



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2011**

OPINNÄYTETYÖ

# Keskinäisyyttä etsimässä

Ajatuksia esiintyjyydestä, esiintymisestä ja  
esiintyjän ohjaamisesta

TARU REIJONEN



TANSSINOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA





TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN

**2011**

OPINNÄYTETYÖ

# Keskinäisyyttä etsimässä

Ajatuksia esiintyjyydestä, esiintymisestä ja  
esiintyjän ohjaamisesta

TARU REIJONEN

TANSSINOPETTAJAN MAISTERIOHJELMA



**TIIVISTELMÄ**

**Päiväys:5.4.2011**

<b>TEKIJÄ</b> Taru Reijonen		<b>KOULUTUS-/TAI MAISTERIOHJELMA</b> Tanssinopettajan maisteriohjelma	
<b>KIRJALLISEN OSION/TUTKIELMAN NIMI</b> Keskinäisyyttä etsimässä		<b>KIRJALLISEN TYÖNSIVUMÄÄRÄ JA LIITTEET</b> 52+2	
<b>TAITEELLISEN / TAITEELLIS-PEDAGOGISEN TYÖN NIMI</b> Keskinäiset			
<b>SÄILYTETTÄVÄ MATERIAALI</b> Kirjallinen osuus			
Opinnäytteen saa julkaista verkossa	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>	Opinnäytetyön tiivistelmän saa julkaista verkossa	Kyllä <input checked="" type="checkbox"/> Ei <input type="checkbox"/>
<p>Opinnäytetyöni kirjallinen osuus jakautuu neljään eri osioon. Työn ensimmäisessä osiossa tarkastelen esiintyjän muuttuvaa käsitettä ja esiintymisen määritteitä. Mikä tekee esiintyjän esityksestä esiintymistä? Mikä esitys oikeastaan on?</p> <p>Tekstin seuraavassa osiossa pohdin esiintyjän ohjaamista oman taiteellisen työn kautta. Kertomus keskinäisistä kuvailee opinnäytetyöni esitysosuutta ja siihen liittyvää prosessia ennen kaikkea esiintyjän ohjaamisen näkökulmasta. Miten me ohjasimme tanssijoita esiintyjänä? Millaista esiintymistä teos edellytti? <i>Keskinäiset</i> toteutettiin Sibeliuksen lukion tanssilinjausten kanssa. Jenni Vesterinen ja minä toimimme teoksen ohjaajina, myös koreografia syntyi yhteistyössä. Tiiviin aikataulun takia esiintyjien yksilöllinen ohjaaminen tapahtui ryhmän dynamiikkaa ja yhteisymmärrystä vahvistamalla. Keskenäisyyden hyväksyminen ja keskinäinen vuorovaikutus kuvaavat paitsi esiintymiselle asetettuja tavoitteita, myös koko teoksen tematiikkaa.</p> <p>Arja Raatikaisen haastatteluaineisto luo lisäksi näkökulman tilanteesta, jossa esiintyjä ohjaa itse itseään. Kesämuistoja –tanssiteoksen pohjalta tehdyn haastattelun kautta kuvaillaan, kuinka esiintyisyys linkittyy osaksi koreografista prosessia: sen lähtökohtia, tavoitteita ja työtapoja.</p> <p>Lopuksi esiintyjän ohjaamista käsitellään myös tanssinopettajan näkökulmasta. Miten kasvavaa nuorta voi ohjata esiintyjänä? Tanssiopettajana minusta on kiinnostavaa, miten kasvu esiintyjänä rinnastuu kasvuun ja kehitykseen lapsesta nuoreksi ja nuoresta aikuiseksi. Vaikka kirjoituksessani ei ole varsinaista kehityspsykologista näkökulmaa, on huomattava, että esiintyisyys on prosessi, jota ohjaavat sekä aika että kokemukset.</p>			
<b>ASIASANAT</b> esiintyisyys, esiintyminen, esiintyjän ohjaaminen			



# *Sisällysluettelo*

<i>Aluksi</i>	<i>9</i>
<i>Mikä esitys on?</i>	<i>12</i>
<i>Esiintyjästä ohjaajaan ja ohjaajasta esiintyjään</i>	<i>20</i>
<i>Esiintymisen ihanuus ja inhottavuus</i>	<i>23</i>
<i>Kertomus keskinäisistä</i>	<i>26</i>
<i>Keskinäisyyttä etsimässä</i>	<i>30</i>
<i>Yhteenveto keskinäisistä</i>	<i>41</i>
<i>Kesämuistoja</i>	<i>43</i>
<i>Lopuksi</i>	<i>50</i>
<i>Lähdeluettelo</i>	
<i>Liite 1: keskinäisten ohjelma</i>	
<i>Liite 2: Kysymykset Arja Raatikaiselle</i>	



## *Aluksi*

Erilaisten näytöskoreografioiden teko kuuluu tanssinopettajan työnkuvaan. Ryhmä sanelee esiintymisen ehdot: Koska esitykset ovat vain osa tanssin opiskelua, nopea tekemisen tahti haastaa sekä esiintyjän että ohjaajan. Tanssinopettajana minua kiinnostavat asiat liittyvät arjessa kohtaamiini kysymyksiin. Miten esiintyjää voi ohjata? Millaisia välineitä ohjaajalla on antaa esiintyjän tueksi? Millaista esiintymisen tasoa ohjaaja vaatii esimerkiksi nuorilta harrastajilta? Miten esiintymistä koskevia kysymyksiä voi käsitellä osana normaalia tanssitunnin arkea?

Arkitodellisuutta syvemmällä tasolla olen kiinnostunut tietynlaisesta kerroksellisuudesta: Siitä, miten esiintyjä viittaa toiminnallaan tai olemisellaan myös kaikkeen siihen, mikä on näennäisesti teoksen ulkopuolella. Tai siitä, miten erilaiset tavat lähestyä koreografiaa ja esitystilannetta heijastuvat esiintyjän olemukseen.

Esiintymisen erilaiset ulottuvuudet kertovat paitsi esiintyjästä itsestään, myös siitä prosessista, jonka kautta esiintyisyys rakentuu. Myös ohjaajan työ näkyy esiintyjässä. Mutta mitä esiintyisyys tarkoittaa? Miten ohjaaja ohjaa esiintyjää? Entä millä tavoin ihmisen olemista ja olemusta voi ohjata tilanteessa, jossa lähtökohtana on selkeästi ihminen itse, ei roolihahmo?

Taiteellis- pedagogisen opinnäytteeni käytännön osuudessa tein Jenni Vesterisen kanssa koreografian *keskinäiset* Sibeliuksen lukion tanssilinjan oppilaille. Kahden ohjaajan pienoisteoksessa yhteistyö loi uuden ulottuvuuden sekä koreografiseen että pedagogiseen työhön. Prosessissa, jossa meillä ohjaajilla ei ollut selkeää työnjakoa, teos rakentui vuorovaikutuksen ja jaettujen työvaiheiden kautta. Teos esitettiin helmikuussa 2011; syventävän harjoittelun ohjaajana toimi Leena Nordberg.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osiossa pohdin esiintyjän ohjaamiseen liittyviä kysymyksiä *keskinäisten* kautta. Kuvaillessani prosessia Sibelius- lukion tanssilinjalaisten kanssa käsittelen esiintyjän ohjaamista ennen kaikkea tanssiteoksen rakentumisen näkökulmasta. Miten me ohjasimme tanssijoita esiintyjinä? Millaista esiintymistä teos edellytti? Lyhyen harjoittelujakson aikana keskityimme etsimään sellaista tekemisen tunnelmaa, jota ohjattiin ensisijaisesti ryhmän yhteisiä edellytyksiä ajatellen. Tiiviin aikataulun takia myös esiintyjien yksilöllinen ohjaaminen tapahtui ryhmän dynamiikkaa ja yhteisymmärrystä vahvistamalla.

Opinnäytetyöni kirjallinen osuus jakautuu aihealueittain neljään eri osioon. Esiintymistä ja esiintyjyyttä lähestytään aina hieman eri näkökulmasta. Työn ensimmäisessä osiossa tarkastelen esiintyjän muuttuvaa käsitettä ja esiintymisen määritteitä. Mikä tekee esiintyjän esityksestä esiintymistä? Mikä esitys oikeastaan on? Kun perusteet tulevat tutuiksi, voin verrata ja suhteuttaa aihetta koskevia ajatuksia omaan tapaan käsitellä esiintymistä ja esiintyjän ohjaamista.

Tekstin seuraavassa osiossa pohdin esiintyjän ohjaamista oman taiteellisen prosessin kautta: Kertomus keskinäisistä käsittelee työtä, jota teimme ohjatesamme tanssijoita esiintyjinä. Kuvaillessani prosessia ohjaajan näkökulmasta hyödynnän niitä ajatuksia, jotka löysimme yhdessä ohjaajaparini Jenni Vesterisen kanssa. Vesterisen kirjallinen osuus käsittelee kokemuksellista oppimista ja ohjaajan omaa oppimista. Opinnäytetyömme taiteellisen osuuden me toteutimme kuitenkin yhdessä. Sekä koreografinen työ että itse ohjaaminen tapahtuivat yhteistyön kautta.

Arja Raatikaisen haastatteluaineisto luo lisäksi näkökulman tilanteesta, jossa esiintyjä ohjaa itse itseään. Kesämuistoja –tanssiteoksen pohjalta tehdyn haastattelun kautta kuvaillaan, kuinka esiintyjyys linkittyy osaksi koreografista prosessia: sen lähtökohtia, tavoitteita ja työtapoja. Valtimon teatterissa esitetty

tanssiteos johdatti minut alun alkaen pohtimaan juuri esiintymiseen liittyviä kysymyksiä ja antoi samalla sysäyksen koko opinnäytetyöprosessille.

Kirjallisen opinnäytetyöni lopussa käsittelen esiintyjän ohjaamista myös tanssinopettajan näkökulmasta. Miten kasvavaa nuorta voi ohjata esiintyjänä? Pyrin samalla suhteuttamaan aikaisemmin käsittelemiäni asioita tanssinopettajan työhön. Tanssiopettajana minusta on kiinnostavaa, miten kasvu esiintyjänä rinnastuu kasvuun ja kehitykseen lapsesta nuoreksi ja nuoresta aikuiseksi. Vaikka kirjoituksessani ei ole varsinaista kehityspsykologista näkökulmaa, on huomattava, että esiintyisyys on prosessi, jota ohjaavat sekä aika että kokemukset.

## *Mikä esitys on?*

### ESITYKSESTÄ JA ESIINTYJÄSTÄ

Koska esiintyjän ohjaaminen liittyy välttämättä esitykseen, esiintyjään ja esittämiseen, on aihetta lähestyttävä myös edellä mainituista lähtökohdista. Esa Kirkkopellon mukaan esitys edellyttää sanatonta sopimusta, jossa ihmiset lupautuvat osallisiksi tietynlaiseen tapahtumaan. Se jokin, mikä tapahtuu yleisön ja esittäjän välillä, on esityksen elinehto. Näyttämön ilmiötä kirjoittaja käsittelee ”historiallisena muodosteena” (Kirkkopelto 2003, 14). Ajallisessa muodonmuutoksessa myös osanottajien välille solmittu sanaton sopimus mukautuu uusiin ehtoihin: Kuka nyt vastaanottaa ja ketä?

Kun esitys luo itseään uudelleen, myös yleisön ja esiintyjän välinen suhde muuttuu: Yleisö osallistuu, ratkaisee ja on katsottavana. Samalla esiintyjän ja katsojan tehtävät lähestyvät toisiaan. Onko kyseisessä suhteessa kuitenkin jotain, esimerkiksi ihminen, jota ilman esitys kadottaisi luonteensa esityksenä ja muuttuisi joksikin muuksi, esimerkiksi installaatioksi? Voiko yleisön ja esiintyjän välistä eroa koskaan täysin häivyttää?

Irmeli Niemen mukaan katsojan ja esiintyjän tilanteet voivat tulla lähes toistensa kaltaisiksi, mutta eivät lopulta koskaan ole täysin samanlaisia (Niemi 1995, 29). Jonkinlainen lähtökohtainen ero siis säilyy, vaikka esitys muuttaa muotoaan. Esityksen perusluonteeseen, ajatukseen esiintyjästä ja vastaanottajasta, palaan jälleen myöhemmin. On silti kiinnostavaa, että muutoksessa voi säilyä myös jotakin pysyvää. Esityksen ja esittämisen käsitteisiin viitataan kuitenkin yhä useammin niin erilaisissa yhteyksissä, että niille on vaikea löytää yhtenäistä teoreettista pohjaa (Carlson 1996, 15).

Näyttämö ilmentää paitsi aikaa myös ympäröivää maailmaa. Esitys ei ole umpio, maailma läpäisee sekä tilan että tapahtuman: Yksikin ihmisen ele riittää

toteuttamaan tämän tosiseikan, sillä jokainen ele on jo olemassa. Se on maailmasta ja viittaa samalla maailmaan, ”...ilmentää reflektiivisesti omaa olemistaan täällä.” Esitys on siis maailman läpäisemä, ei tiivistelmä tai jäljennös maailmasta. Siksi maailmaa ei voi kehystää tai kahlita näyttämön ilmiöön. Maailma on kaikessa ja kaikkialla, ”se vastustaa kaikkea totalisointia ja yksityistämistä, palauttamista yhden ihmisen näkökulmaan.” (Kirkkopelto 2003, 20, 34.)

Jollakin tapaa esityksen tunnuspiirteisiin kuuluu kuitenkin se, että osanottajat tunnustavat tietyn kaksijakoisuuden: Vaikka toiminta on suoraan liitettävissä vastaavaan toimintaan todellisessa maailmassa, näyttämöllä se mielletään osaksi esitystä. Siitä huolimatta esitystutkijat kiinnittävät yhä enemmän huomiota siihen, miten esitys toimii kaiken inhimillisen toiminnan ja kulttuurin metaforana. (Carlson 1996, 16, 21.)

Katsoja lähestyy teosta oman maailmakuvansa ja maailmakäsityksensä kautta. Samalla teokseen liitetyt vertauskuvat ja viittaukset ovat suhteellisia: Katsoessani Arja Raatikaisen Kesämuistoja –tanssiteosta, näen silmissäni oman lapsuuteni mökkimaiseman. Siksi oletan heti, että taiteilija on tarkoituksella pyrkinyt kaivamaan meidän kaikkien kesämuistot esiin. Pelargoniat ja rätisevä radio eivät kuitenkaan välttämättä vie jokaista katsojaa samanlaisiin ajatuksiin. Vastaavasti teoksen tekijä ei voi koskaan täysin tietää, millaisia ajatuksia teos katsojassa lopulta herättää. Ohjaajina ja koreografeina pyrimme korostamaan *keskinäisissä* tanssijoiden välistä vuorovaikutusta. Mutta näkyikö se myös yleisölle?

Esiintyjän ominaisuuteen asettuva ihminen heijastelee toiminnassaan merkityksiä, joita sekä hän että maailma kyseiselle toiminnalle antaa. Se kaikki, mitä ihminen ei toiminnassaan hallitse, jää tietoisten tarkoitusten ulkopuolelle. Se kaikki katoaa samalla myös oman havaintokyvyn ulottumattomiin: Ihminen ilmentää olemisessaan ja olemuksellaan asioita, joita hän ei ymmärrä ilmentävänsä. Tarkoituksellisuutta seuraa aina tahaton, tiedostamaton viesti.

Tiedostamaton on tietoisien seurausta ja samalla tietoisien rinnalla kulkeva tiedostamaton irrottaa ihmisen itsestään. (Kirkkopelto 2003, 21.)

Esiintyjän ohjaaminen voikin tapahtua sekä paljastamalla että jättämällä paljastamatta: Ohjaajalla on mahdollisuus tehdä tiedostamattomasta tiedostettua tai vastakohtaisesti jättää asiat sellaisiksi kuin ne ovat. Tämä ajatus tuli konkreettisesti esille käytännön työssä, kun pohdimme *keskinäisiä* tehdessämme erilaisia keinoja säilyttää tuoreus, impulsiivisuus ja välittömyys sattumalta syntyneissä kohtauksissa. Ennakoinnin ja teennäisyyden välttämiseksi jätimme ohjaajina osan tilanteista tarkoituksella sanallisesti purkamatta.

Liiallinen analysointi voi mielestäni kadottaa osan siitä taivasta, joka myös esityksen tekijöiden täytyy säilyttää suhteessa itse esitykseen. Samaan aiheeseen palataan myöhemmin Arja Raatikaisen haastattelussa, jossa koreografi kertoo luottavansa teoksen voimaan ja kykyyn kehittyä myös ikään kuin itsestään (Raatikainen, 18.12.2009). Mystiikkaa tai ei, teoksen luonne ja logiikka tarvitsevat tekijöidensä tavoin tilaa ja vapautta toteutua.

## ROOLISSA, ROOLITTA?

Esiintyjä kertoo siis sekä tahtoen että tahattomasti aina myös jotakin itsestään. Esa Kirkkopellon mukaan tästä voi aiheutua ristiriita, joka lopulta kavaltaa esiintyjän. Näyttelijä on sekä näyttämöllä että näyttämö, ”tietyllä tavalla avautunut ja avautuneisuudessaan virittynyt tila, jolla nuo tunnuspiirteet näyttäytyvät tietyssä valossa”. Näyttämöllä oleva hahmo on tietynlaista roolia ylläpitävä ihminen ja rooli näyttäytyy tietynlaisena suhteena rooliin. (Kirkkopelto 2003, 33.)

Roolien kautta avautuva esiintyjän käsite korostaa esiintyjän tietoisuutta. Rooli on lähtökohtaisesti aina joku toinen. Samalla ihmisessä oleva tiedostamaton viittaa kuitenkin kaikkeen siihen omaan ja inhimilliseen, joka on hallintamme

ulkopuolella. Mutta jos esiintyjä voi olla esityksessä omana itsenään, jääkö jäljelle mitään kavallettavaa?

Performanssitaiteen perusajatus esiintyjästä ihmisenä itsenään on läsnä myös muussa esittävässä taiteessa. Kimmo Takala kuvailee ”itsehäpäisyn taiteen” tekijän suojattomuutta: Esiintyjällä ei ole roolin tarjoamaa suojaa tai naamia, ihminen kohtaa yleisönsä omana itsenään. Siten myös epäonnistuminen ja kasvojen menettäminen ovat mahdollisia. Performanssitaiteilija on yleensä amatööri, joka ei pyri esittelemään taitojaan, teot ovat usein hyvin arkisia. Kirjoittajan mukaan ”esiintyjä on siis oma itsensä tai anonyymi ihminen ja hänen välittämäänsä merkityksiä muunnellaan puvustuksen, kuvaan, tilanteeseen tai toimintaa liitetyillä assosiaatioita herättävillä visuaalisilla tai auditiivisilla elementeillä.” (Takala 1995, 220-221.)

Performanssitaiteen kuva esiintyjästä, jossa esiintyjä ei esitä vaan toimii ja toteuttaa tarkoituksen asettamaa tehtävää omana itsenään, liitetään yhä useammin myös muuhun esittävään taiteeseen. Monissa nykytanssiteoksissa tanssija on osallistuja, joka jakaa ja altistaa itsensä vuorovaikutukselle. Hyvin erilaisissakin teoksissa on tilaa ihmiselle itselleen: Yli-inhimillisen tanssijamyytin purkaminen ja illuusioiden murtaminen kuvaavat teemoja, jotka ovat nähtävissä myös perinteisimmistä lähtökohdista rakennetuissa teoksissa.

Koska *keskinäisissä* esiintyjät olivat tanssin harrastajia, päätimme heti, että sitä ei ole tarkoitus piilottaa. On pakko myöntää, että kummastelimme aluksi muutamia ulkopuolisia reaktioita, kun kanssaihmiset kokivat yhteistyön harrastajien kanssa jopa rohkeaksi tavaksi toteuttaa oma opinnäytetyö. Vaikka osa tavoitteistamme tai tavoistamme työskennellä oli työryhmämme tanssijoille uusia, halusimme, että kurssilaiset löytäisivät uudesta myös itsensä. Halusimme, että tanssijat voisivat olla myös esiintymistilanteessa omana itsenään.

Mutta voiko ihminen olla kuitenkaan koskaan näyttämöllä todella omana itsenään? Vai esittääkö vain ihminen itseään? Onko tilanteen sanelema tarkoitus aina niin voimakas, että itsereflektointi irrottaa ihmisen itsestään?

Tanssin osittainen abstraktius on tarjonnut mahdollisuuden irrottautua rooleista, vaikka klassisessa tanssissa roolityö kuuluukin yhä traditioon. Uudessa tanssissa esiintyjät pyrkivät usein ilmentämään koreografian tavoittelemaa maailmaa ja sulauttavat siten oman esiintyjyytensä teoksen ideaan. Tanssijat esittäytyvät toisinaan myös ikään kuin täysin omana itsenään, jolloin esiintyisyys perustuu vuorovaikutukseen, reaktiivisuuteen ja tietynlaiseen viimeistelemättömään vapauteen, joka tosin saattaa olla vain näennäistä. Rooli tai roolittomuus voi olla myös työväline, jolla tanssija liikuu tunnelmasta toiseen saman teoksen sisällä.

Ohjatessani osana harjoitteluani soolotyöpajaa Västra Nylands Folkhögskolanin tanssilinjalla syksyllä 2010, teimme harjoitteita, joissa sekä otettiin että pudotettiin rooli keskellä tiettyä yksinkertaista tehtävää. Haastavan harjoituksen kautta tuli ilmi, että myös roolin käsite voi vaihdella. Osa nuorista tanssijoista koki liikkuvansa täysin ”paljaana” omana itsenään tanssiessaan esimerkiksi baletin askelin. Osa kurssilaisista koki taas vastakohtaisesti ottavansa selkeän roolin liikkeessään esimerkiksi ”kuin kissa”, tyylillä, jonka ainakin minä yhdistin heti jazztanssiin.

Hiukan samanlainen tilanne tuli esiin myös *keskinäisissä*. Teoksen loppuun oli tarkoitus rakentaa kohtausta, joka koostuisi tanssijoiden omasta liikemateriaalista. Liikekatkelmat oli tarkoitus luoda niiden muistikuvien perusteella, jotka tanssijoilla oli sekä meidän tekemästämme liikkeestä että koko prosessista. Tällä kertaa fraasit oli kuitenkin tarkoitus toteuttaa ”niin kuin olisit tehnyt liikemateriaalin alusta alkaen itse”. Liikesarjoista tuli lopulta selkeästi esiin se, mitä tanssijat olivat tehneet ennen *keskinäisiä*. Tanssijat näyttivät kokevan omimmaksi itsekseen sen, millaisen tanssityylin parissa he olivat aikaisemmin toimineet. Vaikka sarjojen tyylit eivät välttämättä täysin

vastanneet teoksemme estetiikkaa, emme halunneet juurikaan puuttua niihin. Ohjaajana minun on kuitenkin pohdittava, mitä rooli tanssissa tarkoittaa? Mikä on tanssityylin ja roolin suhde? Onko myös roolittomuus tietynlainen rooli? Kun esiintyjä näyttäytyy esityksessä persoonallaan, tekeekö hän roolin omasta itsestään?

Amerikkalainen teatterintutkija Marvin Carlson kuvailee prosessia, jossa ihminen asettuu yleisön eteen henkilökohtaisesti, tekee ”oman tietoisuutensa itsestään performatiiviseksi” oman kehonsa, elämäkokemuksen ja kulttuuristen kokemusten kautta. ”Yksilön taide”, jossa esiintyjän oma henkilökohtainen keho on esityksen olennaisin elementti, ilmentää kirjoittajan mielestä hyvin näyttämiseen, analysointiin ja itsetietoisuuteen keskittyvää nykymaailmaa. (Carlson 1996, 19.)

Käsitellessään esiintyjän määritelmää Carlson kiinnittää performanssitaiteen perusajatuksen vastaisesti huomiota myös siihen yleiseen olettamukseen, jonka mukaan esiintyjä on usein erityislahjakas ihminen esittelemässä taitojaan. Tiedyt taidemuodot ”...edellyttävät harjoitelleen tai luonnostaan lahjakkaan henkilön fyysistä läsnäoloa.” Esiintyminen on silloin kyseisen henkilön taidonnäyte. (Carlson 1996, 15.) Vaikka tällainen määritelmä kuulostaa osittain vanhakantaiselta, on myönnettävä, että sillä on selkeä sija myös länsimaisessa taidekäsitteessä. Tosin myös läsnäolo voi olla taitoa.

## VAATIMUS VASTAANOTTAJASTA, ESITYKSEN KAKSIJAKOISUUS

Löytyykö esittämisestä tai esiintyjyydestä kaikesta kirjavuudesta ja moninaisuudesta huolimatta yhtäläisyyksiä, jotka liittyvät erilaisiin tapoihin esittää tai olla esitystilanteessa? Mitä ovat ne säännöt tai lainalaisuudet, jotka tekevät esittämisestä esittämistä? Esittämisen voi tunnistaa siitä, että se on aina

tietoista, suunniteltua toimintaa, joka tarvitsee vastaanottajan. Vastaanottaja voi olla sekä todellinen että kuviteltu. (Ojala 1995, 9.)

Selkeä kaksijakoisuus ja ajatus vastaanottajan välttämättömyydestä leimaavat esiintymisen määritelmää. Mutta kun laulan itsekseni suihkussa, muuttuuko toimintani esiintymiseksi heti, kun kuvittelen osoittavani sen jollekin? Carlsonin mukaan toistettavat ja sosiaalisesti määritellyt käyttäytymiskaavat säätelevät elämäämme niinkin pitkälle, että ”kaikki inhimillinen toiminta – tai ainakin toiminta, johon liittyy tietoisuus itsestään – voidaan käsittää esityksenä”. Tietoisuus teoista antaa niille esityksen omaisen luonteen. (Carlson 1996, 17.) Kulttuurissa, jossa jokainen ihminen voi olla oman elämänsä mainosmies, on helppo ymmärtää, mihin Carlson viittaa.

Esittämisen voi jakaa kahteen pääsuuntaukseen, illuusion luomiseen ja todellisuuden selvittämiseen (Niemi 1995, 26). Vaatimus vastaanottajasta säilyy, vaikka esiintymisen muodot, tarkoitus ja sisällöt muuttuvat. Esiintyjän esityksellä on siis aina kohde, myös tilanteessa, jossa yleisö on itse esiintyjänä (Carlson 1996, 18).

Kirsi Monni yhtyy käsitykseen jaetusta hetkestä, joka tarvitsee vastaanottajan. Olennaisinta on tilanne ja tapahtuma, jossa katsominen tapahtuu, sillä ”katse tekee esittämisen”. (Monni 1995, 71.) Samalla esiintyjän teot saavat uusia ulottuvuuksia, kun katsoja seuraa ja tulkitsee niitä oman historiansa kautta. Katse tekee esittämisen ja luo esittämiselle merkityksen.

Esittämisessä ja samalla esityksessä on kyse sosiaalisesta vuorovaikutuksesta. Sen muodot voivat vaihdella; tavat esittää ja olla osana esitystä muuttuvat ajan, taiteen lajien ja erilaisten lähtökohtien mukaan. Esitys tarvitsee kuitenkin kokijan, esiintyjän esittämisellä on sen yksityiskohdista huolimatta suunta, kohde ja aikomus. Marvin Carlsonin mukaan ”esitys on tiedostettua, kahdentumiseen liittyvää toimintaa, joka taistelee jatkuvasti turhaan ruumiillistuaakseen täysin saavutettavissa olevana toisena” (Carlson 1996, 19).

Taidetta ei synny ilman sen tekijää, todellistuaakseen teos tarvitsee kuitenkin aina vastaanottajan.

## *Esiintyjästä ohjaajaan ja ohjaajasta esiintyjään*

Miten esiintyjää voi ohjata? Millainen vastuu ja tehtävä ohjaajalla on huolehtia paitsi teoksesta myös esiintyjän esiintymisestä tai esiintyjästä itsestään?

Hanna-Leena Helavuori tarkastelee artikkelissa *Näkyvä ja näkymätön – miten ohjaaja näkyy esityksessä* Kaisa Korhosen työtä ja työskentelytapoja. Teatteriohjaajan haastattelumateriaalin mukaan ohjaajan tärkein tehtävä on asettaa reunaehdot tulevalle teokselle. Ohjaaja kiinnittää työryhmän esityksen maailmaan, ankkuroi ja ohjaa erilaiset tavoitteet kohti yhteistä päämäärää. Teoksen tekijät tarvitsevat kuitenkin vapautta ja tilaa toteutua ja toteuttaa. Kun säännöt ovat selkeät, työryhmä voi koetella sekä omia että teoksen rajoja kadottamatta silti olennaisinta. Ohjaaja suojelee aihetta, mutta antaa mahdollisuuden etsiä ja löytää. (Helavuori & Korhonen 2004, 98.)

Korhonen yhdistää samat peruseriaatteet yksittäisten näyttelijöiden ohjaamiseen. Ohjaajan mukaan näyttelijöillä on vapaus muokata roolihahmonsa omia edellytyksiään kunnioittaen. Roolihahmot syntyvät rehellisyydellä, luonnollisten ja luontevien ratkaisujen kautta. (Helavuori & Korhonen 2004, 98.)

Se mikä on oikein ja rehellistä näkyy varmasti lopulta siinä, miten ihminen esiintyy tai on esillä käsillä olevassa teoksessa. Kuinka paljon ohjaaja antaa tilaa esiintyjän omalle kasvulle? Kuinka paljon ohjaaja luottaa siihen, että tekijä löytää tavat käsitellä omaa esiintyjyyttään?

Koreografi Kenneth Kvarnströmin mukaan tanssijalla on iso vastuu oman esiintyjyytensä rakentamisessa. Esiintyjä ilmentää teosta ja sen maailmaa, konkretisoi ja tekee näkyväksi. Siksi tanssijan täytyy tehdä itse ne lopulliset

ratkaisut, jotka sopivat hänelle myös esiintyjänä. Silloin tanssijan esiintyisyys ja oleminen kietoutuvat luonnollisesti teokseen. Virve Sutisen tekemässä koreografihaastattelussa Kvarnström toteaa keskustelun avaavan usein lukkotilanteen esiintymisensä kanssa painivan tanssijan kanssa. Päävastuu jää kuitenkin aina tanssijalle. (Sutinen & Kvarnström 1995, 59.)

Kvarnströmin työtavat voi varmasti yhdistää useiden koreografien tapoihin käsitellä esiintyjyyteen liittyviä kysymyksiä. Vastuun jakaminen ja tanssijan itseohjautuvuuden kasvattaminen ulottuvat myös tähän teosprosessin osa-alueeseen, esiintyjällä on usein sekä vapautta että vastuuta. Me toimimme vastaavanlaisella periaatteella myös *keskinäisissä*. Vaikka työskentely oli osin hyvinkin ohjaajavetoista, me pyrimme tekemään ratkaisut yhdessä työryhmän kanssa.

Transformaation käsite viittaa syvempään sisäiseen oivallukseen, jossa murros syntyy henkilökohtaisista lähtökohdista ja edellyttää pinnallista muutosta laajempaa omakohtaista ymmärrystä (Sava 1993, 32). Me halusimme rakentaa opinnäytetyöstämme prosessin, jossa tanssijat oppisivat ohjaamaan itseään myös esiintyjinä. Tarkoituksemme oli, että itseohjautuvuus kehittyisi prosessissa tehtävä tehtävältä ja vaihe vaiheelta. Yksinkertaisten harjoitteiden avulla me pyrimme jakamaan vastuuta vähitellen. Mitä enemmän tanssijat alkoivat olla kokonaisvaltaisesti mukana prosessissa, sitä enemmän he alkoivat kiinnittää itsenäisesti huomiota erinäisiin teokseen liittyviin asioihin. Dialogisessa kasvatussuhteessa oppija kasvaa vastuuseen, häntä ei manipuloida muuttumaan vastuulliseksi (Värri 2002, 37).

Mutta millaisia muita pedagogisia taitoja koreografi voi tarvita, kun asioita pohditaan nimenomaisesti ihmisen, ei esiintyjän näkökulmasta? Aino Sarje tarkastelee esiintyjän osallisuuden merkitystä teoksen merkityksen ja merkittävyyden kannalta. Kirjoittaja korostaa tanssijan osallisuuden tärkeyttä sekä esiintymisen että esityksen rakentamisessa. Esitys, jossa tanssija vain toistaa koreografian liikkeitä, ei vastaa yleisiä esteettisiä ja taiteellisia tavoitteita.

Esitys on koreografian, tanssijan ja työryhmän tulkintojen yhteenliittymä, ”...jossa tanssija pyrkii täydentämään koreografiset ratkaisut taiteelliseksi kokonaisuudeksi; tanssijan on siis lisättävä jotain koreografian perusmerkitykseen.” (Sarje 1995, 41.)

Yhteinen esittämisen viitekehys pitää sekä koreografian että tanssijat yhteisten rajojen sisällä, vaikka niiden sisällä olisikin liikkumavaraa. Nuorten tanssinharrastajien kanssa juuri tämän vapauden hyödyntäminen ei ole aivan yksinkertaista. Se, miten nuoria tanssijoita voi rohkaista ottamaan omia vapauksia yhteisen esityksen sisällä, on minulle opettajana yhä haaste.

Teosprosessi näkyy lopulta joka tapauksessa sekä esiintyjässä, esittämisessä että esityksessä. Koreografian ja tanssijoiden vuorovaikutus heijastuu teokseen, sellainen teos, millainen harjoitusprosessi (Sarje 1995, 41). Esiintyjä todellistaa esityksen, luo todeksi teoksen maailman. Siten myös esiintyisyys linkittyy kiinteästi luomisprosessiin ja vaatii huomiota työryhmän eri jäseniltä. Kokeilun ja prosessoinnin kautta esittäminen linkittyy osaksi teoksen maailmaa pala palalta: Parhaimmillaan esiintyisyys rakentuu vaiheittain, ohjaajan, työryhmän ja esiintyjän välisen yhteistyön kautta.

## *Esiintymisen ihanuus ja inhottavuus*

Epävarmuus, itsensä hyväksyminen, jännitys, käsitys taidosta, tehtävän ja toiminnan asettamat paineet, sisäiset ja ulkoiset vaatimukset, työn kautta syntyvät henkilökohtaiset tunteet ja niiden käsitteleminen, narsismi. Esiintyjä kohtaa prosessissaan erilaisia vaiheita, joiden käsittely voi jäädä myös tekemättä. Esiintymiseen liitetyt myytit ja mielikuvat esimerkiksi karismasta tai luontaisesta lavasäteilystä voivat johdattaa ajatteluun, jossa esiintyminen jätetään ikään kuin oman onnensa nojaan. Esiintymistä voi kuitenkin harjoitella, ja samalla esiintyjän ohjaaminen on mahdollista.

Kirsi Monni kiinnittää huomiota esille astumisen sosiaaliseen ulottuvuuteen: Tanssijan ”varsinaistumisen tanssijana” määrittelee se, miten tanssija kokee itseensä kohdistuvan katseen. Monni kokee ongelmallisena, että koulutuksessa asia jää usein käsittelemättä. Tilanne, jossa tanssija on katseen kohteena, on usein ”kompleksinen tai yliladattu”. Katsottavana olemista voi ja täytyy harjoitella, jotta esiintyjä pystyy olemaan katseessa omana itsenään. (Monni 1995, 71.)

Vähäinen valmistautuminen esiintymiseen ja esiintyjyyteen voi johtaa erilaisiin lieveilmiöihin, kuten ”alistumiseen tai ruumiin pinnan narsistisen libidon ylikorostumiseen”. Esiintyjä pyrkii ymmärtämään, miten toinen ihminen näkee hänet. Tanssijan ”henkilökohtainen onnellistuminen” tapahtuu vasta, kun liike ja hetki ovat kaikki. Monni kirjoittaa: ”silloin egotietoisuus on häivytetty takalalle ja osittunut minä tuntuu tanssivan eheydessä ja ”läpinäkyvydessä.” (Monni 1995, 71.)

Tehdessäni erilaisia esiintymisharjoitteita tanssinopiskelijoiden kanssa harjoitus, jossa ihminen vain seisoo toisten edessä tekemättä mitään, osoittautuu usein kaikkein hankalimmaksi. Vaikka aina voi harjoitella, tarkoittaa ja syventää, tanssinopettajana minun on jaksettava korostaa, että

ihmiset ovat itsessään riittäviä. Myöskään ujuden ei tarvitse olla este. Kaikesta kokemuksesta huolimatta myös Arja Raatikainen toteaa esiintymiseen liittyvän aina pieniä kauhun hetkiä (Raatikainen 19.12 2009). Ne kuuluvat asiaan.

Mutta millaisia muita käytännön keinoja ohjaajalla on esiintyjän ohjaamiseksi? Irmeli Niemi kuvailee taiteellista prosessia vaiheittain: ”Esitykseen ei sisälly vain esittäminen, vaan myös latautuminen, harjoittelu, esityksen jatkuvuuden turvaaminen ja siitä vapautuminen, palautuminen normaalielämään.” (Niemi 1995, 21.) Ohjaaja kokee teoksen eri vaiheet yhdessä esiintyjän kanssa. Teos voi olla henkilökohtainen sekä ohjaajalle että sen esittäjälle. Se, miten eri osapuolet suhtautuvat teokseen prosessin eri vaiheissa, vaikuttaa varmasti myös lopputulokseen.

Esiintyjä on aina ihminen, joka tulee teokseen mukaan omista lähtökohdistaan. Vaikka harjoituksissa olisi ollut mukana katsojia, prosessi tulee täydeksi vasta esitystapahtuman myötä. Esitykset kiteyttävät harjoitusprosessin. Siksi aiheeseen liittyviä kysymyksiä pitäisikin voida käsitellä myös silloin, kun esitykset ovat yhä käynnissä. Kun ohjaaja ja esiintyjä ehtivät kohdata myös tapahtumien välissä, ohjaaja osoittaa olevansa yhä osallinen. Keskusteluissa ei ole tarkoitus etsiä virheitä, vaan purkaa ajatuksia, jotka syntyvät esiintymisten myötä. Tanssinumeroiden lyhyen elinkaaren takia ajatusten vaihtaminen esiintymiskertojen välissä on tanssikoulutasolla usein hankalaa. Esitysten purku on kuitenkin aina välttämätöntä sekä harrastajien että ammattilaisten kanssa.

Myös esiintymisestä saatua palautetta on hyvä läpikäydä yhdessä. Jouduin äskettäin hieman yllättäen ohjaamani ryhmän kanssa tilanteeseen, jossa vastaanotimme hyvinkin tiukkaa ja kovasanaista kritiikkiä. Koska palautetta ei suhteutettu tanssijoiden ikään, jouduin tilaisuuden jälkeen miettimään, kuinka voisin selitellä sitä myöhemmin oppilaille. Tilanne kääntyi kuitenkin pääläelleen: Ulkopuoliselta saatu tiukka kritiikki kuulosti oppilaiden korvissa osittain jo niin asiattomalta, että he eivät tuntuneet ottavan sen sisältöä enää

lainkaan tosissaan. Opettajana tämä on minusta tavallaan myös harmillista. Palautteen sisältö oli hyvä, mutta sen muoto teki sen tyhjäksi.

Taiteellis-pedagogisen opinnäytetyömme esitysosuutta tehdessämme tietynlainen keskeneräisyyden hyväksyminen kaikissa prosessin vaiheissa, jopa lopputuloksessa, vaikutti ennen kaikkea työryhmän jaksamiseen. Koska tanssijat olivat nuoria abiturienteja, prosessi oli lyhyt ja teoksen päämääränä oli etsiä eräänlaista avointa yhteyttä tekijöiden välille, pyrimme luomaan hyväksyvää työilmapiiriä. Harjoitusvaiheen tehtävät perustuivat peleihin ja leikkeihin, ja teos kasattiin lopulliseen muotoon vasta viikkoa ennen ensi-iltaa. Vaikka tunsimme ohjaajina luonnollisesti hetkittäistä epätoivoa, pidimme perimmäiset tunteet itsellämme. Eräänlainen kiireettömyyden ajatus ja ”kaikki järjestyy” -tyyppinen mentaliteetti katosivat toisinaan, mutta kantoivat pääosin koko prosessin ajan.

## *Kertomus keskinäisistä*

Kertomus keskinäisistä kuvailee sitä prosessia, jonka me toteutimme valmistaessamme tanssiteosta yhdessä nuorten tanssijoiden kanssa. Pyrin analysoimaan ennen kaikkea niitä työtapoja, joita käytimme ohjatessamme opiskelijoita esiintyjinä. Teos syntyi yhdessä Sibelius- lukion tanssilinjan 3. vuositason oppilaiden kanssa. Jenni Vesterinen ja minä toimimme teoksen ohjaajina, *keskinäiset* on osa molempien taiteellis- pedagogista opinnäytetyötä. Läsnaolo, toisen kuuntelu, avoimuus ja auki oleminen myös esitystilanteessa, esiintyminen omana itsenään... Esiintyjien ohjaamiseen liittyvät teemat linkittyivät *keskinäisissä* hyvin tiiviisti kaiken kaikkiaan siihen, miksi me aloimme teosta rakentaa. Kyseiset teemat kuvaavat siis samalla myös niitä lähtökohtia, jotka loivat perustan ja tarkoituksen koko teokselle.

Koska teoksen perimmäiset lähtökohdat liittyivät paljolti myös esiintymiselle asetettuihin tavoitteisiin, me emme eritelleet esiintymiseen liittyviä asioita teoksen sisällöstä. Etsimämme olotilat kietoutuivat luonnollisesti sekä tehtäviin että ajatuksiin niiden taustalla. Pyrimme luomaan jo harjoitustilanteeseen niin vahvan keskinäisyyden tunnelman, että tekijät malttaisivat säilyttää sen myös yleisön tullessa mukaan.

Esiintyisyys on käsitteenä moniulotteinen: On huomattava, että sana ei kuvaile ainoastaan sitä, miten ihminen ilmentää tiettyä teosta esiintyessään siinä. Lyhyt harjoittelujakso rajoitti kuitenkin luonnollisesti sitä työtä, jota me teimme esiintyjä ohjatessa. Koska keskityimme esiintyjien ohjaamiseen ennen kaikkea tanssiteoksen rakentumisen kannalta, käsittelen tässä tapauksessa esiintyjiä pitkälti esityksessä esillä olevien ihmisten olemuksen kautta. Millaista esiintymistä, oloa tai olemusta eri kohtauksissa tavoiteltiin? Miten se olo tai

olemus muuttui, kun mukaan tuli yleisö, kun peli ja leikki muuttuivat esitykseksi?

## TUUMASTA TOIMEEN, PALANEN TEOKSEN LÄHTÖKOHDISTA

Teoksen toteutus tanssin harrastajien kanssa oli valinta, jota me pidimme yhtenä opinnäytetyömme lähtökohdista. Kymmenhenkinen joukko valikoitui vapaaehtoisuuden ja sopivien aikataulujen perusteella; me emme osallistuneet varsinaisen työryhmän kokoamiseen. Ohjaajien osalta prosessi alkoi jo ennen esiintyjien ja osallistujien tapaamista. Vaikka tiukka aikataulu ja vähäinen harjoitusmäärä vaativat jäseneltyä suunnittelua, halusimme Jennin kanssa jättää paljon asioita avoimiksi. Toisaalta käyttämämme työtavat, kuten valmiiksi koreografoidun liikemateriaalin hyödyntäminen, loivat teokselle ja työskentelylle osin hyvin perinteisetkin lähtökohdat. Peli ja leikki rikastuttivat kuitenkin myös valmiiksi aseteltuja harjoituksia: pyrimme täydentämään liikesarjoja erilaisilla säännöillä ja tehtävillä.

Teoksen liikkeellinen lähtökohta oli yksinkertainen, me ohjaajat olimme kiinnostuneita lattiatyöstä ja alatasolle aukeavasta liikkeestä. Aloitimme liikemateriaalin rakentamisen jo syksyllä. Pidimme sarjat yksinkertaisina: suuntia, liikeyhdistelmiä ja muita toteutustapoja oli tarkoitus kokeilla ja etsiä yhdessä työryhmän kanssa.

Teoksen teema alkoi hahmottua vasta prosessin kuluessa. Aloimme yhä useammin puhua liikkuvasta ihmisestä ja kehosta, jossa liikkuminen näkyy: Halusimme näyttää hengästymisen, janon, hien ja kolhut, joita liikkuminen synnyttää. Halusimme ohjata esiintyjä näyttämään sen, mikä joskus täytyy piilottaa. Näiden ajatusten kautta keskustelu eteni harjoitussaleihin, tehtäviin ja työn tunnelmaan, jossa keskeneräisyys ja kokeilu luovat yhteistä olotilaa. Ajatus

eräänlaisesta sosiaalisesta ja liikkeellisestä pelistä tai pelilaudasta syntyi erilaisten tehtävien seurauksena.

Vaihtuvat kohtaukset sanelivat ne hienovaraiset erot, jotka halusimme näkyvän myös tekijöiden tavassa olla osana peliä ja esitystä. Joissakin kohtauksissa keskinäistä yhteyttä alleviivattiin selkeällä katsekontaktilla, toisissa tanssijat vaipuivat ikään kuin itseensä, mutta pysyivät silti yhteydessä muiden kanssa. Tuolinvaihto-osuudessa keskinäisyyden piiriä tuli avata yleisölle: tanssijat pyrkivät ottamaan myös jonkinasteista kontaktia yleisöön.

Valtaosa kohtauksista oli rakennettu siten, että leikin tai pelin yllätykset ja sattumanvaraisuus kiinnittyivät sovittuihin tehtäviin. Esimerkiksi yhdessä kohtauksista, jossa liikemateriaali oli tarkasti sovittua, tanssijat eivät tienneet, kuinka kauan sitä tehtäisiin tai kuka viheltäisi pelin poikki. Pelinomaisilla ratkaisuilla tavoittelimme luonnollisia reaktioita, valmiutta olla läsnä tilanteessa ja tapahtumassa, jota todistaisi lopulta myös yleisö.

## TEOS HARJOITUSSALEISSA JA HARJOITUSSALEISTA

Keskellä, kesken, kesken kaiken. Lähtökohta oli, että teoksessa saa näyttää myös sen, mikä usein täytyy esiintymistilanteessa piilottaa. Halusimme linkittää harjoitusprosessin esitykseen niin, että tanssialien yksinkertainen keskeneräisyyden tunnelma säilyisi myös itse esityksessä: Esitys olisi lopulta vain toistaiseksi viimeinen harjoituskerta.

Vauhti, liike, tekemisen tuntu: Meille oli alusta asti selvää, että pyrkisimme rakentamaan teosta, joka luottaisi sekä liikkeeseen että liikkuvaan ihmiseen. Vaikka tanssia voi ja saa älyllistää, myös liike itsessään sisältää jo kaiken. Fyysisyyden ja kehollisuuden kautta puhe ajautui suunnitteluvaiheessa usein tanssin ja urheilun väliseen suhteeseen. Törmäsimme sattumalta Tanssi-lehdessä ilmestyneeseen kolumniin...

### *Sammakko*

*Uusimmassa Liikunta ja Tiede –lehdessä (4/2010) kerrotaan kansainvälisen tutkijaryhmän selvittäneen uuden Mindful Sport Performance Enhancement –ohjelman vaikutusta urheilusuoritukseen, flown kokemiseen ja psykologisiin tekijöihin. Tutkijat toteavat muun muassa, että perinteiset psyykkisen valmennuksen menetelmät keskittyvät minimoimaan negatiiviset ajatukset suorituksen aikana ja pitämään ajatukset suorituksen kannalta positiivisina ja rakentavina. Tämä saattaa kuitenkin toimia joidenkin urheilijoiden kohdalla ikävästi päinvastoin: omien negatiivisten ajatusten kontrollointi ja välttäminen saattaa lisätä niitä. Olisiko tässä nyt pieni vinkki siihen suuntaan, että ihminen ei sittenkään ole urheilukone ja että liika itsensä vahtaaminen ei ole hyväksi kenellekään? (Tanssi-lehti 4/10, 6.)*

Hallinnan illuusio, ohjelmoimisen mahdottomuus ja suorittamisen pakko liitetään paitsi urheiluun myös tanssiin ja yleensä ihmiselämään. Kun tuloksista ja tavoitteista tulee tanssimisen ydin, kosketus kehoon katoaa. Kuitenkin myös urheiluun, kuten kaikkeen liikkumiseen voi suhtautua tavoilla, joissa suorittaminen ja kilpailu eivät sanele tekemisen ehtoja.

Vaikka negatiivisten ajatusten kieltäminen tuskin johtaa mihinkään hyvään, on liikkeessä itsessään jo paljon positiivisia ulottuvuuksia. Sellaiset urheiluun liitetyt keveämmät teemat kuten peli, sen säännöt ja sosiaaliset ulottuvuudet, on mahdollista rinnastaa sekä tanssiin että tanssituntiin.

Pelistä veriseen taisteluun vai leikkimieliseen kilpaan? Keskinäisistä syntyi vuorovaikutuksen peli. Teoksen nimi viittasi keskinäiseen yhteyteen ja koreografisten rakenteiden keskeneräisyyteen. Sanaleikkiä voisi kuitenkin jatkaa myös tietynlaisen keskittymisen kehittymiseen. Halusimme lopulta saada tanssijat kuuntelemaan sekä toisiansa, itseään että tilanteen ja tapahtuman dramaturgiaa. Sen yhteyden korostaminen leimasi myös tekijöiden ohjaamista esiintyjinä.

## *Keskinäisyyttä etsimässä*

Kuten mainitsin jo edellä, prosessin aikana kerätyt ajatukset teoksen tarkoituksesta vaikuttivat paitsi tehtäviin, myös siihen tapaan, jolla me aloimme ohjata tanssijoita esiintyjinä. Kohtaamiset ja teoksen nimeenkin vaikuttanut keskinäisen yhteyden etsiminen loivat pohjan sekä tanssijoiden olemisen ohjaamiselle että teoksen koko tematiikalle ja tarkoitukselle. Toisen kuuntelu, näkeminen, läsnäolon aistiminen... Me emme kuitenkaan halunneet rakentaa koreografiaa ainoastaan näistä lähtökohdista. Halusimme altistaa tanssijat vuorovaikutukselle, jossa he kohtaisivat toisensa sekä tiukoista rakenteista huolimatta että niiden avulla.

Kaisa Korhonen kuvailee haastattelunsa pohjalta tehdyssä artikkelissa ohjaajan merkitystä oikeanlaista toimintaa ja reaktioita synnyttävien lähtökohtien luomisessa. Ohjaaja rakentaa olosuhteita, jotka luovat mahdollisuudet tavoitellulle tavalle olla ja esiintyä. (Helavuori & Korhonen 2004, 98.) Teimme Jennin kanssa prosessin alussa listaa, johon kirjoittamamme sanat kuvasivat niitä asioita, jotka kiinnostivat meitä teoksen lähtökohtina. Tietynlaisen välittömyyden etsiminen toistui yhä uudelleen: monet listan kohdista liittyivät olemiseen sinällään. Mutta millaiset olosuhteet loisivat haluttua olotilaa?

Ensimmäisellä harjoitusjaksolla me puutuimme hyvin vähän ihmisten olemukseen, pyrimme yksinkertaisesti luomaan olosuhteita, jotka synnyttäisivät tietynlaista olemista. Välittömyys, rentous, luonnolliset reaktiot – hipasta löytyi sellaista energiaa, johon halusimme prosessin alussa tarttua. Yksinkertainen, tuttu leikki ja hauskat pelastuskeinot rentouttivat tanssijoita näkyvästi. Erilaiset ajatukset toivotusta olotilasta konkretisoituivat tehtäviin, joiden osallistava tai pelinomainen luonne vaativat tanssijoilta välitöntä läsnäoloa. Kalaparvessa juoksemisessa oli välttämättä huomioitava toinen tai parvi hajoaisi tai törmäisi

toisiinsa. Kun nopeasti lattiatasolla liikkuva sarja käännettiin vastakkain, kontakti toiseen oli säilytettävä koko sarjan ajan.

Prosessin alussa keskeisin tanssijoiden ja samalla esiintyjien ohjaamista koskeva teema oli luonnollisten reaktioiden vahvistaminen ja säilyttäminen. Tavoittelimme ilmapiiriä, jossa kurssilaiset voisivat reagoida leikkimielisiin tehtäviin niiden tunnelmaa vastaavilla tavoilla. Impulsiivisen otteen oli tarkoitus pitää tilanteet avoimina ja tanssijoilla oli mahdollisuus vapaaseen ilmaisuun. Ohjaajina meidän oli kuitenkin rohkaistava tanssijoita kommunikoidaan. Hiljaisuuden purkaminen vaati leikkejä, vauhtia ja näennäisesti päämäärätöntä otetta sekä tanssijoilta että meiltä. Pyrimme ohjaajina pitämään tunnit mahdollisimman rentoina, halusimme luoda positiivisen pohjavireen koko prosessille.

Heti alusta alkaen kysymys siitä, miten säilyttää avoimuus, elävyys ja sattuma teoksessa, joka sisältää paljon valmiiksi koreografioitua liikemateriaalia, oli sekä haaste että mahdollisuus. Me olimme ohjaajina luoneet paljon liikemateriaalia jo etukäteen. Osittain hyvin mekaanistakin liikettä oli tarkoitus ikään kuin elää uudelleen niille asetettujen pelien ja tehtävien kautta.

Tanssijat muokkasivat teoksen liikemateriaalia sekä tietoisesti että tahattomasti. Pidimme varsinkin prosessin alussa liikeyhdistelmien ohjaamisen hyvin suurpiirteisenä. Tanssijoilla oli itsellään osin ehkä nuoruudestakin johtuvaa energiaa, joka sai tekemään kaikki sarjat ”täysillä”. Se oli ehdottomasti yksi asia, johon me halusimme aluksi tarttua.

Liikkeen eri nyanssit hukkuvat nopeasti, jos tanssija ei kontrolloi energiankäyttöään. Voiko sellainen suurpiirteisyys olla silti joskus myös tavoiteltavaa? Tanssista ja sen tekijöistä löytyi suuren energiankäytön kautta sopivaa urheiluhenkeä. Erilaisien pelien kautta tilanne säilyi aluksi hyvin avoimena; riski, vaara ja suunnittelemattomuus rinnastuivat selkeästi annettuihin rakenteisiin.

Pitkää liikeyhdistelmää toteutettiin lentävillä vaihdoilla. Tanssija saattoi koska tahansa tulla mukaan tanssiin tai poistua siitä. Samalla osallistujien tuli huolehtia siitä, että tanssissa oli aina mukana tietty määrä ihmisiä. Osa oppilaista oli aluksi hyvin kiinnostunut siitä, miltä liike ja liikkuminen näyttävät. Pelitilanteissa liikkuja ei ehtinyt kontrolloida omaa ulkoista esiintymistään tai edes miettiä sitä. Pienet keinot, kuten työskentely tanssisaleissa aina ilman peiliä, purkivat sitä oletusta, että tanssijan tulisi koko ajan kontrolloida ulkoista ilmentymäänsä.

Halusimme, että osallistuminen ja ajatus osallisuudesta heijastuisivat lopulta myös esiintyjien olemukseen. Yhdessäoloa ja yhteisyyttä korostavien tehtävien kautta tanssissa oli selkeä sosiaalinen ulottuvuus. Valmiiksi koreografoiduista liikeyhdistelmistä luotiin sellaisia tilanteita ja tapahtumia, joissa ihmiset joutuisivat tekemään päätöksiä, kohtaamaan toisia ihmisiä ja olemaan läsnä. Vauhdin ja nopeiden liikeyhdistelmien kautta tavoiteltiin eräänlaista impulsiivisuuden, fyysisyyden tunnetta. Samalla halusimme kuitenkin jättää myös tilaa ihmisille itselleen.

Ajatus toisen kuuntelusta ja yhteyden etsimisestä löytyi pelin ja leikin sisältämän vuorovaikutuksen kautta. Kiinnitimme heti alusta alkaen huomiota fokukseen ja katseenkäyttöön sekä muiden liikkujien näkemiseen keskellä vaihtuvia tilanteita. Näetkö todella toisen? Tarkoitus oli että, tanssijat eivät sulkisi itseään ulkopuolelle, vaan toimisivat myös määrätyissä harjoitteissa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. On aina vaikeaa toteuttaa valmiiksi annettua tehtävää ja pitää silti tilanne avoimena sekä itselle että muille.

Tietynlainen ristiriita muodostui siitä, että liikemateriaali oli nopeaa. Tanssi ei välttämättä tukenut esiintymiselle asettamiimme tavoitteita, sillä nopea ja mekaaninenkin liike yllytti usein enemmän kadottamaan kuin löytämään yhteyden tanssijoiden välillä. Samalla tanssijat olivat tottuneet harjoittelemaan paljolti itseensä tai liikkeeseen uppoutuneena. Tietynlaisen ”tanssikatseen”

purkaminen vaatiikin paljon tuijotusleikkejä, pelejä ja muistuttamista. Aloimme rakentaa itse liikemateriaaliin erilaisia taukoja ja hengähdyshetkiä, jotta liikkujat ehtisivät nähdä toisen myös ihan oikeasti. Vaikka tanssijat alkoivat taukojen aikana ensin ikään kuin mekaanisesti ja meidän ohjaajien käskystä katsoa toisiaan, tavasta tuli lopulta osa luonnollista käyttäytymistä. Pian tanssijat muistivat pitää katseen auki myös muissa tilanteissa ja he ryhtyivät seuraamaan toistensa tanssia myös liikkueissaan.

Eräänlaisten mekaanisten tehtävien lisäksi myös liioittelu ja ”yli tekeminen” helpottivat joidenkin kohtausten rakentumista. Silmämurhaaja –leikin pohjalta syntynyttä kohtausta tehtiin pitkään hyvin dramaattisesti. Silmäniskusta kaatuvat uhrin pyörivät koristen ja tuskissaan lattialla. Se avasi kohtausten leikkimielisen idean tekijöille, mutta tuntui silti liian irtonaiselta. Lopulta ”kuolema” vietiin toiseen ääripäähän ja kaatumisesta tuli lakoninen ja täysin neutraali lattialle meno.

Erilaiset sanalliset mielikuvat tukivat tanssijoiden ohjausta. Koska monen kohtausten pohjalla oli tietynlainen peli, meidän tuli miettiä milloin leikkimielinen kisa muuttuu kilpailuksi. Liikemateriaali oli nopeaa ja tanssijat keskittyivät siihen niin, että he saattoivat näyttää tai olla hyvinkin totisia. Siitä syystä yksi harjoituskerta tanssittiin auringon alla. Osallistujat hymyilivät toisilleen jo liioitellun aurinkoisesti, niin että hymyistä syntynyt lämpö sulatti tehtäviin tarttuneen totisuuden. Lisäksi erilaiset urheilu- ja pelimielikuvat helpottivat paitsi lattiakontaktin säilyttämistä myös sopivan tunnelman löytymistä. Nopeassa hyppysarjassa oltiin koripallokentällä, lattiasarjassa vaihtopenkiltä tulevat osallistujat hyppäsivät lennosta peliin.

Varsinkin prosessin alussa teetimme kaikki harjoitukset ryhmissä ja pareittain niin, että parista toinen kuului toiseen, toinen toiseen ryhmään. Näin tanssijoilla oli aina oma yksityinen yleisönsä, jota varten tanssia tehtiin. Samalla opiskelijat kommentoivat ja ohjasivat toistensa tekemistä. Pyrimme ohjaamaan

tanssijoita suuntaan, jossa tanssia tehtäisiin koko ajan ihmistä varten, ei etäiselle yleisölle.

Edellä mainittu työtapa näkyi lopulta konkreettisesti myös itse esityksessä: Tanssijat muokkasivat prosessin aikana syntyneiden muistojen pohjalta itselleen lyhyet tanssikatkkelmat. Liikefraasit näytettiin parille, jonka tehtävä oli ohjata toista edelleen. Katkelmat sisällytettiin esitykseen lopulta niin, että käytännön paritilanne, jossa toinen esiintyjä katsoo toista, toteutettiin näyttämöllä sellaisenaan. Tällä halusimme korostaa esiintyjille myös sitä perimmäistä ajatusta, jonka mukaan tanssijat olisivat mukana ennen kaikkea itseään ja toisiaan varten. Kun esiintyjä löytää yhteyden itseensä ja muihin näyttämöllä oleviin ihmisiin, on sitä mielestäni kiinnostavaa katsoa myös yleisön perspektiivistä.

#### HARJOITUSVAIHEESTA SEURAAVAAN

Mutta onko pelaaminen aina hauskaa? Kuinka säilyttää harjoitustilanteen tunnelma myös prosessin jatkuessa? Miten ylläpitää harjoituksenomaista spontaaniutta silloinkin, kun rakenteet ovat tulleet tutuiksi?

Tavoittelimme aluksi sekä harjoituksissa että kohtauksissa sellaista iloa ja hauskuutta, joka erottuu esimerkiksi hippa- leikistä, jossa jännitys ja riemu ovat usein sekä nähtävissä että kuultavissa. Kun peli tuli osaksi sovittuja rakenteita, sekä me koreografit että esiintyjät osasimme valmistautua tilanteeseen. Se osittain hävitti jotain siitä sattumanvaraisuudesta ja impulsiivisuudesta, jota me alkuperäisajatuksiemme mukaan tavoittelimme. Varsinkin prosessin loppuvaiheilla oli mietittävä usein, kuinka säilyttää sattumalta syntyneet kohtaukset tuoreina, miten löytää kohtaukset uudelleen. Ennakoinnin välttämisestä tulikin haaste juuri niissä kohtauksissa tai siirtymisissä, jotka olivat syntyneet täysin leikin tai pelin synnyttämiin reaktioihin pohjaten.

Jälkikäteen on huomattavissa, että kadotimme lopulta osan kokeilevasta ja reaktiivisesta ilmapiiristä prosessin edetessä. Kun tehtävät alkoivat vakiintua ja

ajatukset niiden taustalla syventyä, tapahtumissa oli vähemmän tilaa vapaille reaktioille. Se vaikutti samalla myös siihen tunnelmaan, joka harjoituksissa oli. Kun teimme ennen joulua ensimmäisellä harjoitusjaksolla paljon töitä tietynalaisen vapauden löytymiseksi, työryhmän tullessa yhä enemmän tietoiseksi tulevasta esityksestä työ palasi toisella harjoitusjaksolla jälleen yhä enemmän ohjaajavetoiseksi. Toisaalta samalla itse teos alkoi muuttua, kun osallistujien tavat olla ja esiintyä ohjasivat myös kokonaisrakennetta.

Työskentelyn keskittyneisyys siirtyi myös osaan teoksen kohtauksista, ja samalla tietty leikkimielisyys, nopeus ja urheilullisuus vähenivät. Leikkimielisyyden tilalle tuli kuitenkin esiintyjienkin läsnäoloon liittyvä keskinäisyyden ja keskinäisen yhteyden teema, joka vaikutti paitsi tanssijoihin myös koko teokseen. Myös me ohjaajina rauhoituimme teoksen kehityksen myötä: Harjoitusprosessin alun meno ja meininki katosi, ja aloimme pohtia ja hidastaa tapaamiskertojen tahtia. Prosessin alussa valmistauduimme kontaktikertoihin huolella, mutta työn edetessä me menimme harjoituksiin yhä pienemmällä valmistelulla. Tietynlaisen avoimen asenteen avulla ohjaus saattoi olla prosessin loppuvaiheessa epämääräisempää, mutta samalla myös impulsiivisempää.

Ohjaajina me etsimme koko prosessin ajan puuttumisen ja puuttumatta jättämisen tasapainoa. Mitä jättää kertomatta, mitä jättää sanallistamatta? Mitkä sekä esiintyjä että esityksen dramaturgiaa koskevat asiat tulisi sanoa julki? Miltä osin esiintyjien toiminta tulisi tehdä ohjauksen kautta tiedostetuksi, tietoiseksi toiminnaksi? Miltä osin antaa esiintyjien löytää itse omat tapansa toimia tilanteissa? Miten paljon kohtaukset voisivat kehittyä ikään kuin itseksensä?

Pelkäsimme usein, että jos tekisimme esiintyjät liian tietoisiksi omista reaktioistaan tai tavoistaan olla, niistä tulisi pian tehtyjä tai teennäisiä. Sama päti teoksen hyvin hienovaraiseen ja sisäänpäin kääntyvään huumoriin. Tiedyt kaikessa sattumanvaraisuudessa syntyneet absurdit tilanteet naurattivat hiljaa

ainakin meitä tekijöitä. Kun purimme tilanteet yhdessä, vaarana oli, että tekijät tulivat liian tietoisiksi siitä hauskuudesta ja alkoivat tietoisesti hauskuuttaa. Ajatus eräänlaisesta ”muina miehinä” – tyyppisestä asenteesta palautti tapahtumat kuitenkin alkuperäiseen muotoonsa.

Osin tiukoissakin koreografisissa rakenteissa oli lopulta paljon myös liikkumavaraa. Kohtaukset syntyivät erilaisten improvisaatiotehtävien ja liikeyhdistelmien pohjalta. Harjoittelimme osioita pitkään toisistaan irrallisina. Kun eri tilanteita alettiin kasata yhteen, tapahtumien välinen jännite saattoi muuttaa jopa itse kohtauksia. Tanssijat kuljettivat siirtymien kautta kohtauksia tai niiden luonnetta osittain omaan suuntaansa.

Kun prosessin alussa rakensimme tietoisesti liikesarjoihin taukoja ja pysähdyksiä, jotta tanssijat ehtisivät nähdä toisensa, kohtauksien rakentuu yhteen ajankäytöstä tuli osa peliä, tanssijoiden tapa reagoida ja rytmittää tapahtumia. Suurin osa esityksen kokonaiskaareen liittyvistä tauoista syntyi esiintyjien reaktioista, heidän tavastaan käsitellä yhteen nivoutuvia kohtauksia. Ohjaajina me pyrimme antamaan aikaa kehitykselle, jolla ryhmä rytmitti teosta yhä uudelleen.

Linkittäessään eri kohtauksia yhteen myös kehonsa kautta tanssijat joutuivat kuuntelemaan sekä tapahtumien rytmiä, omaa luontaista aikaansa että muita ryhmän jäseniä ja heidän ajankäyttöään. Ohjaajina mietimme paljon, kuinka ajankäyttö muuttuisi, kun yleisö tulisi mukaan. Malttaisivatko keskinäisemme säilyttää ne tauot, jotka olivat syntyneet teokseen ikään kuin itsestään tai tarkemmin ryhmän sisäisen logiikan sanelemina?

Koska teos saatettiin lopulliseen muotoonsa hyvin tiiviissä harjoitusaikataulussa, esitystä edeltävässä kahdessa viikossa tapahtui paljon asioita. Me halusimme ohjaajina antaa tilaa teoksen luonnolliselle kehitykselle, mutta emme aina täysin pysyneet tahdissa mukana. Koska kohtauksien pohjalla vaikuttivat yhä kaikki ne harjoitukset, pelit ja leikit, joista pidemmät

yhdistelmät oli rakennettu, harjoitusvaiheen tehtävät toistuivat kaikuina kohtauksissa. Kun tehtävät sidottiin yhteen, teoksen tunnelma muuttui tavalla, joka vaikutti ennen kaikkea tanssijoiden olemukseen, olemiseen ja läsnäoloon. Tanssijoita ohjatessani saatoin antaa kuitenkin sellaisia mielikuvia ja ohjeita, jotka sopivat alkuperäiseen tehtävään, ei enää siihen, mitä teoksesta oli lopulta tullut. Minulle alkuperäisajatukset olivat yhä niin vahvoja, että niistä luopuminen ei ollut automaattista.

Tietyn ristiriidan aiheutti myös se että, monista teoksen tavoittelemista esiintyjyyden muodoista puhuttiin heti prosessin alkuvaiheista alkaen. Osa alkuperäisistä ohjeista tai ajatuksista saattoi jäädä tanssijoiden mieleen. Kun niihin ei palattu enää myöhemmin, ajatukset jäivät kohtauksiin, vaikka kohtaukset olisivat muuttuneet jo joksikin muuksi.

Yksi esimerkki tästä tuli eräältä katsomassa olleelta ystävältäni. Hän kommentoi esiintyjien nuoruutta sanoen, että ero ammattilaisiin näkyi ennen kaikkea esiintyjien kasvoissa ja ilmeissä. Minä luulen, että kyse myös ohjauksesta. Alun lämmittelykohtauksessa yksi tanssijoista oli nähnyt poikaystävänsä yleisössä ja näyttänyt sen myös kasvoillaan. Muistan, että puhuimme asiasta heti, kun kohtaaminen tuli osaksi teoksen kokonaisrakennetta. Koska ohjeistimme tanssijoita tekemään lämmittelynsä ”aivan niin kuin tekisitte lämmittelyä ennen omaa tanssituntia”, kokeilimme kohtausta sekä solisevalla puheen sorinalla että täysin itseensä uppoutuneena. Päädyimme lopulta ratkaisuun, jossa tanssijat olisivat ikään kuin itsessään, mutta silti avoimia tapahtumalle.

Koska yleisön sisääntulo oli välttämättä huomattava osa tapahtumaa, sovimme aluksi, että tanssijat saisivat reagoida tuttaviensa näkemiseen. Pian tanssijat alkoivat kuitenkin keskittyä tai syventyä kohtaukseen tavalla, joka loi tietynlaisen hiljaisen yhteyden keskinäisten välille ja kohtauksen tunnelma tiivistyi. Tanssijan arkipäiväinen reaktio poikaystävänsä näkemiseen kohtauksen lopullisessa muodossa saattoi silloin tuntua katsojasta ristiriitaiselta, mutta ohjaajana jäljitän selvästi sen lähtökohdat harjoitusprosessissa.

Samanlainen tapaus liittyi keskusteluamme ohjaavan opettajan Katarina McAlesterin kanssa. Puhuimme arkiminän sekoittumisesta teoksen kohtauksiin. Hienoinen ero siinä, milloin osittain vapaaseen olemiseen liittyvä liikehdintä ja luonnolliset eleet tuntuvat enemmän epävarmuudelta kuin vapaudelta olla, on pieni. Koska olimme varsinkin harjoitusprosessin alussa tehneet paljon töitä tietyn rentouden löytymiseksi ja suorastaan kehottaneet tanssijoita näyttämään liikkeestä syntyvän tunteen, emme raaskineet kieltää pieniä kikatuksia keskellä hyppykohtausta. Vastakohtaisesti teos palautui kuitenkin muotoon, jonka jännitteet vaativat uskallusta luottaa tiettyyn yksinkertaisuuteen. Samalla kohtaukset edellyttivät myös esiintyjiltä uskallusta tyytyä tyyneen tekemättömyyteen.

#### ESITYSTILANTEESSA

Katsojien istumapaikat sijaitsivat näyttämön kolmella eri sivulla. Esityspaikan tilallisella ratkaisulla pyrimme luomaan sekä esiintyjille että katsojille mielikuvan kolmiulotteisesta tapahtumasta. Suunnittelimme aluksi laittavamme penkkirivit kehämäisesti kaikille neljälle maton sivulle. Koska tapahtumassa oli kuitenkin mukana myös muita esityksiä, jotka oli suunniteltu erilaista tilaa varten, katsojien sijoittaminen kolmelle eri sivulle oli sopiva kompromissi.

Tanssijoille varattiin yleisöpaikoilta yksittäisiä tuoleja, joita hyödynnettiin myös varsinaisessa koreografiassa. Tanssi tapahtuikin sekä yleisön keskellä että välissä, mikä asetti uudenlaisia haasteita myös esiintyjille. Mikäli tanssijat eivät olleet jossakin tietyssä kohtauksessa mukana, he odottivat tuoleilla vuoroaan, hörppäsivät vettä ja seurasivat näyttämön tapahtumia.

Katsojat seurasivat esitystä eri näkökulmista. Näyttämön vasemmalla reunalla yksittäisessä tuolissa istuva katsoja sai erityiskohtelua, kun usean tanssijan katse ja huomio kiinnittyi nopean juoksupyrähdyksen jälkeen häneen. Tanssijoille varattujen tuolien vieressä istuvat joutuivat myös läheisempään

kontaktiin itse esiintyjien kanssa, kun osassa tuolilla tehtäviä asentoja tanssijat lähestyivät yleisöä sekä fyysisesti että katseen kautta.

Mietimme paljon, miten ohjeistaisimme tanssijoita tähän kohtaukseen. Tanssijat tuntuivat itse innostuvan kyseisestä kohtauksesta ja siksi pohdimme lähestymistä erityisesti katsojan kannalta. Jo selkeän katsekontaktin ottaminen voi olla jollekin yleisön jäsenelle liikaa, tässä tapauksessa katsojia lähestyttiin muutamilla kerroilla myös kosketuksella. Totesimme yhteisesti, että liikkujat huomaisivat kyllä, jos katsoja kavahtaisi läheisyyttä. Luotimme siihen, että tanssijat osaisivat suhteuttaa myös oman toimintansa katsojan reaktioon. Katsojan tilalliselle reviirille tulo toteutettiin kuitenkin niin pehmeästi, että aggressiivista vaikutelmaa ei varmasti syntynyt. Ohjaajina saatoimme olla jopa liian varovaisia pyrkiessämme pehmittelemään kohtauksen tehoa.

#### ESITYSTILANTEEN AIKA

Tanssijoiden erilaiset temperamentit, luonne ja samalla myös tavat olla esillä tai esiintyä heijastuivat koko teokseen. Ohjaajana minusta oli kiinnostavaa nähdä, kuinka kyseiset piirteet lopulta jopa vahvistuivat, kun paikalle tuli yleisöä. Koska lähtökohta oli, että tanssijat voisivat olla teoksessa paitsi osana ryhmää myös täysin omana itsenään, emme puuttuneet esimerkiksi kaikkiin ajankäytöllisiin asioihin. Vaikka tietystä tilanteesta painotettiin, että kohtauksessa tulisi kävellä hitaasti ja varmasti, hitaan määritelmä oli selkeästi ihmisille eri ja me annoimme sen olla.

Monet koreografiaankin sisällytetyistä tehtävistä vaativat paitsi toisen kuuntelua, myös aloitteen tekemistä ja rohkeutta ohjata muu ryhmä tiettyyn tehtävään. Siksi osa tapahtumista saattoi jopa pitkittyä tai venyä, kun toisen kuunteluun virittäytynyt ryhmä unohtui yhteisiin liikkeisiin. Jännitimme esityksen kulisseissa, kun alun lämmittelyosuuteen liuenneettu liikeyhdistelmä ei tuntunut alkavan millään.

Ohjaajana pyrin aistimaan teosta kokonaisuutena, ajattelemaan sen kaarta ja kohtausten kestoja suhteessa toisiinsa. Oli kuitenkin kiinnostavaa huomata, että myös oma henkilökohtainen aikakäsitykseni saattoi olla sekä teoksen että tekijöiden käsityksen suhteen täysin ristiriidassa. Kun koreografian alkupuoliskolla näyttäytyvä pari alkoi venyttää tuijotuskilpailuaan yhä pidemmäksi, olin jo itse valmis lopettamaan leikin kesken. Koska olimme kuitenkin suunnitelleet, että kohtaus herättäisi yleisössä kärsimätöntä jännitystä, maltoin olla kommentoimatta tilannetta.

On ehkä kärjistettyä tai tyypittelevää sanoa, että hitaat hidastuivat ja nopeat nopeutuivat, kun sisäiselle pelille saatiin todistaja ja yleisö. Liikkujien tapaan olla, reagoida tai käyttää aikaa liittyvät yksilölliset erot kuitenkin kasvoivat, vaikka samalla keskinäinen yhteys jopa voimistui katsojien silmien alla. Koreografian pelinomainen luonne ei ohjannut ihmisiä erottumaan erityisesti yksilöinä, mutta eläessään teoksen yhä uudelleen tekijät saattoivat löytää tiukoista rakenteista tilanteita, joissa he toimivat hienovaraisesti omilla tavoillaan.

Ohjaajana saatoin myös nähdä, ketkä olivat valmiita ottamaan itselleen enemmän henkistä tilaa yleisön keskellä. Kun osa tanssijoista tuntui paneutuvan yleisön keskellä yhä enemmän ryhmässä olemiseen, osa alkoi hiukan avata omaa persoonallisuuttaan katsojille. Koska painotimme koko prosessin ajan valtavasti keskinäisen yhteyden etsimistä ja teimme paljon töitä sen löytämiseksi, korostimme ryhmän merkitystä ehkä jopa liikaa. Mikäli jatkaisimme prosessia myöhemmin vielä eteenpäin, seuraava vaihe voisikin olla oman yksilöllisyyden korostaminen keskinäistä yhteyttä kunnioittavassa ryhmässä.

## *Yhteenveto keskinäisistä*

Koska kaikki teoksen kohtaukset oli rakennettu tietynlaista tunnelmaa tavoitellen, erot kohtauksien välillä jäivät osin pieniksi. Välittömän yhteyden ja yhteisyyden etsiminen oli niin iso haaste, että se leimasi lopulta useita teoksen osioita. Toisaalta useissa kohtauksissa yhteys muihin löytyi kuitenkin vasta, kun tanssijat löysivät ensin yhteyden itseensä.

Jälkikäteen on myönnettävä, että puutuimme jälleen hyvin vähän tai emme ollenkaan itse esiintymiseen liittyviin lieveilmiöihin, kuten jännittämiseen. Sivuuimme lyhyessä prosessissa urheilutermein sanottuna sen henkisen valmennuksen, jota myös esiintyvät tanssindharrastajat tarvitsevat. Pyrimme kuitenkin tietynlaisella rentoudella ja keskeneräisyyden hyväksymisen tärkeyttä korostamalla luomaan työilmapiiriä, joka tekisi kyseiset seikat tyhjiksi.

Haluaisin jatkossa kehittää omaa ohjaajuuttani suuntaan, jossa olisi varattu riittävästi aikaa myös tanssijan yksilöllisen esiintyjyyden rakentamiseen. Silloin esiintymiseen liittyvät henkilökohtaiset haasteet olisi mahdollista kohdata yhdessä, esiintyjän ja ohjaajan välisen vuorovaikutuksen avulla. Koska tiivis aikataulu saneli tekemisen ehdot, opinnäytetyömme esitysosuuteen liittyvä prosessi ei täysin vastannut tätä lähtökohtaa.

Keskeneräisyyden korostaminen ja sen hyväksyminen vaikuttivat kuitenkin sekä teokseen, prosessiin, työryhmään että yksittäisiin tanssijoihin. Halusimme purkaa pienin askelin kuvaa ”täydellisestä” tanssiesityksestä. Samalla esiintymiseen liitetyt mielikuvat kehittyivät edelleen ja tanssijat löysivät varmasti myös omaan henkilökohtaiseen esiintymiseensä jotakin uutta.

Koska teos esitettiin vain kaksi kertaa, harjoitusprosessi tiivistyi lyhyeen hetkeen. Siksi käsittelen esiintymiseen liittyvänä myös kaikkea sitä, mikä johti teoksen lopulliseen ilmenemään tai esiintyjien esiintymiseen todellisessa esitystilanteessa. Tapa, jolla teos tai esiintyjien esiintyminen muuttui, kun teosta todisti lopulta oikea yleisö, tapahtui tiiviin ajanjakson aikana. Kaikki se, mikä tapahtui ennen teoksen todellistumista, on kuitenkin merkittävää myös esiintyjyyden rakentumisen kannalta.

## *Kesämuistoja*

Pohtiessani opinnäytetyöni kirjallisen osuuden aihetta ja näkökulmaa, kävin katsomassa Arja Raatikaisen soolokoreografian Kesämuistoja Valtimon teatterissa. Pieneen ja intiimiin teatteritilaan rakennettu teos toi esiintyjän jo fyysisestikin niin lähelle katsojaa, että aloin heti pohtia esiintymiseen ja esiintyjyyteen liittyviä kysymyksiä. Raatikaisen moniulotteinen tapa olla läsnä ja lähestyä teoksen eri vaiheita sai minut miettimään, miten koreografi rakentaa oman esiintyjyytensä teokseen.

Läsnäolo tässä ja nyt, menneisyyden, nykyisyyden ja tulevan sekoittuminen, ajan irtonaisuus. Herkkyys ja aistit. Saman esityksen sisällä tapahtuva vaihtelu rooli- ”esiintyjä itse” –akselilla. Sisäisten mielikuvien suhde esiintyjän ulkoiseen olemukseen. Reitti yksityisestä kokemuksesta yhteiseen... Seuraava jakso on kirjoitettu Arja Raatikaisen haastattelumateriaalin pohjalta. Vaikka koreografi puhuu teoksestaan myös muita näkökulmia huomioiden, opinnäytetyöni aiheen kannalta on kiinnostavaa, millä tavoin esiintyjä rakentaa omaa olemistaan yhdessä teoksen kanssa.

Kesämuistojen kautta syntyneet ajatukset esiintymisestä ja esiintyjyydestä heijastuivat varmasti myös *keskinäisiin*, vaikka teosten rinnastaminen on kaiken kaikkiaan mahdotonta. Istuessani Kesämuistojen katsomossa kiinnitin kuitenkin erityisesti huomiota Raatikaisen tapaan olla ja esiintyä kyseisessä teoksessa. Rakentaessamme *keskinäisiä* halusimme luoda teoksen, jossa esiintyjistä välittyvä keskinäinen vuorovaikutus ja läsnäolo leimaisivat koko teosta. Samalla myös 4. helmikuuta esitetystä opinnäytetyöstämme on löydettävissä ehkä pieni muisto siitä marraskuun illasta, jolloin istuin Valtimon teatterin pienessä sopukassa.

## PIENI SUURI TANSSITEOS

Ilta-aurinko, itikat, nuotion tuoksu, luvaton uintiretki ukkossäässä, kylmälaukku ja isovanhemmat... Arja Raatikaisen sooloteos Kesämuistoja herättää omat kesämuistoni vuosien takaa. Muistoja ja nostalgiaa henkivä teos tarjoaa kaikessa kerroksellisuudessaan mahdollisuuden tarkastella läheisyyttä ja etäisyyttä, mennyttä ja nykyhetkeä, läsnä- ja poissaoloa sekä esiintyjän olemuksen, koreografian dramaturgian että vuorovaikutuksen tasoilla. Katsoja liukuu huomaamatta yleisistä kesätunnelmista yksityisiin mielikuviin. Kallio, rantakäärmeet, kyypakkaus... Myös omat kesämuistoni kiinnittyvät vahvasti yksityiskohtiin.

Raatikainen pitää ”mikroskooppimaailman luomista, tarkan asian piirtämistä” yhtenä teoksen lähtökohdista. Koreografi puhuu paljon vapauden ja keveyden käsitteistä. Tietynlainen pienten asioiden huomioiminen tapahtuu helppouden ja vaivattomuuden kautta; tarkkuus tuntuu merkitsevän Raatikaiselle juuri aikaa ja mahdollisuutta aistia yksityiskohtia. (Raatikainen 18.12.2009.)

Ikkunaan projisoitu videokuva kulkee tarkkaillen kolojen ja uurteiden värittämää kallioista pintaa. Koreografi kuvailee ajattelunsa lähtökohtia kameran seuraileman kallioivanan kautta: ”Yhtäkkiä sellaisesta mikrokosmoksista kehitty yhä syvenevä materiaali ja maailma.” Mikrokosmoksen ja makrokosmoksen ”liuentaminen ja sulattaminen” toisiinsa kiinnostavat koreografia myös liikkeen olemuksen tasolla. (Raatikainen 18.12.2009.)

Samalla tavoin kuin röpelöistä, uurteista ja sammaleesta muodostuu kallio, pieninkin liike tai jopa liikkumattomuus linkittää tanssijan osaksi laajempaa kokonaisuutta. Koreografian kuvaamat teoksen lähtökohdat tuntuvat kulminoituvan esiintyjään, jonka pienet tarkat liikkeet antavat sekä aikaa että mahdollisuuden miettiä niiden merkitystä. Miten esiintyjä virittää itsensä

sellaiseen hienovaraisuuteen? Miten esiintyjän olemus kehittyy ja toteutuu osana koreografista prosessia?

Valtimon teatterin pieni sopukka luo käpertyvässä hämäryydessään mielenkiintoisen kontrastin teoksen aiheelle. Kesämuistoja oli Arja Raatikaiselle 5-vuotistaiteilija-apurahan viimeinen työ. Koreografi kertoo halunneensa tehdä jotakin erilaista, päästä tietoisesti pois tutuista toimintatavoista. ”Perusviitekehyksellä” Raatikainen viittaa erityisesti sekä paikkoihin että tiloihin, joissa hän on aikaisemmin teoksiaan toteuttanut. Koreografi kuvailee ajatustaan yksinkertaistaa ja kokeilla toisenlaista lähestymistapaa sekä tilan, konseptin että liikkeen tasolla. Pieni teatteritila vastaa teoksen lähtökohtia: Kun Valtimon teatterin esitystilaa vertaa koreografian edellisen teoksen esityspaikkaan, Stoaan ”puhtaaseen, kliiniseen” teatterinäyttämöön, läheisyys ja intiimi tunnelma korostuvat edelleen. (Raatikainen 18.12.2009.)

Yksityiskohtaisuus näkyy myös koreografian tarkasti mietityssä liikekielessä, jossa selkeä suunnitelmallisuus kietoutuu eräänlaiseen ennalta määrittelemättömyyteen. Koreografi kuvailee tarvetta korostaa liikettä sellaisenaan, liikkeen olemista itsessään. Pieni teatteritila toimii suurennuslasin tavoin: Koreografian mukaan katsoja pääsee rajatussa tilassa hyvin lähelle, ikään kuin ihminen ihmisen iholle. Raatikainen korostaa pyrkineensä pois etäisistä illuusioista. Eteeristen kuvien tai suurten visioiden sijaan koreografi linjaa tehtävänsä yksinkertaisesti. Raatikainen korostaa halunneensa luoda tapahtuman ihmiseltä ihmiselle, etsiä syvempää yhteyttä esiintyjän ja katsojan välille. (Raatikainen 18.12.2009.)

Kun maailma rajautuu muutamaan neliöön, tanssilla on mahdollisuus nostaa esiin asioita, jotka hautautuvat toistuvaan tietotulvaan. Koreografian mukaan näennäinen yksinkertaistaminen on aina haaste, pienuuteen sisältyy kuitenkin lopulta suuria voimia. Koreografi palaa mielikuvaan mikroskoopin alla olemisesta, tarkentamalla on mahdollisuus katsoa sitä kaikkea pientä, joka on tanssissa lopulta merkityksellistä. Raatikainen pyrkii teoksessaan luomaan

”yhteistä hengittävää olotilaa”. Mahdollisuudella aistia näennäisesti yksinkertaisia asioita tavoitetaan koreografin mukaan jotakin oleellista: ”Se on tavallaan suurempaa herkistymistä molemmin puolin tekijän ja katsojan välillä.” (Raatikainen 18.12.2009.)

Valtimon teatterin tila on niin intiimi, että tekijän ja katsojan välille syntyvä lataus on aivan erityinen. Läheisyys luo esiintyjälle uudenlaisen haasteen. Se, miten koreografi valmistautuu osin myös yksinäisessä harjoitusprosessissaan esitystilanteeseen, edellyttää muiden ihmisten kohtaamista. Koreografin mukaan avoimuutta, läsnäoloa ja vapautumista voi ja täytyy harjoitella. Samalla esiintyjä valmistaa itsensä yleisön kohtaamiseen. Kesämuistoja- teoksessa katsoja tulee esiintyvän ihmisen henkilökohtaiselle alueelle sekä henkisellä että tilallisella tasolla. Raatikainen rinnastaa tilanteen arkielämään: Hassua kyllä, koreografi kuvailee olevansa herkkä tilanteille, joissa omaan henkilökohtaiseen tilaan tulee toinen. Raatikainen korostaa oman yksityisen tilan merkitystä itselleen. (Raatikainen 18.12.2009.)

Mutta kuinka olen sitten päässyt todistamaan näinkin läheistä tilannetta ja tapahtumaa? Koreografin mukaan esiintyjän tulee tiedostaa etukäteen ne haasteet, joita pieni tila asettaa. Siten esiintyjä kykenee asettamaan itsensä alttiiksi tapahtumalle, joka on kuitenkin aina yleisön ja esiintyjän kohdatessa uusi ja ainutlaatuinen. Kesämuistoja teoksen harjoitusaikana Raatikainen pyysi työryhmän jäseniä seuraamaan harjoituksia, jotta selviäisi, miltä läheisyys tuntuu, miltä tuntuu, kun katsoja seuraa esiintyjää muutaman metrin etäisyydeltä. Esiintyjänä koreografi kertoo vetäytyvänsä ensikosketuksessa katsojan kanssa aina hieman sisäänpäin. Kun alun kauhun hetket on koettu, esiintyjä vapautuu jälleen: ”Täytyy totutella siihen, että pystyy päästämään itsensä vapaaksi ja auki siihen tilaan... Että siinä ne ihmiset on.” (Raatikainen 18.12.2009.)

Marraskuun pimeydessä kesästä on jo aikaa. Paitsi tila myös aika näyttäytyy Raatikaisen puheessa elementtinä, joka sekä vapauttaa että ohjaa. Alustavan

ideoinnin jälkeen koreografi lähtee harjoitussalille. Tekijä kuvailee rakasta työvaihetta hyvin vapaaksi, assosioivassa työmetodissa ideahippusia tunnustellaan, kokeillaan ja kasvatetaan improvisaation kautta. (Raatikainen 18.12.2009.)

Tunnusteluvaihe heijastelee myös tekijän sen hetkistä elämää, työvaihetta ja ajatuksia. Koreografi kertoo tutkivansa samalla omaa fyysistä ja henkistä olotilaansa, sitä mikä on juuri kyseisessä ajankohdassa olennaisinta, ”millaisena kyseinen hetki näyttäytyy”. Raatikainen kuvailee koreografisen prosessin alkuvaihetta, ”möyhimisaikaa”, nautinnolliseksi: ”...annan vain asioiden kulkea läpi.” Koreografin sanoin hetkessä suodattuu yksittäisiä ajatusalkuja, jotka valikoituvat intuitiolla. Toiston ja kokeilun kautta pienet liikefraasit, rytmit ja ideat kasvavat ja kehittyvät edelleen. (Raatikainen 18.12.2009.)

Raatikainen kuvaa sooloprosessia voimakkaana sisäisenä matkana, mahdollisuutena tarkastella omaa kehon ja mielen tilaa myös tiedostamattoman tasolla. Koreografin mukaan koreografisessa itsetutkiskelussa kohtaa kysymyksiä, jotka saattaisivat muuten jäädä huomaamatta. Henkilökohtaisuus edellyttää tietynlaista sisäänpäin kääntymistä - teos rakentuu itsestä käsin. Raatikaisen mukaan työskentelyssä joutuu ikään kuin vuoropuheluun omien ajatustensa kanssa. Yksityisyys vaatii kuitenkin myös yhteisöä, tanssi on vuorovaikutusta ja vuorovaikutus tapahtuu ihmisten välissä. Koreografi korostaa edelleen työryhmän merkitystä, myös soolon tekeminen vaatii ”tuuletuspinnan ulospäin”. (Raatikainen 18.12.2009.)

Katsojana minun on helppo kuvitella näkeväni Raatikaisen kuvailema harjoitusprosessi myös itse teoksessa. Fragmenteista rakennettu teos tuntuu vaihtavan hienovaraisella tavalla konseptia tai tulokulmaa aina uuden osion vaihtuessa. Samalla esiintyjän olemus, oleminen osana teosta virittyy uudella tavalla: Kun edellisessä kohtauksessa Raatikainen soihii suihketta ympärillä pörrääviin itikoihin, seuraavassa kohtauksessa hän on ötökkä itse. Näiden muutosten myötä esiintyjän suunta, aie ja fokus muuttuvat; taajuus vaihtuu

myös esiintyjän ja yleisön välisessä suhteessa. Kaikki muutokset ovat kuitenkin hyvin hienovaraisia: Kun esiintyjä siirtää yllättäen katseensa selkeästi yleisöön, yksityinen puuhastelu muuttuukin joksikin muuksi. (Raatikainen 18.12.2009.)

Olemisen moniulotteisuus pitää myös katsojan tarkkana. Koreografi kuvailee tulleen vähitellen sinuiksi tilan ja tapahtuman kanssa. Hän toteaa pystyneensä säilyttämään sen auki olemisen tilan, jossa vuorovaikutus yleisön kanssa on mahdollista. Jokainen esityskerta oli luonnollisesti erilainen, Raatikaisen mukaan oma vapautunut ja hengittävä olotila vaikutti myös kokonaistunnelmaan. (Raatikainen 18.12.2009.)

Raatikaisen oma historia on läsnä teoksessa esiintyvien mielikuvien kautta. Ajankohta, nostalgia ja muistot tuovat menneisyyden osaksi nykyhetkeä. Aistiessani esiintyjän muistoja, liitän katsojana kokemukseen omia mielikuviani teoksen tarjoamista aiheista. Koreografi kuvailee, kuinka harjoitussalista löytyneen pallon kautta lapsuusajan muistot tulivat sattumalta osaksi prosessia ja teosta. Pallon synnyttämän mielikuvan kautta koreografi tarttui palikkatorniin, johon liittyi paljon omia lapsuusmuistoja. Koreografi kertoo ihastelleensa lapsena, kuinka palikoista voi yksinkertaisilla tavoilla ”saada niin paljon monenlaista aikaiseksi”. Samalla tavoin voi ehkä kiteyttää myös Kesämuistoja sooloteoksen logiikan. (Raatikainen 18.12.2009.)

Erilaiset kesämielikuvat konkretisoituvat näyttämöllä oleviin tavaroihin. Koreografi toteaa erilaisen rekvisiitan käytöstä: ”Tämähän oli hyvin teatraalisia elementtejä hyväksikäyttävä ja sillä tavalla se kosketuspinta yleisöön on aina suurempi. Tunnistettavuus luo siltaa katsojaan.” Koreografi sanoo ”operoineensa” niin pitkään puhtaan liikkeen kanssa, että tunnistaa teatraalisten keinojen vahvuuden mielikuvien luomisessa: ”Ihmisten on helpompi hakeutua siihen tiettyyn suuntaan. Kirja on kirja ja kun ihminen lukee kirjaa, niin se miellelyhtymä on aika vahva.” (Raatikainen 18.12.2009.)

Kesämökin ikkunalaudalle unohtuneet vanhat tavarat, hyttysverkko, rätisevä radio ja kukkivat pelargoniat... Kaiken tämän minä liitän Arja Raatikaisen tanssiteokseen Kesämuistoja, mutta olivatko tavarat todella esityksessä? Vai täytänkö tilaa omilla kesämuistoillani? Esityksen miljöö luo assosiaation tutusta kesämökistä. Ja juuri tuollainen pennin kampa vaarillakin oli maalla! Pelkkä tarpeisto ei kuitenkaan riitä. Esiintyjän vähän viipyilevä, rauhallinen ja tarkka liike luo tunteen kesän raukeudesta; juuri niistä vapauden hetkistä, jolloin saa unohtua mihin haluaa.

Koreografi kiistää tavoitelleensa tietoisesti tyypillistä suomalaista kesämaisemaa tai -tunnelmaa; Raatikaisen mukaan lopputulos oli lopulta eräänlainen yllätys myös tekijälle itselleen. Koreografi sanoo luottavansa asioiden luonnolliseen tapaan kasvaa ja kehittyä: ”assosioiva ja intuitioon vahvasti luottava ote” kuljettaa prosessia eteenpäin kuin itsekseen. Tekijän henkilökohtainen lähestymistapa ja kokemus heijastuvat yleisön kokemuksiin, muistoihin ja tunnelmiin. Raatikainen vahvistaa ajatusta yksityisestä mahdollisuutena yhteiseen; jakamista voi tapahtua myös ilman sanoja tai tarkoituksellisuutta: ”Uskon siihen, että jos saan jonkun ajatuksen kesästä henkevoitymään siihen tilaan, se tuo väkisinkin minut ja katsojan johonkin samaan kokemukseksi.” Jo teoksen nimi luo mielikuvia. Raatikaisen mukaan kaikilla meillä on kesämuistoja. Se riittää. (Raatikainen 18.12.2009.)

Henkilökohtaisuus koskettaa, mutta koreografi haluaa silti välttää liian selkeää määrittelyä; Raatikainen sanookin kaipaavansa eräänlaista epämääräisyyttä: ”...se jää aina vähän avoimeksi ja aina vähän utuiseksi, että mistä se yhteyspinta nousee.” Koreografin mukaan yleisön reaktiot ovat lopulta olleet erilaisia. Teoksen huumori piilee yksityiskohdissa, joiden tulkinta jää myös katsojan varaan. Tietty viimeistelemättömyys antaa tilaa myös katsojan mielikuvitukselle. (Raatikainen 18.12.2009.)

## *Lopuksi*

Oma suhtautumiseni esiintymiseen on aina ollut hyvin ristiriitainen. Vaikka nautin esiintymisestä, se on ollut minulle myös haastavaa. Opettajana koen olevani toisinaan esillä, mutta en muutamia vanhempainiltoja lukuun ottamatta koskaan esiinny. Aloittaessani opetustyötä lasten ja nuorten kanssa olin yllättynyt siitä, kuinka suuri merkitys esiintymisellä on nuorille tanssinopiskelijoille. Omassa nuoruudessani esiintyminen oli tärkeää, mutta ei määräävä osa tanssinopiskelua.

Esiintymisinnosta huolimatta tanssinopiskelijoiden kanssa täytyy tehdä paljon työtä sekä läsnäolon, itseluottamuksen että esiintymisvarmuuden löytämiseksi. Yksittäisiä keinoja opiskelijoiden tukemiseksi on vaikea mainita. Opettajana haluan välttää ajatusta, jonka mukaan kaikki tanssi tehtäisiin esiintymistä varten. Siitä huolimatta tietynlaisen tekemisen sisällön etsiminen myös normaaliin tuntityöskentelyyn luo liikkeelle merkityksen, joka heijastuu myös esiintymiseen. Mielikuvat, tanssisarjoihin liitetyt tehtävät ja liikettä alustavat improvisaatioharjoitukset moninaistavat tanssinopiskelijoiden käsitystä tanssista. Erilainen pari- ja ryhmätyöskentely luo tunneille vuorovaikutukselle avoimen ilmapiiriin, mikä on myös esiintymisen elinehto. Nykyisessä työpaikassamme olemme luoneet lisäksi perinteen, jossa oppilaat pääsevät seuraamaan toistuvasti myös toisen tanssiryhmän tuntityöskentelyä.

Vaikka on erittäin kyseenalaista yleistää, nuorten tanssinopiskelijoiden kaari esiintyjänä tuntuu etenevän osittain tietyn kaavan kautta. Lapset luottavat rajattomasti omiin kykyihinsä. Kasvava nuori muuttuu kuitenkin yhä kriittisemmäksi; tanssitunneilla on tehtävä paljon työtä uskalluksen ja itseluottamuksen kasvattamiseksi. Huumori helpottaa, myös opettajan on osattava paljastaa itsensä. Kun itseluottamus jälleen löytyy, tietynlaisen

ylisuorittamisen purkaminen vaatii sekä aikaa että rauhaa. Yksityiskohtien, tarkkuuden ja rentouden etsiminen, sekä yleensä tanssimisessa että nimenomaisesti esiintymisessä, on prosessi, jossa usein myös opiskelijan käsitys tanssista muuttuu.

Kun pohdimme esiintymiseen liittyviä asioita yhdessä 13- 15 -vuotiaiden jazzoppilaiden kanssa, tuli ilmi, että käsitteenä esiintyisyys on oppilaille yhä vieras. Samalla minulle tuli selväksi, että oppilaat käsittelevät asioita liikaakin taidon kautta: Kun keskustelimme esiintyjyyden sijaan esiintymistaidoista, moni oppilaiden kuvailemista ajatuksista linkittyi todellisuudessa molempiin sanoihin.

Kuten käsitykset taidosta, myös käsitykset esiintymisestä vaihtelevat suuresti sekä taiteen lajien, trendien että ympäristön mukaan. Vaikka esiintymistä ja esiintyjyyttä tulisi mielestäni ehdottomasti käsitellä myös muusta kuin taidon näkökulmasta, ajatuksessa on silti eräänlainen ansio. Kun esiintymistä ei ota valmiiksi annettuna, ihminen voi kasvaa ja kehittyä myös esiintyjänä. Taitoa voi aina harjoittaa.

Seuratessani samoja oppilaita eri esityksnumeroissa ja eri opettajien ja koreografien esityksissä olen toisinaan huomannut näkeväni tietynlaisia lainalaisuuksia siinä, millainen esiintyminen on oppilaille haastavaa, mikä helpompaa. Kun esityksessä on selkeä teema ja aihe ja oleminen siinä on ikään kuin määritelty ennalta, oppilaat rentoutuvat näkyvästi. Kun ilmaisu on sidottu tiettyyn määritelmään, oppilaat vapautuvat myös omassa ilmaisussaan. Tämä ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton: Kun oppilaat turvautuvat tiettyyn olemisen muotoon, he voivat piilottaa siihen myös itsensä.

Esitykset, joissa esiintymisen ja olemisen muoto on epämääräisempi, vaativat oppilailta ehkä enemmän. ”Me emme nyt esitä tässä yhtään mitään!” Lausahdus herättää oppilaissa usein aluksi sekä hämmennystä että epävarmuutta. Opettajana minun tuleekin muistaa vaihtaa näkökulmaa aina eri

esityksiä tehdessäni. Työ- ja toteutustapoja muuttamalla käsitykset esiintymisestä, läsnäolosta ja esiintyjyydestä moninaistuvat varmasti.

Koska opinnäytetyöprosessisini venyi ja levittäytyi vaiheittain lähes kahden vuoden mittaiseksi matkaksi, ehdin siinä ajassa tehdä opetustyössäni kymmenittäin itselleni sekä enemmän että vähemmän tärkeitä esitysnumeroita. Vaikka tanssinopettajan työhön liittyvissä tansseissa myös esiintymisten lähtökohta on selkeästi pedagoginen, opettajien ei mielestäni pidä aliarvioida sitä taiteellista työtä, jota he tekevät sekä olosuhteiden pakosta että niistä huolimatta. Joskus myös vaatimattomissa näytösnumeroissa voi kokea sen yksittäisen hetken, jolloin esiintyjä ja tanssi tavoittavat jotain uutta. Paitsi taitoa, myös taidetta voi harjoitella.

Tie Kesämuistojen katselukokemuksesta *keskinäisiin* ja sitä seuraavan kirjoitusprosessiin on varmasti muokannut käsityksiäni sekä esiintymisestä että esiintyjyydestä. Samalla olen kuitenkin varma, että käsitykseni muuttuvat, vaihtuvat ja kehittyvät yhä edelleen. Avoimuus, läsnäolo, valmius vuorovaikutukseen... Kaikki nämä ajatukset voi kuitenkin yhdistää paitsi esiintymiseen ja esiintyjään, myös esiintyjän ohjaajan edellytyksiin. *Keskinäisissä* minulla oli mahdollisuus jakaa sekä vastuuta että varsinaista työtä ohjaajaparin kanssa. Vaikka yhteistyö Jenni Vesterisen kanssa tutustutti minut perusteellisesti toisen ohjaajan ja tanssiopettajan työtapoihin, *keskinäisten* ohjaus syntyi vasta keskinäisen vuorovaikutuksen kautta. Yksi plus yksi oli jälleen enemmän kuin kaksi.

# *Lähteet*

Anonyymi 2010. Tanssilehti 4/2010 Sammakko- palsta.

Carlson, M. 2006. Esitys ja performanssi. Alkuperäisteoksessa *Performance: A Critical Introduction*, Second Edition 2004. Suom. Maukola, R. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Helavuori, H.-L. 2005. Näkyvä ja näkymätön – miten ohjaaja näkyy esityksessä. Teoksessa Houni, P. (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Teatterintutkimuksen seura. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus, 85-107.

Kirkkopelto, E. 2005. Näyttämön ilmiö. Teoksessa Houni, P. (toim.) *Esitys katsoo meitä*. Teatterintutkimuksen seura. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus, 12-37.

Monni, K. 1995. Avoimet mahdollisuudet – kehon henkisyys ja hengen kehollisuus. Teoksessa Ojala, R. (toim.) *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 63-74.

Niemi, I. 1995. Esittämisen funktiot ja ehdot. Teoksessa Ojala, R. (toim.) *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 11-30.

Ojala, R. (toim.) 1995. *Esiintyjä: taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Raatikainen, A. 2009. Koreografi. Haastattelu 18.12.2009.

Sarje, A. 1995. Tanssin spektri – pyhästä tanssista taidetanssiin. Teoksessa Ojala, R. (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 33-52.

Sava, I. 1993. Taiteellinen oppimisprosessi. Teoksessa Porna, I. & Väyrynen, P. (toim.) Taiteen perusopetuksen käsikirja. Helsinki: Suomen kuntaliiton painatuskeskus.

Sutinen, V. 1995. Väkivalta ja rehellisyys. Koreografi Kenneth Kvarnströmin haastattelu. Teoksessa Ojala, R. (toim.) Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä. Porvoo-Helsinki-Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö, 57-62.

Värri, V. 2000. Hyvä kasvatus, kasvatus hyvään. Tampere: Tampere University Press.

Kannen kuva: Pirita Männikkö 2011.

# Liite 1

ja kaverit  
Sibelius-lukio, Pirtta Männikkö, Ulma-Maarit Reijonen, Räkivät  
Istitös: Katarina McAlester, Leena Nordberg, Teatterihonkeakoulu,  
musiikki: Pan Sonic, Eero Johannes, MGMT  
vuorituksen opiskelijoita.

Suuri ja Milla Väinö. Sibelius-lukion kolmannen  
Noora Mäkelä, Larissa Nevalainen, Oona Paatsalo, Anni  
tanssi: Meri Erkkilä, Linda Holma, Milla Hyvönen, Eeva Kukkonen,  
opinnäytteen esitys, Teak)  
koreografia: Taru Reijonen ja Jenni Vesterinen (taiteellispedagogisen  
Sibelius-lukion juhlasali: 4.2.2011 klo 13.00 ja 18.00  
Tarina niistä harjoituksista, joita keskinäisissä tehtiin.

**Keskinäiset**

Tarina niistä harjoituksista, joita keskinäisissä tehtiin.

musiikki: Pan Sonic, Eero Johannes, MGMT

Kätes: Katarina McAlester,  
Leena Nordberg, Teatterihonkeakoulu, Sibelius-lukio,  
Pirtta Männikkö, Anna-Maarit Reijonen, Läheiset  
ja kaverit

koreografia:  
Taru Reijonen ja  
Jenni Vesterinen,  
(taiteellispedagogisen  
opinnäytteen esitys  
osuus, Teak)

tanssi: Meri Erkkilä,  
Linda Holma, Milla Hyvönen,  
Eeva Kukkonen, Noora Mäkelä,  
Larissa Nevalainen, Oona Paatsalo,  
Oona Pulkkinen, Anni Suuri ja  
Milla Väinö. Sibelius-lukion kolmannen  
vuositason opiskelijoita.

**keskinäiset**

Sibelius-lukion  
juhlasali: 4.2.2011  
klo 13.00 ja 18.00

## *Liite 2*

### HAASTATTELUKYSYMYKSET ARJA RAATIKAISELLE

18.12.2009

1. Eroaako soolotyön aloittaminen muun koreografisen prosessin aloittamisesta? Onko valmistautuminen erilaista?
2. Oliko soolon tekeminen juuri nyt tärkeää? Onko/ oliko ajankohdalla merkitystä?
3. Miten teoksen teema hahmottui?
4. Oliko lähtökohta teemallinen vai syntyivätkö ajatukset työn kautta?
5. Etsitkö teoksen tematiikalla tietoisesti jotain yleistä?
6. Miten työ eteni? Kuvaile prosessia ja sen työvaiheita.
7. Asetitko itsellesi erilaisia tehtäviä?
8. Miten itseään voi ohjata erilaisten vaihtoehtojen löytämiseen esimerkiksi esiintymisessä?
9. Miten kokonaisuus hahmottui?
10. Millaisia työvälineitä käytit koreografina tai ohjaajana?
11. Kohtasitko matkalla nimenomaisesti soolon tekemiseen liittyviä vaikeuksia?
12. Kuinka kauan harjoittelit esitystilassa?
13. Miten tila vaikutti lopputulokseen?

14. Muuttuiko oma tilallinen kokemuksesi yleisön tullessa mukaan?
15. Millaisia keinoja soolokoreografilla on lähestyä tilaa?
16. Kuinka yksityinen prosessi Kesämuistoja oli sinulle?
17. Kuinka avoimena pidit työskentelyn suhteessa muihin ihmisiin?
18. Koetko soolotyön jollakin tapaa henkilökohtaisemmaksi kuin muut työsi?
19. Millä tavoin soolon tekeminen itselle eroaa soolon tekemisestä jollekin muulle?
20. Mikä oli sinulle tärkeintä Kesämuistoja teoksessa?
21. Mitä ajattelet esitysjakson jälkeen?
22. Mitä opit?
23. Mistä nimi Kesämuistoja syntyi?