubler 1940, 82). Energia liikkeessä on voima, joka toimii painovoimaa vastaan. Energian virtaus liikkeessä on joko aktiivista tai passiivista. Jos energia elementtinä ei ole osallisena liikkeessä, puhutaan passiivisesta energian käytöstä. (Blom&Chaplin 1989, 72-74.)

Tanssiteoksen liikemateriaalin dynamiikka perustuu voiman ja ajan käyttöön (Blom&Chaplin 1989, 73). Liikkeen dynamiikka määräytyy yksittäisen liikkeen keston, energian vapautumisen voimakkuuden sekä tempon eli ajan pohjalta.

Tempo määräytyy aikana, jolloin liike seuraa toista. (H'Doubler 1940, 88). Dynamiikan vaihtelut liikemateriaalissa ovat liikkeen ilmaisuudellisuuden kannalta tärkeitä. Dynamiikan vaihtelevuus tanssiteoksessa on myös edellytys esteettisesti sekä kinesteettisesti kiinnostavalle teokselle.

Dynamiikka liikkeessä ymmärretään liikelaatuina (Blom&Chaplin 1989,73). Liikelaatujen erottaminen tanssiteoksesta auttaa katsojaa ymmärtämään koreografiassa käsiteltävät aiheet ja teeman. Liikelaadut kertovat myös esiintyvien hahmojen persoonasta ja motiiveista. Liikkeen laadulliset elementit tuovat näkyväksi ja koettavaksi syyt koreografialle. Liikkeellinen fraasi sisältää monta toisistaan eroavaa liikelaatua, mutta yksi laatu dominoi yleensä muita. Erottuvan liikelaadun avulla määritetään liikefraasin kokonaisliikkeellinen laatu. (H'Doubler 1940, 83.)

Liikefraasit ja siirtymät

Tanssiteoksella on tietty muoto, joka sisältää liikefraasit. Fraasi on tanssiteoksen muodon pienin ja yksinkertaisin osa. (Blom&Chaplin 1989, 23.) Liike kääntyy impulssin tai intention ympärille. Impulssia ja intentiota ympäröivät liikkeet muodostavat fraasin, jonka pituus voi vaihdella sisällöltään. (Blom&Jarín 2000, 19.)

Liikefraasi muodostuu peräkkäisistä liikkeistä. Liikefraasi saa merkityssisällön, kun peräkkäiset eleet ja liikkeet muodostavat järjestyksen, jossa ne ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. (H'Doubler 1940, 141.) Erillisten fraasien ja liikkeiden välille tarvitaan kuitenkin täytettä, jota saadaan siirtymistä, joiden avulla liikkeet ja liikefraasit yhdistyvät orgaanisesti toisiinsa. Siirtymät ovat toteuttamisen keino, jonka avulla koreografia etenee. (H'Doubler 1940, 141.) Ne sulautuvat fraaseihin, mutta samalla vievät koreografiaa eteenpäin. Siirtymät ovat tarpeellisia tanssiteoksen muodon hahmottamiseksi (Blom&Jarín 2000, 21). Siirtymät ovat myös itsessään liikettä. Onnistuneessa tanssiteoksessa katsojan ei ole tarkoitus erotella siirtymiä ja liikefraaseja toisistaan.

Koreografian muoto ja rakenne

Koreografian muodon tehtävänä on kirkastaa tanssiteoksen sisältö. Muoto voi pohjautua koreografian mielikuvaan kokonaisuudesta, mutta muoto voidaan rakentaa myös tiedostavan työn avulla. (Blom&Jarín 2000, 20.) Myös liikefraasien järjestystä voidaan muokata. Tanssiteoksen muotoa ja koreografian fraasien järjestystä manipuloidaan koreografian haluamalla tavalla.

Tanssiteoksen rakenne voi syntyä draamankaaresta, jossa luodaan tulevaa, saavutetaan teoksen huippukohta sekä päästään lopputulokseen. Koreografian työstämisvaiheessa rakennetaan tanssiteokselle moniulotteinen rakenne, joka kehittää tulevaa mielenkiintoa herättävällä tavalla. Teoksen kliimaksi eli huippukohta tulee olla perusteltu. Se ei saa olla irrallaan muusta koreografiasta. Huippukohtaan ajoitusta tulee myös harkita tarkkaan. Huippukohtaan aikana selviää myös, mihin tanssiteos lopulta etenee. (Blom&Chaplin 1989, 120-122.)

Koreografian muodon rakentamisen mahdollisuudet

Koreografi tiedostaa käsissään olevat elementit, jotka vaikuttavat tanssiteoksen lopulliseen muotoon. Varmuus oikealle suunnalle tulee koreografisten manipulointikeinojen avulla. Koreografi voi käyttää hyödyksi erilaisia työkaluja, jotka auttavat esiintuomaan tanssiteoksen maksimaalisen potentiaalin.

Yksi tapa alkaa työstämään koreografian kokonaisuutta on valitun liikefraasin tarkastelu teemana. Koreografi voi muodostaa variaatioita esimerkiksi liikefraasista, joka ilmaisee parhaiten tanssiteoksessa läpi käytäviä aiheita. Variaatiot eivät muovaa alkuperäisen teeman eli fraasin rakennetta tai ajallista kestoa. Ainoastaan fraasin sävy muuttuu. (Blom&Chaplin 1989, 99-100.) Tanssiteoksessa variaatiot tuovat alkuperäiseen fraasiin lisää väriä ja persoonaa, mutta alkuperäinen teema on vielä helposti tunnistettavissa. Variaatioista koreografi pystyy päättämään, mitkä versiot vastaavat parhaiten koreografiassa tavoiteltua tunnelmaa ja miellyttävät esteettistä silmää. Variaatiot eivät toimi välttämättä

peräkkäin, koska teemasta tehdyt variaatiot muistuttavat liikkeellisesti paljon toisiaan.

Myös liikelaadulliset kokeilut vaikuttavat tanssiteoksen muotoon. Osa tanssiteoksen kokonaisuudesta voi pohjautua motiivin kehittämiseen. Motiivina toimii lyhyt liikeyhdistelmä. Liikeyhdistelmä on ainoastaan lähde, josta koreografi pystyy lähtemään liikkeellisesti lukuisiin eri suuntiin. Motiivin alkuperäinen rakenne saattaa olla muuttunut täysin uudessa kehitellyssä versiossa. Uuden fraasin rakenne tai ajallinen kesto ei tarvitse pysyä samana. Lopputulos säilyttää kuitenkin tanssiteoksen olemuksen, koska kehittäminen on lähtöisin motiivista. (Blom&Chaplin 1989, 99-102.)

Motiivia on mahdollista manipuloida esimerkiksi ajankäytöllisesti. Toistamalla samaa liikettä tai liikefraasia uudestaan motiivin kokonaiskesto pitenee, jollei koreografi päättä leikata osia alkuperäisestä motiivista pois. Muita aikaa manipuloivia keinoja ovat liikkumistempon muuntelu. Liikkeet voidaan esittää hitaasti tai nopeasti. (Blom&Chaplin 1989, 102-103.)

Kehollisia ja tilallisia muutoksia motiiviin tuovat esimerkiksi, jos materiaali käydään läpi ylösalaisin tai tanssitaan motiivi toisella kehonosalla. Motiivia voidaan lähteä muokkaamaan liikelaadullisesti. Motiivin voi esittää takaperin tai voimankäyttöä vaihtelemalla. Liike voi tapahtua myös eri osissa kehon kinesfääriä. Motiiviin voidaan lisätä matkan varrella uusia yllätyksellisiä elementtejä. (Blom&Chaplin 1989, 102-104.)

Teeman ja motiivin kehittelyn lopputulokset eivät aina ole sellaisenaan valmiita tanssiteokseen. Koreografi saa työkalun avulla uudesta liikemateriaalista ratkaisuehdotuksia lopullisen päätöksen pohjalle. Osa teeman ja motiivin pohjalta kehitetyistä liikkeistä voivat myös ajautua liian kauaksi punaisesta langasta eikä materiaalia sen vuoksi pystytä käyttämään. Edellä mainittujen manipulointikeinojen avulla variaatioiden ja kehittämyksen avulla voi kuitenkin erottua tärkeitä yksityiskohtia, jotka koreografi haluaa sisällyttää teokseensa. Tietyn liikkeen ko-

rostaminen saa katsojan kiinnittämään huomionsa haluttuun tapahtumaan (Blom&Chaplin 1989, 107).

3.2 Sommitelmat ja kulkureitit tilassa

Tanssi on elämyksenä kolmiulotteinen ilmiö (Green 2010, 48). Tanssissa kaikki liike on suhteessa avaruudelliseen kontekstiin. Liikkeen avaruudellisuus asettuu osaksi tanssiteoksen esteettistä kokemusta. (Hawkins 1991, 66.)

Koreografi keskittyy myös suhteiden merkityksiin tilan ja muiden elementtien välillä (Green 2010, 57). Tanssiteoksen moniulotteisuus syntyy syvempien merkitysten avulla. Jokaisella tilaratkaisulla ja valinnalla tuetaan koreografian teemaa ja motiiveja. Tilan ja muiden elementtien suhteen pohjalta pystytään hahmottamaan ja korostamaan tilanteita, jotka tarvitsevat yleisön suurimman huomion. Korostetut hetket tilassa vievät koreografiaa eteenpäin.

Lähtökohtaisesti liikkuva keho matkustaa tilassa alkupisteestä toiseen tai pysyy paikallaan. Toisin sanoen koreografi voi manipuloida yleistä tilaa (General Space) tai tanssijan omaa tilaa (Self-Space). Paikallaan pysyvä tanssija liikkuu omassa tilassa. (Green 2010, 57.) Oma tila voidaan käsittää kahdella eri tavalla. Joskus keho ei liiku lainkaan omalta paikaltaan tanssilattialla, ja osa raajoista tai kehonosista on juureutunut yhteen pisteeseen. Koreografi voi pyytää tanssijaa myös pysymään paikallaan tilassa, vaikka todellisuudessa esiintyjä pysyy ainoastaan pisteen ympärillä. Oma tila ulottuu silloin laajemmalle alueelle. Raajat ottavat mahdollisia askelia tilassa, mutta tanssija tähtää pyydetyn tilapaikan läheisyydessä olemiseen.

Jos kyseessä on tanssijan siirtyminen paikasta toiseen, liikutaan yleisessä tilassa. Koreografille apuna olevat manipulointikeinot toimivat yleisen tilan tarkastelun avulla. Yleisessä tilassa voidaan manipuloida sommitelmia tanssijoiden tai tanssijan sekä ympäristön elementtien välillä. (Green 2010, 57.) Koreografisen

prosessin aikana myös esiintyjien liikkumisreittejä yleisessä tilassa on mahdollista muokata.

Tanssiteoksessa tanssija matkustaa yleisessä tilassa tiettyihin suuntiin tietyllä tavalla (Green 2010, 88). Eri suuntiin matkaava liike voi sisältää eri merkityksiä. Reitin kulkutapa vaikuttaa myös tunnelmaan ja merkitykset ovat vaihtelevia. Suoraan yleisöä kohti liikkuva tanssija saattaa vaikuttaa uhkaavalta. Epäsuoran reitin kautta yleisön ääreen liikkuvan tanssijan ymmärretään arkana tai määrätiedottomana hahmona. Piirissä liikkuvat esiintyjät voivat vaikuttaa rituaalia suorittavalta ryhmältä. Tietysti esiintyjien oman tilan etusuunta vaikuttaa myös yleisötunnelmaan.

Koreografilla on lukematon määrä vaihtoehtoja valita kulkureitit yleisessä tilassa. Usein reitit vakiintuvat orgaanisesti koreografian liikkeen tuottamisen aikana. Liikefraasien liikkumisreittien manipulointi on hyvä tapa kyseenalaistaa alkuperäiset valinnat, ja tuoda koreografiaan yllätyksellisyyttä.

Toinen tapa manipuloida tilaa on muokata alkuperäisiä sommitelmia. Sommitelmien manipulointi vaikuttaa tanssiteoksen elementtien välillä vallitseviin suhteisiin, jotka yleisö havaitsee. Tanssijoiden sijainti toisistaan vaikuttavat koreografian tunnelmaan. Myös esiintyjän sijainti suhteessa tilassa olevaan esineeseen tai yleisöön vaikuttavat tanssiteoksen tulkintaan. Toistensa lähellä olevat tanssijat saattavat tuoda koreografiaan yhteisöllisen vireen. Yleisöstä kaukana tanssiva tanssija tulee esille liikkeellisen ulosantinsa kautta. Yleisöä lähellä olevan esiintyjän eleitä ja persoonaa korostetaan.

Koreografi voi manipuloida tanssijoiden sijaintia toisistaan esimerkiksi jaetun kiintopisteen tai symmetrisyyden tarkastelun avulla. Kun koreografi keskittyy jakamaan yleisön kiintopisteen esiintyjien tai muiden elementtien sijainnin avulla, joudutaan keskittymään vaan osaan tanssiteoksessa tapahtuvista tai olevista asioista (Green 2010, 58).

Symmetrisyys tanssiteoksen sommitelmissa luo tasapainon ja pysyvyyden tunnetta. Symmetria on kaunista, mutta liiallisena elementtinä symmetrisyys saattaa pilata koreografian. Jos tanssiteoksen kaikki sommitelmat ovat symmetrisiä, mielenkiinto ja yllätyksellisyys koreografian tapahtumissa eivät toteudu. Epäsymmetrisyys tuo tanssiteokseen inhimillisyyttä sekä ronskiutta. Koreografisen prosessin aikana symmetrialla ja epäsymmetrialla voidaan leikitellä. (Green 2010, 73.) Epäsymmetria tilan kuvan rakentamiskeinona saattaa toimia myös paremmin yleisön kinesteettisen reaktion kannalta (Hawkins 1991, 69).

4 POHDINTA

Taiteellisen opinnäytetyöni taidetekona tein ryhmäkoreografian ”Sukella suojaan, varjojen viereen”. Tanssiteoksen musiikin ”Daemons” sävelsi Teemu Mastovaara. Koreografiassa tanssivat Laura Alho, Pauliina Saarinen, Karita Suova ja Janna Westerlund. Lisäksi tein yhteistyötä viiden muun muusikon kanssa, jotka soittivat Mastovaaran lisäksi teoksessa. Koreografinen prosessi sai alkunsa Vilnassa, Liettuassa pohjoismaisen yhteistyön NordPlus –järjestön rahoittamassa työpajassa elokuussa 2014. Kurssi käsitteli musiikin ja koreografisen työn välistä yhteistyötä.

Vilnassa esitetty koreografia on kuitenkin täysin oma teoksensa. Ainoastaan nykyisen tanssiteoksen liikemateriaali on pohjautunut työpajassa tehtyyn koreografiaan ”Sewenir”. Tässä osiossa pohdin pääasiassa omaa koreografisen prosessin aikaa, joka alkoi vasta työpajan jälkeen, ja johti nykyisen tanssiteoksen ”Sukella suojaan, varjojen viereen” muotoutumiseen. Viimeisessä osiossa sovellan taiteellisen opinnäytetyön kirjallisessa osuudessa käytyjä aihepiirejä omaan koreografisen prosessin läpikäymiseen.

Alkuperäisessä tanssiteoksessa ”Sewenir” teema ja lähtökohdat olivat vahvasti liikkeellisiä. Jälkikäteen tavoite oli lisätä uuteen teokseen merkityksiä ja pohjan, jonka seurauksena tanssijoiden persoona ja hahmollinen olemus korostuisi. Abstraktista teoksesta siirryttiin kerronnalliseen muotoon. Siirtymän mahdollisti hetkellinen inkubaatiovaihe tai levähdystauko, jonka aikana teosta ei tarvinnut kehittää tietoisesti eteenpäin. Teoksen tarkastelu mahdollistui suuremmasta perspektiivistä. Koreografisessa prosessissa tarvittiin myös valmisteluvaihetta, jonka aikana etsin inspiraatiota uudelle suunnalle. Taustoittamista tarvittiin myös, jotta vanha liikemateriaali pystyttiin sitomaan orgaanisesti uuteen aihepohjaan.

Rinnakkaismaailma, salaperäisyys, erilaisuus sekä vieraasta todellisuudesta tulevat hahmot, olivat ajatuksia, jotka toimivat motiivina ja innostivat luomaan persoonat liikemateriaalin seuraksi. Toisaalta myös inhimillisyys ja primitiivinen oleminen toimivat kaukaisen ja tuntemattoman vastakohtana. Inspiraatiota löysin esimerkiksi aasialaisesta musiikista. Orientaalinen vivahde näkyy tanssiteoksen puvustuksessa sekä musiikissa.

Liikkeen ja koreografisen rakenteen ja muodon hahmottaminen pohjautui koreografisen prosessin aikana vahvasti intuitiivisen toiminnan sekä kehon tietämyksen varaan. Alkuperäinen liikemateriaali Vilnassa oli saatu kasaan erittäin nopeasti kiireellisestä aikataulusta johtuen. Liikkeellinen lopputulos tuntui mielestäni edelleen hyvältä, kun aloin työstämään tanssiteosta ”Sukella suojaan, varjojen viereen” loppusyksyn 2014 aikana.

Liikemateriaali koreografiassa on maadoittunutta. Liike antaa periksi painovoiman vedolle, joten passiivista painon käyttöä käytetään hyväksi. Energia liikkeessä vuorottelee virtaavan ja katkonaisen välillä. Samalla liikkeen tempo vaihtelee hitaasta nopeampaan. Kinesfäärissä liikutaan melko lähellä ja keskivälissä omaa keskustaa, ja tilaantuminen on sisäänpäin suuntautuvaa. Poikkeuksina lisättiin yläselän taivutuksia sekä rintakehän avaamislisäliikkeitä kontrastin aikaansaamiseksi liikemateriaaliin.

Dynaamiset muutokset liikkeessä olivat aluksi melko hienovaraisia, mutta dynamiikkaa manipuloimalla saatiin tanssiteokseen lisää menevyyttä ja monipuolisuutta. Tavoitteena oli nostaa liikkeessä esiin kehitetyn hahmon mukainen persoona, joka tuli näkyä myös liikkeen dynaamisissa elementeissä. Hahmojen liikkumistapa tuli olla inhimillistä, rosoista sekä sisältä kimpoavaa levotonta kuohuntaa.

Tanssiteoksen rakenne ja muotoaminen oli prosessin aikana luonnollista. Yritin manipuloida tanssiteoksen rakennetta sekä vaihtaa tietoisesti liikefraasien järjestystä, mutta alkuperäinen järjestys oli toimivin. Teemat sekä taustalla olevat

aiheet olivat koko koreografisen prosessin aikana melko abstraktissa olomuodossa. Siksi myös muodon hahmottaminen toimi lähtökohtaisesti intuition kautta. Silti joitakin tiedostettavia muutoksia tehtiin rakenteen pohjalta.

Alkuperäiset liikefraasit asetettiin motiiviksi, jota lähdettiin muokkaamaan haluttuun suuntaan. Manipuloin esimerkiksi tanssijoiden etusuuntia sekä lisäsin liikkeellisiä toistoja koreografiaan. Suurin osa liikemateriaalista ja fraaseista varioitiin kuitenkin sävyllisellä hienosäädöllä.

Musiikki tanssiteoksessa oli tärkeä osa koreografian kokonaisuutta. Teemu Mastovaaran kanssa tehdyn yhteistyön ansiosta musiikin ja tanssin sekä tanssijoiden välille pystyttiin luomaan erityinen suhde. Sovimme Mastovaaran kanssa, että äänimaailma rakennetaan liikkeellisen materiaalin pohjalta. Järjestelyn ansiosta liikkeen ja musiikin välille pystyttiin luomaan yhtenäinen harmonia. Lisäksi vastakkainasettelua ja kontrastia musiikin ja liikkeen välillä pyrittiin korostamaan Mastovaaran huomioiden pohjalta.

Koreografian sommitelmallisissa kysymyksissä mietittävää oli muusikoiden asettamisessa esitystilaan. Muusikoiden tuli olla osa tanssiteosta, mutta liiallista huomion kiinnittymistä orkesteriin piti välttää. Lisäksi tanssijoiden yleisen tilan paikkojen liiallisen symmetrisyyden ilmentymistä pyrittiin välttämään, koska tanssiteoksen kokonaisuus ei kuulunut olla turvallinen tai harmoninen. Koreografiassa myös liikereittejä piti suunnitella toimivuuden kannalta varsinkin siirtymien aikana. Siirtymävaiheet näkyvät koreografiassa melko selkeinä osioina.

Myös tanssijoiden fyysinen sekä henkinen suhde toisiinsa koreografisena elementtinä oli prosessin aikana tärkeä kysymys. Tanssiteoksen hahmot kuuluvat keskenään samaan yhteisöön, vaikka eroavatkin ympäristöstään. Samalla kaikki tanssijat elävät yksin omassa todellisuudessaan. Huolehtiva, mutta toisaalta välinpitämätön olemus ilmenee fyysisenä kehon kontaktina toiseen, mutta katseen fokus harhailee eikä kohdistu muihin.

LÄHTEET

- Blom, L.A.; Chaplin, L.T. 1989. *The Intimate Act of Choreography*. Lontoo: Dance Books Ltd.
- Blom, L.A.; Jarin, C.L. 2000. *The Moment of Movement Dance Improvisation*. Dance Books Ltd.
- Burrows, J. 2010. *A Choreographer's Handbook*. New York: Routledge.
- Green, D.F. 2010. *Choreographing From Within. Developing the Habit of Inquiry as an Artist*. Human Kinetics.
- Hawkins, A.M. 1991. *Moving from Within. A New Method for Dance Making*. USA: A Capella Books.
- H'Doubler, M.N. 1940. *Dance. A Creative Art Experience*. USA: The University of Wisconsin Press.
- Heikkilä, J. 2010. *Luovasta ideasta innovaatioon. Luovuus ja innovatiivisuus selviytymiskeinona*. Turku: Oy Enostone Ltd.
- Hämäläinen, S. 1999. *Koreografian opetus- ja oppimisprosesseista. Kaksi opetusmallia oman liikkeen löytämiseksi ja tanssin muotoamiseksi*. Vantaa: Tummavuoren kirjapaino Oy.
- Lehikoinen, K. 2014. *Tanssi sanoiksi. Tanssianalyysin perusteita*. Helsinki: Edita Prima Oy. Sähköinen julkaisu. Viitattu 28.4.2015
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/42834/Kinesis_4.pdf?sequence=1.
- Moore, C-L.; Yamamoto, K. 2012. *Beyond Words. Movement Observation and Analysis*. Oxon: Routledge.
- Pakkanen, P.; Parviainen, J.; Rouhiainen, L. & Tudeer, A. 1999. *Askelmerkkejä. tanssin historiasta, ruumiista ja sukupuolesta. Tanssitutkimuksen vuosikirja 3/1999*.
- Partanen, J. 2012. *Tilan koreografiaa, koreografoitu tila. Maisterin ohjelman opinnäytetyö. Teatterikorkeakoulu*. Viitattu 17.3.2015
https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/34783/Partanen_Jarkko_2012.pdf?sequence=1.
- Parviainen, J. 1998. *Bodies moving and moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Vammala: Vammalan kirjapaino oy.
- Rajamäki-Bergman, S. 2013. *Luovuustesti ja palkitseminen. Opinnäytetyö. Leppävaara: Laurea ammattikorkeakoulu*. Sähköinen julkaisumuoto. Viitattu 17.3.2015
<http://www.theseus.fi/handle/10024/62903>.
- Uusikylä, K.& Piirto, J. 1999. *Luovuus. Taito löytää, rohkeus toteuttaa*. Jyväskylä: Atena kustann

